



REVIJA GLASBENE MLADINE SLOVENIJE
ST. 3/10. 12. 1982/L. 13





Cameron Brown - basist kvarteta Beaverja Harrisa -
Fotografiral LADO JAKŠA

NASLOV UREDNIŠTVA

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

UREDNIŠKI ODBOR

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

UREDNIŠKI SVET

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

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

STRAN 2

NEKAJ MISLI OB STOTI OBLETNICI GLASBENE MATICE

„Pred štirimi stoletji je Jakob Petelin-Gallus sodil med najbolj znane komponiste tedanje dobe: pred malo manj kot tremi stoletji je bila v Ljubljani ustanovljena Filharmonična družba, drugo glasbeno društvo v Evropi.

Sistematično glasbeno šolstvo na Slovenskem utemeljuje torej izredno zanimanje za glasbeno kulturo. Ni bilo lahko prehoditi to pot: od šole Glasbene matice do Akademije za glasbo, od zametkov glasbenega šolstva v Ljubljani do takšnih šol, kot je Glasbena šola Marjana Kozine v Novem mestu. In takšnih in podobnih je v Sloveniji že 59 z 86 dislociranimi oddelki. Kakšno bogastvo stvarnih možnosti za razcvet glasbenega znanja in glasbene kulture!

To in še marsikaj drugega je povedal pred kratkim v svojem govoru ob proslavi 175-letnice glasbenega šolstva na Slovenskem in 100-letnici ustanovitve šole Glasbene matice, v Slovenski Filharmoniji predsednik RK SZDL Slovenije tov. Franc Šetinc.

Če razvijamo njegove misli naprej, lahko ugotovimo, da so nam res v začetkih našega glasbenega šolstva še pomagali tujci, da smo se pa kasneje in zlasti po osvoboditvi krepko postavili na lastne noge. Sedaj naši, pretežno doma izšolani kadri, poučujejo tujce in igrajo v številnih orkestrih širom Evrope. Kljub uspehom, kljub odličnim simfoničnim orkestroma Slovenske filharmonije in ljubljanskega Radia, se ne smemo uspraviti na lovorikah. Nenehno moramo skrbeti za kader in posebno talentiranim učencem nuditi najboljše učitelje. Zlasti na solopevskem in godalnem področju, kjer nam dobri pedagogov resnično primahkuje, moramo nekaj ukreniti. Povabimo domov prijazne slovenske violiniste, ki koncertirajo in predavajo po vsem svetu. Zakaj ne bi tudi doma?

Glasbene šole v Sloveniji so šle za razliko od ostalih republik celo korak naprej. Na naših šolah imajo učenci, ki ne želijo študirati izključno glasbe na srednji šoli, možnost nadaljevati študij na isti šoli še štiri leta. V teh štirih letih imajo poleg izpopolnjevanja na svojem instrumentu obilo možnosti za udejstvovanje v raznih komornih skupinah in orkestrih, ki pa jih je še vedno premalo. Skupinsko muziciranje ustvarja delovno, tovariško vzdušje in tudi možnost sodelovanja tudi po končanem glasbenem šolanju našim inženirjem, zdravnikom in profesorjem, ki niso več redkostv ansamblih glasbenih šol.

Obe srednji glasbeni šoli, v Ljubljani in Mariboru, in seveda Akademija za glasbo, morajo izšolati dovolj kadra, ki bo vso to množico ukaželjnih mladih glasbenikov strokovno kvalitetno vzgajal. Podatek, da nam primanjkuje prek 200 glasbenih pedagogov in da jih 20 % nima ustrezne izobrazbe, je zaskrbljujoč. Če tega srednji šoli in Akademija ne zmorejo same bi kazalo odpreti dislocirane oddelke srednje šole v oddaljenejših krajih (Koper, Velenje, Zasavje) ali uvesti instrumentalni pouk na Pedagoški akademiji v Mariboru. Učenci iz oddaljenejših krajev se težje šolajo v obeh republiških središčih tudi zaradi tega, ker nimajo v celi Sloveniji nobenega doma za učence in študente glasbe. Kljub stabilizaciji in splošnemu varčevanju bi bila dva taka domova nujno potrebna - v njih smo nekoč skupno muzicirali in peli.

Denarja za take investicije in sploh za kulturo ne bi smelo primanjkovati - narod ostane samostojen predvsem zaradi kulturne dediščine svojih velikih mož. Sicer pa kultura ne potrebuje velikih sredstev, kot je zaključil tov. Šetinc: „V času, ko se moramo marsičemu odreči, da bi jutri od tega kaj imeli, se ponekod toliko raje oglase, češ, kultura ni produktivna, vzemimo najprej na tem koncu. Tako razmišljanje je zelo kratkovidno, celo škodljivo je; predvsem zato, ker se moramo jasno zavedati, da je največja obremenitev gospodarstva in vsega našega življenja prav nekultura.“

LOVRO SODJA



Fotografiral LADO JAKŠA

KAKO VZGAJAMO JAZZOVSKO OBČINSTVO?

3. MARIBORSKI JAZZ FESTIVAL

Med redkimi koncerti jazzovske glasbe v zadnjem času smo se razveselili mariborskih jazzovskih dni, ki naj bi vsaj malo potešili žejo ljubiteljev takšne glasbe. Mariborski jazzovski zanesenjak Brane Rončel je s svojimi zavzetimi sodelavci in pomočjo Društva Glasbenih delavcev Harmonije iz Maribora uspel pripraviti ta festival in z izborom nastopajočih poskrbel za res zanimiv program (od 18. do 21. novembra).

Prvi večer je bila kot nekakšen uvod v ostale tri koncertne dni festivala v Jazzovskem centru v mariborskem študentskem naselju „multimedialna predstava“ plesa (Petrina Plečko, Gordana Stefanovič), žive glasbe (Tone Janša, saksofon, flavta, Doug Hammond, bobni) ter sočasne projekcije diapozitivov (Brane Rončel).

Isti večer je bila v predverju kina Partizana otvoritev fotografske razstave Miša Hochstaetterja. Predstavil se je z odlično serijo jazzovskih portretov; črno-bele fotografije je tenkočutno dopolnjeval z barvnimi in tipografskimi posegi v samo sliko in passepoutout.

V petek zvečer smo poslušali avstrijsko skupino Creative Music Trio. Mojstri svojih instrumentov John Preininger (bobni), Ewald Oberleitner (kontrabas), Geoffrey Simon (pihala) so se v pravem pomenu besede „igrali z zvokom“. Organizacija njihove glasbe je bila predvsem v spojitvi spontane improvizacije, občutka in navdih s predhodnim (le delno notiranim) dogovorom o poteku zvočnega toka. Glasba je bila polna iskrih zvočnih domislic, nenavadne uporabe glasbil, kjer je običajna funkcija posameznega instrumenta bila le del širokega spektra možnega zvočenja. Prava šola raziskovanja instrumenta, njegove ustvarjalne uporabe in veselja do skupnega muziciranja.

Nasproti tej dokaj sproščeni zvočni organizaciji glasbe Creative Music Tria je bil zvok druge skupine istega večera, Doug Hammond Tria iz New Yorka (Doug Hammond, bobni, Muneer Abdul Fataah, čelo in Steve Coleman, saksofon, flavta) mnogo bolj strogo vnaprej pripravljen (v glavnem tudi notiran), miselno koncipiran in urejen, a vendar še vedno odprt za ustvarjalno improvizacijsko nadgradnjo.

Za marsikoga nepričakovano spremembo je pomenil drugi del nastopa tega tria, kjer je prišel na dan t. i. free-funkovski pristop sak-

sofonista Stevea Colemana, s petjem in trdo ritmično „funkovsko“ spremljavo (tudi v veliki meri notirano).

Kot zanimivost naj povem, da je v funkciji basista igral Muneer Abdul Fataah čelo s 5 strunami in z njim dosegel pravi basovski zvok, obenem pa ga obogatil tudi z izraznimi možnostmi čela.

Sobotni večer je s solističnim nastopom pričel ameriški pianist Don Pullen, briljiral s svojo tehniko in izpeljavami enostavnih, na diatonični osnovi zgrajenih tem od spetne melodike prek intenzivnega swingovskega ritmiziranja do svobodnega kopicenja in razpuščanja zvokov v divjih glissandih in rohnečih clustrih.

V drugem delu večera je Don Pullen nastopil s kvintetom ameriškega bobnarja Beaverja Harrisa (Beaver Harris, bobni, Don Pullen, klavir, Cameron Brown, kontrabas, Lee Rozie, pihala, in Francis Haynes jekleni bobni). Ta skupina je predstavila intenzivno obliko sodobnega jazza, polno zvočne napetosti, divjega ritmičnega valovanja, svobodne tonalnosti, poliritmije, silovitega pretakanja zvočnih mas, med kate-

Henry Threadgill - bas klarinetist ansambla Air

rim so zvok celote učinkovito dopolnjevali sicer v jazzu redki instrumenti, jekleni bobni.

Zadnji večer je prvi nastopil naš gotovo najbolj prizadeveni jazzovski glasbenik Tone Janša s triom (Tone Janša, saksofon, flavta, Ratko Divjak, bobni, Ewald Oberleitner, kontrabas). Zaigral je sočno in intenzivno, kot smo ga vajeni.

Za njim je avstrijsko-jugoslovanski kvintet Holnhaner/ Josel (Edvard Holnthal, trombeta, kriklovka, Rudolf Josel, pozavna, Manfred Josel, bobni, Anton Barthaler, kontrabas, Gerd Schuller, klavir) „posredoval“ nekaj občutij „klasičnega jazza“.

Za učinkovit konec festivala je poskrbela skupina Air (Henry Threadgill, saksofon, flavta, Fred Hopkins, kontrabas, in Thurman Barker, bobni) iz New Yorka z izjemno tenkočutnim muziciranjem, „zračnim“ nihanjem zvočnih zaves, poudarjenimi finesami zvočne dinamike in barvnih odtenkov zvoka posameznih instrumentov. Res prava poslastica za ljubitelje subtilnega jazzovskega muziciranja, ki jasno izhaja iz jazzovske tradicije. Obenem uporablja elemente najsodobnejšega jazza, a jim dodaja izrazito poetičnost in prefinjenost zvoka tako v skupinski igri kot v solistični improvizaciji.

Air je res zadihal po vsej dvorani, mi pa zajeli dih, da zdržimo do naslednjega jazzovskega praznika.

Po sušnem obdobju jazzovskih koncertov v zadnjem času bi človek pričakoval, da bo mariborski jazz festival s svojim vabljivim programom komaj obvladoval trume poslušalcev iz bližnje in daljnje okolice. Vendar pa poslušalci niso mogli napolniti niti sicer ne velikih mariborskih dvoran, kina Partizana in kina Uniona. Če že obiskovalcev iz drugih krajev ni bilo veliko zaradi bencinskih in drugih „varčevalnih“ ukrepov, se zdi komaj verjetno, da Maribor sam ne bi premozel tistih nekaj sto ljubiteljev glasbe (zakaj samo ljubiteljev jazzu!!), ki bi napolnili obe dvorani.

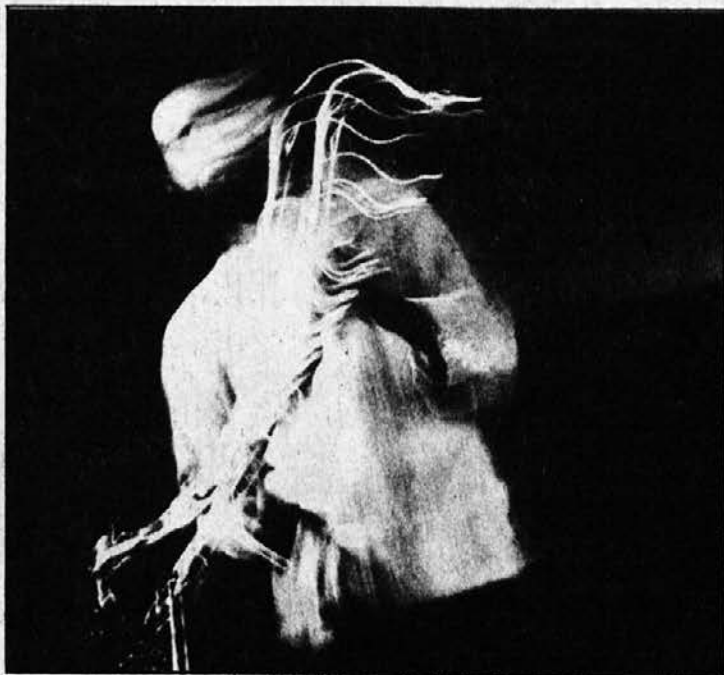
Na teh koncertih je bilo namreč mogoče slišati veliko izrednih glasbenikov, mojstrov svojega instrumenta (povsem neodvisno od stila, ki ga igrajo), in vrednih, da jih sliši vsak, ki ima rad glasbo (kdor prisega le na eno glasbeno zvrst, ne more trditi, da ima glasbo rad!), še posebno pa aktiven glasbenik, glasbeni pedagog ali študent glasbe.

In vendar se je dalo glasbenike iz Zavoda za glasbeno in baletno izobraževanje v Mariboru, ki so obiskovali koncerte tega festivala, prešteti na prste ene roke. V pogovoru z njimi je bilo jasno, da pedagogi na tej šoli te prireditve sploh niso omenili, kaj šele, da bi nanjo opozorili svoje učence, čeprav si bolj nazorne primere ustvarjalne muzikalnosti in obvladanja instrumentov kot smo jih slišali na tem festivalu, komaj lahko zamislimo. Rekli so tudi, da v ostalih srednjih šolah prav tako skoraj ni besed o jazzu, improvizirani glasbi in ostalih „resnih glasbenih prijemih“ zunaj uradno priznane „resne glasbe“. Sem in tja profesori omenijo „nekega“ Gershwina, kaj več pa ne. Res, tudi na drugih šolah pri nas v tem oziru ni nič bolje, in glasbeni pedagogi bi se lahko zamislili nad ozkostjo takšnega predalčkanja glasbe. Pogosto jim ni merilo kvaliteta glasbe, temveč načelno odklanjanje nečesa „tujega“, drugačnega, novega.

Tako se je na žalost lahko zgodilo, da so odlični ameriški in evropski glasbeniki igrali dvakrat pred pol prazno dvorano (v nedeljo je bilo nekaj več ljudi), in to v času, ko so gostovanja tujih umetnikov pri nas prava redkost!

Besedilo in fotografija:

LADO JAKŠA



GM PISMA

Dragi mladi bralci, prav vesel sem, da je pisanje o trboveljski akciji Kultura in mi na tamkajšnji osnovni šoli (ki sem ga objavil v prejšnji številki v Pismih GM) doživelo prvi odmev. Oglasila se mi je namreč Vera Šeško, večletna dopisnica iz srednje pedagoške šole v Celju, in njeno pismo objavljam na začetku rubrike.

TUDI PRI NAS ŽIVI KULTURA

Spodbudili so me prispevki trboveljskega glasila Črno zlato in tako vam tudi jaz pišem o kulturnem življenju na naši šoli. Upam si trditi, da je precej razgibano, z različnimi akcijami pa poskušamo kulturno udejstvovanje še razširiti.

V oktobru smo člani MKUD ugotovili, da v kulturnih krožkih sodeluje le malo učencev prvih letnikov. Menili smo, da učenci dela teh krožkov ne poznajo, zato smo se štirje dijaki iz 2. č odločili, da jim jih posebej predstavimo. Prve letnike smo obiskali na mladinskih urah. Stanja seveda ne bomo popravili takoj, prepričani pa smo, da bosta občini zbor MKUD in posebna predstavitev krožkov na njem skupaj s kulturnimi dnevi opravila svoje.

Odločili smo se tudi, da določimo nova merila za ocenjevanje najbolj kulturnega razreda. Tekmovanje, ki smo ga imeli že prejšnja leta, poteka od novembra do maja. Stavljamo točkovni sistem, ki bo temeljil na enotah. Ocenjevali bomo:

- članstvo v kulturnih krožkih (za vsako udeležbo 1 enota),
- obisk kulturnih prireditev (od pol do 2 enoti),
- pisanje o kulturnih dogodkih (1 do 10 enot),
- razredne proslave (od 10 do 20 enot),
- razredna glasila (za vsako štev. od 0 do 10 enot).

Tako bodo učenci, ki si bodo ogledali npr. gledališko predstavo, o njej napisali prispevek in ga oddali kulturnemu animatorju, ki bo prispevek vlagal v posebno mapo. To bo dal komisiji, ki bo ocenjevala prispevke in jih objavljala. Komisija bo sestavljena iz dijakov naše šole — iz vsakega razreda en učenec, shajala pa se bo mesečno.

Tekmovanje so podprli tudi profesorji naše šole, ravnatelj pa bo

najbolj kulturnemu razredu dodelil prost dan za ogled kake kulturne predstave. Izbrani razred bo dobil tudi prehodno zastavico.

Imamo tudi še vsakoleten kulturni maraton, ko učenci pripravijo odprte razredne proslave. Merila za ocenjevanje maratona še niso povsem izdelana. Na ta dan zmeraj povabimo k nam zunanje kulturne delavce in učence drugih šol.

Omenim naj še kulturne dneve iz šolskega programa, ki so zelo pestri. Pri filmski vzgoji smo lani gledali filme, ki so jih posneli pred leti učenci sami pri filmskem krožku. Pri plesni vzgoji smo delali tudi praktično (v skupinah smo si na določeno glasbo izmislili ples). Organizirali smo tudi srečanje z Branetom Rončelom in njegovim multimedialnim programom.

Navdušila me je novost na naši šoli: Tadej Zupančič nam vsak teden na zelo zanimiv način objavlja spored kulturnih prireditev v Celju.

Veliko bi lahko napisala tudi o delu posameznih krožkov, a naj bo dovolj. Kljub temu, da smo srednja šola, nas vsekakor zanimajo izkušnje trboveljskih osnovnošolcev. Želimo si, da bi kaj izvedeli tudi o kulturnem udejstvovanju na drugih srednjih šolah. Želimo pa si tudi, da bi se o vsem napisanem prepričali tudi drugi. Obiščite torej našo šolo! Najbolj prepričljiv vtis boste dobili ob kulturnem maratonu ali na kulturnih dnevih prvih in drugih letnikov. Če ste za sodelovanje, nam pišite, in poslali vam bomo točne datume prireditev!

Vera je svoje pismo končala nekoliko šaljivo z „lepim pozdravom od kulturnih grebatorjev (animatorjev, ljubiteljev?) srednje pedagoške šole v Celju. Njeno pisanje naj pospremem z željo, da bi šole z mesebnim obveščanjem in tudi sodelovanjem izpopolnjevale in bogatile svoje kulturne programe. Pri Glasbeni mladini bomo radi pomagali, da se bodo spletle vezi med ljubitelji kulture, še podebej glasbene.

Z ORFFOVIM ORKESTROM NA GOSTOVANJU

Prišel je petek, težko pričakovani in dolgo obljubljeni. V šoli smo komaj čakali, da je odzvonilo. Člani

Orffovega orkestra smo odhiteli domov po prtijago. Po pouku smo se z obema tovarišema, Slavkom Mežkom in Sandijem Vovkom, odpeljali proti Martuljku.

Oskrbnik doma na Srednjem vrhu nam je prijazno odprl vrata. Razdelili smo se po sobah in si nato ogledali druge prostore zgradbe. Primerjali smo sobe, izbirali mize v veliki, lepi jedilnici in si ogledali lepo okolico. Razgled v dolino in na Špikovo skupino je bil prekrasen. Toda treba je bilo začeti z delom. Tovariš nas je kmalu poklical in prebral razpored vaj za petkovo popoldne. Na Srednji vrh smo namreč prišli zato, da bi dobobra našudirali koncertni program za Glasbeno mladino Slovenije. Takoj smo pričeli vaditi. Z veseljem smo se lotili skladb za male instrumente, ki jih je večinoma zložil nemški skladatelj in glasbeni pedagog Carl Orff. Že prvega dne smo se precej naučili. Večerja nam je zelo teknila. Ure po njej pa so bile pravi posladek. Kazalec se je med plesom, igrami in prijetnim klepetom prekmalu pomaknil pozno v noč. Še prav nič zaspani smo se razšli po sobah. Pomenki in hihitanje so zamrli šele proti jutru, ko nas je premagal spanec.

Ob sedmih zjutraj smo le s težavo vstali. Šele ko smo se umili s hladno vodo, smo se docela predramili. Po zajtrku so se kmalu začele vaje. Kdor ni igral pri skladbah, ki so bile na vrsti, je prosti čas lahko prebil po svoje. Nekateri so poslušali, kaj igrajo sošolci, drugi so brali, poslušali kasete, sestavljali velikansko sestavljanjo. Posebno privlačna je bila igra s kartami, ki smo ji pravili „morilec“. A brez skrbi, prav nedolžno je bilo. Streljali in morili smo se samo s pomežikovanjem.

Ob enajstih se je pred domom zbralo veliko ljudi. Največ je bilo pionirjev in nekdanjih borcev NOB — kurirjev. Dež, ki je ves čas pršel, ni pokvaril proslave in odkritja spominske plošče, ki so jo kurirji postavili na domu — nekdanji javki G-34. Vsi smo gledali prireditev. Po kosilu smo z bivšimi kurirji in borci skupaj zapeli in od njih dobili vsak eno kokto. Kmalu se je družba razšla in po urniku smo morali spet na delo. Večerja je bila tudi tokrat super, saj smo se posladkali s palačinkami. V teh dneh res nismo bili lačni, saj je oskrbnica poskrbela, da

so bili naši želodci polni in zadovoljni.

Za poslovitni večer smo pripravili zabavni program. Sodelovali smo vsi s pesmimi, skeči, pantomimo, triki, heci in s plesom. Na veliko smo spet „morili“. Bilo je super. Ko je bilo že pozno, smo morali v sobe. Pa kaj zato! Eni potihno, drugi naglas smo z igrami skrivoma nadaljevali pozno v noč. Spanec je bil kratek. Začel se je nov delovni dan, pa čeprav je bila nedelja. Pospravili smo sobe, ponovili naučene skladbe, malo po enajsti uri pa smo po skupinskem fotografiranju odšli peš v dolino proti Martuljku.

Na Srednjem vrhu smo se naučili, kar smo načrtovali. Polno lepih spominov nam je ostalo. Veliko zaslug za imenitno razpoloženje sta imela oskrbnica in oskrbnik, pa tudi dobri živci tovarišev so pripomogli k naši dobri volji. Vsi si želimo, da bi se takšni dnevi še kdaj ponovili.

In kaj v prihodnje? Obiskali bomo več šol v občini in na Gorenjskem in jim pokazali, da je muziciranje na malih Orffovih glasbilih res imenitna stvar.

MARJANA DROLČ
OŠ Žirovnica

Dvakrat zgledno se mi zdi tole Marjanino pismo. Prvič zato, ker so se imeli tam na Srednjem vrhu tako imenitno, da bi človek bil kar z njimi, in drugič, ker je tridnevno dogajanje tako zanimivo in spretno opisala. Prav zanimivo bi bilo, če bi nam Marjana ob koncu sezone še enkrat pisala in sporočila, kako so potekali njihovi koncerti. Naj ponovim, da je njihov program vključen v letošnje ponudbo komentiranih koncertov Glasbene mladine Slovenije pod naslovom Srečanje z Orffovim instrumentarijem. Če vas zanimajo Orffova preprosta glasbila in njegova glasba, povabite Žirovničane na svojo šolo!



GM DOGODKI

KORISTEN POGOVOR ZA USPEŠEN ZAČETEK GM NOVA GORICA

V soboto, 20. novembra, je Glasbeno mladino Nove Gorice (GM NG) obiskal Slavko Mežak z Jesenic, dolgoletni animator, nekdanji predsednik GMS in glasbeni pedagog. Posređoval nam je izkušnje o delovanju GM Jesenic, enega redkih društev v Sloveniji, ki vzorno deluje. Slavko nam je nakazal probleme, s katerimi se srečuje vsako društvo GM, povedal, kako težave vsaj delno odpraviti, kako čim bolj razvijati gibanje GM v občinski skupnosti. Namen Mežkovega obiska v Novi Gorici ni bil odpredavati določeno temo o Glasbeni mladini, temveč voditi pogovor o delovanju GM, o njeni vlogi in organizaciji na splošno, o programskih osnovah, metodah dela, oblikah dejavnosti. Opozoril nas je na nekatere bistvene elemente pri ustanavljanju občinskega društva ter na pomembnost vključevanja programov GM v delovanje občinskih kulturnih skupnosti pa tudi v program republiške kulturne skupnosti.

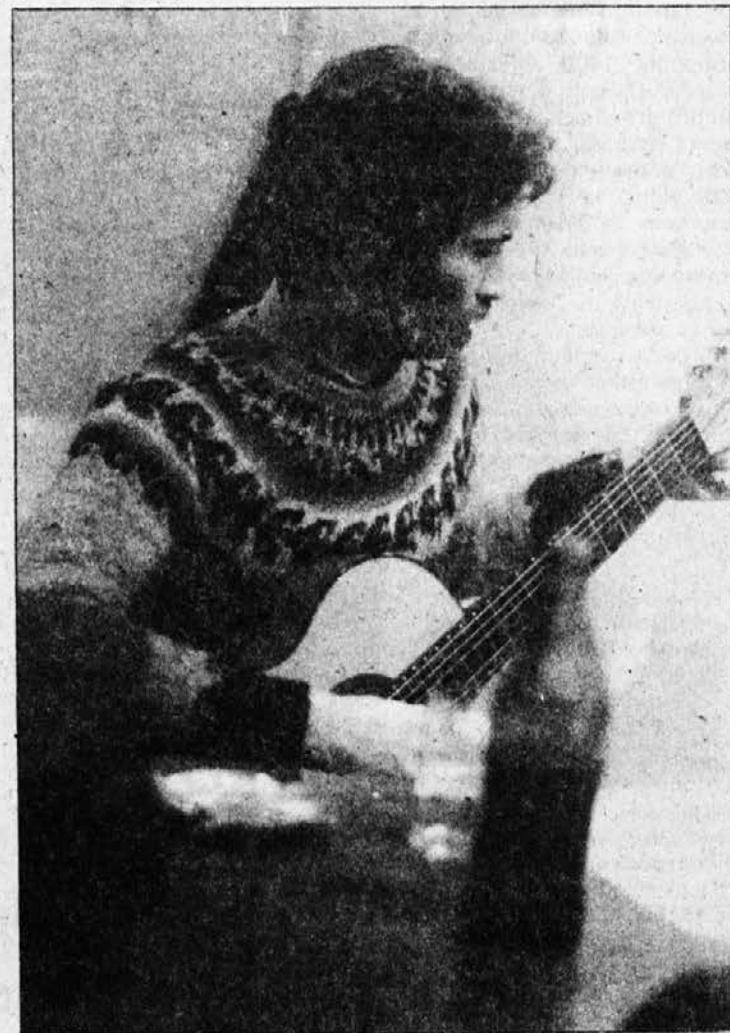
V pogovoru pa smo se dotaknili tudi problemskih vprašanj, ki jih sami nikakor nismo bili sposobni (in tudi ne kompetentni) rešiti v tistih pičlih dveh urah pogovarjanja. Še vedno so nejasnosti o članskih izkaznicah in prednostih posameznikov, ki naj bi tako izkaznico imeli. Pereč problem za GM pa je tudi novi šolski „režim“ pričetka pouka. Če naj šole s poukom prično ob osmih, kako razvijati interesne dejavnosti (med katerimi je tudi delovanje v GM), predvsem seveda pri tistih učencih in dijakih, ki se dnevno vozijo v šolo (in takih je v Novi Gorici zelo veliko)?

Na tem posvetu smo se dogovorili, da bo naše občinsko društvo (s pomočjo GMS) organiziralo okroglo mizo o GM in glasbenih razmerah v naši občini. Naložili smo si nalogo, čim bolj razširjati dejavnost GM v krajevnih skupnostih ter spodbujati sodelovanje mladih v OZD in KS. Dogovorili smo se tudi za konkretne stike in izmenjavo programov našega in jeseniškega društva.

Uspeh animacijskega predavanja se je pokazal že v naslednjih dneh,

ko je GM Nove Gorice v prostorih velike dvorane Kulturnega doma priredila mladinski koncert Tomaža Pengova. Na lep jesenski dan je k nam pripotoval „pocestni“ Tomaž in hotel ljudem prepevati „resnico za zvite lisice“. Trd in neizprosni je bil Tomaž na odru, štiristo radovednih in nezadržanih mladih v dvorani ga ni niti za trenutek dekoncentriralo. Tomaž s svojim „monotonim“ glasom, kitaro in lutnjo je uspel! Povsem se mu je posrečil stik sicer „hladno“ novogoriško publiko. Vse skozi je pevec s svojim zvestim instrumentom stal pod „drevesom, ki si ga je postavil v nasmehu nekega dneva“ in njegove pesmi (Narodna, Črna pega čez oči, Sarkofagi, Cesta, Pegam in Lambergar, Ar-

Tomaž Pengov se pripravlja na koncert



stanstva...) so ob odličnem komentarju (saj je Tomaž vendar umetnostni zgodovinar in to obvlada) navdušile mlado novogoriško občinstvo.

Neverjetno! Dolgo ploskanje je Tomaža vendarle prignalo ponovno na oder (po rožice seveda tudi) in nastop je sklenil s pesmijo o poljanah iz filma Krč.

To je bil prvi koncert (v takšni obliki), ki smo ga navdušeni GM NG ponudili mladim Novogoričanom. Poskus je uspel, čeprav ne brez spletk (nepotebni!) in organizacijskih težav. Kako dobro je, da zakulisje vse te kratke stike lahko skrije in da tistih štiristo mladih v dvorani ni ničesar opazilo. A slabo je vedno treba pozabiti in reči le: „Lep in uspešen začetek je bil!“

TATJANA GREGORIČ

OB USTANOVITVI GM KOPER

V času, ovitem v plašč stabilizacijskih ukrepov, ko naša družba mačehevsko razdeljuje sredstva kulturnim dejavnostim in nenazadnje v času, ko je GM Kranj zamrznila svojo dejavnost, je GMS povila v plenice še enega novorojenca: GM Koper. Rekli bi torej – drzen korak koprskih pogumnežev v zadnjem hipu... Ali morda poseg v koprsko kulturno življenje v pravem trenutku? Zakaj?

V Kopru smo mladi že nekaj časa pogrešali pestrejšega glasbenega življenja. Da ga je sploh kaj bilo, se moramo zahvaliti Društvu prijateljev glasbe Koper, ki je občasno organiziralo tudi mladinske koncerte. Zaradi vse večjega omejevanja sredstev je prav to društvo dalo pobudo za ustanovitev GM, ki bi poslej sama skrbelo za koncertno dejavnost, namenjeno mladim.

Zato smo se 29. oktobra zbrali na ustanovnem občnem zboru GM Koper. Udeležili so se ga tudi predstavniki DPG in ZKO, ki so nam obljubili še kako potrebno pomoč. Pogrešali pa smo predstavnike ZSM.

Pozdrave GMS nam je posredovala njena predstavnica Metka Zupančič in nam pri prvem koraku pomagala z nasveti in napotki. V razgovoru z njo so se izkristalizirale najpomembnejše ideje in cilji, ki smo si jih koprski glasbeni mladinci že zastavili. Med njimi so najpomembnejši: kontinuirano delo, animatorska dejavnost, predvsem pa, da se delo GM ne bi ustavilo le pri organiziranju koncertov, temveč da bi priskrbeli koprski mladini tudi možnost za aktivno glasbeno udejstvovanje. V planu dela je seveda še sodelovanje z vsemi šolami, glasbeno izobraževanje, vključeni pa so že tudi prvi konkretni predlogi za koncerte. Idej je dovolj, volje tudi, manjkajo nam le še prostori. Upamo, da bomo cilje, tako kot smo jih zastavili, tudi uresničevali. Upanje morda ni neupravičeno, glede na to, koliko težav je bilo že treba premostiti, da smo sploh lahko ustanovili GM v Kopru.

Morda ni slabo, da se že v plenicih zavedamo nevarnosti, ki nam pretijo, takih, kot jih je na oktobrski konferenci GMS opisal Marko Košnik...

LEA HEDŽET

PODVIIG SLOVENSКИH OSNOVNOŠOLCEV

TEKMOVANJE GMS - GLASBENI BAROK

Tekmovanje v glasbenem znanju je postalo v Glasbeni mladini že prav tradicionalno in slovenski glasbeni pedagogi, predvsem pa učenci naših osnovnih šol so se nanj že kar privadili. Letošnja tema, ki je bila namenjena glasbenemu baroku, je pritegnila ogromno število mladih, saj so se gradiva lotili na več kot 200 slovenskih šolah. Katere izmed njih so razredno in šolsko tekmovanje tudi izvedle pravzaprav ni pomembno, veliko pomembneje je, da je skoraj polovica vseh naših učencev sedmih in osmih razredov spoznala to glasbeno obdobje in si razširila poznavanje umetnostne zgodovine in glasbe.

Na tekmovanje, ki ga Glasbena mladina imenuje kviz, se je prijavilo 95 ekip, od katerih se jih je območnih tekmovanj udeležilo 91. Ta tekmovanja so bila 13. novembra v sedmih slovenskih krajih – v Celju, Ljubljani, Mariboru, Novi Gorici, Novem mestu, Murski Soboti in Slovenj Gradcu. Že tu so morali mladi tekmovalci pokazati obširno znanje, saj so bila vprašanja zahtevna, zvočne ilustracije – odlomki glasbenih del – pa izredno kratki. Po usklajevanju podatkov prek telefona so žirije tekmovalcev po Sloveniji sporočile rezultate prvega kroga. V polfinale so se uvrstile tele ekipe: Osnovna šola Ljubo Šerčer iz Loč pri Poljčanah, Osnovna šola Anton Aškerc iz Titovega Velenja, Osnovna šola iz Trbovelj, Osnovna šola Grm iz Novega mesta, Osnovna šola Miloška Štrukelj iz Nove Gorice, Osnovna šola iz Lenarta, Osnovna šola XII. SNOUB iz Novega mesta, Osnovna šola bratov Štrafela iz Markovcev, Osnovna šola iz Ormoža, ekipa Glasbene mladine iz Slovenj Gradca, Osnovna šola Prežihov Voranc iz Raven na Koroškem, Osnovna šola Prežihov Voranc iz Maribora, Osnovna šola Miloš Ledinek iz Črne, COŠ 25. maj iz Prestranka, Osnovna šola iz Hajdine, Osnovna šola Franjo Vrunc iz Slovenj Gradca in

Osnovna šola iz Radelj ob Dravi. Vrstni red naštetih ekip je narekovala njihova uvrstitev v polfinalnem tekmovanju, ki je bilo 20. novembra v Ljubljani in Mariboru.

Največja zanimivost letošnjega kviza Glasbene mladine Slovenije je bil prav gotovo „veliki finale“, ki je bil 4. decembra v našem novem kulturnem hramu – v Cankarjevem domu v Ljubljani. Prireditev je bila več kot zaključno tekmovanje, saj je bil ogled zanimive stavbe in poslušanje glasbe v veliki dvorani z orglami za marsikoga izmed poslušalcev prvo srečanje z domom. Zanimanje za finale je bilo temu primerno veliko in slovenske šole so dobesedno razgrabile 1400 brezplačnih vstopnic. Omeniti je treba, da je celotno prireditev snemala ljubljanska televizija. Zato naj posebej pohvalimo obe tekmovalni ekipi, ki sta z velikim pogumom in znanjem zmogli premagati tremo pred ogromnim auditorijem velike dvorane in televizijskimi kamerami ter dati vse od sebe.

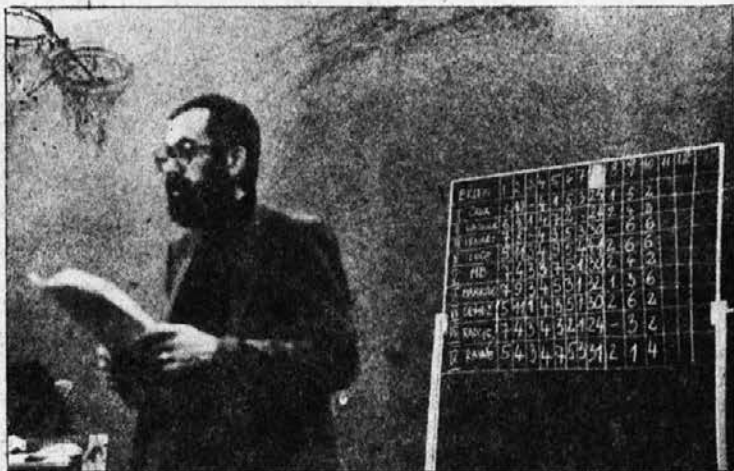
Finale je uvedla orgelska glasba. Organistka Angela Tomanič je na kratko predstavila instrument in zaigrala nekaj zanimivih odlomkov baročnih skladb. Nato je steklo tekmovanje. Po štirih vprašanjih je za predah poskrbel Ljubljanski baročni trio, ki igra na kopije pravih starih glasbil – kljunaste flavte (Klemen Ramovš), violi da gambo (Alojzij Mordej) in čembalo (Maks Strmčnik). Po vseh devetih vprašanjih sta si obe ekipi pridobili od 39 možnih kar 36 točk in potrebna so bila dodatna vprašanja, da je končno pred trojčico iz Titovega Velenja povedla ekipa iz Loč pri Poljčanah.

Kljub stabilizacijskim časom brez nagrad seveda ne gre. Poleg diplom in vezanih letnikov revije Pionir sta si ekipi za svoji šoli priborili koncert po lastni izbiri, prvouvrščena ekipa pa se bo brezplačno udeležila tabora v Grožnjanu.

KAJA ŠIVIC



Delovno na območnem tekmovanju



Športno na polfinalu.



Svečano na finalu

Fotografiral LADO JAKŠA

IZ POGOVORA S FINALNIMA EKIPAMA KVIZA GM- BAROK

DRUGO- UVRŠČENE

Ekipa osnovne šole Anton Aškerc iz Titovega Velenja (drugouvrščena):

Ivanka Vukič: Veliko truda smo morale vložiti, da smo se uvrstile v finale. Ni mi bilo tako hudo, ker nismo zmagale, le da smo zares spoznale barok in ga vzljubile.

Ksenija Ričko: Strinjam se z Ivano, posebej pa se moramo zahvaliti tovarišu, ki se je z nami pripravljaval.

Mirka Pernovšek: Res hvala tovarišu. Žal smo izpadle zaradi napake, ki sem jo zagrešila prav jaz.

Mentor Milán Copot: Če smo dosegli, da so tekmovalke vzljubile barok, smo res dosegli cilj.

ZMAGOVALKE

Ekipa osnovne šole Ljubo Šerčer iz Loč pri Poljčanah (prvouvrščena):

Nevenka Jelenko: Suzana igra klavir, vendar nas tudi ostale glasba zanima. Tovarišica nam je tudi pri rednem pouku glasbo razlagala ob poslušanju. Po vsem tem učenju bi najbrž prepoznale baročno glasbo že po glasbilih, motoričnosti...

Mentorica Jožica Hanzič: Poleg dela v šoli smo še individualno delale. Ni važno učenje na pamet, ampak to, da smo se v neko glasbeno obdobje zares poglabile. Vse nejasnosti smo skupaj premlevale. Seveda pa je doseženi uspeh rezultat daljšega truda, saj smo doslej sodelovali na vseh kvizih Glasbene mladine Slovenije (od Mozarta do danes). Tudi v razredu so snov (obdobje baroka) do neke mere spoznali vsi učenci, hkrati pa so se začeli privajati na poslušanje daljših skladb.

GLASBA MOČNEJŠA OD SLIKARSTVA

„Tatjana Olujić... violinistka s krepkim „moškim“ tonom, temperamentom in domišljijo, s katero oblikuje zanimive posameznosti“ (prvi program radia Zagreb)... „Njena spontana muzikalnost, ritmična preciznost in tehnika, ki se družijo z virtuoznostjo, zagotavljajo, da je pred nami violinistka, katere igra postaja vse zanimivejša“ (Politika Beograd)... „Sugestivnost Tatjane Olujić nam daje vtis, da je prva Bartokova sonata prav takšna, kot jo prejemamo iz rok mlade violinistke, -ki je svoje sposobnosti pokazala v bachovski tehniki, pagininijski virtuoznosti in odličnem obvladavanju sodobnega glasbenega jezika...“ (Le Matin, Port au Prince)

Violinistka Tatjana Olujić je mlada, sloka in nenavadno visoka plavalaska. V njeni igri in nastopu se mešata ljubkost in odločnost, ki poslušalca ne moreta pustiti hladnega. O tem pričajo kritike, ki jih prejema pri nas in po svetu, kjer vse več nastopa.

Zrasla je v umetniški družini, mati glasbenica jo je navdušila za glasbo in oče slikar za likovno umetnost. Tudi nadarjenosti ji ni manjkalo, saj ji je oboje dobro uspelo. Pri petih letih ji je ugaljal nastop malega

Slikar Richard Lee Barton je Tatjano upodobil v portretu z violino



violinista na šolski produkciji in želela se je učiti tega instrumenta. Od blizu seveda stvar ni bila videti tako privlačna, a z materino pomočjo je delo steklo. Tudi slikanje ji je postajalo več kot konjiček in imela je nekaj razstav svojih del. Kljub zaposlenosti se je vpisala na likovno akademijo, kar pa je nazadnje postalo le pronaporno in posvetila se je samo violini. Ugotovila je, da se je treba odločiti in si ostro začrtati cilje, če želiš resnično kaj doseči. In odločnosti Tatjana gotovo ne manjka. Pri enaindvajsetih je končala glasbeno akademijo in odšla na izpopolnjevanje v Budimpešto, na akademijo Bela Bartok. Tu je prišla v stik z znanim violinistom in pedagogom, nekdanjim Bartokovim sodelavcem Andréjem Gertlerjem, ki jo je povabil v svoj razred in Bruselj. Ko je Gertler odšel v pokoj, je magisterij nadaljevala pri violinskem pedagogu Octorsu, nato pa so jo v Bruslju povabili, da bi pri njih eno leto poučevala. Ostala je kar pet let. Zanimiva prilika se ji je ponudila na tekmovanju kraljice Elizabete, kjer jo slišal Menuhin in jo povabil k sodelovanju v znamenitem ansamblu Camerata Lisi.

Verjetno ji je leto, ki ga je prebila kot članica tega komornega sestava,

prineslo največ izkušenj. Bilo pa je tudi izredno trdo delo. Camerata Lisi je stalno na turnejah, vrstijo se potovanja po vsem svetu in glasbeniki se morajo na vsako od teh pripraviti ne le glasbeno ampak tudi jezikovno. Profesorji za tuje jezike jih poučujejo tistega jezika, ki ga bodo potrebovali na naslednjem potepanju. Tako se je Tatjana naučila poleg francoščine še flamsko, angleško, rusko... Camerata Lisi je ansambel, ki slovi po izjemno bogatem sporedu. Najmanj pet ur vežbanja in skupnih vaj imajo dnevno, glasbeniki morajo biti organizatorjem neprestano na razpolago. Ne smejo se ukvarjati s športi, ki bi jim lahko kakorkoli škodili, na primer s smučanjem ali tenisom. Skratka, tempo življenja teh glasbenikov je tak, da ga rekoče kdo zmore daljša časa.

Tatjana se je vrnila v domovino. Belgijsko otožno podnebje ji nikakor ni prijalo in zahotelo se ji je zaživeti med svojimi. Trenutno je asistentka na Fakulteti glasbenih umetnosti v Beogradu, kjer si utira pot med soliste in violinske pedagoge. Že v študentskih letih je veliko nastopala v organizaciji Glasbene mladine, leta 1974 je bila edina predstavnica Jugoslavije v svetovnem mladinskem orkestru Glasbene mladine, ki ga je v Združenih državah vodil Leonard Bernstein. Tudi po vrnitvi iz tujine je ostala zvesta mlademu občinstvu. Še vedno nastopa v programih Glasbene mladine. Skupaj s svojimi študenti je organizirala godalni komorni orkester, ki ga je imenovala Camerata Tatjana Beograd. Rada bi mladim godalcem nudila čimveč pogojev za skupno igro in nastopanje. Načrti so veliki, bilo je tudi že nekaj uspehov, vendar takšen ansambel raste počasi in prebrnjimi je še veliko dela.

Zanimivo je, da pri vsem tem Tatjana vsak trenutek porabi za poslušanje glasbe. Pravi, da jo moti, če je okrog nje tišina. Neprestano posluša, zdaj to, zdaj ono, v avtu, doma. Za sprostitvev ji najbolj ugaja južnoameriška glasba in pa disco zvoki, seveda pa največ časa posveti svoji stroki.

Njeni načrti so preprosti in delavni. Še dalje bi rada poučevala na Fakulteti glasbenih umetnosti in gojila komorno igro s svojim ansamblom. Rada bi v domovini posnela ploščo, predvsem pa bi rada čimveč nastopala.

KAJA ŠIVIC

BEOGRAJSKA VIOLINISTKA TATJANA OLUJIĆ

DOGODKI

STUDIO K & K - TEDEN CELOVŠKE KULTURE V CANKARJEVEM DOMU

V dneh 15. in 16. novembra smo bili priča dveh multimedialnih projektov eksperimentatorjev iz Celovca. Prireditvi obeh večerov sta imeli obliko avdiovizualnega ateljeja in sta vključevali deli Anestisa Logothetisa (16. novembra) in Dieterja Kaufmanna (1. novembra).

Studio K & K so osnovali v Celovcu leta 1975. Od takrat pa do danes so umetniki, ki v studiu sodelujejo, gostovali že skoraj v vseh evropskih državah kakor tudi v deželah Severne Amerike. Sodelovali so tudi na zelo renomiranih festivalih, kot so Multi - Media Festival v Stockholmu 1975., Štajerska jesen 1976., 1979 in 1980, v Gradcu, Bienale v Zagrebu 75 ter na prireditvah v Beethovnovem letu na Dunaju; kjer so s prazvedbo Music minus one dvignili mnogo prahu. K & K z igralko Gundo Koenig in skladateljem Dieterjem Kaufmannom vključuje v svoje projekte predvsem zaključena dela domačih in tujih sodobnih avtorjev eksperimentalne glasbe in jih izvaja v obliki gledališča in Media - mix ter s pomočjo najrazličnejših tehničnih možnosti. K vsaki izvedbi so pritegnili še druge ustvarjalce - slikarje, fotografe, filmske delavce in druge. Vsako novo umetniško produkcijo torej razumemo kot skupinsko delo, ki se seli v prostor in med predstavo spreminja svoje oblike.

Ženska brez posebnosti je spektakel različnih vrst, kot so glasba, gledališče, šanson, film, diapozitiv, magnetofonski trak, življenje, elektronika, nastal izmed Kaufmannovih starejših del, eksperimentalnih filmov Kurta Matta in Krzysztofa Rogulskega. Izmed vseh teh prvin pa izstopa kot paradigma življenje neke ženske: brez posebnih individualnih kontur in brez posebnih zahtev. Zvočni material se nenehno bogati od deklarativnosti človeških pravic, ki se izgubijo v neskončnost prometnega hrupa prek vodilnega motiva Jaz sem od glave do pet naravnana k ljubezni do šansona Ernsta Jandla in elektronskega zvoka Jesenske patetike. Akustične slike okolja in notranjega sveta nekega človeka v našem času prikazujejo grenkobo življenjske resnice na velikem diapozitivu, ki prikazuje ženski obraz, na katerem

postopoma izginjajo oči, nos in usta.

Sedemdeset minut trajajoča predstava nam prikaže neko življenje - življenje neke ženske ali morda vsake ženske, morda naše življenje?

Naslednji večer je eksperimentalni stučilo nastopal v celotni zasedbi z Daidalio Anestisa Logothetisa. Daidalia je pravzaprav besedna opera, obogatena z zvoki. Zgodba se ne dogaja le pred 4000 leti na Kreti, ampak sleherni dan - tudi danes med nami. Poleg scene in svetlobnih ter zvočnih efektov skladatelj uporablja še magnetofonski trak, film in diapozitive.

Po zanimivosti eksperimenta in celotne realizacije bi dala prednost prvemu večeru celovških gostov. Morda jim še manjka prikaz situacije, kjer bi se dogajala glasbeno/zvočna - video aktivnost v procesu. Vsekakor pa so gostje iz Avstrije dali gledalcem - poslušalcem informacije in možnost reaktualizacije v našem kulturnem prostoru.

NEDKA PETKOVA - KOVAČIČ

SIVO OPATIJSKO MORJE - XIX. TRIBINA MSJ

Severnojadransko morje se ne more posebej pohvaliti z lepo modrino in kristalno čistostjo, še najmanj v jesenskih in zimskih mesecih; in kako metaforično se mi ta misel vsiljuje ob ringljanjih na letošnji tribuni jugoslovanskega glasbenega ustvarjanja, ki se je že devetnajstič zapored v začetku novembra odvila v Opatiji. No, pa brez pesnikovanja, naj dogodka v kratkem povzamem. V petih dneh smo slišali skladbe 85

Gunda König v predstavi Studia K&K Ženska brez posebnosti



skladateljev, od teh 85 del v živo in 23 del z magnetofonskega traku, v t. i. Tape klubu. Med slednje štejem tudi video posnetek Božičeve Lizistate. Vsak dan naj bi torej zbrano sledili sedemindvajsetim skladbam (popoldne prvega in dopoldne zadnjega dne lahko združimo v en dan), kar nedvomno presega tudi meje vzdržljivosti profesionalnih glasbenikov oziroma tudi tako imenovane plačane publike (kritikov, študentov, ki so prišli na šolsko ekskurzijo).

Skladbe so se gibale v okvirih znanega in tudi toliko razglašan pluralizem stilov je vse preredko razvezal inventivni osebni jezik naših glasbenih peres. Vseeno je v poplavi sivine nekaj del izstopalo. Razveseljivo je, da so to velikokrat dela mlade generacije: Plavi prostor Katarine Miljkovič, Levant Mladena Milečevića, Sarabenda Frana Parača, Terpsihora Milovana Filipovića, 8-80 Uroša Rojka, tudi Quartetto rusticano Iva Josipovića, Andantino Marka Ruždjaka, Di/fuzija Vladimira Tošića. Mladi se preveliki kompliciranosti in skonstruiranosti glasbenih del iz šestdesetih in sedemdesetih let odzivajo z novo enostavnostjo in tudi z novo romantiko; bolj iskreno muzikantski so, pa vendar jim, vsaj po mojem mnenju, manjka malo več eksperimentatorskega poguma.

Vendarle nekajkrat tudi srednja in starejša skladateljska generacija nista zatajili. Kot celote je po kvaliteti izstopal drugi del koncerta Antologija jugoslovanske klavirske literature III z deli Lojzeta Lebiča, Davorina Kempfa in Stanka Horvata, pa še Concertino Nikše Njirića, Groharjeve impresije Iva Petrića in seveda v Sloveniji že znani in tudi nagajeni Violinski koncert Janeza Matičiča. Pri vseh omenjenih je šlo tudi za odlične poustvarjalne dosežke: pianistka Pavica Gvozdić, Zag-

rebški solisti, Simfoniki RTV Ljubljana s solistom Igorjem Ozimom, poleg teh pa še ruski pianist Igor Lasko in sopranistka Irina Arsićin (zadnja dva sicer z interpretacijo manj uspešnih skladb) so bili res izvrstni, preutrujena publika pa teh vrhov ni primerno nagradila - vse dobro in slabo se je utapljalo v istem morju. Malce je vzvalovilo le dvakrat: ob polomiji, imenovani Hor flauta Beograd in provokaciji Miodraga Lazarova, imenovani Ideja Fenomenologije, Edmund Husserl i ja (za magnetofonski trak). Obakrat se je vprašalo, česa je pri tem „kriva“ glasba oz. kaj ima s tem opraviti glasba (prvič zaradi popolnoma nezanimivih skladb, drugič zaradi skoraj uró trajajoče kvadrofonije večplastnih govorenih nesmislov).

Nevihto smo pričakovali vsaj na klubskih tribune, na vsakodnevnih pogovorih med skladatelji, poustvarjalci, kritiki, občinstvom, ki naj bi letos napravili nekakšno sintezo dogajanj preteklih osemnajstih opatijskih tribun. Morda se kdo še spominja naslova v GM, O, pa ti i ja, ki ga je pred nekaj leti nad svoj članek o opatijski tribuni zapisal Bor Turel. Letos takega naslova ne bi mogli zapisati, ker niti razvnetih osebnih obračunavanj na relacijah skladatelji - skladatelji, kritiki - kritiki, skladatelji - kritiki itd. ni bilo. Prvi klubski razgovor je bil posvečen slavljencu, osemdesetletnemu skladatelju Mihovilu Logarju, ostale pa je vodil Darjan Božič, ki pa jih ni uspel usmerjati v načrtano problematiko, kljub v bitenih objavljene mu gradivu, ki je dalo nekaj bistvenih iztočnic za razpravo. Vendarle je bilo nekaj konkretnih predlogov za nadaljnje delo opatijske tribune, ki, če lahko verjamemo dosedanjemu (na)upoštevanju podobnih, spet ne bodo v večji meri uslišani; gre za boljše dokumentiranje dogajanj (kar je seveda zvezano z dodatnimi finančnimi sredstvi in zato res teže uresničljivo), za večjo selekcijo in s tem zmanjšanje števila predstavljenih del (oredvsem čim manj posnetkov), za bolj temeljito pripravljene antologije, kot pa je bila na minulih dveh tribunah klavirska, za boljše organiziranje diskusij (pravočasno informiranje o možnih temah razgovorov, da bi se vsi zainteresirani nanje lahko bolje pripravili).

Pa še to. Zakaj ob očitnem prodoru mladih njihove skladbe še vedno največkrat ostajajo izvedene v okviru Tape cluba in priznana poustvarjalna telesa (npr. Slovenski orkester in Simfoniki RTV Ljubljana) v svoj program uvrščajo dela že uveljavljenih skladateljev?

MOJCA ŠUSTER

DOGODKI

AMERIŠKA SKUPINA JUMP UP V CANKARJEVEM DOMU V LJUBLJANI

Letošnji mednarodni jazz festival v Ljubljani je enkrat po tolikih suhih letih (ali pa morda sploh prvič v svoji zgodovini) postregel s programskim konceptom in v povezavi s tem z relevantno, živo sodobno jazzovsko godbo. Vseeno pa smo na njem pogrešali v zadnjem času vse bolj popularen in priznan no wave, punk jazz, funk jazz ali kakor koli že imenujemo smer, zaznamovano z Ornette Colemanovimi zadnjimi projekti, James Blood Ulmerjem, Defunktom etc.

In kot da bi se Cankarjev dom zavedal te pomanjkljivosti, nam je v jesenski koncertni sezoni postregel z dvema no wave koncertoma. Če je bil nastop Shannona Jacksona in njegovih Decoding Society v septembru nor po vsebini, je bil nastop najnovejše zasedbe pihalca Oliverja Lake nor po formi. Nor zaradi neujemanja, neadekvatnosti prostora in samega nastopa. Srednja dvorana Cankarjevega doma onemogoča komunikacijo med odrom in avditorijem, izvajalec (pa kakršenkoli že bodi) je vnaprej deklariran kot artist (umetnik). Vloga zabavljaja mu je odvzeta, ker za slovenski hram meščanske kulture pač nikoli ni bila predvidena. Jump up pa so prav to, morda celo radikalizirana oblika pervertirane zabave. So ples, reggae, funk, žur itd., a v Cankarjevem domu smo jih morali prepoznati le kot eksotičen eksponat in se zadovoljiti s pasivnim spremljanjem nekega dogodka, ki ni bil koncert, temveč njegov presežek in nadaljevalec.

Konec koncev smo lahko veseli, da ni nora samo realnost, v kateri živimo, ampak, da je nora vse, kar se v njo vtihotapi od zunaj, največkrat prav v polje množične kulture in zabave.

LEON MAGDALENC

Fotografija DAMIL KALOGJERA

ŽIV(AHNO STARO RENASANČNA IN BAROČNA GLASBA TRIA KLEMENČIČ

Rene Clemencic — Andras Kecskes — Sergio Vartolo — trije glasbeniki iz treh centrov za staro glasbo, z Dunaja, iz Budimpešte in Bologne, trije, ki zvenijo kot eden, ki zvenijo kot deset, ki zvenijo kot CLEMENCIC CONSORT. — pa če-

Oliver Lake - vodja ansambla
Jump up



prav so le trije, trije od mnogo številnejšega ansambla, ki ga bomo v Ljubljani (še)le videli — slišali, ko bodo pogoji za to. Na srečo so zdaj bili dani (zahvaljujoč avstrijskemu inštitutu) vsaj za nastop 24. novembra v Viteški dvorani v Ljubljani, za nastop, ki bi ga bili veseli v vsakem glasbenem centru, kjer bolje od nas poznajo renesančno in baročno glasbo — in kjer Rene Clemencic s svojimi glasbeniki tudi velja za pojem v zvrsti, ki jo goji. Interpretacija, ki hoče biti kar najbliže načinu igranja, kakršen je (po našem mnenju) bil v veljavi, ko je ta glasba nastala, je plod dolgih in natančnih raziskav: te so obradile sadove v skrajno zlahtni predstavitvi, ki je do roba napolnjena z intenziteto, s prepričljivostjo, z zanosom, muzikalnostjo, ki na trenutke že kar jemlje dah, preplavi poslušalca, če se le hoče prepustiti tej (pri nas tako redko slišani) glasbi. Ubranost in

pretanjenost, zlitost, virtuoznost, izdelanost koncepta in obenem igrivost, presevanje humorne duha, življenjske radosti, renesansa te glasbe: to je Clemencic trio; če že prvič, upajmo, ne zadnjič v Ljubljani.

METKA ZUPANČIČ

ABONMAJSKI KONCERT SLOVENSKE FILHARMONIJE - SOLIST VIOLINIST GRIGORIJ ŽISLIN

Ko je na koncertu Slovenske filharmonije v petek, 19. novembra, nastopil kot solist z orkestrom sovjetski violinist Grigorij Žislin, je bilo vsem poslušalcem na mah jasno, da jim igra umetnik nenavadnih, izjemnih tehničnih in muzikalnih sposobnosti. Zato je njegov solistični nastop 22. novembra privabil več poslušalcev, kot jih lahko zajame filharmonična dvorana.

Grigorij Žislin se zaveda svoje umetniške zrelosti. Igral je spored, ki je z izjemo dveh Paganinijevih skladb tako pogosto izvajan, tolikokrat posnet na ploščah in tako zasidran v repertoarju vseh pomembnih violinistov, da lahko le do kraja izbrušena igra in velika muzikalna prenikavost dandanes upravičita koncertni nastop z njimi. Če smo oboje občudovali že v prvi točki, Ciacconi v d-molu J. S. Bacha za violino-solo, se je umetniški vtis še povečal ob soigri violinista in pianistke Fride Bauer, nekdanje spremljevalke znamenitega Ojstraha, Rostropoviča in Šafrana. V drugi sonati za violino in klavir S. Prokofjeva in v Kreutzerjevi sonati L. v Beethovena sta se koncertanta ujemala do najmanjših podrobnosti in tako občuteno gradila stavke za stavkom, da o sorodnosti njihovih pogledov na izvajano glasbo ni bilo dvoma.

Kaj je izvajal Grigorij Žislin iz svojega instrumenta v zaključni točki večera, Paganinijevih variacijah na arijo iz Paesellijeve opere Lepa mlinarica, se z besedami ne da opisati. Njegove čarovnije so izzvale burne zahteve po dodatkih, ki jim je koncertant ugodil.

PAVEL ŠIVIC

V ŽIVO

KONCERTI, KONCERTI...

... Naslednji (močno skrajšan) prispevek Gorana Antleja o koncertu Neila Younga v Muenchnu objavljamo predvsem zato, ker bo takih odmevov zaradi znanega „svežnja“ ukrepov vse manj...

... Skoraj neverjetno je, da je tako neopazno prišla na evropska tla ena živih legend ameriškega rocka — Neil Young. Ta je na letošnje svetovno turnejo s sabo popeljal tudi take glasbenike, kot sta recimo Nils Lofgren in Ralph Molina (zadnji ex-Crazy Horse). 12. oktobra je Neil nastopil v muenchenski olimpijski dvorani. Visok, kratko pristrižen, z brezabelno električno kitaro... Že od vsega začetka je videti, da je poleg Younga osrednja „atrakcija“ koncerta Nils Lofgren. Vrstijo se starejše, „električne“ skladbe. V Youngu je polno energije, mnogo več kot pred leti s CS & N. Sledijo skladbe z njegove nove velike plošče Trans. Ta Youngova glasba je zelo drugačna. V glavnem gre za (prek sintetizatorja popačene) nejasne vokale, ki nadgrajujejo podlago bobnov, kitare in klaviatur. Nekakšen tehno pop rock (??? op. ur.). Prvi večji aplavz izbruhne, ko Young vzame električno kitaro in orglice. Helpless. Nekje v ozadju se mu pridruži zvok Nilsove klavirske harmonike. Na oder se vrne bend. Vonj po glasnosti. Neilova črna kitara para zrak. Pol ure pravega hard rocka. Vseeno pa ostanemo brez skladb z zadnjih dveh albumov. Nato znova počasne balade, skladbe z albuma Trans in „električne“ znanke z Live Rust. Konec. Kar ne moreš verjeti, da sta ura in trideset tako hitro minili. Prižgejo se vžigalniki. Močno bobnenje nog v parterju.

Dodatek. Najprej Neil znova nastopi z akustično kitaro, nato pa se mu pridruži skupina. Mr. Soul, naj-

starejša skladba večera. Koncert danes ob mislih na včeraj.

... Goran! Prihodnjič prosim bolj skondenzirano in manj patetično. Pa brez zamere...

... Sicer pa je bilo v zadnjem času dokaj živahno tudi pri nas...

... Pankrti so na svojih šentviških „manevrih“ Svoboda 82, ki jih je snemala televizija, (hkrati naj bi ostali „ujeti“ tudi za živo ploščo) pripravili klasičen poznopankrski žur — dinamičen, energičen, na trenutke zelo provokativen, drugi pa že kar „guitar hero“ požerski. Novi godbi Pankrtov pa manjka predvsem neposrednost kake „Metke“ ali „Sedemnajst“. Tako se je na trenutke koncert kar malce vlekel in me v glavnem ni posebno pritegnil. Kot predskupini sta tokrat bolj in manj blesteli Orkester Titanik in Trobecove krušne peči. Orkester bolj, saj je z novim ženskim vokalom, zanimivo trobento in zanesljivostjo različno nakazal svoje „gibanje“ med melodičnim popom in odtrgano ironijo. Trobecove krušne peči manj, saj pomenijo le še eno ime novega funka — tipa Gang of Four/Šarlo akrobata, pri čemer vzori na trenutke preveč prevladajo...

... „Živa“ scena ljubljanskega alternativnega disca FV 112/15 je začela z nastopom beogradskega dua **Disciplina kičme**, benda ex-basista Šarla akrobata Koje in bobnarja Radničke kontrole. Ta nam je pripravil po Laibachu najbrž najzanimivejši FV-jevski nastop doslej. Energični Koja z bas kitaro (s pomočjo številnih efektov) do popolnosti obvlada dinamiko svoje godbe, s stopnjevanjem in kontroliranimi prelomi napetosti, agresivnosti in odtrganosti. Pri tem se Koja delno navezuje na izhodišča godbe starih Šarlo akrobata, se pravi na godbo znotraj punka in novega funka, del-

no pa poseže po interpretaciji mita kitarskega heroja Jimmija Hendrixa, katerega inovativni pristop do kitare zelo uspelo naveže na svojo punkoidno agresivnost. In to kot bas kitarist! Čista energija!

... Toliko bolj nezanimiv je bil nastop **Nece Falk** v KD Ivana Cankarja, ki lepo kaže, kaj se zgodi, če se skuša izvajalka jugo pop-rocka siliti z godbo, ki ima pretenzije rocka, a to ni. Izzvenci le kot njegova karikaturna. Koketiranje s klišeji drugorazrednega AOR-a, pomanjkajne vsakršne lastne identitete, pozerstvo zaradi poze, to so le nekatere od „dik“ odrskega imagea, pa tudi godbe Nece Falk, ki je povrh vsega še najbližja površnemu „izpisku“ travmatičnejših prebliskov jugo rocka. Tako so bili precej zanimivejši od Nece njeni predvozači, **Preporod**, ki vedno bolj prečiščeno in tudi ostro dodelujejo nekakšno slovensko inačico pub rocka a la zgodnji Dr. Feelgood, lo'ers in so v tem iz koncerta v koncert bolj prepričljivi...

... „... poslušali pa boste disco in rhythm'n'blues.“ Delček besedila reklame za koncert skupine **The Reddings** v Hali Tivoli. Kakih 1800 (predvsem na tribune) zvaljenih potrošnikov disco muzike ni slišalo ne enega ne drugega. The Reddings so očitno namreč ena številnih, predvsem na klube orientiranih „črnih“ skupin, ki se navezujejo predvsem na „žuraški“, na trenutke že kar oster funk, in pa na MOR-ovsko obarvan medel soul. Pri tem so predvsem MOR soul komadi nastop zelo razvodneli in mu odvzeli eno osnovnih potez zanimivih „črnih“ koncertov — intenzivnost, nabito z ritmom. Večino skladb, tudi funkoidnih, pa so matirale tudi slabe izpeljave osnovnega motiva. Sicer pa nas tudi pričakova-

ni delček nastopa, l'hommage Otisu Reddingu, ni ravno dvignil na noge.

... Kako uspeva prebujanje mladi mariborski sceni? Zelo razveseljivega odgovora na to vprašanje na jesenskem „Koncertu za glasbeni klub“ ravno nismo dobili. Koncert je onemogočila že pomanjkljiva selekcija organizatorja. Tako se je v Hali C zvrstilo kar 15 bendov in izvajalcev, katerih večina prvih dveh tretjin ni preseгла ravni „šolskih“ skupin. Tako smo se vsaj del koncerta „naslajali“ nad klasičnimi pervertiranimi jugo rock oblikami — od t. i. starega rocka prek posiljeno ažurnega težkega metala do jazz rock igračkaj. In mariborski punk? Njegova osnovna poteza je popolna garažnost. Še največ so pokazali Masakar, ki so vsaj tehnično za korak proč od garaže, glasbeno pa se še globoko kopljejo v punk klišejih. Za uspelo scensko in glasbeno bombo so v Mariboru poskrbeli Lauženki z Nohkasla, dvajsetčlanska skupina, katere godbo najlaže označimo s „čudnim“ izrazom post socrealistični pionirski rock'n'roll. Pionirsko udarniški image, hotel wave, mlo petje osnovnošolskih zborčkov, prebliski zvočne odtrganosti ter zanimivi demistifikatorski teksti... Zanimivo. Potrebno pa bo seveda še prečiščevanje godbe. Večer (oziroma bolj popoldne) so zaključili Jani Kovačič, Preporod in Lačni Franz. Medtem ko se je Jani še enkrat izkazal s svojim kontaktom s poslušalci, so Preporod pred domačimi potrošniki svoje godbe doživeli skrajno hladen odziv. Čudno. Zadnji, Lačni Franz, so na slabo ozvočenje odigrali le nekaj skladb, nato pa so jim ga lokalni polbogovi, ki so se že prej igrali z lučmi v dvorani, preprosto izključili. Nedvomno uspel poseg. Sicer pa sem sam vedno za happy end... pbč

DVAKRAT MLADI MLADIM

GM KONCERTA

Letošnji abonma Glasbene mladine pod naslovom MLADI MLADIM privablja poslušalce v okroglo dvorano v Cankarjevem domu. Oblika dvorane morda slogu teh komornih koncertov ni najbolj naklonjena, je pa prostor dokaj akustičen in vzdušje v njem intimno.

Na drugem letošnjem koncertu se je novembra prvič v Ljubljani s samostojnim recitalom predstavil v Šibeniku rojeni mladi basist **Neven Belamarič**. V zahtevnem programu

pesmi Schuberta, Schumana, Ravela, Musorgskega in hrvaške skladateljice Dore Pejačević nas je z lahko to prepičal, da je pevec izjemnih glasovnih in tehničnih kvalitiet, da mojstrsko obvlada lirični in dramski izraz. Prav gotovo mu bodo velike pevske sposobnosti, ki si jih je pridobil med šolanjem v Salzburgu in na Dunaju, omogočile prepričljive izvedbe opernih vlog v Ljubljanski operi, kjer je letošnjo sezono začel sodelovati kot solist.

Na koncu ne smemo pozabiti omeniti muzikalne spremljave **Milivoja Šurbeka**, ki je znatno pripomogel k uspešnemu koncertu.

V začetku decembra sta tretji koncert v ciklu Mladi mladim zapolnila mladi slovenski kitarist **Andrej Grafenauer** in flavtist **Cveto Kobal**. Andrej Grafenauer, ki se izpopolnjuje v Gradcu, se je v delih J. S. Bacha, M. Castelnuova-Tedesca in našega sodobnega skladatelja

Aleša Strajnarja izkazal kot občutljiv glasbenik. Flavtist **Cveto Kobal**, od letos član orkestra Slovenske filharmonije, je v prostem sporedu del J. S. Bacha, B. Martinuja in slovenskega skladatelja **Alda Kumra** potrdil svojo muzikalnost, njegovo igro neprestano prevevata mladostna igrivost in živahnost. Pianistka **Vlasta Doležal-Rus** se je ponovno izkazala kot odlična spremljevalka in komorna glasbenica.

KAJA ŠIVIC

BLUES ČEZ LUŽO

In potem so prišli Beatli. Vendar njihov prihod ni bil takojšnje zmagoslavje, prav nasprotno, čisto tiho so se priplazili v zavest mladih. Prvo nezaupanje ni veljalo le njihovi glasbi, prav tako pa ni bila le glasba tista, zaradi katere so mladi Beatle sprejeli. Odrasli so sprva nemočno opazovali, kaj se dogaja, a prav kmalu se je ta nemočno sprevrgla v negativne reakcije. Ob podpori sredstev javnega obveščanja je prišlo do prvih represij. Sprva se je boj proti beatlomaniji omejil na zunanje znake privržencev beat glasbe, kot so bili na primer dolgi lasje. Toda učinek vseh vzgojnih ukrepov je bil vse večje navdušenje mladih nad glasbo in obnašanjem Beatlov. Kar je bil spočetka boj med posameznimi otroki in njihovimi starši in vzgojitelji, je začelo preraščati v pravo fronto, saj so se mladi začeli združevati v boljše ali slabše organizirane skupine. Odločilni vpliv na vedenje skupin so imeli „posvečeni“ posamezniki, ta pa je bil posebno močan, če so bili od članov skupine priznani ne le kot specialisti, ampak tudi kot vodje. Priljubljena oblika preživljanja prostega časa so bili v tistih letih „hausbali“, kjer se je zbralo 20 do 30 mladih, da bi plesali in poslušali glasbo. In če je slišati še tako paradoksnó — šole niso bile le tiste, ki so najbolj zagrizeno preganjale dolgočasce, bile so tudi prve javne ustanove, ki so organizirale plesne in koncerte z beat glasbo. Pasivnemu občudovanju je sledilo aktivno posnemanje. Imeti kitaro je pomenilo prestiž, ki se je podvojil, če je nekdo igral v bendu. Postalo je tudi zelo pomembno poznati člane ansamblov in morda celo malo pomagati okrog odra. Člani ansamblov so namreč imeli poseben socialni status, ki so ga javno demonstrirali s še daljšimi lasmi in še bolj pisano obleko. Tudi to je imelo svoje posledice, saj so se na tak način rodile prve slovenske zvezde. Tako pravijo, da so njega dni dekleta poznala imena članov skupine Kameleoni prav tako dobro kot imena Beatlov.

Kljub temu pa je bilo igrati v ansamblu vse prej kot lahko, saj se je ponavadi zataknilo že pri opremi. Industrija glasbil je na potrebe tržišča reagirala zelo počasi in trajalo je nekaj let, preden je zadovoljila najbolj skromne želje. Tako so bili mladi odvisni predvsem od lastne iznajdljivosti — pretvarjali so akustične kitare v električne, sami izdelovali mikrofone in ojačevalce, embalaža pralnih praškov pa je bila osnova takimenovanam Dixon bobnom. Prva licenčna plošča z glasbo Beatlov je izšla leta 1967 in do leta 1968 so bili Beatli le dvakrat na

televiziji. V prvi polovici 60. let tudi ni bilo nobenih množičnih prireditvev in šele 1965 je v Sloveniji gostoval prvi tuji ansambel. 1967 so odprli prvo diskoteko in v letih 1967/68 so nastali prvi pomembni domači ansambli. Ob tej priliki bi rada priklicala v spomin podatek, da se je po letu 1967 prodaja instrumentov začela dvigati z 200 do 300 % na leto! V drugi polovici 60. let se je veliko stvari odločilno spremenilo. Življenjski standard se je naglo višal, meje so postajale vse bolj odprte, sredstva javnega obveščanja so v svoje programe vključevala vedno več modne glasbe in industrija plošč je poleg licenčnih izdaj začela izdajati tudi prve poskuse domačih ansamblov. V trgovinah so se začeli pojavljati številni predmeti, ki jih človek ne potrebuje (kot na primer žvečilni gumi), pač pa z njimi dokazuje, da je pop, sodoben in voljan podleči modnim muhem.

Kljub temu privrženci beat glasbe v družbi še vedno niso bili priznani. Po Ljubljani so se takrat klatile „anti-Beatles bande“, katerih cilj je bil prebupati čimveč dolgočascev in jih po možnosti ostriči. Zaradi takšnih incidentov, represij v šoli, pripomb staršev in napadov v sredstvih javnega obveščanja se je prvotni protest, ki je bil protest „per se“, začel oblikovati v generacijski konflikt in se povezovala s študentskimi gibanji. Posledica tega vrenja je med drugim tudi leta 1969 ustanovljeni Radio Student, kjer so akulturirane glasbene oblike dobile ne le svoj domicil, ampak tudi svoj medij in vse to, kar je bil spočetka privatni hobi posameznikov, je tako postalo del slovenske kulture.

Sedemdeseta leta bi lahko označili kot obdobje, ko so se sredstva javnega obveščanja bliskovito raz-

širila in ko je njihova komunikacija postala vse bolj diferencirana. Vsekakor pa je najvažnejše to, da se je v tem času pojavila avtentična pop in rock klima, ki sioni na specifičnih pogojih jugoslovanske industrijske družbe in se odraža tako v samobitnih glasbenih oblikah, kot je jugo-rock, kot tudi v prvi generaciji pravega pop in rock občinstva z vsemi značilnimi psihološkimi in sociološkimi potezami.

Hausbali, ki so bili pred leti svetišča glasbenega rituala, ni so več priljubljeni in na njihovo mesto stopijo koncerti in druge množične prireditve. V 60. letih so imele vrednost le vokalno-instrumentalne skupine — danes je na Slovenskem množica raznih zasedb, slogov in načinov izvedbe. In če se je bilo v 60. letih še pomembno čim tesneje približati svojemu idealu, je danes ravno obratno: za uspeh je treba biti čimbolj samosvoj, avtentičen in neponovljiv. Tudi ni več vse dobro, kar prihaja iz zamejstva — domača scena ima dovolj glasbenikov, ki se lahko merijo s tujimi in katerih morebitne napake mirno spregledamo, ker so naši, domači.

Tudi odnos med akulturiranimi glasbenimi oblikami in družbo se je spremenil. Če so bili v 60. letih mladi pred napadi javnega mnenja v defenzivni vlogi, so prešli s punk gibanjem v ofenzivo. Začeli so oporekati družbi, da živi preveč lagodno in se ji ne ljubi spopadati s problemom mlade generacije ter ga zato raje ignorira. Akulturirane glasbene oblike imajo več vlog, prav tako seveda motivi, zaradi katerih se mladi z glasbo ukvarjajo. Posebno pozornost velja posvetiti ustvarjalcem te glasbe, torej tistim, ki delajo svojo glasbo sami. Glasbeniki so ustvarjalci mnenja, vendar je njihovo mnenje deloma le odmev tega, kar

misli in čuti publika. Če se glasbenik popolnoma podredi mnenju občinstva, je njegova zvezda zatonila, saj ne bi imel povedati nič novega. Če pa je glasbenikovo sporočilo za publiko preveč novo in ne bo vsaj deloma ustrezalo njenim pričakovanjem, publika s tem sporočilom ne bo vedela kaj početi.

Nagib k ustvarjanju moramo iskati v določeni napetosti, ki se nakopiči v posamezniku in se v ustvarjanju sprosti na konstruktiven način. Motivacija za ustvarjanje je kompleksna, individualna in neponovljiva. Ustvarjanje glasbe pa je v prvi vrsti nekaj v svojem bistvu zadovoljujočega, nekaj, kar lahko brez pomislekov postavimo na srečno, sončno plat življenja. Ustvarjanje glasbe je lahko samo sebi namen, golo veselje do muziciranja, izraz nenasitnega nagona po igri. Celotna naša hrupna manjšina — zloglasnih punkerjev — ne spodbuja vedno senčna stran življenja, ampak igrajo predvsem zato, ker jim je to v veselje.

Ukvarjanje z glasbo pomeni tudi aktivno ukvarjanje s samim seboj, zato je želja po ustvarjanju lahko izraz potrebe po delu, preskušanju lastnih sposobnosti. Pogosto ima ukvarjanje z glasbo vlogo kompenzacije, predvsem pri tistih mladih, ki jih starši in vzgojitelji ali celo tovariši niso razumeli in so jih odražali. Nadaljnji motivi za ukvarjanje z glasbo so socialnega značaja. Skupinska igra je družabni dogodek in v bednu lahko človek računa vsaj s tovariši, če že ne s prijatelji. Tudi denar je lahko vzrok za ustvarjanje glasbe, čeprav navadno ni toliko močan, kot prej naštetih motivi. Povedati je treba tudi to, d navadno niso mladi glasbeniki tisti, ki silijo v komercialne odnose, pač pa prireditelji, med katerimi so tudi taki, od katerih bi tega ne pričakovali (na primer, osnovne šole in osnovne organizacije ZSM). Ena izmed zelo pomembnih funkcij glasbe je sproščanje tiste energije, ki jo občutimo kot neugodje in ji pravimo frustracija. Tudi v tem primeru je ukvarjanje z glasbo nadomestna aktivnost — kompenzacija.

Pri veliki večini mladih je protest le modna drža, na tej ravni pa se motivi nelagodja prenašajo prek že izdelanih klišejev, kot na primer v slogu črno-bele punk estetike.

Punk v Sloveniji ni beat v Liverpoolu, saj med obema ležijo svetovi. Kaže pa, da so se naši življenjski pogoji spremenili do te mere, da je postala glasba kot nevtralizacija agresivnih reakcij in s tem neke vrste pedagoška samopomoč zelo pomembna z velik del slovenske mladine,

ALENKA BARBER-KERŠOVAN



4. (levo) Glasbenik iz kvarteta Črna Kopalja, (desno) Glasbenik iz kvarteta Črna Kopalja. V obdobju se je v državi razvijala glasba, ki je bila zelo različna od tiste, ki jo je predstavljal M. Čiglar. Tudi v tem obdobju se je razvijala glasba, ki je bila zelo različna od tiste, ki jo je predstavljal M. Čiglar.

HANS WERNER HENZE

SKLADATELJ

Skladatelj H. W. Henze je bil rojen 1. julija 1926 v Gueterslohu v (Zahodni) Nemčiji. Že leta sodi med najbolj znane nemške skladatelje. Priljubljen je že od začetka, saj je znal vedno pisati glasbo, ki je bila kljub modernizmu dostopna večjemu krogu poslušalcev. Številna scenska dela (opere, baleti) sodijo že k železnemu repertoarju glasbenega gledališča. Pri tem Henzejev skladateljski način pisanja ne meri na popularnost (kar dokazujejo tudi številni škandali pri prvih izvedbah). Vendar si je ob tem, da je prevzel iz petdesetih let izhajajoče darmstadtske težnje, znal prisvojiti tudi širši publiki dostopen način pisanja, s čimer pa se je postavil izven t.i. glasbene avantgarde. Tako ni nikoli pisal serialne ali elektronske glasbe. Nasprotno kot njegovim vrstnikom po letih (Pierre Boulez, Luigi Nono ali Karlheinz Stockhausen) mu je bila važna glasbena tradicija tistega časa kot izkušnja in spodbuda. Medtem ko so se omenjeni skladatelji darmstadtskega kroga v svojih delih zavestno ločili od zgodovinsko pogojenih form in vrst, je Henze dalje pisal godalne kvartete, simfonije, solistične koncerte, balete, operé itd. in znotraj teh tradicionalnih zasedb in vrst izoblikoval in razvil svojo lastno novo glasbeno govorico. Tudi se ni sramoval uporabiti elementov popularne glasbe (jazza).

Po začetnem študiju na glasbeni šoli v Braunschweigu je bil leta 1944 vpoklican v vojsko. Ko so ga odpustili iz angleškega ujetništva, je bil leta 1945 najprej korepetitor v bielefeldskem gledališču, nato pa se je leta 1946 začel njegov pravi študij pri Wolfgangu Fortnerju v Heidelbergu, ki ga je dopolnil s študijem pri Webernovem učencu Reneju Leibowitzu v Parizu in v Darmstadtu pri Schoenbergovem učencu Josefu Ruferju.

Pri Ruferju in predvsem pri Leibowitzu je dobil osnovno znanje dvanajsttonske tehnike. Eno izmed prvih del v tem kompozicijskem načinu je Apollo et Hyazintus. Improvizacija za čembalo, alt in 8 solističnih instrumentov na tek-



ste Georga Trakla (1948/49), ki ga je posvetil Reneju Leibowitzu. Značilno je, da je Henze v tej dvanajsttonski skladbi obenem segel po neoklasicističnem stilu Stravinskega. Stravinski je ostal zanj za dolgo veliki zgled. Nasprotno pa so se Stockhausen, Nono in Boulez usmerili najprej in izključno na dujnajo šolo in predvsem na Antona Weberna ter njegov način komponiranja ter razvili serijsko kompozicijsko tehniko, jo razširili in s tem začeli povsem novo skladateljsko smer ter jo tudi mednarodno utrdili.

Leta 1953 se je Henze preselil v Italijo (med drugim tudi zaradi svojega homoseksualnega nagnjenja, ki ga ni nikoli zanimal) in kjer še danes živi. Sredozemska kultura je bila zanj že od mladosti pomembna in v številnih skladbah je uporabil njeno glasbeno tematiko.

Henze je imel že zgodaj možnost, da se je povezal z ugledno in znano založbo B. Schott's Soehne v Mainz, in kmalu je postal eden izmed največ iz-

vajanih in finančno neodvisnih nemških skladateljev svoje generacije. Sprva je bil, kot kažejo njegovi članki in skladbe, politično neopredeljen. Zato je zbudilo začudenje in zanimanje, ko se je sredi šestdesetih let začel kritično in javno soočati s politikom. Tako z javno podporo študentskemu protestnemu gibanju leta 1968 in s svojo zavzetostjo za probleme tretjega sveta, posebno za Kubo in Vietnam. Na Kubi, kjer je 1969/70 preživel tri četrta leta (med drugim je delal na polju, poučeval in komponiral), so nastala številna dela, tako Sinfonia št. 6 za dva komorna orkestra (1969), El Cimarron — biografija ubežnega sužnjá Estebana Monteja — recital za štiri igralce (1970) in vaudeville (La Cubana (1973)). V te skladbe je vpletel tudi kubansko folkloro kot citat ali kot stilizacijo.

Dela zadnjih let pa označuje povečano zanimanje za družbenokritične teme (n. pr. skupaj z nekim skladateljskim kolektivom kantata Stavka pri Mannes-

mannu, 1973; pesemski cikel Voces, 1973; glasba za film Izgubljena čast Katarine Blum po noveli H. Boella, 1975) in ponovna vrnitev k tradicijam, ki se kaže v predelavi del starejših mojstrov (n. pr. Don Chisciotte della Mancia, komična opera Giovannija Battiste Lorenzija in Giovannija Paisiella, kot sta jo povedala Giuseppe Di Leva in H. W. Henze, 1976; dalje Pet pesmi Matilde Wesendonck za alt in komorni orkester iz leta 1976). Leta 1976 je spodbudil v Montepulcianu majhnem kraju v Toscani, Cantiere Internazionale D'Arte kot poskus sodobnega festivala umetnosti s sodelovanjem prebivalstva. To podjetje še danes vodi Henze sam. Njegova Pollicino, opera za otroke je doživela avgusta 1981 tu svojo prvo izvedbo. Izvedli so jo otroci iz Montepulciana. Od leta 1980 dalje vodi Henze skladateljski razred na Visoki glasbeni šoli v Koelnu, od leta 1981 dalje je obenem umetniški vodja „Accademie filharmonice Romane“.

PETER ANDRASCHKE

DELA

Opere: Boulevard Solitude (1951), Kralj Jelen (1952/55), Homburški princ (1958), Elegija za mlade ljubimce (1959/61), Il Re Cervo (1962), Mladi lord (1964), Die Bassariden (1965), La Cubana ali Življenje za umetnost (1973), We come to the river (1974/76);

Baleti: Maratona di danza (1956), Undine (1956/57), Orpheus (1979);

Zborovska dela: Sicilske muze (1966), Meduzin splav (1968), Jefte (1976);

6 simfonij, 2 violinska koncerta, 2 klavirska koncerta in različna koncertantna dela za najrazličnejše zasedbe; dela za glas z instrumentalno spremljavo: Pet napolitanskih pesmi (1956), Being Beateous (1963), Poskus o svinjah (1968), El Cimarron (1969/70), Voices — Glasovi (1973); številna komorna dela, med njimi 5 godalnih kvartetov, 2 pihalna kvinteta, solosonate, glasba za kitaro, dela za klavir in čembalo.

L. V. BEETHOVEN

Ko je bil Ludwig še deček, je njegova družina živela v Bonnu v visoki hiši, ki stoji še danes. V njej je muzej. Na steni enega od kabinetov visi slika starega moža, Ludwigovega starega očeta. Ta je bil glavni glasbenik princa, ki je živel v Bonnu. Tudi Ludwigov oče je delal za princa, a njegova služba ni bila tako pomembna kot dedkova in ni veliko zaslužil. Na srečo je dedek sinu denarno pomagal in družini omogočal brezskrbno življenje. Dedka je imel Ludwig posebno rad, saj se je stari mož pogosto pogovarjal z njim in mu igral. Ko je dedek umrl, je postala družina zelo revna. Oče je vedel, da ne bo nikoli resnično dober glasbenik in da z glasbo ne bo dovolj zaslužil. Zato je upal, da mu bo sin v pomoč.

Pri štirih letih je začel Ludwig vaditi klavir. Stal je na stolčku, da je dosegel tipke. Oče je kmalu ugotovil, da ima sin zelo izostren posluš. Z mislijo na neplačane račune je silil dečka, da je vadil cele dneve. Drugi otroci bi to verjetno sovražili, a Ludwig je tako ljubil glasbo, da je bil srečen, kadarkoli so mu zapovedali igrati. Včasih je sicer slišal kričanje otrok na dvorišču in zahrepenel po igri z njimi, a vedel je, da ga bo oče oklofotal, če neha z vajo.

Ludwig je imel dva mlajša brata, na katera je pazila služkinja, saj je bila gospa Beethoven pogosto bolna. Včasih so vsi skupaj odšli na sprehod ob Renu in opazovali so velike tovorne ladje, ki so plule po reki. Večinoma pa sta mlajša brata sama hodila ven, kajti Ludwig je moral vaditi.

Kmalu je presenetljivo dobro igral in oče je upal, da bo lahko s koncertiranjem kmalu služil denar. Bil je jezen celo, če je slišal sina igrati violino. Vaditi je moral namreč le klavir. Včasih je Ludwig poskušal igrati tudi lastne skladbice, a tudi to je razdražilo očeta; zdelo se mu je zapravljanje časa.

Ko je imel Ludwig sedem let, se je očetu zdelo, da je deček že sposoben imeti samostojen koncert. Spomnil se je, da je bil Mozart ob svojem prvem koncertu celo mlajši, zato je sina pomladil za eno leto. Ni znano, če je koncert uspel, a verjetno ni, saj je bil Ludwigov naslednji koncert veliko kasneje.

Ob materinem rojstnem dnevu so imeli Beethovnovi vsako leto domači koncert: to je bil dan, ko so otroci najbolj uživali. Pod sliko starega očeta v dnevni sobi so pripravili velik baldahin, ki so ga okrasili s cvetjem in listjem ter sobo spremenili v pravo cvetličarno. Nato je eden od otrok poklical mamo, ki se je v svojih najboljših oblačilih vseda

na častni prostor pod baldahinom. Oče in otroci so igrali in prišla jih je poslušat cela sosesčina. Koncertu je sledila pojedina in nato ples v nogavicah, saj bi zaradi pozne ure, v katero se je zabava ponavadi zavlekla, s čevlji motili okolico.

Ludwigu očetovo poučevanje kmalu ni več zadostovalo. A dobri učitelji so zahtevali veliko denarja. Zato se je oče odločil za pianista Pfeifferja, ki je bil zadovoljen s plačilom v obliki sobe in hrane. Pfeiffer je bil izvrsten glasbenik, a precej čudaški možak. Spal je čez dan in Ludwiga poučeval ponoči. Pogosto je preživel večer z gospodom Beethovnom ob pitju piva in začel s poukom ob polnoči. Oče je Ludwiga zvlekel s postelje in mu grobo obrisal solze, ubogi deček pa zaradi zasplosti prvi polovici vaje sploh ni mogel slediti. Neprespane noči so Ludwigu jemale energijo in z enajstimi leti je zapustil redno šolo ter se popolnoma posvetil glasbi. Kasneje mu je bilo žal, da se pravzaprav nikoli ni temeljito naučil brati in računati. Sicer pa je bil v šoli zelo nepristopen in plah, venomer je premišljal o glasbi. Sošolcem se je smilil. Mislili so celo, da nima matere, ker nihče ni skrbel zanj. In vendar je gospa Beethoven storila za otroke vse, kar je bilo v njeni moči. Žal je bila močno bolelna in tudi denarja je imela zelo malo.

Z enajstimi leti se je Ludwig odločil za igranje orgel. Spoprijateljil se je z organistom ene izmed

največjih cerkva v Bonnu. Ta je želel slišati dečkovo igranje, kar pa Ludwigu ni bilo všeč, saj je vedno želel vaditi brez poslušalcev. Ker je bil tako sramežljiv in neroden, je imel zelo malo prijateljev. Deček z imenom Franc, ki je prihajal k Beethovnovim sosedom na obisk, je užival v poslušanju Ludwigovega igranja. S sosedovim sinom sta ugotavljala, kako pogosto mora Ludwig vaditi.

Nikoli ga nista videla pri igri na dvorišču in v trenutku, ko je nehal igrati, sta zaslišala očeta, ki se je drl nanj. Franc je želel Ludwigu pomagati in čeprav je bilo težko najti stik z njim, sta dečka počasi postala tesna prijatelja. Ludwig je prav s Francovo pomočjo premagal prvo sramežljivost. Spoznal je veselo družino Breuning, ki je imela štiri otroke. Prijatelji so bili v tej hiši vedno dobrodošli. Ludwig je vedno pogosteje prihajal k njim in začel ostajati celo ponoči. Tu je bilo tako drugače kot doma. Vedno se je lahko pogovarjal in prvič po dedkovi smrti je začutil srečo. Gospa Breuning ga je sprejela kot petega otroka. Videla je, kako zelo potrebuje ljubezen in pozornost in skušala mu je pomagati. Ker je opazila, da mu manjka veliko znanja, mu je začela posojati knjige in se z njim o literaturi pogovarjala. V hiši je bilo veliko obiskovalcev in Ludwig je premostil svojo plahost ob srečanjih s tujci.

Seveda pa Breuningovi niso mogli spremeniti njegovega značaja. Celó

življenje so ga preganjali trenutki otožnosti, ko je odklanjal vsakršen pogovor. S človekom takšnega značaja je težko živeti in ga tudi težko poučevati. Imel je srečo pri izboru novega učitelja, saj sta si bila močno podobna. Učitelj se je imenoval Neefe in bil je dvorni organist. Ludwig se je želel naučiti komponiranja in Neefe mu je rad pomagal. Neprestano so dečku rojile po glavi najrazličnejše melodije in končno jih je znal prelisti na papir. Seveda pa to ni bilo tako preprosto, vsak takt je predstavljal težavo zase. Neefe je od svojega učenca veliko zahteval, a znal je biti tudi ponosen nanj. Po enoletnem trdem delu se mu je zdelo, da je eno Ludwigovih del primerno za tisk. Dvanajstletni skladatelj je bil presrečen, ko je izšla njegova prva skladba. Tudi Neefe je bil tega vesel in v glasbeno revijo je napisal članek, v katerem je podudril, da je Ludwig prav tako nadarjen kot Mozart.

Ludwigov oče je čedalje več pil in družina je bila vse revnejša. Neefe je pregovoril princa, da je Ludwiga sprejel kot dvornega organista-asistenta. Princ in njegov prijatelj grof Waldstein sta takoj opazila dečkove sposobnosti. Grof je bil pianist in z njegovo pomočjo so Ludwiga poslali na Dunaj, ki je bil takrat glasbeno središče. Tu je srečal Mozarta in igral zanj. Mozart ga je močno pohvalil in Ludwig je pričakoval, da ga bo poučeval in mu pomagal najti službo na Dunaju. Takrat pa je gospa Beethoven močno zbolela in Ludwig se je moral vrniti v Bonn. Kmalu po njegovem povratku je mati umrla.

V Ludwigovem življenju so bila vsa vesela pomešana z žalostjo. Vsi ti težki trenutki so vplivali na njegovo glasbo in v svojih delih jih je izražal s prav takšnim razumevanjem kot veselje in radost. Mnogi menijo, da mu prav to daje veličino med skladatelji.

V poznejših letih je skladatelj oglušel kar je bil zanj hud udarec, a nadaljeval je s skladanjem. Pisal je za vse zasebce. Med njegovimi deli najdemo opero (Fidelio), veliko komorne, zborovske in predvsem orkestralne glasbe. Razumljivo je, da je napisal precej skladb za klavir solo in za klavir z orkestrom, najbolj pa je zaslovel s svojimi devetimi simfonijami.

Vse življenje je hranil sliko dedka, ki je visela v družinski sobi v Bonnu. Kakšno zadovoljstvo bi bilo za starega moža, če bi vedel, kaj vse je uspelo njegovemu vnuku!

CATHERINE GOUGH Otroška leta velikih skladateljev

prevredla VESNA ČINČ



GLASBENA ZBIRKA

Za predstavitev glasbenih knjižnic oziroma glasbenih zbirk v knjižnicah smo se odločili zato, da bi bralce seznanili, kje vse lahko najdemo glasbeno gradivo, komu je to gradivo dostopno, kaj bodo na določenem mestu pravzaprav našli. Marsikdaj se namreč vsi sprašujemo, kje dobiti npr. podatke o skladatelju, da bi lahko pripravili zanimiv referat za šolsko glasbeno uro, kje dobiti njegovo sliko, kje poslušati glasbo, ki je ni v domači ali šolski diskoteki, kje najti note, ki bi jih radi igrali ali analizirali.

Najprej smo pogledali v največji slovenski knjižni hram, v Narodno in univerzitetno knjižnico (NUK) v Ljubljani, veliko rdečkasto zgradbo v Turjaški ulici, delo znanega arhitekta Plečnika. Gradivo zanjo se je najprej začelo stekati v Licejsko knjižnico (ustanovljeno 1774), obogatili so jo darovi raznih zasebnih, meščanskih in plemiških zbirk in zbirka glasbeno zanimive knjižnice protestantskih deželnih stanov, 1807 pa je knjižnica začela dobivati obvezne izvide vseh tiskov z območja Kranjske. Po 1850 imenovana deželna študijska knjižnica se je po prvi svetovni vojni preimenovala v Državno študijsko knjižnico in vanjo so se začeli stekati najprej obvezni izvodi iz celotnega slovenskega ozemlja, čez dve leti pa v t. i. Državno biblioteko tudi iz cele Jugoslavije. Tik pred drugo svetovno vojno je knjižnica dobila status in ime univerzitetne knjižnice, po 1945 pa je dokončno dobila današnje ime in odtlej dobiva po dva obvezna izvoda vseh slovenskih izdaj ter po enega iz drugih jugoslovanskih republik.

Specializirano glasbeno zbirko so oblikovali leta 1948 in je danes s 65000 obdelanimi enotami največja tovrstna zbirka gradiva v Jugoslaviji. Zbirko najdemo, če pred osrednjim stopniščem, ki vodi v glavno čitalnico, zavljemo na desno in se na koncu hodnika povzpemo po temničnem stranskem stopnišču v četrto nadstropje; tam so le ena vrata (soba 89) in ne moremo jih zgrešiti.

Kaj pravzaprav je teh 65000 enot glasbenega gradiva? Večji del, ok. 58000 enot, so muzikalije, to so glasbeni tiski in rokopisi (torej note) ok. 6000 je plošč (zbirka prejema obvezne izvide od 1965), od 1973 se v zbirko stekajo tudi kasete, ostalo je strokovna literatura o glasbi in glasbena periodika (revije in časopisi). Glasbena zbirka dopolnjujeta rokopisna zbirka NUK, ki hrani najstarejše glasbeno gradivo – srednjeveške rokopise in inkunabule, t. j. zgodnje tiske (do konca 15. stoletja), ter kartografska in

slikovna zbirka, ki delno hrani tudi glasbeno slikovno gradivo.

Že bežen pogled v poglavje Glasbeno gradivo, ki ga je za knjižnico Zakladi NUK (izšla je ob enako naslovljeni razstavi v Cankarjevem domu) pripravil vodja glasbene zbirke, višji bibliotekar Ivan Klemenčič, razkrije pravo glasbeno zakladnico. Tako npr. najstarejši rokopis v NUK, ki je iz prve polovice 9. stoletja, vsebuje tudi notne zapise, v največji jugoslovanski zbirki inkunabul pa najdemo liturgične in zlasti mašne knjige z gotsko in rimsko koralno notacijo. Iz obdobja protestantizma je posebno, dragocena zbirka petih Luthrovih pesmaric, med katerimi sta dve svetovna unikatna, iz razmeroma bogatega fonda renesančne glasbe je pomembna kompletna izdaja 568 motetov Jakoba Gallusa, Opus musicum, ki je eden od dveh na svetu ohranjenih primerkov; tu je npr. tudi eden od izvodov prvega glasbenega leksikona na svetu, Musicalisches Lexicon Johanna Gottfrieda Wältherja iz 1732, pa prepis Beethovnovne Pastoralne simfonije, sicer izdelek Beethovnovnega kopista, a z njegovimi lastnoročnimi popravki, podatki in podpisom: klasicistični mojster je simfonijo poslal ljubljanski Filharmonični družbi za izvedbo leto dni pred izvolitvijo za njenega častnega člana. Odtlej se gradivo zelo množi in vključuje vedno več izvornih slovenskih del, iz zapuščin slovenskih skladateljev 19. in 20. stoletja pa tudi njihove zanimive korespondence. V fondu muzikalij imajo pomemben

delež tudi dela skladateljev in drugih jugoslovanskih republik, zlasti sodobnih (po 1945). Knjižnica namenja mnogo sredstev tudi za nakup zbranih del klasikov od srednjega veka do danes, tako npr. Schützja, Haydna, Beethovna, Schönberga, Hindemitha in drugih, kar je za splošen glasbeni študij, ki so mu zbirke NUK predvsem namenjene, še posebej pomembno.

Temeljne podatke o glasbenem gradivu najdemo v katalogih, ki so v glasbeni zbirki, podatke o glasbeni periodiki in o strokovni literaturi o glasbi pa tudi v glavnem katalogu NUK. Kako se znajti v teh katalogih ter v glasbenem oddelku sploh, nam je povedal njegov vodja Ivan Klemenčič: „Naši osnovni katalogi so: abecedni imenski katalog (po imenih skladateljev) in geselski katalog (npr. posebej po glasbenih oblikah, po zasedbah itd.) za muzikalije, katalog priročne knjižnice (ta je vsebovan tudi v glavnem katalogu, in sicer imajo signaturo še oznako „M“, kar pomeni, da je knjiga v glasbeni zbirki in je ni mogoče naročiti v oddelku za izposajo), katalog komponiranih besedil, ikonografski katalog (katalog pri nas shranjenega slikovnega gradiva oz. opremljen z informacijami o drugih nahajališčih takega gradiva), katalog gramofonskih plošč in kaset, katalog glasbene periodike ter katalog virov in literature. Katalogi so razdeljeni na svetovno, jugoslovansko in slovensko glasbo, vsak od njih pa še kronološko na dela od 1967 in po 1968.

Od naših obiskovalcev, ki jih je ok. 1000 na leto, pričakujemo, da se znajdejo v katalogih, še neizkušeni pa seveda radi priskočimo na pomoč. Muzikalije hranimo največkrat v dveh izvodih: eden je arhivski, drugi pa je na voljo v naši čitalnici. Muzikalije izposojamo na dom le, če imamo še kak dodaten izvod, drugače pa jih je mogoče tudi preslikati v naši fotokopirnici. Podobno je z ostalim glasbenim gradivom; slikovni material, članki, pisma, glasbena literatura iz priročne knjižnice (leksikoni, enciklopedije, glasbene zgodovine itd.) niso na posodo, prav tako ne zadnji letniki glasbenih revij in časopisov. Starejše letnike glasbene periodike pa lahko obiskovalec naroči v oddelku za izposajo in jih kot knjigo dobi na posodo, če seveda niso posebej dragoceni.

Na vprašanje o dostopnosti zvočnega gradiva Klemenčič pravi: „Med 6000 ploščami in kasetami je največ narodnozabavne glasbe in popevk (ker je produkcija le-teh pri nas pač največja, op. p.). Obdelano je slovensko gradivo, jugoslovansko pa smo zaradi prevelike količine prenehali obdelovati. Žal poslušanje ni možno, ker je knjižnica arhivska, naša sredstva pa premajhna, da bi gradivo lahko presnemavali in ga tako brez škode dajali v slušno uporabo. Seveda pa katalogi dajejo informacije o tem, kaj in kje je sploh izšlo oz. bilo posneto, kdo je npr. posnel določena glasbena dela in podobno.

Kot pravi Ivan Klemenčič, obiskujejo glasbeno zbirko NUK predvsem študentje, zborovodje in dirigenti, muzikologi ter sem in tja kakšen dijak; skozi njihove roke gre na leto 4000 do 5000 knjižničnih enot. Glasbeni oddelak je, tako kot vse posebne zbirke NUK, odprt vsak dan od 8. do 13. ure, tudi v soboto, ob sredah pa do 18. ure. Opozoriti velja, da je celotno gradivo NUK dostopno le članom, član pa lahko postane vsak, ko dopolni 15 let. Torej ta hram učenosti ni tako nedostopen „navadnim smrtnikom“, kot se zdi opazovalcu od zunaj in kot si mnogi napačno predstavljajo: zadostuje že potrdilo o šolanju za srednješolca, osebna izkaznica in indeks za študenta oz. potrdilo o zaposlitvi za delavca ter 50 oz. 100 din za vpisnino. Temačna in arhitektonska hladna notranjost ter tako značilna tišina, ki vlada tudi v tej, kot, razumljivo, v vseh podobnih ustanovah, sicer morda res prvi hip obiskovalca nekoliko odbije, zato pa je strokovno osebeje toliko bolj prijazno in vedno pripravljeno pomagati znanja željnemu.

MOJCA ŠUSTER



NOVA POTA GLASBENEGA IZDAJATELJSTVA

Vrstijo se častitljive obletnice naših glasbenih ustanov, ki pričajo o dolgoletni glasbeni kulturi na Slovenskem. Ne dolgo tega smo zabeležili 200 let naše operne ustvarjalnosti pa 90 let, odkar deluje ljubljanska operna hiša, proslavili smo 100. obletnico slovenskega glasbenega šolstva...

Precej drugače je z glasbenim založništvom. Pravzaprav je kar skrivnost, kako smo lahko vsa ta desetletja gojili glasbo, ko pa je publiciranje glasbene literature bilo in je še vedno izredno skromno, nenačrtno in razdrobljeno.

Predaleč bi se spustili in preveč papirja popisali, če bi načeli vprašanje, zakaj do pred kratkim nismo premogli takorekto nobenega učbenika za glasbo na osnovnih in srednjih šolah in le zelo redke na glasbenih šolah. Glasbene revije in notne izdaje so sicer občasno izhajale že od začetka tega stoletja, začenši z Gerbičevim Glasbeno zoro in Krekoviimi Novimi akordi pa prek katoli-

škega tiska, raznih publikacij Glasbene matice do današnjih dni, ko pomembno delo opravlja Društvo slovenskih skladateljev, ki skrbi za profesionalne glasbenike in za naj-sodobnejša dela. Glasbeno izdajateljstvo je na Slovenskem „zaživelo“ šele po letu 1945, ko je največ posluha za to literaturo pokazala Državna založba Slovenije in prevzela skrb za izbor in organizacijo glasbenega tiska pri nas.

Tudi po tem času so se bolj naklonjena obdobja menjavala z manj naklonjenimi in nihče ni resnično skrbel za glasbeno izdajateljstvo. Ljubljana je dolga leta imela poseben oddelek za muzikalije, žal samo Ljubljana in samo en takšen oddelek, pozneje pa so ga ukiniteli. Težko bi trdili, da je bilo temu početju vzrok usihanje potreb po tovrstni literaturi. Prav nasprotno, vse več je glasbenih šol in vse več je učencev v njih, zanimanje za glasbo vidno raste in večja se število profesionalnih in amaterskih ansamblov

ter posameznih glasbenikov.

Posebej slabo se gode glasbenim pedagogom. Že vsa leta se skušajo znati, kot vedo in znajo. In kaj o tem meni Zavod za šolstvo, ki naj bi bedel nad osveščanjem in izobraževanjem naše mladine tudi v glasbi, kot na vseh drugih področjih?

Nova urednica glasbenih izdaj v Državni založbi Slovenije, Pavla Uršič-Kunej nam je povedala, da se je založba dogovorila z Zavodom za šolstvo za tesno sodelovanje. Glasbeni sodelavec Zavoda naj bi usmerjal izdajateljsko dejavnost in bedel nad potrebami slovenskega prostora ter razpisoval določene izdaje, DZS pa bi skrbel za njihovo realizacijo.

Glasbeno uredništvo DZS si torej prizadeva v treh smereh: skupaj z zavodom skrbeti za glasbene učbenike, po lastnih smernicah izdajati strokovno glasbeno literaturo in seveda notne izdaje.

Letos je izšlo že nekaj zanimivih publikacij, na primer Bitenčeva ilustrirana knjižna zbirka zgodbic sku-

paj s kaseto z naslovom Naučimo se novo pesmico, pa Deklevovih Dvanajst etud po belih in črnih tipkah ter notne izdaje za harmoniko, violino in čelo, o katerih posebej pišemo na tej strani. V pripravi so podobni izbori skladb za klavir, za kljunasto flavto in kitaro, pa tudi zahtevnejša dela za violino, čelo in harmoniko. V naslednjem letu naj bi izšel tudi glasbeni učbenik (s priročnikom za učitelja, delovnimi zvezki in kasetami) za prvi in drugi razred osnovne šole. V pripravi je slovenska priredba zanimive knjižice hrvaške avtorice V'šnje Manasteriotti Prvo srečanje otroka z glasbo, ki bo v pomoč predvsem staršem in vzgojiteljem.

Še bi lahko naštevali, kaj vse načrtuje novo glasbeno uredništvo DZS in samo upamo lahko, da mu ob vesplošnem pomanjkanju in prevelikih potrebah tržišča ter ob našem včasih mačehovskem odnosu do glasbe ne bosta pošli sapa in denarna pomoč!

KAJA ŠIVIC

Pri državni založbi Slovenije sta pred kratkim izšli dve zbirki notnih izdaj: NAŠA PESEM – zbirka revolucijonarnih partizanskih in mladinskih pesmi za harmoniko, ki sta jo priredili Meta Borštnar in Eva Istenič ter SLOVENSKI SKLADATELJI MLADIM VIOLINISTOM (1. zvezek), izbral in redigiral Tomaž Lorenz.

Naša pesem prinaša v prozornem harmonskem stavku do gostejših akordičnih tvorb 45 revolucijonarnih partizanskih in mladinskih pesmi. Meta Borštnar in Eva Istenič sta izbrali najpomembnejša in hkrati popularna dela iz repertoarja glasbene zapuščine narodnoosvobodilnega boja na Slovenskem (Apih, Gobec, Pirnik, Kozina, V. Mihelčič, Pahor, Bor, Šivic, Simoniti, Kuhar, S. Marolt-Špič) puntarske ter revolucijonarne napeve, celo angleški, španski ter poljski napev, ljudsko melodijo, ukrajinski napev in brigadirsko pesem ter jim dodali še nekaj naj-novejše glasbe na enako tematiko izpod peres današnjih skladateljev (M. Vodopivec, B. Adamič, M. Sepe, S. Mihelčič in D. Živković). Harmonikarskim partom (tu pa tam opremljenim s prstimi redi) sledijo na koncu še besedila, tako da je omenjena izdaja poleg ozko zastavljenega glasbenega učbenika lahko namenjena tudi marsikateri zborovski spremljavi.

Priznani slovenski violinist in

pedagog Tomaž Lorenz pričanja z oživljanjem skladb slovenskih skladateljev mladim violinistom (1. zvezek). V zbirki DZS je objavljenih 13 drobcenih skladb Pavla Měkurja, Ivana Ščeka, Marijana Lipovška, Igorja Štuha in Primoža Ramovša. Lorenz je vsa dela, od katerih prenekatero doživlja prvi natis, zbral in redigiral violinski part. Tekste s kratkimi predstavitvami skladateljev pa je prispeval Jure Snoj. Vsi teksti so izdani v slovenščini in srbohrvaščini, tako da je pričujoča zbirka DZS vsejugoslovanska predstavitev uglednih slovenskih skladateljev. Nekatere od objavljenih skladb so že bile objavljene, nekatere med njimi pa tokrat doživljajo prve natise: I. Štuhec, USPAVANKA, MALI COWBOY in DEŽEK; I. Šček, ROMANCA in FANDANGO; M. Lipovšek, PSMICA ZAMIŠLJENKA in PSMICA DOBROVOLJKA. Vsem trinajstim skladbam za violino in klavir ter Tomažu Lorenzu pri nadaljnjem oživljanju slovenske violinske literature želimo veselo pot med nadebudne godalce.

FRANC KRIŽNAR

MLADI ČELIST – zbirka skladb za violončelo in klavir v izboru Matije Lorenza

Naša pedagoška literatura za violončelo je zelo skromna. Edina tiskana sistematična šola, ki je izšla v Zagrebu, je obsežno delo Rudolfa Matza. Učenci pa si ob dolgotraj-

nem in napornem študiju žele vsaj malo spremembe, prav tako tudi pedagogi, saj jim pomaga v mladem človeku odkriti sposobnost muzikalnega oblikovanja že na osnovni stopnji; saj le tako lahko učenec spozna, da obvladovanje tehnike instrumenta ni smoter študija, marveč sredstvo, ki omogoča glasbeno izražanje – interpretacijo.

Matija Lorenz je kot umetnik in pedagog občutil pomanjkanje tovrstne literature za mlade čeliste. Zato je izbral iz raznih virov najustreznejši in najkvalitetnejši material, ga opremil z vsemi strokovnimi napotili ter oznakami v partu violončela in našel pri DRŽAVNI ZALOŽBI SLOVENIJE založnika za prva dva zvezka zbornika kratkih skladb za violončelo s spremljavo klavirja pod skromnim naslovom MLADI ČELIST.



Gradivo je studiozno in smotno urejeno: v prvem zvezku prevladujejo skladbe in priredbe čelističnih pedagogov, izbor pa dopolnjujejo skladbe velikih mojstrov Lullyja, Mozarta, Haydna, Korsakova in Grečaninova. Čeprav melodično preproste (v obsegu 1. lege), vključujejo večino izraznih načinov godalnega instrumenta. Ti načini pa v medsebojnih kombinacijah pri različnih tempih postajajo vse zahtevnejši. Tako opredelitev se nadaljuje tudi v drugem zvezku, kjer so skladbe obsežnejše in zahtevajo že več znanja v legah in lokovanju. Zato pa so muzikalno izrazitejši in seznanjajo učenca s stilnimi razlikami, saj sega izbor od baroka (J. A. Hasse) prek klasičnega (Mozart) in romantike (Schumann, Čajkovski) do našega stoletja (Bartok).

Zbirka MLADI ČELIST bo vsekakor dobrodošla najmlajši generaciji čelistov, pedagogi pa si lahko samo želijo, da ta poteza DZS ne bo izjema, ampak ji bodo sledili še novi zvezki. V teh bodo najbrž našle svoje mesto tudi imenitne originalne skladbe za violončelo s klavirjem novejših avtorjev, zlasti slovenskih, katerih dela preslabo poznamo iz posamičnih natisov ali celo rokopisov. S tem bi bil izbor lepo zakrožen in bi za lep čas zapoinil najboljčutnejšo vrzel v pedagoški literaturi za violončelo.

EDI MAJARON

„ŽIVI'JO SLOVEN'Č!“

LJUBLJANA - 1932

V sobi za korepeticije ljubljanske Opere se je pojavil slok mladenič bujnih svetlih las in živahnega obnašanja. Bil je Marjan Kozina, ki se je vrnil z glasbenega študija na Dunaju in v Pragi.

„Živi'jo Sloven'č!“ mi je segel v roko. Takoj se me je spomnil še kot začetnika s konservatorija, ko sem se nekoč z violino pod pazduho zaletel vanj na stopnišču.

Prva korepeticijska ura z njim se je v Operi precej zavlekla. Glasbeni študij za neko opereto s plesom je prikinjalo njegovo zanimivo pripovedovanje o Dunaju in zlasti še o Pragi, ki sem jo tudi sam že nekoliko poznal s prvega kratkega obiska. Pogovori o Vltavi, glasbi, gledališčih in razgibani češki kulturi in takrat še komaj polmilijonski Pragi so naju čustveno razgibali.

Po njegovem odhodu iz ljubljanske Opere v Maribor in Beograd sva se večkrat srečala v Ljubljani. Vedno se mu je mudilo, toda njegov radostni pozdrav „Živi'jo Sloven'č!“ s prijateljskim stiskom roke, ob katerem si čutil, kako resnično se je razveselil znanca, naju je največkrat zadržal v dolgem pogovoru, ki se je ponavadi končal v bližnji kavarni. Kot pristaš kompozicijske smeri prof. Marxa je vselej dvoumno povedal, da je marksist, kar je bilo pred vojno v letih diktature lahko usodno, če bi ga bil kdo drugače razumel.

PRAGA - 1947

Zlata Praga je vedno privabljala Marjana. Raznežil se je vselej, ko je zaslišal šumenje Vltave ali poslušal zvoke zvonov s starih praških stolpov. Dve leti po vojni jo je spet obiskal. Ni več zdržal, mi je govoril, ko sva se v majskih dneh sprehajala po razkošnih praških ulicah in po ozkih starih uličicah, iz katerih dih davnine še ni pregnan. Poznal je vsak kotichek. Obudil je marsikateri spomin na praška študentovska leta.

Zdaj je bil Marjan že znan skladatelj. Polej manjših skladb je že skomponiral zvočno bogato zborovsko kantato Lepa Vida, groteskno bizarno balado Petrice Kerempuha za bas in orkester ter opero dramatične upodobitve strasti Ekvinokcij.

Razpravljajta o novih poteh vojne glasbe čeških skladateljev, zlasti še o Alojzu Habi in njegovi četrtinski operi Matka, so vznevirjale Marjanovo živo snujoči in

uporni duh. Bil je pristaš moderne glasbe, toda le dotlej, dokler je lahko posredovala resnične vrednote. Duhovite kritične misli, ki jih je izrekel na račun raznih skladb in njihovih izvedb, so bile pravi zaklad brezkompromisnosti, ki so živo razvnele vsakogar, kdor je posegel z njim v razpravo.

V prijatni kavarni ob Vltavi nasproti Narodnega divedla sva se v razgovoru ob hladnem plzenskem pivu ali sladoledu, večkrat vračala k njegovemu Ekvinokciju, ki je medtem doživel prvo izvedbo v ljubljanski Operi v režiji Branka Gavella. Veselil se je uspeha in, nemiren, kot je bil, mi je razlagal, da bo nekaj mest v operi predelal. Ker sem njegovo delo dobro poznal, čeprav ga do takrat še nisem videl uprizorjenega, sem s posebnim užitek sledil njegovim načrtom za spremembo nekaterih mest. Njegova muzikalna invencija mi je izpričala neizčrpno govorico človeškega srca, ki jo je v elementarnosti prebujenih strasti nemirne krvi pristno in požlahtnjeno posredoval njegov umetniški duh.

Komaj tri tedne preden je omahnil njegov ustvarjalni duh, se je leta 1966 poslovlil s svojim Ekvinokcijem od zlate Prage. Poslednjič je prisluhnil lahkim valovom Vltave in zvonovi zlatih praških stolpov so mu pozvnanjali v slova, se preden je zamrl njegov dih...

NOVI SAD IN SUBOTICA - 1963

Že od vsega začetka, kar sem deloval v Novem Sadu, sem se trudil, da bi v tamkajšnji Operi uprizorili tudi kakšno slovensko operno delo. Končno se je vodstvo Opere odločilo za Kozinov Ekvinokcij. Do takrat je ta opera doživela že tri različne uprizoritve v ljubljanski

Uprizoritev Ekvinokcija v mariborski operi leta 1965



Operi in prvi uspeh zunaj Slovenije, v sarajevski Operi.

Najina korespondenca okoli uprizoritve Ekvinokcija je bila zelo živahna, polna vprašanj in nasvetov. Nemiren ustvarjalni duh je mlél v Kozini še po premieri, ko smo posedeli dolgo v noč. Zaupal mi je, da bo konec opere spet spremenil. K tej zamisli ga je spodbudil še svetilnik, ki je bil v novosadski uprizoritvi ves čas predstave navzoč kot simbol grozljive povezanosti človeških strasti in elementarnosti narave.

Vesel nad uspehom Ekvinokcija v Novem Sadu mi je na povabilo, naj bi nas spet obiskal in ob tej priložnosti šel z novosadsko Opero na gostovanje v Subotico, odpisal:

„Še to te opozarjam: v zadnji in upam definitivni redakciji opere sem nekatere stvari izmenjal. Tega v Subotici seveda še ne moreš aplicirati, pač pa v Mariboru. Tu gre predvsem za konec zadnjega dejanja, ki mi vse doslej ni bilo nikoli všeč. Zdaj pa mislim, da je v redu. Svetilnik zadrži tudi v Mariboru! Konec pa bo boljši, popravljen!“

Čudovito, pravo kozinovsko hudomušnost smo doživeli pred predstavo, posebno še z novim koncertom. Tudi njegova mama je pritrčila, čeprav je omenila, da ji je bil prejšnji konec prav tako lep, ker je bil ganljiv.

Čez nekaj dni sem prejel pismo s Trške gore. Med drugim je napisal:

„Kar boš videl deklet in možakov, ki so se tako lepo potrudili za mojo opero, pozdravi jih vse lepo in povej jim, da ne bom pozabil ne toliko zares lepe predstave, kakor pa predvsem tiste lepe gorečnosti in vneme, ki so jo do zadnjega vsi pokazali za moje delo.“

Poletje po mariborski uprizoritvi je bilo hudo za njegovo zdravje. Po težki operaciji je prišel spet med nas, ko smo snemali Ekvinokcij za televizijo. Temperamenta in smisla za šalo ni zgubil, čeprav mu je bil obraz blede in razoran. Upiral se je bolazni z nadčloveško energijo in še vedno je tlel v njem ustvarjalni ogenj.

„Kako napreduje tvoja opera Krpan? “ sem ga vprašal.

„Če bom količkaj dobrega zdravlja, te bom kmalu obremenil z režijo nove opere. Veš, dalj časa me ‚matra‘ prizor, ko Krpan premaga Brdvasa. Takrat bodo morali zvoniti vsi dunajski in kranjski zvonovi.“

Nekaj mesecev za tem so se oglašili novomeški zvonovi... Pridružil se jim je tisti s Trške gore, o katerem je rad pravil, da ima prav poseben zven, kot noben drugi.

Zvonili so v slovo velikemu sinu slovenske zemlje.

EMIL FRELJH

„Zdaj sem se z vo isto vrgel na Krpana; upam, da ne bo delal sramote Ekvinokciju.“

MARIBOR - 1965

Pripravljali smo Ekvinokcij po njegovih popravkih. Mariborska Opera je bila prva, ki je uprizorila tako popravljeno opero. Kot je bil prejšnji finale učinkovit, je bil sedanjí izpeljan bolj dramatično in pretresljivo.

Na premiero je prišel s svojo materjo. Bil je srečen, ker ji je hotel pokazati, kako je spremenil opero, ki jo je posvetil že od vsega začetka svojim staršem. Med predstavo je bil precej nemiren. Ni zdržal dolgo na sedežu in dvorani. Odšel je za oder in izza kulus gledal in poslušal predstavo. Našel sem ga, zazrtega v svetilnik. Takrat je v njem gorela zelena luč -- upanje.

„Ti, s svetilnikom ga dobro pihneš!“ mi je zašepetal. „Modro si ravnal, da si ga obdržal!“ In stisnil mi je roko.

Po premieri je bil izredno dobro razpoložen. Bil je zadovoljen s predstavo, posebno še z novim koncertom. Tudi njegova mama je pritrčila, čeprav je omenila, da ji je bil prejšnji konec prav tako lep, ker je bil ganljiv.

Čez nekaj dni sem prejel pismo s Trške gore. Med drugim je napisal: „Kar boš videl deklet in možakov, ki so se tako lepo potrudili za mojo opero, pozdravi jih vse lepo in povej jim, da ne bom pozabil ne toliko zares lepe predstave, kakor pa predvsem tiste lepe gorečnosti in vneme, ki so jo do zadnjega vsi pokazali za moje delo.“

Poletje po mariborski uprizoritvi je bilo hudo za njegovo zdravje. Po težki operaciji je prišel spet med nas, ko smo snemali Ekvinokcij za televizijo. Temperamenta in smisla za šalo ni zgubil, čeprav mu je bil obraz blede in razoran. Upiral se je bolazni z nadčloveško energijo in še vedno je tlel v njem ustvarjalni ogenj.

„Kako napreduje tvoja opera Krpan? “ sem ga vprašal.

„Če bom količkaj dobrega zdravlja, te bom kmalu obremenil z režijo nove opere. Veš, dalj časa me ‚matra‘ prizor, ko Krpan premaga Brdvasa. Takrat bodo morali zvoniti vsi dunajski in kranjski zvonovi.“

Nekaj mesecev za tem so se oglašili novomeški zvonovi... Pridružil se jim je tisti s Trške gore, o katerem je rad pravil, da ima prav poseben zven, kot noben drugi.

Zvonili so v slovo velikemu sinu slovenske zemlje.

EMIL FRELJH

FLAMENCO STIL

IZ ANDALUZIJSKIH KRČEM V KONCERTNE DVORANE

Kaj pomeni beseda flamenko, kaj je pravzaprav to, čemur pravimo flamenko stil ali po špansko estilo flamenca?

Na to vprašanje lahko odgovorimo s kratkim pojasnilom, da so to pesmi in plesi španskih Ciganov (v Španiji jim pravijo gitanos). Njihov vpliv na nastanek in nadaljnji razvoj flamenko oblik pa še ni povsem pojasnjen. Najboljši skladatelji ter interpreti flamenka niso namreč za seboj pustili nikakršnih not ali zapiskov. Njihova umetnost se je prenašala iz roda v rod, od očeta na sina, od učitelja na nadarjenega učenca.

Beseda flamenko izvira iz ciganske besede „flaman“, kar po naše pomeni svetel ali viden. Zategadelj nekateri menijo, da je flamenko ciganskega porekla, čeprav Cigani zunaj Andaluzije oziroma Španije tovrstnih ciganskih pesmi in plesov ne poznajo. Nekateri menijo, da je flamenko arabskega izvora. Za flamenko so namreč značilne hitre menjave prostega in vezanega ritma, spremembe tempa, mnogi nečisti intervali ter — kar zadeva igranje na flamenko kitaro — še posebne tehnike, kot so npr.: arpeggio, rasgueado (razne vrste virtuosnega flamenko arpeggia), golpe, picado ter seveda tudi briljantno izvajanje več vrst tremola. Ob tem pa je treba poudariti, da so flamenko kitaristi prevzeli tudi številne elemente klasičnega igranja na kitaro.

Flamenko je enkratni glasbeni pojav. Iz andaluzijskih tabern in krčem si je utrl zrnogovito pot v najimenitnejše koncertne dvorane po vsem svetu od Evrope prek Amerike do daljne Japonske. Povsod je našel in si vedno znova pridobiva množico iskrenih občudovalcev, in to ne samo med mladimi, ampak tudi med vsemi, ki so se kakorkoli seznanili z njim. Skratka, flamenko je danes bolj popularen, kot je bil kdajkoli prej. Čeprav se je večina ljubiteljev glasbe s flamenkom seznanila šele s pomočjo modernih komunikacijskih medijev, kot sta radio in televizija, sega čas njegovega nastanka daleč nazaj, najmanj pa že v 16. stoletje. Ko so namreč v Španiji tedanji katoliški kralji pregnali preostale Arabce (Mavre), Žide in Cigane, se jih je nemalo zateklo v težko prehodne andaluzijske gore. Med tem izgnanstvom so vplivali drug na drugega ter tako začeli razvijati nove glasbene oblike. V njih so izražali žalost zaradi težke usode pa tudi svoja čustva ljubezni ter opevali preloži in smrt.

Nekateri raziskovalci domnevajo, da ima flamenko svoje prakorenine v gregorijanskem koralu andaluzijske katoliške cerkve. Ti napevi naj bi Špance navdihnili, da so začeli razvijati nove glasbene oblike. Toda navzlic temu so španski Cigani še

vedno tisti, ki v prvi vrsti negujejo staro tradicijo flamenka; zato ga nekateri enačijo s ciganskim flamenkom.

Andaluzija — pokrajina na jugu Španije — je bila namreč že od časov zgodnje antike tisti lonec, v katerem so se med seboj mešali in tudi stapljali najrazličnejši kulturni tokovi, na primer v drugem stoletju n. e. s krščanstvom vpeljana bizantinska liturgična glasba z mnogimi orientalskimi vplivi sirske, židovske in arabske glasbe. Pa tudi sama ciganska glasba je v flamenku nedvomno zapustila globoke sledove. Velja še posebej poudariti, da je v času osemstoletne mavrske vladavine glasba v Španiji dosegla izreden razcvet. Vsekakor glasbenega vpliva orientalskih kultur na flamenko nikakor ni moč izpodbijati, saj se jasno kaže v najrazličnejših oblikah: v številnih glasbenih okraskih, drvečih kadencah tonskih lestvic, z otožnostjo prežetih napevih ter v ognjevitih plesih.

Prava domovina flamenka sta španski provinci Sevilla in Cadiz v južnem predelu sončne Andaluzije, ali točneje: njegova domovina je v prostoru, ki ga omejujejo mesta Moron, Jerez in Ronda. Cadiz, Sevilla in levantska obala so pomembne

za nastajanje lažjih flamenko oblik. Zaradi svoje približljivosti pa se je način flamenko petja in igranja razširil čez vsa Andaluzijo ter celo v mejni provinci Extramadura in Murcia; ob tem je flamenko nujno doživel nekatere spremembe. Toda flamenko ne temelji zgolj na nekaterih najstarejših oblikah, kot so, postavimo, soleares, seguiriyas, polo, cana ter druge, ki so vsekakor pogojevale njegov razvoj, ampak so nanj vplivali tudi španski andaluzijski ples fandango ter galicijsko-asturijska in latinskoameriška glasbena folklor.

Posebno pomembno vlogo v flamenku kot značilnem glasbenem izrazu ima kitaro, ker je najidealnejše glasbilo za izvajanje tipičnih zvočnih barv in ritmov, saj se je prav v novejšem obdobju zaradi svoje izredno izpopolnjene konstrukcije zelo razvila ter postala glasbilo z neverjetnimi izraznimi možnostmi.

Glasba flamenko kitaro, ki ji nekateri pravijo tudi mavrska kitaro, je izvirna andaluzijska tvorba. Nekateri od temeljnih prvin njene enkratne glasbe so prav gotovo — vsaj latentno — obstajale tudi že prej, in to v obliki kitarske spremljave nekaterih andaluzijskih arij ter ljudskih plesov.



Paco de Lucía, eden vodilnih flamenko kitaristov na svetu

Glavna naloga flamenko kitaro je spremljanje pesmi preludijev in interludijev ob uporabi posebne tehnike spremljave (rasgueos) in melodijskih variacij (falsetas), kakor tudi harmonijsko dopolnjevanje pete pesmi s kratkimi melodijskimi sekvencami. Kadar pa kitaro nastopa kot solistični instrument, so rasgueos, harmonijsko-ritmično zasnovani na akordu, ter falsetas oziroma melodijske variacije temeljni oblikovalci flamenko glasbe. Flamenko kitarist z uvodnimi zvoki svojega glasbila že vnaprej ustvari ustrezen razpoloženje, v katerem se bo oglasila, pesem, potem pa pevca ali pevko s svojim zavzetim igranjem ves čas spodbuja ter tako ohranja njen čustveni zanos. Če je flamenko kitarist inteligenčen, čustveno razgiban ter celo do mojstrstva več igranja na svoje glasbilo, razsijpje okoli sebe pravi glasbeni ognjemet drvečih tonov ter presenetljivih harmonij. Navdušeni poslušalci nagrajujejo uspešnega flamenko kitarista z glasnim vmesnim vzklikanjem „ole“ ali pa „asi se toquá!“ (tako se igral). Takšno spontano priznanje odličnega flamenko kitarista tudi zares zasluži, zlasti še, če pevca ali pevko spremlja s svojim neredko že kar virtuosnim igranjem. Zategadelj poznavalec flamenka Manuel Garcia Matos upravičeno trdi, da je flamenko kitaro najbolj čustveno, ter muzikalno najbogatejše ljudsko glasbilo na svetu, glasbilo na svetu.

Žal je danes tudi čudoviti flamenko izpostavljen resni nevarnosti, da postane pridobitna turistična atrakcija, saj lahko izrazito poudarjena komercialna plat tej umetnosti odvzame njeno prvobitno izvirno pristnost na račun razkazujoče se plehke atraktivnosti. Vendar nekaj ostane: navzlic številnim glasbenim tokovom je neizpodbitno, da je flamenko prav tako tipično španski, kot so bikoborbe, hrasti plutovci pod žarkim iberijskim soncem ter — seveda — nepogrešljiva flamenko kitaro.

Z izrazno svežostjo ter neponovljivo zvočno barvitostjo je flamenko navdihoval in še navdihuje tudi najuglednejše skladatelje klasične glasbe; naj navedemo samo nekaj znamenitih imen: de Falla, Ravel, Debussy, Rimski-Korsakov, Stravinski itd. Svoje sledove pa je pustil flamenko tudi v jazzu.

Med največje flamenko koncertne kitariste sodijo: Sabicas in Carlos Montoya ter seveda leta 1947 rojeni Španec Paco de Lucía, ki smo ga slišali koncertirati tudi v Ljubljani.

VOJAN ARHAR

MNOŽIČNA GODBA

Vprašanje je odveč, če besedo zgodovina razumemo kot katalog zvrsti in izvajalcev (sem spadajo različni „rock leksikoni“) ter naštevaje, kdo je kdaj s kom igral, katere plošče in kdaj je posnel za to ali ono družbo, kdaj, koliko časa in s katerim komadom je bil na določenem mestu te ali one top lestvice in kateri novinar ali DJ si je bil izmislil vzdevek „rockandroll“ ali „rockabilly“ ali kar pač že. Hecno je, da večina diskofilov enači „poznavanje“ množične glasbe prav s čimbolj temeljitim obvladovanjem naštetih podatkov, letnic, števil in itn. — to je vendar prav isti način „poznavanja“, ki ga dijaki v šoli najbolj sovražijo in kritizirajo, tu pa, kjer menijo, da so kar najdlje od šolskega dolgčasa, saj so vendar na svojem konjičku, se šola ironično izkaže za uspešnega „oblikovalca mladega človeka“, ne da bi ta o tem kaj slutil!

Vprašanje je, zgodovina česa je to kaleidoskopsko menjavanje imen (pa naj gre za stile, za godbenike ali za gramofonske hiše)? Prva nevarnost je, da se tu izgubimo v džungli, in sicer ne le v prenesenem pomenu. Večina teh „zgodovinskih piscev“ (primerneje bi bilo reči hagiografov, saj so življenjepisi slavnih praviloma pisani po kopitu opisov življenja svetnikov) obsedeno išče „vire“ in „vplive“. Če obravnavajo rock, kar je najpogostejše, se obnašajo, ko da je to žival v rodoslovnem deblu zoologov, ki ji je prosto po Darwinu treba poiskati prednike v evoliucijski verigi. In kakor pridemo pri človeku, če smo dovolj vztrajni, vsaj do opic, če že ne do rib, pridemo pri rocku čez rhythm-and-blues in blues vsaj do temnopoltih obiralcev bombaža ob Misisipiju, če že ne do afriškega pragozda.

Seveda rock ni padel z neba in ni brez virov. A tako rock (kot katere koli aktualna zvrst množične godbe) je zmes, ki jo razstavitev na prvine nepopravljivo prereda, ker je pač nekaj čisto drugega kakor preprosto njihov seštevek. Njena zgodovina je zgodovina sprememb takšne vrste, kjer sprejem vsakega novega „vpliva“ na novo določi pomen in vlogo vseh poprejšnjih „virov“ in „vplivov“. Dva primera: Velvet Underground so veljali za intelektualistično stransko vejo tistega rocka, ki so ga navdihovale droge, Iggy and the Stooges pa za iztirjene hardrockerje, ki slepo silijo po poti, kjer so vse dosegli že Doors. No, potem pa je čez nekaj let punk našel svoje „vire“ prav v teh na videz slepih ulicah v primeri z avenijami rocka, kjer so se košatili Stones, Grateful

Dead, Jefferson Airplane, Led Zepelin in še Who...

Vsaj malo kritičnejšim poslušalcem katere koli zvrsti množične godbe je sicer jasno, da njena zgodovina tudi ne more biti izračunavanja, katere zvrst je imela v določenem obdobju največji komercialni uspeh ali pa največji odstotek izdanih plošč. Po drugi strani pa na vprašanje, kako to, da je enkrat prevladovala popevka, drugič disko, tretjič „novi val“, odgovarjajo z norčevskimi trditvami, na primer, da je to zarota kapitala ali pa vsaj rezultat slabega okusa ali slabih namerov sestavljalcev glasbenega programa na RTV. Vsekakor naj bi, skratka, bil „nekdo zadaj“, „neki konkretni ljudje“. Takšna pot razlage dogajanj v množični glasbi se zaključuje s tarnanjem, da nekdo manipulira z ljudmi, in seveda je ta, ki tarna, tista „lepa duša“, ki je zase trdno prepričana, da le ona želi dobro poslušalcem, in seveda tudi natančno ve, kaj bi morali poslušati.

Niti ni čudno, da se privrženecm zdi glasba, ki so ji privrženi, dar neba. V ZDA je mladina že trideset let potrošnik posebej zanjo narejenih proizvodov, med katerimi je

na odličnem mestu množična godba. Pri nas je to obdobje staro manj kot petnajst let, a vseeno dovolj, da opazimo, kako je zgodovina „pop businessa“ nujno del ekonomske zgodovine. Pritekanje kapitala v glasbeno industrijo je bilo najopaznejše v 60. letih, odtekanje iz nje pa je opazno že od „naftne krize“ 1973. Tako bistveno vplivata na intenzivnost proizvodnje. Od investicije pa je odvisno, koliko bo kapital pripravljen tvegati z novimi imeni (pa naj gre za nove stile ali le nove godce). Kljub temu pa je mračnjaško, če že ne praznoverno prepričanje, da naj bi te spremembe spremenile okus poslušalcev. Prav spremembe v poslušanju pa so vsakomur očitna pojavnost raven sprememb v množični glasbi.

Kaj nam ostane? Nemara umik v varne vode marksistične modrosti, da sodi glasba v družbeno vrhno štabo in zato nima lastne zgodovine, kot je nimajo niti druge, tako cenjene sobane vrhnega nadstropja, kot sta pravo ali umetnost? Za marksiste brez narekovajev je „zgodovina umetnosti“ vendarle mogoča, in to prav kot nesamostojna zgodovina — kot zgodovina spre-

minjanja družbene vloge tistega, kar se v meščanskem obdobju človeške zgodovine osamosvoji, se poimenuje umetnost in si prisvoji med seboj raznorodne „vire“ in „vplive“ iz prejšnjih dob ter si jih razvrsti v lastno tradicijo.

Kako poiskati mesto v zidu, kjer bomo odmaknili opeko in prišli do skritega mehanizma, ki poganja tole sobico zrcal v vrhnjem nadstropju družbe, ki smo ji rekli množična godba? Če je kje takšno mesto, ali pa vsaj mesto, kjer zid že sam zeva in omogoča pogled v notranjost, potem je to tam, kjer množična godba kritizira samo sebe. Gre torej za časovno in geografsko točko, kjer je potek dogodkov v glasbi pripeljal do praktične in teoretične kritike poprejšnje glasbe. To pa se je zgodilo doslej enkrat samkrat: v Britaniji 1977.

Če bi ne bilo nobenega drugega znaka, da je punk še živ, bi moralo zadoščati dejstvo, da so ga že tolikokrat pokopali. Že mogoče, da je bil „porazen“ in je preživel le kot obrobna zvrst, če ga merimo z merilom ekonomistov. A povzročil je, da se vse pozneje smeri, pa če si to upajo priznati ali ne, opredeljujejo glede nanj, predvsem pa je povzročil, da je v množično kulturo prvič vstopil v vseh svojih razsežnostih prastrah meščanske družbe, razredni boj. Razredni boj ni le „rock proti rasizmu“, temveč priznanje pravice govora vsem zatiranim, pa naj bodo zatirani ekonomsko, rasno, spolno, starostno ali kako drugače. To so tudi nove oblike organiziranja proizvodnje, širjenja in potrošnje množične godbe („neodvisne“ založbe? in/ali samozaložbe). In nazadnje, a za nas posebej zanimivo: novi rod poslušalcev in godcev sproža zelo resno mišljeno zahtevo po razumevanju lastnega položaja in početja in s tem utemeljuje možnost teoretičnega prijema.

Za sklep pokažimo na vozliščno točko zgodovine, po kateri povprašujemo. To ni zgodovina uspešnic, ampak zgodovina spodrslijav ali, še bolj res, to so spodrslijaji zgodovine, ki se ni mogla realizirati; to so nenehno ponavljane neizpolnjene želje generacij, ki so jim prodajali (in jim še prodajajo) v vinilu zapisano njihovo (vašo) lastno mladost. Na srečo ta zapis nikoli ni celica pravilno razumljen. Vozliščna točka se Sex Pistols, „Never Mind the Bollocks“ in „Great Rock'n'roll Swindle“, poslušani vzporedno, najraje v nasprotju s tem, kar trg ponuja kot najboljši ta hip.

JOŽE VOGRINC

*DJ — disc jockey



PREKRITI Z LISTJEM

Brrr! Kje je že septembrski Novi rock 82! Vseeno pa mi je toploto in hladno pivo njegovega drugega večera uspelo obuditi zvočni „suvenirček“, kaseta z intervjujem s Srdjanom Gojkovičem, „frontmanom“ Električnega orgazma, ki je septembra v Ljubljani samo še potrdil sloboda ene najaktualnejših jugoslovanskih skupin. Decembrski mrz. Septembrska toplota. Kaseta teče.

Ali ste z albumom Lišče prekriva Lisabon z zdaj že kar lepe časovne distance še zadovoljni?

Celo bolj, kot pa smo bili prej. Med snemanjem smo se vsi osredotočali na malenkosti, slabosti, tudi z namenom, da bi se jim izognili. Tako smo na koncu slišali že vsako napakico. Tam je bila videti ogromna, zdaj pa sploh ne več. Sploh pa Lišča... vmes nisem kar lep čas poslušal, kaka dva meseca. Tako sem ga dal ponovno na gramofon čisto pred kratkim. Precej bolj sem zadovoljen kot prej.

Lišče prekriva Lisabon je nadaljevanje in zanikanje glasbe vašega prvega albuma?

Tako je in tako je tudi moralo biti. Naš tretji album bo ponovno popolnoma različen od prvih dveh... Prva dva se strahotno razlikujeta, ne sicer kot albuma dveh različnih skupin, temveč... Drugi pomeni namreč korak naprej, ki je bil pri nas malce večji.

In kako ste tokrat zadovoljni z izdelavo? Slišal sem, da zvok vašega prvega albuma ni ustrezal vaši „živi“ glasbi.

Drugi album je v tem pogledu mnogo boljši. In to tudi zato, ker smo ga producirali sami, skupaj s Tonijem Jurijem (tonski tehnik Radia Student, studia Tivoli, op. av.)... Sicer pa sem zadovoljen tudi z zvokom prvega albuma. Ta je največ, kar smo bili v tistem trenutku zmožni narediti... Sicer pa tudi zvok drugega albuma ni istoveten z našo „živo“ glasbo. Stvar je precej bolj zapletena. Na prvem albumu smo bili namreč čista „živa“ skupina s skladbami za koncerte, na drugem pa smo nekako postali na pol studijska. Nekaterih skladb, z njeega sploh ne igramo „v živo“. Narejene so bile samo za ploščo, kot recimo Žuto, Sam in Bomba. In ne da bi bili z njimi nezadovoljni, temveč se nam zdi, da bi na koncertu več izgubile kot pridobile. Tako naj obstajajo samo na albumu...

Opazil sem, da glasbo z Lišča... opredeljujete kot nekakšno jugoslovansko novo psychedelijo. Vseeno pa težko primerjam ta album z izdelki

Echo& The Bunnymen, The Psychedelic Furs in U-2.

Ne, ne... Ta album je novo-psiheleličan. Vseeno pa se ne navezuje na novo psychedelijo, temveč na staro, na izvajalce, kot so bili Doors, Hendrix in Stonesi... Zadnji s Satanic Majestic Request. Poleg teh se mi zdijo zanimivi tudi Can, ki jih še posebno intenzivno poslušam v zadnjem času.

Doorsom ste na Lišču... povelili celo eno skladbo, Alabama. Všeč so mi, oziroma vsem nam.

Zanimiv je vpliv Doorsov na novovalovske bende. The Stranglers, Joy Division...

Tudi Public Image Ltd imajo njihove poteze. Recimo v skladbi Albatross. Sicer pa to ni nič čudnega. Doors so bili moderna skupina. Njihova glasba je bila daleč pred svojim časom. Podobno kot Velvet Underground so žame sodobna, časovno neomejena skupina...

Vseeno pa bi celotno ploščo težko označil kot psihedelično.

Gotovo ne. Psychedelia tudi ni naša oznaka, temveč novinarska, kljub temu da imamo z njo veliko stičnih točk. V bistvu pa je album zelo heterogen. Tako je prej zbirka naših pesmi, naših skladb, popolnoma različnih, zavestno popolnoma različnih, kot pa kaj drugega.

Kako je prišlo do tega? Zaradi različnih osebnih prijemov?

Tudi zaradi tega. Vseeno pa... Tudi sam v enem dnevu poslušam strašno različno glasbo. Vse mo-

goče. Stalno spreminjam razpoloženje. Tako je tudi z našimi skladbami. Zelo se razlikujejo. Vseeno pa jih povezuje neka nit. Niso kar slučajno nametani komadi.

Vseeno pa so v primerjavi s klasičnim starim psihedeličnim komadom vaše skladbe zanimivo časovno skondenzirane na dve do tri minute...

To je povsem slučajno. Cel album ima nekakšno minimalistično obliko. Ne vem, če si opazil, toda naslovi vseh skladb so iz ene same besede, nikjer ne iz dveh ali treh... Podjimo, Alabama, Nezgodno, Žuto... Hoteli smo tudi, da na album spravimo čimveč skladb. Seveda to še ne pomeni, da smo jih krajšali, rezali... Ko smo začeli delati album, smo naredili tri, štiri kratke skladbe. Všeč so nam bile in odločili smo se, da bomo naredili album, na katerem bo dosti kratkih skladb. Pomislil 17 skladb, 17 pesmi. Kot nekakšna naša pesniška zbirka.

Zdi se mi, da je pri večini vaših skladb glasba pisana na besedilo...

Nikakor ne. Pri nas je nastanek glasbe in besedila povezan. Dobim pač idejo, rezajo... Ki se realizira hkrati na papirju in na kitari.

Sicer pa se mi zdijo vaša besedila precej abstraktna.

Ne bi rekel. Meni se zdijo zelo enostavna. Zelo osebna so, res je...

Ne mislim abstraktno kot negacija angažiranega!

Veš, to so osebna besedila. Delamo jih, kakor delamo vse, brez kakršnega koli kompromisa s poslušalci ali s kritiki. Ukvarjamo se z osebnimi problemi, osebnimi refleksijami. Mogoče so preveč osebna. A to me ne zanima. Pogosto je tudi njihov nastanek klasično psihedeličen.

Kako to, da v njih uporabljate tudi angleške „prebliske“.

The Bomb in The waiter doesn't like us (del refrena Konobarja)

Do klicev The waiter... je prišlo popolnoma podzavestno. Kar naenkrat me je prijelo, da v refrenu zavpjem tudi to. Sicer pa je od tega minilo že kar nekaj časa. Konobar je ena naših prvih skladb... The Bomb pa je nastala v Angliji. V glavo mi je šinila nekje na cesti, za časa britanske IRA paranoje. Besedilo, ki se mi je porodilo v zvezi z njo, je bilo v angleščini. Pozneje ga nisem hotel več spreminjati. Brez pomena...

Lišče prekriva Lisabon očitno ni optimističen album.

Seveda, to je zelo pesimističen album. Veš, če bova gacela razpravljati o tem, bova ta naš pesimizem zbanalizirala. Veš, pesimizem tu, pesimizem tam. Tako pač je. Splošna kriza. Okoli nas in v nas.

Prvi album ni bil tako...

Tudi na njem so bile skladbe, kot Nebo, Pojmovi, Krokodili... Takrat je bilo vse manj očitno, ker je bila naša glasba ostrejša, naivnejša. Precej manj izkušeni smo imeli.

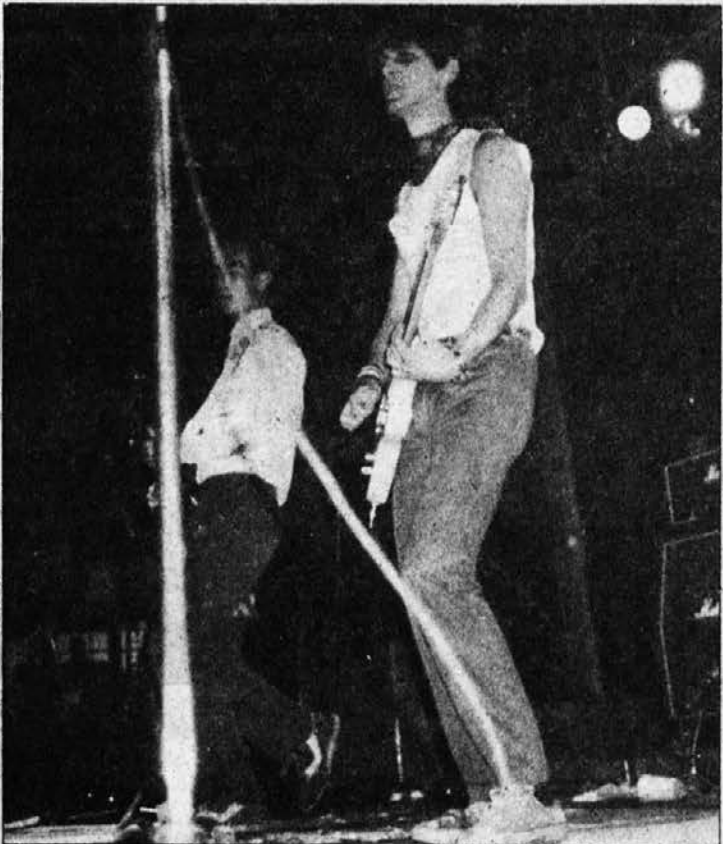
Kakšno je razmerje med glasbo in naslovom albuma Lišče prekriva Lisabon?

Veš, ta naslov je tak kot naslov kakšne zbirke pesmi, knjige. V sebi ima tudi malo patetičnega kiča in to nam je zelo všeč.

In kaj nameravate, ko nas bo res začelo prekrivati listje? Nova glasba?

O tem zelo težko govorimo. Ko začnemo delati nove skladbe, se lahko naenkrat premislimo in začnemo delati popolnoma drugačno glasbo. Tako bom o tej spregovoril šele takrat, ko bo obdobje priprav za novi album končano. Sicer pa se Lišče... zelo razlikuje od naših novih iskanj... Do teh razlik pride popolnoma spontano. Niso nasilne. Nikakor ne bi mogli stalno igrati enako. Zelo hitro nas zdoščasi... Svojo glasbo moramo spreminjati. Ne vidim smisla v tem, da bi delali stalno iste stvari. Načela Lišča... so pač zdaj že zguljena do konca...

Pripis: Listje nas je prekrilo. Brrr! PETER BARBARIĆ



ZA OČI IN UŠESA

GLASBENI / ZVOČNI STROJI IN ZVOČNE SREDINE

V nekaj nadaljevanjih vam bomo predstavili razstavo Glasbeni/zvočni stroji in zvočna okolja, ki je bila leta 1980 v pariškem Muzeju modernih umetnosti

Na električnem klavirju se lahko vsi toni igrajo istočasno ali pa se bolj zahtevni ritmi igrajo vzporedno. Prvo skladbo za električni klavir je zahteval Igor Stravinski: leta 1918 je ustvaril skladbo za tri pianiste. Istega leta je nastala skladba Alfreda Caselle Trije deli za pianolo, v kateri se toni dveh oktav igrajo istočasno. Najbolj reprezentativno delo za električni klavir je ustvaril Georg Antheil. Dvindvajsetleten je prišel leta 1922 v Berlin in se ustvarjalno navezal na Stravinskega, ki je v tem času prebival v Parizu. S Fernandom Legerjem je Antheil ustvaril abstraktni film Mehanski balet. V tem času še niso rešili problema sinhronizacije zvoka in filmske slike, zato film ni bil končan. Fernando Leger in snemalec Murphy pa sta se odločila, da bosta ostala pri nemem filmu. Antheil pa je napisal glasbo za koncertno obliko izvajanja dela Mehanski balet. Zvok šestnajstih pianol bi v prostoru krožil glede na

Joe Jones, Preparirani clavecin.



Atalje Conionda Nancarrow's v Mehiki.

njihovo postavitve. Skupina tolkal je dopolnjena z zvokom letalskega vijaka, hrupom vrat in siren. Delo je bilo prvič izvajano v Parizu 19. junija 1926.

Ko je skladatelj Conlon Nancarrow prebral knjigo Henryja Cowella Nove zvočne raziskave, se je odločil, da bo prenesel vse njegovo skladateljsko delo za pianolo na zmožnosti matematično natančno komponirane glasbe in na predvidene ritmične-obrazce, ki jih človek izvajalsko ne obvlada. Nancarrow je bil nezaupljiv do vsakršne interpretacije skladb – saj v svetu koncertov lahko vsak dan slišimo poustvarjanje istih skladb na različne načine. Vloga izvajalca – poustvarjalca je stvar preteklosti. Njegove glasbe se sploh ne da poslušati drugače kot v obliki preluknjanih papirnih trakov (glej sliko). Toda v nasprotju z Nancarrowom, ki je pisal svoje skladbe v tradicionalni glasbeni notaciji, preden jo je s preluknjavanjem prenesel na valj, je skupina Bauhaus v svojih novih poskusih ustvarjanja glasbe z „divjim, grobim“ preluknjavanjem besedil in slik na papirnatih valjih hotela ustvariti naključno glasbo.

Letalski vijak in električni zvonci, del zvočnega stroja Georga Antheila za glasbo „Mehanskega baleta“, ki je izšel tudi na gramofonski plošči.



Nizozemec Willem Breuker je eksperimentaliziral z naključno glasbo za naključno poslušalstvo. V času od 28. avgusta do 15. septembra 1967 je Breuker dvakrat tedensko med 12. in 13.30 uro v amsterdamskem Damu imel Koncerte za tri lajne. Te so še danes simbol amsterdamske akustike in polnijo trge in ulice s priljubljenimi melodijami. Tokrat pa so igrali hladno in medlo glasbo, vendar je poslušalstvo to sprejelo kot provokacijo – vrsto koncertov so morali prekiniti po dveh tednih.

Leta 1962 je Joe Jones začel konstruirati svoja glasbila „na podstrešju“ v hiši na Canal Streetu, kjer sta stanovala tudi Dick Higgins in Alison Knowles. Jones je bil učenec Earla Browna in je imel stike s skladatelji, ki so bili blizu Fluxusu. Jones je pri njih videl mehaniko – mehansko ustvarjanje glasbe, ne kot tehniko za natančno reprodukcijo, temveč kot element igre in kompozicije. Mehanika njegovih glasbil določa svojevrstne višine, dinamiko in ritme, pa tudi trenutke tišine. V svoji skladbi za klavir je nad odprt klavir namestil kovinski okvir, nanj pa 10 do 12 elektromotorjev. Na os

Joe Jones, notranjost glasbene trgovine, glasbila, ozvočenje z mikrofoni, 1969/70. Rekonstruirano leta 1980.

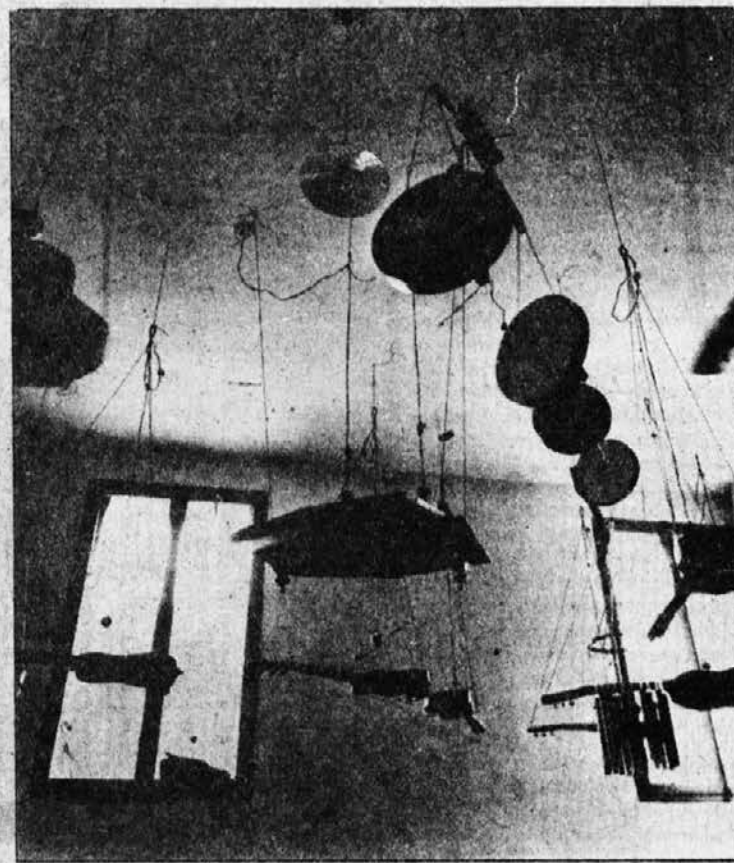
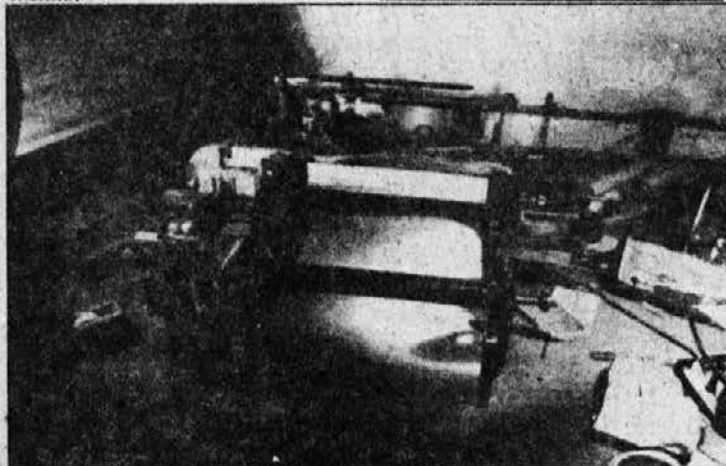
vsakega motorja sta bili pritrjeni dve elastični nitki. Tako je z vrtenjem ustvil vizualni učinek vijaka. Konci niti so se dotikali strun in ustvarjali tone in šume. Čim hitreje so se vrtele osi, tem več je bilo strun, ki so se jih konci niti dotaknili. Tako je ustvaril meditativno večglasno glasbo, svobodno in popolnoma neodvisno od človeka.

Leta 1969 je Jones iskal prostor za delo v bližini Manhattanu. Našel je trgovino na ulici North More Street. V izložbo je postavil že izdelana glasbila. Mimoidoči radovedneži so hoteli glasbila poslušati.

Da ga ne bi motili pri delu, si je zamislil rešitev, ki je prinesla sloves trgovini z imenom Joe's Music Store tudi izven New Yorka.

Pred trgovino je postavil gumbe, ki so sprožili zvonce v njeni notranjosti in povzročili resonanco glasbil. V odprtini pod vrati je bil zvočnik, ki je pranašal zvočno dogajanje iz trgovine na ulico. Zvoke glasbil si lahko slišal ob katerikoli uri dneva, ponoči ali podnevi.

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



GLASBA IN FOTOGRAFIJA

Fotografiranje glasbenih dogodkov je že nekaj časa veselje mnogih ljubiteljev fotografije, saj je osnovno fotografsko znanje dosegljivo vsakomur v dokaj kratkem času. Pri tem so možnosti za ustvarjalni optični zapis zvočnega prizorišča na fotografskem filmu zelo raznolike. Segajo od navadne spominške fotografije, prek suhega dokumentiranja, novinarskega lovljenja najbolj „izrazitih“ trenutkov glasbenega dogajanja, do povsem osebnih fotografsko, vsebinsko in likovno poglobljenih prijemov.

Pri bolj poglobljenem odnosu do fotografiranja je fotografu lahko vodilo tenkočutno izbiranje zornega kota fotografiranja (fotografovo stojišče, lega fotoaparata, izbira objektiv...), in motivnega območja („veliki plan“, detajl, serije sorodnih motivov...), s čimer lahko namerano izolira in z osebno noto poudari določen vidik glasbenega dogajanja (npr. zbranost glasbenikov, pozornost ali nepozornost občinstva, zlitje glasbenika z njegovim instrumentom, zanimive tehnično-glasbene detaje...).

Naslednja možnost je optično zanimiva predstavitev „glasbenega ozračja“, zvočnega razpoloženja v glasbi posvečenem prostoru. To lahko poudarimo tudi z uporabo grafičnih možnosti kompozicije (igra ostrine in neostrine, namerna neostrina, ujetje gibanja, ritmičnega nihanja, razporeditev grafično zanimivih ploskev na fotografiji...).

Takšno fotografiranje je že blizu oznaki „glasbena fotografika“, kjer fotografska ostrina in dokumentarna vernost odstopijo mesto čisto likovnim težnjam, estetiki grafičnih struktur, ploskev, linij, barv, ritmov. Kot primer naj služijo v tej seriji zapisov objavljene fotografije. Nastale so tako, da sem fotografski aparat premikal, nihal v ritmu glasbenega dogajanja, z njegovim gibanjem lovil „zvočne poudarke“ in druge glasbene odtiske.

V tem zapisu želimo tudi opozoriti na pomembnost „obzirnega“ fotografiranja glasbenih dogodkov, saj je „viharavost“ fotografov po zvočnem prizorišču pogosto zelo moteča tako za izvajalca, kot za poslušalce. Predvsem na koncertih

jazzovske in rock glasbe smo stalno pričeli „skljocanju“ fotoaparata, svetlobnim eksplozijam fotografskih bliskavic, glasnemu in brezobzirnemu beganju fotografov pred odrom ali celo po njem.

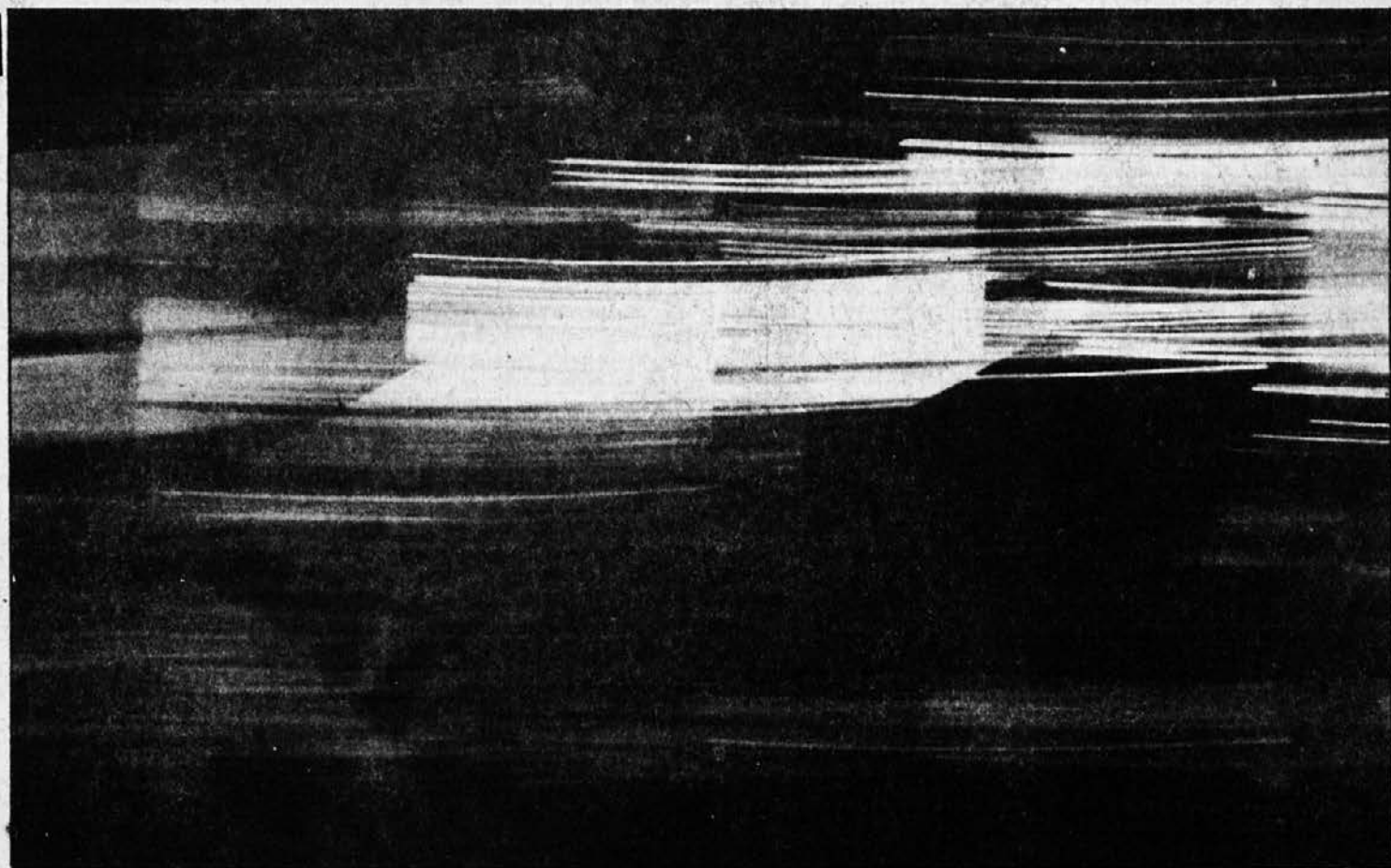
Kdor pozna glasbo, dobro ve, kako pomembna je pri muziciranju (naj gre za poustvarjanje ali improvizacijo) zbranost in predanost zvoku ter kako zelo moteči so lahko nepredvideni zvoki iz okolice. Ne bom pozabil ogorčenega pogleda ameriškega pianista Dollarja Branda na njegovem solističnem koncertu v srednji dvorani Cankarjevega doma, ko ga je sredi tihe zvočne meditacije zmotil nasilni zvok fotografskega aparata, kot da bi mu nekdo priprl prste s pokrovom klavirja.

Glasba je zvočenje, ki prihaja iz tišine in se vanjo vrača ter takšno „nemo podlago“ tudi zahteva za možnost svojega obstoja. Zato v imenu glasbe, glasbenikov in poslušalcev opozarjamo fotografe, naj slikajo tedaj, ko je zvok glasbe dovolj glasen, da bo preglasil ropot fotoaparata, da čimbolj neopazno in neslišno iščejo zorne kote za svoje

posnetke ter da ne uporabljajo fotografskih bliskavic. Obstajajo namreč občutljivi filmski materiali, pri katerih s podaljšanim časom razvijanja lahko še povečamo njihovo svetlobno sprejemljivost (do 3200 ASA) in tako pri fotografiranju tudi ob slabši odski razsvetljavi uporabljamo kratke čase osvetlitve in dobimo zadovoljivo ostre posnetke.

Kot praktičen primer naj povem, da se pri nas dobi dokaj občutljiv film ORWO NP 27 (27 DIN ali 400 ASA), ki ga, če je osvetljen na 400 ASA, razvijamo v univerzalnem tekočem EFKE razvijalcu približno 3 minute. Če na ta film fotografiram, kot da ima 1600 ASA (pri tem lahko uporabljamo bistveno krajše čase osvetlitve in računamo na ostre posnetke tudi pri zmernem gibanju), ga moramo v istem razvijalcu razvijati približno 6 do 7 minut. Znatost in kontrast se bosta sicer precej povečala, vendar pa je to lahko tudi zaželeno in dobrodošlo, če bi radi dosegli bolj grafičen vtis fotografije.

Besedilo in fotografije:
LADO JAKŠA



PLOŠČE

ALOJZ SREBOTNJAK/ RTV LJUBLJANA

V vrsti tako imenovanih avtorskih plošč je izšel avtorski portret skladatelja Alojza Srebotnjaka (LD 0707). Srebotnjak je predstavnik srednje generacije naših skladateljev in profesor na akademiji za glasbo.

Plošča predstavlja prerez skozi dosedanje Srebotnjakovo delo od skladbe Mati iz leta 1955, prek Dnevnika iz leta 1972 in Slovenice iz 1976 do najmlajšega dela na plošči Naif iz leta 1977. Skladbe niso posnete kronološko; na eni strani je Slovenica, napisana za simfonični orkester (SF – dirigent A. Nanut) in komorno zasnovani ciklus na Kosovelove pesmi za mezzosopran (Eva Novšak–Houška) in godala (kom. ork. SF – A. Nanut). Na drugi strani je Dnevnik za klavirski trio (Trio Tartini) in Naif za komorni orkester (ansambel Acezantez).

Skladbe so med seboj različne tako po zasedbi kot po zasnovi. Iz njih je razviden avtorjev razvoj od leta 1955 do zadnjega časa, od lirčno ekspresivno zasnovanega cikla Mati do impresivno koncipiranega cikla Naif, kjer smo priča heterogenim elementom, sugestivno oblikovanim v prepričljivi atmosferi Generaličevih slik, ki so skladbo spodbudile. Značilno delo iz Srebotnjakovega dvanajststonskega obdobja je Dnevnik, medtem ko Slovenico že prežemajo močne prvine slovenske ljudske pesmi, ki ji išče Srebotnjak nove zvočne razsežnosti v sodobnem zvočnem izrazu.

PRIMOŽ KURET

ISTRANOVA/ RTV LJUBLJANA

To je prvo srečanje z zvokom Istre, natančneje s pesmijo, ki je istrobeneškega, šavrinskega in istro-



romanskega izvora in s skupino Istranova, nastalo leta 1980. Glasba Istranove ni dobeseden „prevod“ ljudske pesmi, vsaj njena instrumentalna spremljava ne, saj je zvok prenekatere pesmi dopolnjen z glasbili, ki so značilna tudi za druge slovenske pokrajine: zvonci, pralna deska, lesene žlice in s „sodobnimi“ kot je akustična kitara, čeprav ta tudi v preteklosti ni tuja slovenski ljudski glasbi. Istro „zastopajo“ frule, cindra, violina in harmonika, ki sta tudi ljudski glasbili razširjeni po celotnem slovenskem etničnem ozemlju. Instrumentalna in predvsem vokalna izvedba se skušata približati prvotnemu izročilu. Način obdelave pesmi ne moremo primerjati z nobeno naših skupin in avtorjev ali celo tujih skupin, ki so se ukvarjale z oživitvijo ljudske pesmi v šestdesetih letih. Samosvoja glasba, v kateri pridevek „akustična glasba“ ne pomeni nič, razen tega seveda, da vemo, da niso uporabljena električno ojačana glasbila. Žal pa se z vzdušjem Istranove ne da primerjati ovitka plošče. Pohvale vredno je, da so ji dodana besedila, čeprav ne vedno v prevodu. Jo slišimo?

MILOŠ BAŠIN

MANICA ŠPENDAL/ RAZVOJ IN ZNAČILNOSTI SLOVENSKEGA ROMANTIČNEGA SAMOSPEVA/ ZALOŽBA OBZORJA 1981

V izvirni slovenski muzikološki literaturi izpolnjuje pomembno vrzel delo Manice Špendalove o slovenskem romantičnem samospetu. Avtorica je svojo disertacijo izdala zdaj tudi v knjižni obliki pri mariborski založbi Obzorja.

Delo je razdeljeno na štiri obsežnejša poglavja, ki govorijo o samospetu v predromantičnem obdobju, v zgodnjem romantizmu in njegovem nadaljevanju ter v pozni romantiki. Delo zaključuje s poglavjem Dosežki, v katerem opredeljuje vlogo slovenskega samospeta v našem glasbenem razvoju in v primerjavi z razvojem te glasbene zvrsti drugod. Ob tem poudarja tista dela in tiste posameznike, ki so se najbolj dvignili iz sicer skromnih razmer.

Avtorica je zbrala ogromno literature, praktično vse, kar je doslej znanega, in opremila delo s številnimi opombami (žal je tisk tega dela težko čitljiv). Pri svojem delu se je močno naslonila na že doslej opravljene raziskave, zlasti Dragotina Cvetka in deloma tudi Lucijana

Marije Škerjanca, ki jih obilno citira. Delo Manice Špendalove je pregleden in bogato dokumentaren prikaz razvoja slovenskega romantičnega samospeta od njegovih začetkov do nastopa predstavnikov novjših stilnih smeri.

PRIMOŽ KURET

RIBLJA ČORBA/ BUVLJA PIJACA/ PGP RTV BEOGRAD

Povejmo kar pri priči: četrti studijski album Riblje Čorbe bo nedvomno potrdil izjemen status tega benda v srcih in glavah daleč najbolj množičnega jugoslovanskega rockovskega avditorija, četudi kroga „pristašev“ Čorbe in njenega karizmatičnega vodje Bore Djordjevića najbrž ne bo razširil (če je to ob 400.000 prodanih primerkih „Mrtve prirode“ sploh mogoče). Vendar to ne pomeni, da Čorba zgolj ponavlja stare vzorce: razlik – tako tekstovnih kot glasbenih – je več, njihov seštevek pa tvori razpoloženje, ki je menda najbolj „resno“ doslej. Značilne (hard)rock/jugo-rock'n'roll vitalizem in energija sta se delno umaknili trpkim vsebinam in – da, bolj „artističnim“ zvočnim slikam (kot da Čorba – hočeš nočeš – v tem pogledu sledi zgledu svojih predhodnikov v „žanru“ populističnega jugo-rocka, „rocka za ljudstvo“, Bjeloga dugmeta, le z manj protencioznosti in več samoironije. Res pa je tudi slednje tokrat manj. Le Parodija sentiša starih rock'n'rollov – „Baby Baby I don't Wanna Cry“ ostaja „na liniji“, „Volim volim žene itd.“, ostale tri pesmi te vrste pa preveva patos, malone svetobolje, ki pa mu daje Borino petje svojsko pristnost – na meji šlagerja in prave rockovske balade. Pač pa je na tem albumu „v porastu“ satirično-kritična „angažiranost“ tiste vrste, kot jo je proslavila skladba „Na zapadu ništa novo“, le da je tu bolj konkretna: posebej velja omeniti skladbo „Slušaj, sine, obriši slino“, katere glasba efektno parodira nekakšen partizanski marš, ki bi lahko bil tudi filmska glasba „partizanskih kavbojč“, besedilo pa nedvoumno in rezko denuncira represivni pokroviteljski paternalizem slavni „starejših zaslužnih generacij“, ki „so nas zadolžile, nas uspešno vodile(!?), ... nam bodočnost zgradile“, zaradi česar imajo dosmrtno prav – in pravico, da nam govorijo: „Slušaj, sine, obriši slino... itd.“

Množična popularnost Čorbe po-

meni sicer ščit pred represivnimi posegi prizadetih, a gotovo tudi pritisk na „svobodo govora“. Zato Djordjeviću ne gre odrekati doslednosti in poguma v nadaljevanju in zaostri tvori sporočila „Na zapadu ništa novo“. Ironični posegi v „tabu temo“ – vojsko krasijo dva bolj posplošeno kritična teksta – „Pravila, Pravila“ (glasba je reggae) in „Kako je lepo biti glup“ (spomnimo se skladbe Pankrtov „Jak i glup“). Manifest „uporniškega“ individualizma „Ja ratujem sam“ je manj uspel, balada o porazu „Kad ti se na glavu sruši čitav svet“ pa deluje – kljub obilnemu patosu – dovolj prepričljivo. Tudi očitki Borinemu na trenutke dodobra klišejskem kovanju rim niso povsem na mestu, kajti poetika rockovskih besedil ni toliko v njihovi literarni vrednosti, kot v občutju, ki ga posredujejo skupaj z interpretacijo. V tej je Djordjević mojster, pa čeprav precej populistične sorte. Če upoštevamo še nekaj glasbenih inovacij (aranžmaji z godali, že omenjeni reggae), potem moramo Čorbi priznati evolucijska hotenja. Hkrati pa ta ostaja na trdnih tleh „rock'n'rolla“, kot ga je definirala sama, in kakršen igra v sedanji konstelaciji jugo-rock kulture centralno, in vsem premislekom in protislovjem navkljub – pozitivno vlogo.

IGOR VIDMAR



FRAGMENTI, MARGINALIJE, PRELOMNICE

„Če si se dvajset let v nekaj tako poglobljal, da celo takrat, ko nisi fizično vpleten, zbiraš gradivo, da bi 'zakuril ogenj', je vsak komad v nekem smislu problem. Obstajajo določene tehnične posebnosti, ki ga recimo, razlikujejo od naslednjega, ki ga igraš, toda odkar igranje ne predstavlja le tehniko obvladovanja instrumenta, ampak obliko komada v nastajanju, zaradi česar ljubiš njegov zvok in uživaš v izvajanju — se vprašaš, kako se bodo na to odzvali drugi? To je tisto, zaradi česar sem imel — celo že dolgo pred tem, ko sem se začel zavedati, kaj se dogaja z menoj — vedno težave s fanti, ki so bili lastniki klubov. Ti so pravili: 'Preveč igraš!' in 'Predolgo igraš'; njihova koncepcija časa je bila postrojena vzdolž gostilniškega pulta. Zares so mislili, le kako bi si čim laže naredili čimveč denarja, vendar pa me niso pripravljali sprejeti v isto branžo. Takrat pravijo: 'Preveč zahtevaš'. To so bančne koordinate, ki nazadnje odreja tudi to, kakšen je ta komad in kakšen bo naslednji. Zaradi tega si lahko še kako poznan, pa v ZDA čela tri leta ne boš posnel nobene plošče, cela štiri pa ne boš nastopil in nobenem newyorškem klubu — kar se je meni že zgodilo!”

Cecil Taylor, pianist
in skladatelj.

Za Doná Cherryja je marsikdo med bralci teh fragmentov že slišal, mnogi so verjetno tudi takšni, ki poznajo njegovo današnjo glasbo. Po tem se Cherry razlikuje od glasbenikov, ki smo jih omenjali v prejšnji številki. Nas pa seveda zanima tisto, kar jih družijo ne glede na poznan ali nepoznan zven njihovih imen.

Cherry pravi, da je nemogoče točno določiti, kdaj se zgodi v glasbenem življenju črnega glasbenika kaj odločilnega. „Kajti, ko se rodiš v črni družini, se rodiš v glasbo. Stalno plešeš in poješ, frnikulaš ob glasbi, kockaš ob glasbi in ko greš v cerkev, je glasba vse okoli tebe.

Zaradi tega ne moreš nikoli točno ugotoviti, kdaj se je v tebi pojavil tisto gon, ki te bo potem vse življenje kreativnega glasbenika vlekel za sabo ter ti bo pustil dihati s polnimi pljuči le še skozi glasbo.”

Toda kljub temu, da se v takšni „glasbeni“ situaciji znajde že otrok v vsaki črni skupnosti v ZDA, se sam položaj črnega glasbenika spreminja od mesta do mesta.

V Chicagu je npr. glasbenik ugleden le, če dobro zasluži. V New Yorku pa je bilo in je tudi danes drugače. Če je le mogoče, delajo chikaški glasbeniki v kakšnem lokalu, kjer se ukvarjajo s precej drugačno glasbo od tiste, ki jo običajno izvajajo. Takšno delovno področje glasbenikov je bilo nekaj povsem običajnega za pozna šestdeseta in zgodnja sedemdeseta leta, in čeprav za aktualno obdobje nimamo podatkov, si upamo sklepati, da manj uveljavljene kreativne glasbenike sedanja krizna ekonomska situacija v ZDA, ki še posebej prizadeva sloje obarvanih, še dodatno sili v takšen položaj. Čeprav dandanes člani organizacije AACM iz Chicaga v veliki večini lahko delajo na svojih lastnih glasbenih projektih in so dosegli precej priznanja tako doma kot v Evropi, ni nič presehetljivega, če npr. pianist **Muhall Richard Abrams** še vedno kdaj pa kdaj zaide v kak zakoten bar v chikaškem predelu Sout Side ter sede za klavir; kot je to počel na začetku sedemdesetih let. Takrat so lahko ljudje videvali bobnarja **Thurmana Barkerja**, ko je igral bobne pri poulični pihalni godbi. In tako dalje.

„To ni kompromis,” pravi Abrams, „kajti to igranje zame ni predstava. Mene osebno to igranje pozneje na koncertu prav nič ne ovira. To je nekaj povsem drugega, kot če greš na oder in igraš iz kompromisa izvirajočo glasbo, kar počnejo mnogi zaradi denarja in kar bi lahko počel tudi sam.”

Kako pa delo črnih kreativnih glasbenikov sprejemajo dru-

gi, običajni ljudje v njihovi okoljih?

Jerome Cooper, rojen 1946. leta, se v glavnem ukvarja s tolkali, sede pa tudi za klavir. Preživljal se je z igranjem v chikaških bluesovskih barih, potem je sodeloval v organizaciji glasbenikov AACM (Združenje za napredek kreativne glasbe), tam je igral s člani skupine **Art Ensemble of Chicago**, pozneje pa je redno delal v skupini **Revolutionary Ensemble**. Po njenem razpadu deluje samostojno, veliko nastopa kot solist s tolkali, precej pa seveda sodeluje tudi z drugimi glasbeniki. O omenjenem problemu pravi: „Ljudje običajno opravljajo dnevni in nočni šiht. Ko vidijo, da je neki frajer doma dan in noč, se seveda vprašajo: 'Kaj pa počne ta tip v življenju? Kakšen šiht ima pa on?' Težko se sprijazni s tem, da si lahko doma, pa prav tako naporno delaš; časovno morda še več kot oni, ki imajo točno določen urnik šihata. Glasbene vaje, razmišljanje, snovanje in poskušanje za marsikoga še vedno ni nobeno delo. Zato ti mnogi hkrati zavidajo in te zaničujejo, ker ne počneš tistega, kar morajo oni početi vsak dan. Glasbenik bi moral biti tip med vsemi ostalimi tipi, pri čemer pa imam pred očmi precej kompleksnejšo sliko, kot je v navadi, saj to predpostavljamo, da se njegovo delo ceni kot vsako drugo.”

LeRoy Jenkins je tudi chikaški glasbenik. S Cooperjem je igral v skupini **Revolutionary Ensemble**, danes nastopa z lastnimi skupinami, njegov glasbeni opus in seznam sodelovanj s posameznimi ustvarjalci pa je monumentalen. Sam ima nekoliko drugačne izkušnje s tem, kako se je okolje odzivalo na njegovo delo. Morda tudi zato, ker je njegov instrument violina.

„Nič boljši in nič slabši nisem bil kot kdorkoli od fantalinov iz soseščine. Vendar sem igral violino. Vsako nedeljo sem imel ob **Bou Diddleyju**, ki je pozneje postal pomembna osebnost v svetu rhythm & bluesa v

lokalni baptistični cerkvi recital. Zaradi tega in sploh ker sem bil glasbenik, so me imeli ljudje za super čednega in super pametnega fanta. Ko sem začel povzročati staršem prve težave, ni hotel tega nihče v okolici verjeti.”

Približno tako je bilo s položajem glasbe in glasbenikov v črnskih skupnostih ameriških vzhodnih mest. Na podeželju ZDA pa so se odvijale nekoliko drugačne zgodbe. V črnski skupnosti, v kateri je rasel trobentač **Leo Smith**, so bili glasbeniki zelo spoštovani. Vzrok za to je bil način življenja, ki se je tam živelo. Tam živeči ljudje so menili, da je delo glasbenikov nekako nad običajnimi, vsakodnevnimi opravili — na primer, da bi hodili na bombažna, fizičola ali špinačna polja in si tam lomili svoje hrbtce. V geografskem predelu, kjer je bilo edino delo, ki ga je lahko dobil črnc, ročno delo, so bili glasbeniki spoštovani že zato, ker so pri svojem delu uporabljali „glavo”. Poslušanje plošč in bil takrat redk privilegij bele gosposke, v lokale z juke boxi pa na jugu ZDA črnci navadno niso imeli dostopa. Glasbene informacije so jim bile tako dostopne le s skupinskim poslušanjem radia in pa ob gostovanjih potujočih glasbenikov. Vse ostale potrebe pa je zadovoljeval „domač” glasbenik.

Sam Smith tolmači občutke svojih rojakov takole: „Čeprav smo vsi enako občutili to duševno in telesno zaslužjevanje, se je glasbenik, počutil psihično svobodnejše, kajti vedel je, da ima možnost ustvarjati, kadar koli se mu zahoče in kadarkoli ga potrebujejo. To so vedeli tudi ostali in na tej imaginarni svobodi so tudi participirali.”

„Če hočeš spoznati, kako upravljajo državo, poslušaj njeno glasbo.”

Kong Fu-tzu (Konfucij).
ZORAN PISTOTNIK