

M GLASBENA MLADINA A

Glasbena mladina

letnik XVIII, številka 7, 8

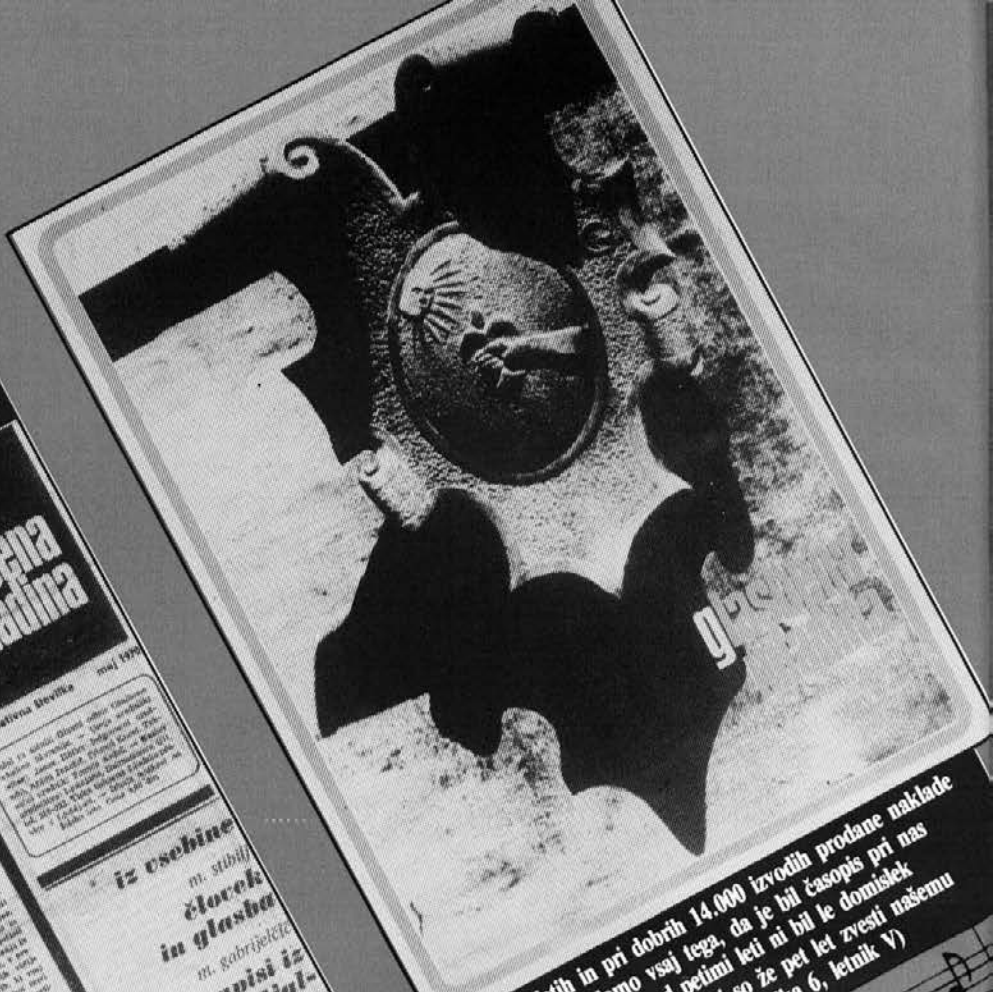
julij 1990

cena 25 din



Fotografija na naslovnici: Lado Jakša

Nas časopis smo zasnovali zato, da bi vestno poročal o delu in uspehih GMS, da bi zajel tudi druga prizadevanja pri glasbenem delu z mladimi, da bi pri tem segal tudi preko meje osnovnih nalog našega gibanja in širšega glasbenega in kulturnega življenja pri nas in v svetu. (Beseda uredništva, informativna številka, maj 1970)



glasbena mladina

informativna številka maj 1970

1970 11. letnik Glasbene mladine (informativna številka) 12 str. 100 tolarjev. Zbiranje: 100 tolarjev. Redna cena: 100 tolarjev. Redna cena: 100 tolarjev. Redna cena: 100 tolarjev.

- iz osehine m. sribelj
- človek in glasba m. gabrijelc
- zapis iz pripravljene časa c. budkovic
- giuseppe tartini I. bernstein
- glasba magični svet

Po petih letih in pri dobrih 14.000 izvodih prodane naklade se kajpak zavedamo vsaj tega, da je bil časopis pri nas potreben in da to pred petimi leti ni bil le domislek maloštevilnih sodelavcev, ki so že pet let zvesti našemu glaslu. (Beseda uredništva, številka 6, letnik V)



GM

REVUJA GLASBENE MLADINE SLOVENIJE 79/80/81
JUBILEJNA ŠTEVILKA



Naša „učeca se mladina“ še nima na voljo učbenika, potrebnega za zadovoljivo izvajanje glasbenega pouka in tu revija GM izpolnjuje določeno vrzel. Vendar pa bi krenili na stranpot, če bi se sprevrgli v nekakšen nadomestek za glasbeni učbenik. Na drugi strani pa Slovenci še vedno ne premoremo resnega in dovolj vsestranskega občila in tu revija lahko marsikaj stori v podpiranju in razširjanju dobrega glasbenega pisanja. (Jubilejna številka, letnik X, str. 12, J. Hoefler: Edina v Jugoslaviji)

VSEBINA

OD TOD IN TAM	2—3
EHO	
Praška pomlad, Musita 90, Druga godba	4—7
S POTEPANJA	
Musicora 90	8—9
1756—1791	
Izbor iz Mozartovih pisem	10
EKOLOG	11
PISMA SKLADATELJEV	12—13
OBLETNIČNI PORTRET	
Samo Vremšak	14—15
GLASBA IN FILM	
Pogovor o filmski glasbi z M. Jarrom	16—17
POGOVOR	
z Lidijo Sotlarjevo o baletu,	18—19
z Igorjem Krivokapičem	
o ustvarjalnosti, drugačnosti in tubizmu	20—21
IZ AFRIKE	
Zairski soukous	22—23
PLASTIČNI RAJ	24—29
INTERVJU	
Public Enemy v Bourgesu	30—31
STE B'LI?	
Zanimivosti z rock scene na straneh	32—35
GLASBA IN RAČUNALNIKI	36—37
NAGRADNA KRIŽANKA	38
KAŽIPOT	39
OGLASNA DESKA	40

Izdajatelj in založnik: Glasbena mladina Slovenije

Priprava in tisk: Grafični studio Cicero, Ljubljana

Uredništvo: Kaja Šivic, glavna urednica, Matjaž Barbo, Branka Novak, Marjan Ogrinc, Miha Zadnikar.

Oblikovanje in tehnično urejanje: Neva Štemberger.

Lektoriranje: Miha Hvastija.

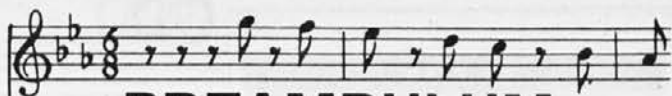
Predsednik časopisnega sveta: Slavko Mežek.

Številka žiro računa: SDK Ljubljana 50101-678-49381

Revijo sofinancirata Republiški komite za kulturo in Republiški komite za vzgojo in izobraževanje Republike Slovenije. Revija izide osemkrat v šolskem letu. Po sklepu Republiškega sekretariata za informiranje št. 421-1-72 z dne 22. 10. 1973 je revija oproščena temeljnega prometnega davka.

Naslov uredništva: Revija glasbena mladina, Kersnikova 4/III, 61000 Ljubljana, ☎(061) 322-570.

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



PREAMBULUM

REVILJA — MED ORGANIZACIJO IN AVTONOMIJO

Pred dvajsetimi leti je organizacija Glasbena mladina Slovenije naredila hvalevredno

potezo (ki so jo seveda narekovale razmere), in se odločila za izdajanje časopisa Glasbena mladina. Razmišljanju svobodnega duha je bilo primerno, da sta se tako na enem mestu lahko znašli tudi v dobršni meri izključujoči se polji „klasičnega“ in „zabavnoglasbenega“ pojmovanja glasbe. V svojih dvajsetih letih je GM prešla raznoliko razvojno pot — od kritično informativnega časopisa, ki je vsebinsko razpadal na tri dele (prireditve organizacije, pokrivanje klasike in avantgarde ter pokrivanje rocka), preko obdobja GM kot nadomestila za pomanjkanje primernih učbenikov za poučevanje glasbene vzgoje v šolah, do zadnjega obdobja, ko so se „šolske“ in „organizacijske“ vsebine začele umikati ponovnemu uveljavljanju koncepta kritično informativnega časopisa/revije.

S to številko sklenjeni letnik dodobra ponazarja prizadevanja, da bi GM postala aktualen glasbeni časopis, tisto mesto spremljanja in vrednotenja glasbenega dogajanja, ki je bilo v zadnjih letih zaradi splošnega odrinjanja kulture na račun politike bolj in bolj zanemarjeno pri drugih tiskanih občilih. Nadgradnjo naj bi predstavljali poglobljeni in esejistični zapisi ter kritično spremljanje dogajanja okrog glasbe. Pri tem je bila vseskozi prisotna zavest, da se verjetno tudi bralstvo vsebinsko bolj ali manj deli na tiste, ki spremljajo klasično glasbo, in tiste, ki jih zanima zgolj „zabavnoglasbeni“ del. Toda natanko taka koeksistenca je tudi plod razmer, v katerih preprosta pamet še vedno ne razlikuje med obstojem dobre in kvalitetne „zabavne“ ali „rock“ glasbe ter med zabavno glasbo nasploh, ki v svojih najbolj množičnih razsežnostih s kvaliteto kot posledico iskanja, ustvarjanja ali samoizražanja največkrat nima nič skupnega, ampak je navadna rutinska zabavna štanca.

GM v tem letu ni dosegla niti svoje avtonomije kot revija, za katero bi organizacija Glasbene mladine ne kazala še kakšnih drugih interesov od izdajateljskih/založniških, niti se v tej svoji nedorečeni vlogi ni mogla postaviti na tržišče med vse druge tiskane medije. Konceptijske dileme, ustaljena rutina večletnega načina dela in predvsem stihijski ritem izhajanja so samo delno omogočili realizacijo zamisli z začetka letnika. Zato je nujni naslednji korak k avtonomiji revije, ki pa ga je možno uresničiti samo s podporo družbenih sredstev. GM je nekomercialna in ni naperjena na tržno in populistično pojmovano delovanje. Njeno merilo naj bi bila kvaliteta in temu primerna zahtevnost vsebin, kar govori o zavestni odločitvi za relativno majhno naklado, vendar se dediščina starega in uveljavljanje novega kažeta še bolj neizprosno.

Kot samostojna revija bi GM z novo vsebinsko zasnovo morala širiti svoj krog bralstva, njena dediščina vezanosti na šole pa ni pogojevala samo njenega ritma izhajanja, ampak je pomembno oblikovala tudi njeno naračniško mrežo (in spreminjanju vsebin primeren osip). Zato dileme za naslednji, 21. letnik ne more biti: GM si mora s svojo vsebinskostjo in kvaliteto zagotoviti obstoj tudi zaradi svoje inherentne težnje, da po svoje prispeva k tistim prizadevanjem po ohranjanju kvalitete, vrednotenju kvalitetnega ustvarjanja in spoštovanju intelekta kot gonila napredka, ki jih še tako polna usta trženja in priklanjanj populizmu ali tradicionalnosti ne morejo uničiti. Kot edina slovenska glasbena revija torej lahko povsem upravičeno pričakuje od družbe vso potrebno podporo, prav tako pa od organizacije GM dovolj poguma za podporo avtonomnosti revije, ki še zdaleč ne sme in ne more biti glasilo organizacije.

Marjan Ogrinc

IZ ZDA

V tej sezoni je imela v znameniti njujorški dvorani Carnegie Hall jubilejni recital ena največjih živečih mezzosopranistk, **Christa Ludwig**. Kritiki jo visoko cenijo in zaradi topline, ki jo izžareva, je posebej priljubljena pri občinstvu. Pod odrskimi žarometi stoji že 35 let, v svoji karieri je odpela skoraj vse zanimive operne vloge, osrednja skladatelja njenega repertoarja pa sta ostala Mozart in Richard Strauss. Christa Ludwig se je rodila v glasbeni družini v Aachnu in se je najprej učila klavir, čelo in flavto, pozneje pa se je lotila še solopetja. Pot jo je iz Nemčije pripeljala v Salzburg, kjer jo je opazil dirigent Karl Böhm in jo povabil na Dunaj. Od tam je bil do drugih svetovnih odrov le še korak. V vseh letih svojega nastopanja pa ni gojila le opernega petja, temveč se je stalno posvečala tudi samospetu in njeni recitali so vsakoletni cenjeni glasbeni dogodki, ki se jim do danes ni odpovedala.



Mezzosopranistka Christa Ludwig — petintrideset uspešnih let na odrskih deskah

OD TAM IN TOD

III. MEDNARODNO TEKMOVANJE BALETNIH PAROV V NEW YORKU (ZDA)

New York International Ballet Competition je bilo ustanovljeno leta 1984 na pobudo nekdanje moderne plesalke Ilone Copen, medtem ko je bilo umetniško vodstvo zaupano Igorju Yuskevitchu (*1912), znanemu baletnemu plesalcu in pedagogu ruskega porekla, ki je odraščal v Beogradu. Zanimivo je, da se je Yuskevitch sprva ukvarjal z atletiko in je leta 1932, kot član jugoslovanske reprezentance, sodeloval na olimpijskih igrah v Pragi. Pozneje se je preusmeril v balet, študiral pri slavni Preobraženski in že leta 1938 ga srečamo kot solista v skupini Ballet Russe de Monte Carlo.

Junija letos v New Yorku že tretjič zapored poteka tekmovanje parov od 17. do 23. leta starosti. Glede na časovno in prostorsko omejitev praviloma k tekmovanju pripustijo največ 24 parov. Tekmovanje poteka v štirih krogih in se odvija pred publiko na odru stare dvorane New York City Centra. Pravila zahtevajo, da tekmovalci pred prihodom v New York pripravijo eno solo variacijo po lastni izbiri in en pas de deux, ki ga predpiše organizator in je za vse udeležence isti. Po prihodu pa plesalci naštudirajo dodaten tekmovalni repertoar, ki ga določi organizator. Priprave potekajo pod umetniškim in pedagoškim vodstvom od organizatorja določenega repitorija mednarodnega ugleda.

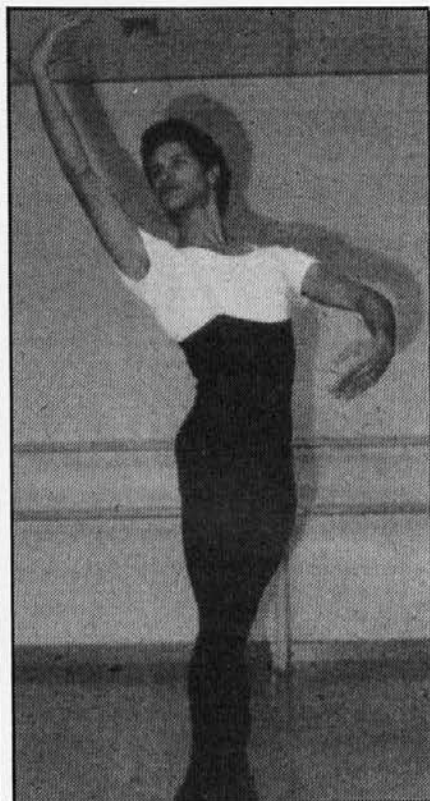
Tekmovanje ocenjuje desetčlanska žirija, sestavljena iz mednarodno uveljavljenih baletnih strokovnjakov. Vsi, ki prispejo do četrtega kroga, se na zaključnem Gala koncertu potegujejo za eno od nagrad ali diplom. Za nagrajence nato organizator organizira gostovanje po ZDA.

Letos Jugoslovani ne sodelujejo na tekmovanju.

bp

NEW YORK
INTERNATIONAL
BALLET COMPETITION

JUNE 4 — JUNE 25, 1990



Jose Manuel Torres Carreno — prva nagrada na tekmovanju 1987

IZ CELOVCA

Sredi maja je slovenska glasbena šola na avstrijskem Koroškem pripravila v studiu celovškega radia 8. srečanje mladih glasbenikov treh dežel (Furlanije — Julijske krajine, Slovenije in Koroške). Večer so posvetili skladbam slovenskih skladateljev, nastopili so mladi glasbeniki — učenci nižjih in srednjih glasbenih šol iz raznih krajev treh dežel — in se predstavili solistično, v duu, triu in kvartetu ter manjšem sestavu ter nazadnje še z godalnim orkestrom in vokalno skupino. Večer je obsegal kar enaindvajset krajših in daljših nastopov, bilo je pestro in raznoliko, nekaj mladih glasbenikov pa je izredno izstopalo po kvaliteti in zrelosti muziciranja.



Nastop mladih zborovodij, ki zaključujejo zborovodsko šolo je bil deležen velike pozornosti

IZ LJUBLJANE

PRIDRUŽITE SE VETRU!

Že od mladih nog rada prepevam. Skoraj vso osnovno

šolo sem pela v šolskem zboru . . . potem pa konec. Nič, dolg tri leta. Po vseh teh letih praznine smo jeseni dobili na šolo obvestilo, da se v Ljubljani ustanavlja mladinski pevski zbor srednješolcev. KONČNO! Spet bom v družbi vrstnikov, ki imamo enako željo in veselje, peti v pevskem zboru.

Po opravljeni avdiciji sem polna pričakovanj odšla na prvo vajo. Tu pa, groza! V sobi je sedelo dvajset „princez“ in samo pet fantov. Razočaranje! Saj to sploh ni bil pravi pevski zbor. Toda najbolj zagrizeni smo vztrajali in vztrajali; in splašalo se je.

OD TAM IN—TOD

nas tudi karal, kadar smo bili zaradi mladostne razigranosti na vajah nedisciplinirani. Z njim smo preživeli toliko prijetnih ur.

MARKO, RADI TE IMAMO!

Bližajo se počitnice. Ker smo zbrani z vseh vetrov, od Kopra do Ljubljane, poleti ne bomo imeli vaj, vendar se jeseni gotovo spet srečamo.

Pridružite se nam!

Hana Ulrih

Glasbeni mladini ljubljanski je letos uspel podvig, ki bi si ga pred kratkim še težko zamislili. Ustanovila je mešani mladinski zbor ljubljanskih srednješolcev, ki ga organiziracijsko tudi vodi, mu omogoča nastope in skrbi za dobrobit mladih pevcev in pevk. Simpatično vabilce predsednice zbora je dovolj zgovorno in prepričani smo, da boste za to pojočo skupino, ki se imenuje VETER, v prihodnje pogosto slišali.



Z zborovodjo Markom Vatovcem je zbor ljubljanskih srednješolcev uspešno nastopil na reviji v Zagorju

Januarja smo dobili mladega zagnanega dirigenta Marka Vatovca. Takoj smo se spoprijateljili in postal je eden izmed nas. Privabil je veliko novih pevcev in takrat se je začelo zares. Naša velika želja po petju in druženju ter Markov pogum in vztrajnost so rodili sadove. Zagnano smo naštudirali krajši program. Potem je prišel ognjeni krst — prvi „mini“ koncert v mali dvorani Slovenske filharmonije. Hura, uspelo nam je! Prvi javni nastop nam je vlil poguma in še z večjim veseljem smo hodili na vaje.

Nastopi so se potem kar vrstili. V mesecu aprilu smo bili na poglobljenih pripravah na Debelem rtiču, kjer smo utrjevali, program za nastop na republiški reviji v Zagorju. Tu smo se še bolje spoznali med seboj in postali — družina.

V Zagorju smo se dobro odrezali in kritike so bile za naš mladi zbor več kot laskave. Prav gotovo se imamo za to, da smo uspeli, zahvaliti našemu dirigentu, ki nas je vseskozi spodbujal, nam vlival poguma,

IZ MINSKA

AFS FRANCE MAROLT NA TURNEJI V MINSKU

Rusija je res daleč,“ je bila enoglasna ugotovitev zbora plesalcev in glasbenikov Akademске folklorne skupine France Marolt, ko so po približno 40 urah vožnje z avtobusom prispeli v Minsk. V organizaciji Cankarjevega doma smo se v času od 23. do 27. maja udeležili Dnevov slovanske

pismenosti, ki so jih slavnostno obeležili v Minsku. Celo mesto z več tisoč povabljeni je vse te dni živelo za ta praznik. Prireditve so bile pestre, saj se je vsakdo predstavil na svoj način. Sodelovali so še baletniki, filharmonični orkester, otroška folklorna skupina, operni pevci, zabavnoglasbene skupine, zbor pravoslavni duhovnikov s pesmimi v starocerkveni slovanščini, boloruska folklorna skupina, in še bi lahko naštevala. Tudi mi smo se predstavili večkrat, vedno z drugačnim programom, kar pri tako bogati zakladnici slovenskih in jugoslovanskih ljudskih plesov res ni bilo težko.

V prostem času smo si ogledali Minsk, veliko, malce neprijazno mesto brez pravega mestnega jedra, saj je bilo v 2. svetovni vojni tako rekoč do tal porušeno. Odpeljali smo se tudi v Hatin, spominski park žrtvam 2. svetovne vojne, v edinem prostem večeru pa smo bili povabljeni na koncert bolgarskega filharmoničnega orkestra, ki se je predstavil s Haydnovo Mašo v čast Cirila in Metoda.

Štirje dnevi so kar prehitro minili, čeprav smo si bili edini, da po pustem Minsku, s trgovinami, ki so bile polne le kupcev in osornih prodajalk, že vsi pogrešamo belo in prijazno Ljubljano. Na poti domov smo se ustavili še v Varšavi, kjer smo si napolnili tudi želodce, česar z rusko hrano nismo uspeli.

Vtisi so še živi, neurejeni, mešani in, če ne drugega, lahko rečemo: „Zanimiva izkušnja je bila.“

Barbara Povše



PRAŠKA POMLAD 1990

„Pražka pomlad“ —
tradicionalni spomladanski
glasbeni festival — letos že
petintridesetič

Ta pojem sicer označuje prizadevanja demokratičnih sil na Češkoslovaškem v letu 1968 in znova 1989, letos pa so se prvič v zgodovini glasbene prireditve zlepe v zmago demokracije v ČSFR. Festival je namreč potekal v ozračju zmagoslavja vseh demokratičnih sil. V Prago so se spet lahko vrnil in se hoteli vrniti znani umetniki, ki so pred totalitarnim režimom emigrirali v tujino.

Med 12. majem in 3. junijem so se zvrstili tudi po trije koncerti dnevno, hkrati pa je bilo mogoče ogledati si tudi predstave iz rednega programa Narodnega in Smetanovega gledališča. Zelo živahno kulturno življenje je bilo tudi na praških ulicah, kjer so spontano nastopali mladi študentje glasbe in igralci. S satiro na odpisani totalitarni režim so močno popestrili dogajanje v obdobju festivala.

Po tradicionalni slovesnosti na Višehradu, kjer so pokopani znani češki glasbeniki (Smetana, Dvořák, Fibich, Jan Kubelík itd.), ki velja tudi za uradno otvoritev Praške pomladi, vsako leto se začne na obalnici Smetanove smrti, smo na otvoritvenem koncertu v Smetanovi dvorani poslušali Moje domovino v izvedbi Češke filharmonije pod dirigentskim vodstvom **Rafaela Kubelika**, dirigenta, ki je pred dvainštridesetimi leti zapustil domovino, ker se ni strinjal s totalitarno diktaturo. Ko je zapustil domovino, se njegovo ime na Češkoslovaškem ni več smelo pojavljati, čeprav ga je vsa svetovna javnost priznavala za enega najboljših dirigentov. V tem času je bil med drugim dirigent Chicaške filharmonije, glasbeni direktor londonskega Covent Gardna, dirigent Bavarskega radia in direktor Metropolitanske opere. Šele lansko leto je ob njegovi 75-letnici izšel članek v „Hudebních rozhledech“ o njem. Ni treba posebej razlagati, kakšno škodo je utrpela češka glasba v tem obdobju, ko Rafaela Kubelika ni bilo v Pragi. Njegova vrnitev je bila zelo pomemben dogodek.

Z izvedbo Moje domovine B. Smetane, simfonične pesnitve v šestih stavkih, za katero je znano, da že sama po sebi razvema domovinska čustva češkega naroda in obenem prvo izrazito češko simfonično delo, je dirigent ustvaril v dvorani evforično vzdušje. Koncert, na katerem je bil tudi novi predsednik ČSFR Vaclav Havel, je prerastel v pravo manifestacijo demokracije, čemur pa je botrovala tudi zares do potankosti muzikalno dovršena izvedba skladbe.

E E E H H H O O O

Tudi drugi koncert, ki sem ga poslušal v Pragi, je bil v celoti posvečen češki glasbi. V izvedbi simfoničnega orkestra in zbora Češkoslovaškega radia pod vodstvom znanega češkega dirigenta **Vladimirja Valeka** sem poslušal Dvořákov 5. simfonijo op. 76 v F-duru, v drugem delu pa nam manj znano delo Bohuslava Martinuja Ep o Gilgamešu. To je kantata za štiri soliste, mešani zbor, recitatorja in orkester, ki jo je skladatelj skomponiral v letih 1954—55. Zbor je pripravil zborovodja Pavel Kühn, solisti pa so bili Daniela Šounova-Broukova, Miroslav Kopp, Ivan Kušner in Karel Pruša (vsi štirje so solisti narodnega gledališča v Pragi) ter recitator Otakar Brousek. Že naslov dela nam pove, da gre za orientalsko literarno predlogo, ki jo je skladatelj obdelal v treh stavkih. Z glasbo je skladatelj še poglobil epski značaj dela.

Izvedba, tako Dvořáka kot Martinuja, je bila odlična, deli so izvajali vrhunski izvajalci, ki sodijo na katerikoli svetovni oder. Martinu je, z uvrstitvijo v repertoar praškega spomladanskega festivala, 31 let po smrti dočkal javno rehabilitacijo in javno priznanje, kakršno gre umetniku njegove vrste. Letos so prvič v Pragi izvedli vsa njegova operna dela, ki so jih z izjemo opere Na mostu, prej izvajali na znanih svetovnih opernih odrih kot doma na Češkoslovaškem.

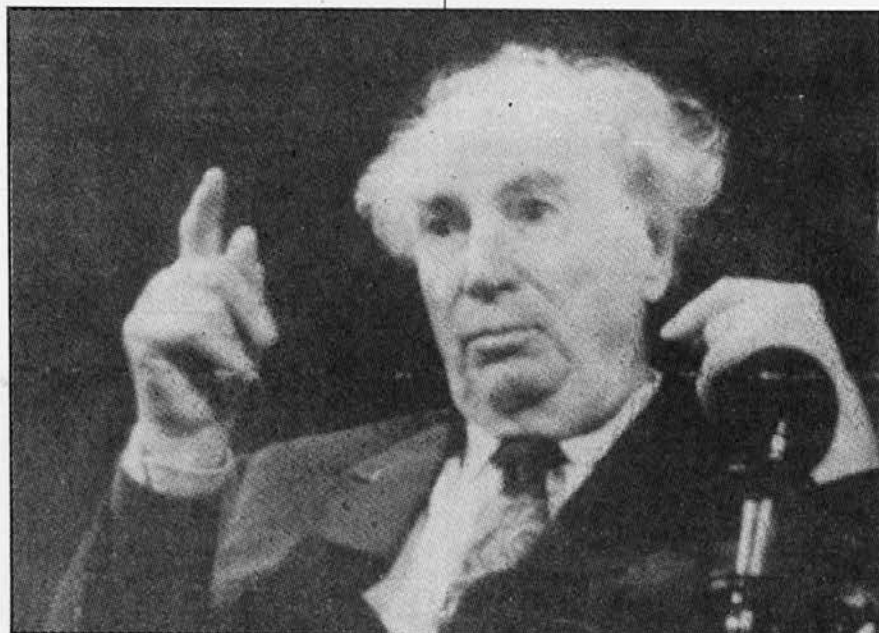
Na tretjem koncertu sem poslušal odlično mlado harfistko **Jano Bouškovu**, ki ima z dvajsetimi leti že vrsto nagrad s svetovno znanih tekmovanj, kot so: koncertna predstavitev na mednarodnem kongresu harfistov na Dunaju in dve prvi mesti s tekmovanj v Neerpeltu v Belgiji leta 1987 in v Bloomingtonu, v ZDA, leta 1989. Boušková, bivša študentka praškega konzervatorija, je sedaj študentka avstralske harfistke Alice Giles v Beyreuthu.

Koncert je bil v krasnem ambientu Lobkovičeve palače na Hradčanih. Solistka je znala izkoristiti vse akustične kvalitete tega miljeja. Predstavila je kronološko zelo obsežen program, tako da nas je popeljala skozi vsa obdobja od baroka do moderne in nam s tem predstavila skoraj vse, kar njen instrument zmore. Izvajalka je dela interpretirala stilno dovršeno, predvsem pa se odlikuje z virtuozno igro.

Na koncu naj omenim še nekaj prireditve, ki so bile v Pragi po mojem odhodu. Na Praški pomladi so izvedli še Beethovno Misso solemnis in med solisti je bila v zasedbi tudi jugoslovanska pevka Dunja Vejzović. Sledil je vokalni recital Petra Schreierja, violinski recital in koncert z orkestrom Pinchasa Zuckermanna, koncert filharmoničnih solistov iz Berlina, gostovanje Münchenske filharmonije, Moskovskega akademskega simfoničnega orkestra, orkestra Akademije St. Martin in the Fields, Ensemble intercontemporain z dirigentom Pierrom Boulezom, recital pianista Nikite Magaloffa; zvrstilo se je še veliko komornih ansamblov iz ČSFR in tujine, na koncu pa moram omeniti še recital in koncert z orkestrom Češke filharmonije enega največjih pianistov 78-letnega **Rudolfa Firkušnjaja**, ki se vrača domov, tako kot Rafael Kubelík. Zadnji koncert Praške pomladi je dirigiral L. Bernstein. Izvedli so Beethovno 9. simfonijo.

V Ljubljano sem se vrnil poln doživetij, z jasno ugotovitvijo, da moramo Slovenci navezati s Češkoslovaško kar najtesnejše kulturne vezi, ki so nas že plemenito povezovala, pa so jih politično-birokratske sile pretrgale in izničile . . .
Apeliram tudi na našo Glasbeno mladino, da bi kar najhitreje povezala s češkim in slovaškim glasbenim združenjem Hudebni mladež, kar bi tudi mladim omogočilo izmenjavo glasbenih izkušenj.

Gorazd Jan



Rafael Kubelík

MUSITA 90,

27.

in 28. aprila je v Čenti (Tarcento) v sosednji Italiji

potekal četrti festival „folkloristične manifestacije“ Musita 90. Čenta je majhno, simpatično mesto, ob vznožju italijanske strani Kanina, na severnem obrobju furlanske nižine. V tem mestecu nekaj zagnancev že četrto leto organizira prireditev, ki na trenutke prav preseneti s svojo zanimivostjo in močjo informacij s področja ljudske glasbe različnih dežel.

V dveh zaporednih večerih se je v dvorani srednje šole zvrstilo šest nastopov, ki pa so bili po vsebini in obliki zelo različni. Prvi večer je začela slovenska skupina **Trinajsto prase**, pa o tem raje ne bi govoril, ker to glasbo lahko slišite pri nas doma. Drugi so nastopili domačini — Furlani **La sedon salvadie** (Divja žlica) iz San Daniela v Furlaniji. Skupino smo imeli že priložnost slišati pred nekaj leti na srečanjih v Kopru. Takrat so bili veliko bolj izvirni in je njihov nastop tudi bolj pritegnil občinstvo. Tokrat so poskusili v svojo glasbo vnesti elemente „folk-revival“ variante, vendar z odločno premalo domišljije, sproščenosti in neposrednosti. Večina izvedene glasbe je izvenela v nedorečenem baladnem slogu z nekaj zvočnimi eksperimenti, ki pa so velikokrat spominjali na že znane vzore. Muzikalno in sploh v vseh pogledih najbolj polno je zazvenela pesem, ki jo je sam zapel violinist . . . Lino Straulino. Zasedba skupine La sedon salvadie se je v zadnjem letu nekoliko spremenila, vendar pa glede udeleženih instrumentov v skupino to ni prineslo večjih sprememb.

Kot tretja prvega večera sta nastopila pevač in kitarista **Bert Jansch** in **Peter Kirtley**, dve živi (prvi še veliko bolj) legendi angleškega folka. Sodelovanje in soudeležbe z znanimi posamezniki Petra Kirtleya (Alan Price Set, George Harrison, Alan White, Alan Hull, Kevin Coyne) in seveda Berta Janscha (začel je v šestdesetih letih pod vplivom Dave Grahama in Big Billa Broonzyja, Lighting Hopkinsa; izdal nekaj solo plošč, sodeloval z Johnom Renbournom, deloval v skupini Pentangle) sta posebej slednjemu prinesla svetovno slavo. Zaradi samosvojega (predvsem komercialno pogojenega) razumevanja ljudskega v Italiji, tovrstnih legend na festivalih ne manjka. Elementov ljudskega je bilo v glasbi Berta Janscha in Petra Kirtleya zelo malo, vendar pa je do skrajnosti profesionalna izvedba glasbe s pretežnimi elementi jazz in bluesa še vedno glasbeno doživetje posebne vrste.

Drugi večer je pričel **muzikolog Gianni Sechi**, ki je v nekakšni povezavi predavanja in koncerta prikazal ljudski instrument s Sardinije — launeddas. Instrument je drugod skorajda ali povsem neznan. Instrument sestavljajo tri trstene piščali, ki delujejo na povsem enak način kot piščali pri dudah, le da „launeddas“ nimajo meha.

E E E
H H H
O O O

Le-tega nadomestijo izvajalčeva pljuča. Od treh piščali ima tudi pri „launeddas“ ena piščal vlogo stalnega borduna, drugi dve pa sta melodični (seveda z zelo omejenim obsegom). Kljub dokajšnji stalni podobnosti posameznih primerov, je bil nastop Giannija Sechija zelo zanimiv, posebej zaradi tehnike nepretrgane igre brez opaznih vdihov in prekinitvev, ki naj bi jo obvladali vsi izvajalci na ta instrument. Zanimivo pa je tudi, da je ravno ta glasba s Sardinije zopet pokazala, kako so si ozemeljsko relativno oddaljene dežele glede glasbene tradicije lahko blizu — glasba, izvajana na „Launeddas“, zelo spominja na primere glasbe z dudami z Balkana. Gotovo tudi zaradi podobnega načina proizvajanja zvoka. Naslednji je na drugem večeru nastopil **Bob Neuwirth**. Neuwirth je znan predvsem kot kantavtor in kot tak se je predstavil tudi tokrat. Sicer pa se je ukvarjal tudi s slikarstvom, igral je v nekaj filmih in pisal glasbo za druge izvajalce. Je zelo star prijatelj Boba Dylana in tudi v njuni glasbi lahko najdemo marsikaj skupnega. Neuwirthova glasba je pretežno melanholično-protestniška in se od šestdesetih let ni bistveno spremenila. Je pa seveda tehnično neoporečno izvedena. Skratka, še eden od skorajda pozabljenih bivših zvezdnikov, ki pa ima v določenih krogih še dovolj pristašev (predvsem med bivšimi hipači).

Kot zadnji so nastopili **Afterhours** — skupina v Angliji živečih Ircev. Glasba je dokaj blizu tradiciji, ni pa povsem osvobojena vplivov angleškega folka. Fantje se s pretiranim razmišljanjem o izvornosti ali neizvirnosti glasbe, ki jo izvajajo, ne morijo preveč. Predvsem so veseljaki, ki veliko igrajo po klubih so doslej posneli in izdali eno kaseto, radi pa zabavajo občinstvo in obvladajo svoj posej. Tehnično odlični, zvočno ubrani in dovolj zanimivi. V pristopu do glasbe so nekoliko bolj baladno usmerjeni, kot npr. najbolj znane irske skupine (Dubliners, Chieftains), predvsem zato, ker imajo odlične vokalne potenciale. Zaradi vseh naštetih lastnosti so zelo solidno zaključili festival.

Organizacija festivala je (kot menda pri večini festivalov v Italiji) porazna. Ure ne držijo, sploh se je težko za karkoli dogovoriti, pa čeprav jezik ni ovira.

Zanimanje je relativno majhno. V dvorani z okoli 400 sedeži je bilo v povprečju okrog sto poslušalcev. Zato tudi vzdušje ni bilo tako sproščeno, kot bi lahko bilo.

Je pa festival še eno od srečanj ljubiteljev tovrstne glasbe in hkrati priložnost za dopolnitev domače diskoteke, za celodnevni počitek in užitek v umirjenem, dokaj nepokvarjenem okolju.

Tomaž Rauch



Gianni Sechi je predstavil zanimiv ljudski instrument s Sardinije launeddas

OB UDARCU NA SOD

Njujorški festival sodobne glasbe *Bang on a Can*

Do „vzhodne vasi“, kakor se pravi temu delu New Yorka, se da priti na več načinov, čeprav je najvarnejši in obenem najdražji — taxi. Torej, z rumenčkom v East Village, v RAPP Arts Center . . . Vstop v RAPP je bil več kakor vstop, že kar prestop v druge dimenzije, čeprav je zatohlost spodbudila odpiranje vrat in tako omogočila stik z zunanjimi zvoki, zavijanjem siren, cviljenjem zavor, vpitjem okajenih mimooidočih. Zvoki znotraj so bili vse kaj drugega, čeprav odigrani v prostoru, ki je bil neke vmes med zunanjim in ponotranjenimi razsežnostmi glasbenega sporočila. In še vedno v smislu okvira, ki ga rišem za predstavitev glavnega dogajanja: eden izmed treh organizatorjev festivala in hkrati napovedovalec (seveda v kavbojkah) prične nagovor občinstvu takole: „Pijača in sendviči so na voljo v ozadju dvorane, stranišča so levo in desno, kupite majice (ali, tretji dan: majice smo razprodali, če jih želite kupiti, se podpišite, plačajte deset dolarjev in vam jih bomo poslali), kajenje ni dovoljeno, zelo sem zadovoljen, da vam lahko predstavimo našega dragega gosta . . .“

Bang on a can: udarec na pločevinasti sod, v smislu „ulične glasbe“? Glasbe za „zabavo“, neobvezujoče, morda raje nekomformistične glasbe v nekomformističnem, prav nič elitnem okolju? **Bang on a can** — vabilo k združevanju okoli glasbe v drugačnih okvirih? Festival sodobne, predvsem severnoameriške glasbe zadnjih desetih, dvajsetih ali celo tridesetih let — ali vsaj s skladatelji, ki delujejo v tem času? Ki so pred desetletjem ali dvema zaznamovali glasbeno sceno, pa spet drugimi, ki se na njej šele dobro pojavljajo?

Četrty po vrsti, **Bang on a can**, letos s štirimi glavnimi „postajami“: prva je trikratna **ponovitev glasbe Harryja Partcha** na izvornih instrumentih od 4. do 6. maja. 10., 11. in 13. maja so bile naslednje tri prireditve: glasba za japonski, tradicionalno ženski instrument **koto** na četrtek večer; petek je bil namenjen dvakratnemu nastopu **Terryja Rileya** in njegove skupine, zadnji dan festivala v nedeljo pa se je od popoldneva zalezel pozno v noč. **Enajsturni maraton** neverjetno raznolikih glasbenih dosežkov je v bistvu prireditev, okoli katere se je vse skupaj pred štirimi leti začelo.

Julia Wolfe, Michael Gordon, David Lang: ne samo skladatelji (vsi trije diplomiranci z Yalea, vsi trije stari tam okoli trideset let), ne samo organizatorji festivala: trije zagnanci, ki so od glave do pet v tem, kar

E H O
E H O

jih očitno najbolj zanima — intenzivno ustvarjanje svoje, nove glasbe in hkrati intenzivno ustvarjanje novih zvočnih pogojev, novega zvočnega okusa. Vse to z vztrajnim, prepričanim in prepričljivim delovanjem — letos že za festival neke sredi tega desetletja . . . Vsi trije s svojimi skladbami na letošnjem maratonu, kot prispevek za odkrit dialog z vsemi drugimi ki so jih povabili k prireditvi.

Terry Riley je torej v marsičem živ muzejski eksponat svojih prizadevanj izpred tridesetih let, hkrati pa je za vse tisto, kar je najpogosteje na koncertnih programih v „ustaljenih“ okoljih, še vedno zelo drugačen in „revolucionaren“.

Glavni vtis, ki ga je izvedba pustila predvsem meni, je Rileyev poskus združitve vzhodnjaške, predvsem indijske glasbene tradicije, z blago zvencim, nekakšnim „cool“ jazzom in minimalističnimi obzrci, s katerimi se je Riley tudi uveljavil — kot začetnik tovrstnega pisanja.

BANG ON A CAN FESTIVAL

TWO WEEKENDS OF NEW MUSIC - MAY 4-13, 1990
R.A.P.P. Arts Center 220 East 4th Street (212) 439-1103
Advance Tickets From Ticket Central, 406 West 42nd Street, (212) 279-4200

Na drugih dveh koncertih je slika nekoliko drugačna. **Kazue Sawai** je bila s svojimi šestimi sodelavkami že lani gostja festivala, kar je morda spodbudilo nekatere ameriške skladatelje, recimo **Christiana Wolffa**, da so se lotili pisanja za **koto** in ansamblu predlagali izvedbe tudi zunaj samega festivala. Zahodnjaški poskusi pa nekako niso šli dobro vstric z japonskimi deli, izmed katerih so bila nekatera prav na tem festivalu prvič izvedena v Združenih državah.

John Zorn je dirigiral svojo skladbo za dve harfi in tri koto, morda bi veljalo dopolniti: za dve harfiski in tri izvajalke na koto. Velik del sporočil bi se tu brez vidnega dela izvedbe povsem izgubil, saj so si glasbenice mimo glasbe podajale tudi „telesna“ znamenja: poskus, kakršnim smo bili priče desetletja nazaj in danes nekako nima prave glasbene utemeljitve. Zato pa so japonska dela spravila občinstvo na noge: izjemna usklajenost in energetska nabito igranje sedmih na videz krhkih Japonk, vse to je odprlo vrata v skladbe, ki so bile vsaka svet zase, svečanost v polnosti.

Terry Riley je sam po sebi svojevrstna „obredna“ figura v ameriški glasbi in je s svojim imenom, s svojo glasbeno preteklostjo pritegnil precejšnje število ljudi, dvakrat polno dvorano poslušalcev, ki so najbrž ali po večini prišli z vnaprejšnjo podobo o tem, kaj naj bi slišali. V tem smislu je koncert deloval kot nekakšna muzejska prireditev — za deželo, kot so Združene države, se pojem „zgodovine“ začenja mnogo bliže sedanosti.

Globlji vtis festivala in še posebej maratona je bila prav nekakšna rdeča nit vsega dogajanja: kljub raznolikosti je skladatelje povezovalo nekaj, kar bi po svoje šlo pripisati „duhu časa“ ali generaciji ali pretežno anglo-saksonski naravnosti. Zdi se mi neverjetno, da je mogoče ustvariti toliko različnih del, ki vsako po svoje ostaja v mejah minimalizma, ga obenem presega in se vrača k njemu. **Steve Reich, John Cage, Michael Gordon**, pa tudi **Paul Lanksy, James Tenney, David Lang** ali **Meredith Monk** konec koncev pripadajo različnim generacijam ali glasbenim okoljem, in vendar . . .

Štiriindvajset del v enajstih urah, in za prihodnje leto spet maraton, najbrž enako zanimiv, neznosno dolg in hkrati ravno prav dolg, da bo spet lahko zazvenela vsa drugačnost, da bo „vzhodna vas“ na četrty ulici spet zanihala v drugačnih vibracijah novih nezapršenih vrednot — kljub razpršenosti gledališča.

Metka Zupančič

**FOTO UTRINKI
DRUGE GODBE**



Foto Milan Mirčan

● Ljuba Jenček je na Drugi godbi nastopila kot gostja skupine Trinajsto prase, Cerknica, ki se trudi ohranjati in čimbolj verno zapisovati ljudsko izročilo in oživeti prenekatere notranjske pesem in vižo. „Ljudski godci na srečo še živijo. Škoda, ker je tako malo prilik, ob katerih bi jih lahko poslušali in se skupaj veselili,“ pravi Ljuba Jenček.

● Marija in France Anzeljc, po domače Petračeva Micka in France s Hudega vrha na Blokah, negujeta ljudsko pesem od mladih nog. Notranjsko ljudsko izročilo sta prinesla tudi na Drugo godbo skupaj z Angelco Koširjevo, ki ob petju ubira strune citer in Antonom Šumrado, ki z „armonko“ razveseljuje prebivalce Loške doline.



Foto Milan Mirčan



Foto Milan Mirčan

● Z godčevskimi vižami in muzikantskim veseljem je predzadnji večer poslušalce navdušila skupina Trinajsto prase, ki jo sestavljajo Tomaž Rauch, Roman Ravnič in Karlo Ahačič in njihovi gostje Miško Baranja, Dario Marušič in Ljuba Jenček. Nepozaben drugogodbaški etno večer je bil.



Foto Milan Mirčan

● Začelo se je z madžarskim ansamblom Vujičić, ki od leta 1977, ko je zmagal na tekmovanju madžarske TV v kategoriji ljudske glasbe, osvaja srca poslušalcev in kritikov na velikih mednarodnih festivalih po svetu. Osvojili so tudi srca poslušalcev v ljubljanskih Kržankah.

● Končalo pa . . . z vodilnim izvajalcem zairskega Soukousa Papa Wembo, ki je pravi čuvar zairske glasbene tradicije. Odličan nastop in navdušeni poslušalci.



Foto Milan Mirčan

GLASBENA PRIREDITEV MUSICORA

Paris, Grand Palais, 25.—29.
aprila 1990

Ob dveh tradicionalnih evropskih glasbenih sejmih, frankfurtskem v začetku pomladi in londonskem v začetku poletja, se vedno bolj uveljavlja sejem Musicora v Parizu, ki je bil letos organiziran že šesto leto zapored. Sejem je nekoliko manjši, namenjen je izključno akustičnim glasbenim instrumentom ter vsemu, kar je z njimi povezano: knjigam, ploščam in notam; festivalom in tekmovanjem; opernim in simfoničnim orkestrom, ansambli in prireditvenim poslovalnicam, ne nazadnje tudi turističnim agencijam s kulturno ponudbo. Posebej zanimive so na Musicori spremljajoče prireditve; kakšnih sto polurnih koncertov v štirih improviziranih dvoranah v pariški Veliki palači (Grand Palais), direktni prenosi za francoske in belgijske radijske postaje, improvizirani koncerti in animacije na posameznih stojnicah in pa posebno srečanje, posvečeno bodočnosti klavirja. Sejem, ki traja pet dni, je kljub omenjenemu programu ogromen. Samo nekaj številnih podatkov: na sejmu se je predstavilo 39 notnih založb, 21 diskografskih hiš, 31 knjižnih založb, 33 glasbenih revij, 66 kulturnih organizacij, 54 glasbenih festivalov in tekmovanj, 24 zborov, 18 orkestrom, nekaj muzejev, glasbenih agencij itd.

Nič novega pri akustičnih instrumentih

V članku o glasbenem sejmu v Frankfurtu smo v predzadnji številki zapisali, da na področju klasičnih glasbenih instrumentov ni bistvenih novosti. Tako smo lahko tudi na tem sejmu občudovali glasbene instrumente iz zasedbe klasičnega simfoničnega orkestra, ki so vsako leto popolnejši, zahvaljujoč predvsem močnim proizvajalcem z daljnega vzhoda. Popolnejši v tem smislu, da so tehnično vedno bolj precizno izdelani (predvsem pihala, trobila in tolkala), kot rezultat te popolnosti pa imamo tudi vedno bolj uniformiran zvok, ki se od proizvajalca do proizvajalca le še malo loči, ob tem pa postaja tudi igranje lažje (odzivanje instrumenta in natančnost intonacije).

S POTEPANJA

Velik poudarek avtentičnim instrumentom

Ob glasbilih klasičnega simfoničnega orkestra so bila na tem sejmu močno zastopana tudi glasbila prejšnjih obdobj, to je pred 19. stoletjem. Izdelovanje le-teh se je v zadnjih, recimo 20 letih v svetu izredno razmahnilo, sledeč oživiljenemu zanimanju za srednjeveško, renesančno in baročno glasbo. Tako smo lahko videli celotne družine gamb (družina godal), od sopranske do basovske (ki so bile dolgo časa tekmičice violinam, dokler niso bile slednje sprejete v orkester zaradi pač prodornejšega zvoka, kar pa še ni razlog, da bi morale zato gamba pasti v pozabo, saj so izredno izrazen in čustven instrument); družine kljunastih in lesenih prečnih flaut (slednje je sicer izpodrinila Boehmova flauta, ki je sicer omogočila glasbeniku enostavno in natančno igranje v vseh legah, je pa zato izgubila barvitost zvoka v različnih legah in svojstven nastavek tona); predhodnike trobil (sicer ne tako plemenitimi zvokom, kot jih imajo recimo današnje trombe, zato pa mnogo bolj predornim zvokom, ki seveda bolj ustreza udarnemu karakterju skladb 17. 18. stoletja). Niso manjkale lutnje, od majhnih lutenj pa do velikih teorbov, nepogrešljive spremljevalke potujočih pesnikov 16. in 17. stoletja (danes to glasbo včasih igramo na kitaro, ki da tej glasbi njej tuj karakter). Ne nazadnje moramo omeniti instrumente s tipkami, od čembalov in klavikordov (ki so bili najpomembnejši instrumenti v glasbi 18. stoletja), do vseh različic klavirja

(od Mozartovega, prek Beethovnevega do Chopinovega — danes mnogi hote ali ne hote pozabljajo, da se moderni klavir bistveno razlikuje od instrumentov, kakršne so poznali omenjeni glasbeniki in njihovi sodobniki).

Žalostno dejstvo je, da na naših glasbenih šolah in akademijah poučujejo samo glasbene instrumente in izvajalske tehnike iz druge polovice 19. stoletja, vse bogastvo glasbenih oblik in instrumentarija, ki so nastajala v evropski glasbeni zgodovini pred tem in ki so tudi omogočila nastanek takšnih instrumentov, kot jih poznamo danes, pa ostaja učencem in študentom glasbe, s tem pa tudi vsem ljubiteljem glasbe, skrito. Mogoče slišijo nekaj malega o tem pri zgodovini glasbe od predavateljev, ki takih instrumentov nikoli niso videli, nimajo pa možnosti izkustveno spoznati teh glasbil ali jih celo študirati. Koliko lepote nam ostaja skrite in prikrite.

Kakšen bo klavir v 21. stoletju

Edina zanimivost v okviru klasičnih glasbenih instrumentov (ob že zadnjem omenjenemu avtomatskem klavirju) je bil simpozij o bodočnosti klavirja, ki ga je organiziralo francosko združenje Arpiano. Delovanje tega združenja izhaja iz predpostavke, da klavir še ni popoln glasbeni instrument in da je še potreben njegov nadaljnji razvoj. Bistvene pomanjkljivosti bi naj bile v tem, da ni univerzalnega klavirja, ki bi ustrezal različnim akustičnim (glede prostora, v katerega je postavljen), glasbenim (glede glasbe, ki se nanj izvaja) in izvajalskim (glede karakterja pianista) kriterijem. Torej bi bilo treba izdelati tak klavir, katerega zvočne lastnosti bi lahko poljubno (v



Glasbena animacija na tolkalih



S POTEPANJA

določnih mejah) spreminjali. Pri tem naj bi šlo za popolnoma akustični klavir, to je brez elektroakustičnih pripomočkov. Na takšna iskanja lahko gledamo bolj skeptično. Zasnove klavirja ne moremo spreminjati (oblike, mehanike, strun). Lahko jih samo izboljšamo (kar dokazujejo že zadnjič omenjeni izredni instrumenti iz italijanske delavnice Fazioli, ki zasenčijo vsak Steinwayev klavir), bistvene spremembe v konstrukciji pa bi (oziroma bodo) dale popolnoma nov instrument.

Računalniki v službi glasbe

Elektronskih glasbenih instrumentov na srečo na tem sejmu ni bilo, že akustični so povzročali dovolj hrupa. Je pa bilo na področju elektronike več izredno zanimivih računalniških projektov oziroma programskih paketov za vodenje najrazličnejših glasbenih podatkovnih baz. Posebej me je navdušil program za iskanje skladb iz podanih melodičnih vzorcev. Računalniku posredujemo zaporedje not, melodijo, pri tem metrične vrednosti not in tonaliteta niso pomembne; kot rezultat pa dobimo naslove vseh skladb, v katerih se ta vzorec pojavlja, ob tem pa seveda tudi številko takta in podatek, v katerem glasju je ta melodija. Drug zanimiv program je vseboval podatke o vseh notnih izdajah, ki so dosegljive na tržišču, in kje lahko dobimo določeno partituro. Še en program je vreden omembe, program, ki avtomatsko prevaja, to je prepisuje iz starih notnih zapisov (tabulature in podobno) v moderno notacijo. Pa naj še kdo reče, da računalniki niso koristni, oziroma da se ne dajo koristno uporabiti tudi v glasbi.

V Franciji že nekaj let zelo uspešno deluje javno računalniško omrežje, imenovano Minitel. S pomočjo računalnika, vmesnika za telefonski priključek in primerne programske opreme lahko vsakdo s svojega doma dosega podatke na tem javnem omrežju — to je najrazličnejše baze podatkov, ki jih posredujejo javne ali zasebne organizacije. Preko omenjenega Minitela so v zadnjem času dosegljive tudi glasbene baze podatkov; od podatkov o glasbenikih (na razpolago), koncertnih in festivalskih terminih, do malih oglasov o prodaji in nakupu glasbenih instrumentov ter poizvedovanj po določenih notnih izdajah, knjigah ali ploščah.

Glasbeni festivali

Glasbenih in umetniških festivalov je v svetu vedno več. Vsako mesto, ki se mora in hoče pohvaliti z določeno kulturno tradicijo, organizira vsakoletni glasbeni festival, ko se v tednu ali dveh zberejo najvidnejši glasbeni umetniki z določenega področja. Lep primer za to so mesta Brugge v Belgiji, Utrecht na Nizozemskem in Chartres v Franciji, ob njih pa številni gradovi in samostani, kjer kar tekmujejo v zanimivostih kulturnoumetniške oziroma glasbene ponudbe; ob že tradicionalnih festivalih, kot v Salzburgu, Edinburghu in Berlinu. Torej na Musicori se je predstavilo kakšnih petdeset festivalov, glasbenih sejmov, tekmovanj in podobnih prireditev. Posebej sta izstopali predstavitvi Salzburga in Dunaja, ki bosta drugo leto centra dogajanj ob spominu na prezgodnjo smrt

Wolfganga Amadeusa Mozarta. Ob tem bi omenil še izredno agresivno predstavitev (tudi madžarsko desertno vino tokaj pri tem ni manjkalo) madžarskih razstavljalcev — orkestrrov, festivalov in založbe plošč. Imajo kaj ponuditi, s ponosom.

Kulturne turistične agencije

Tej raznoliki ponudbi se prilagajajo tudi turistične agencije. Samo v Franciji je več specializiranih agencij, ki organizirajo potovanja za turiste, ki bi se želeli na poti tudi česa naučiti. Obiskujejo zgodovinsko pomembna mesta, na poti poslušajo koncerte in predavanja. Spremljajo jih glasbeni oziroma umetnostni zgodovinarji, ob tem pa priporoča agencija za vsako potovanje predpripravo v obliki študija izbrane literature. V katalogu samo ene izmed takšnih agencij najdemo naslednja potovanja: Po sledovih Mozarta (Salzburg in Dunaj, seveda), Bach v Vzhodni Nemčiji (Eisenach, Muhlhausen, Arnstadt, Erfurt, Weimar, Leipzig, Coethen, Dresden, Potsdam), Francoski glasbeniki na Normandijski obali, Večna Poljska, Madžarska duša (Lisztov in Bartokov muzej, Haydnov дворец Esterhazy, madžarska ljudska glasba).

Glasbene počitnice za celo družino

Ob agencijah, ki se ukvarjajo s kulturnimi potovanji, so tudi take, ki nudijo kulturno-glasbene počitnice. Te so največkrat organizirane na kakšnem od številnih francoskih gradov ali v mnogih nepokvarjenih srednjeveških mestecih v najlepših predelih Francije. Na takšnih počitnicah so potem organizirane aktivnosti, ki se jih lahko udeležujejo posamezni člani ali pa tudi cele družine: tečaji za različne instrumente s poudarkom predvsem na skupnem muziciranju, tečaji za renesančne in baročne plesse, seveda koncerti in gledališke predstave, ki jih naštudirajo udeleženci, ob tem pa športne aktivnosti za popestritev. Na glasbenih počitnicah se da glasbo spoznavati na najbolj neprisljen način ter jo ob tem iskreno vžjubiti in privzeti za del našega življenja; glasba postane sredstvo, ki nam življenje predvsem bogati in nas osrečuje, ne pa cilj, kateremu bi bilo podvrženo vse naše delovanje in kar bi nam preprečilo vsakršno radost in uživanje v glasbi.

Boris Horvat



Otroci se seznanjajo z violo da gambo



Očetu

Augsburg,
17., 18. oktober 1777

Tokrat moram začeti s Steinovimi pianoforti. Preden sem jih videl, so mi bili Spathovi klavirji najljubši. Sedaj pa moram dati prednost Steinovim, kajti ti zvenijo dosti boljše. Res je sicer, da se takega pianoforta ne dobi pod 300 guldni, toda pridnosti in truda se ne da poplačati. Njegovi instrumenti imajo pred drugimi to prednost, da so izborno narejeni. Niti vsak stoti ni zadosti dober. Ko sem rekel gospodu Steinu, da želim igrati na njegove orgle, ker so orgle moja velika strast, se je močno začudil in dejal: „Kaj, tako velik mož kot vi, tako velik pianist hoče igrati na orgle?“ Pritrdil sem. Orgle so v mojih očeh in ušesih kraljica instrumentov. Šla sva torej skupaj . . . Čutil sem, da misli, da ne bom naredil kaj dosti na njegovih orglah, igral naj bi, par example, čisto klavirsko. Pripovedoval mi je, da je ugodil tudi prošnji Schoberta in mu dovolil igrati na orglah. Bal se je, je rekel, ker je Schobert povedal to veliko ljudem in cerkev je bila precej polna. Ker je ta mož poln duha, ognjevitosti in hitrosti, sem se bal, da tega ne bo mogel izvabiti iz orgel. Toda takoj ko je začel, sem bil drugačnega mišljenja. Jaz pa nisem rekel drugega kot: „Ali mislite gospod Stein, da bom jaz tekal okoli orgel?“ Ah, vi, to je čisto nekaj drugega. Prišla sva na kor. Začel sem igrati in že se je nasmehnil. Potem fuga. To vam verjamem, je rekel, da radi igrate orgle, če jih tako igrate!

Očetu

Mannheim,
8. novembra 1777

Najdražji očka!

Se znam pisati poetično, nisem pesnik. Besednih zvez ne znam tako umetelno razporediti, da bi dajale svetlobo in senco. Nisem slikar. Niti z besedo, niti s pantomimo ne znam izraziti svojih misli. Nisem plesalec. Lahko pa jih s toni. Sem muzikus. Tako zaključujem svojo glasbeno čestitko. Želim vam, da bi živeli toliko let, kolikor je človeku potrebno, da v glasbi ne more narediti nič novega.



Mozart s prijatelji v Salzburgu — risba C. Schütza



Mozart in Haydn — delo neznanega slikarja

DVAJSET LET KASNEJE ...

Spomini, ki me vežejo na Glasbeno mladino, so predvsem osebne narave. Obarvani so s prijetnimi občutki in bolj ko moj glasbeno-mladinski čas polzi v preteklost, tembolj rožnati so utrinki neke pretekle sedanjosti. V prvi vrsti se ti spomini vežejo na ljudi, na prijateljstva, na neskončne diskusije o glasbi in o nas samih, na kreativni kaos, ki je vladal v naši pisarni, na entuziazem, s katerim smo sprejemali glasbeno mladino in lastno mladost. Pa tudi na koncerte, kvize, tremo, ki smo jo imeli pred vsako večjo akcijo, veselje, ki je vladalo, če je uspela, nestrpnost, s katero smo pričakovali kritike, ponos, če je v radiu bila na sporedu oddaja „Iz dela Glasbene mladine Slovenije“. V spominu je ostala Glasbena mladina kot veliki MI, čeprav bi bilo težko konkretno povedati, kdo vse se je nahajal v tej množici.

Obstaja pa seveda tudi neka druga plat medalje. Ideja Glasbene mladine je bila v Slovenijo prenesena z Zahoda in je slonela na pedagoški premisi vodenja otrok h glasbi kot mediju etičnih in moralnih vrednot. V naših družbenih okoliščinah pa se je temu osnovnemu motivu pridružil še neki drugi motiv. Glasbena mladina je bila namreč definirana kot družbena organizacija, ki naj bi kot taka prek kulture služila utrjevanju določenega družbenega sistema. Torej je bila Glasbena mladina v svojem bistvu politična, s tem da je skušala združiti čim več ljudi v osnovnih organizacijah, klubih in drugih oblikah združevanja, organiziranih po sistemu samoupravljanja in delegatskega sistema.

Same oblike delovanja so bile dokaj uspešne: koncerti, kvizi, glasbeni tabor, časopis, vse to priča o tem, da je organizaciji dejansko uspelo pripeljati množice mladih „h glasbi“. Kar se pa drugega aspekta tiče, se je vizija vključenosti širokih ljudskih množic v koncept glasbene kulture kot aspekta združenega dela izkazala kot iluzija. Delo je slonelo na peščici posameznikov, profesionalcev ali prostovoljcev, ki pa so svojo energijo vložili bolj v vsebinske zasnove dela kot v implicitno politično manipulacijo mladih. Koliko je bila taka drža zavestna — in v tem primeru opozicijska, je težko reči, kajti gledano iz historične perspektive osebno nisem doživljala Glasbene mladine kot represivno organizacijo in tudi sama sebe ne kot manipulatorico mladih. Prej bi bila lahko ocenila Glasbeno mladino kot dokaj svoboden forum, ki

EKOLOG

je omogočal, da se je vrsta estetskih idej lahko realizirala in kjer je bilo moč preizkušati nove oblike glasbene komunikacije.

Trenutno smo na pragu parlamentarne demokracije in s tem se bo tudi vloga Glasbene mladine verjetno bistveno spremenila. Poti, po katerih bi lahko ta organizacija stopala v prihodnost, je več. Eno teh možnosti predstavlja profesionalni, tržno usmerjeni management brez kakršnih koli ideoloških in političnih implikacij, to se pravi dejavnost, ki je že doslej predstavljala jedro programa Glasbene mladine. hkrati pa bi veljalo ponovno premisliti „pedagoške“ cilje tovrstne dejavnosti, kajti „voditi otroke h glasbi“ ne sodi več med cilje sodobne pedagogike. Dejstvo namreč je, da npr. na Češkem, kjer je tovrstna dejavnost razvejana in tudi ustrezno subvencionirana, koncertno življenje ne poteka po željah organizatorjev: dvorane so pogosto prazne. Po drugi strani pa v ZRN, kjer so tovrstne oblike dela redke, oziroma kjer poteka organizacija mladinskih koncertov v glavnem brez posrednika, postaja kultura množični pojav v različnih družbenih skupinah, torej tudi tistih, ki nimajo ustrezne (šolske ali izvenšolske) izobrazbe. Številno poslušalcev (tudi resne glasbe) je namreč izjemno naraslo — lep primer



Alenka Barber Keršovan, muzikologinja, ki je nekaj prvih let Glasbeno mladino Slovenije kot strokovna sodelavka intenzivno bogatila z izvirnimi zamislimi in svežimi programi, danes živi in deluje v Hamburgu.

za to je npr. Schleswig-Hollstein-Festival — in med njimi je tudi veliko mladih. Motivi za obisk koncertov torej ne ležijo v glasbeni vzgoji, ampak nekje drugje. V presežku konzumnih vrednot, v marketingu glasbenih dogodkov, ki napravijo iz vsakega koncerta „event“, pa tudi v vpetosti v preživele vedenjske oblike in postal del preživljanja prostega časa. Tukaj se zame odpira vrsta novih možnosti za Glasbeno mladino, da bi na osnovi empiričnih podatkov preizkušala v večji meri kot doslej nove oblike prezentacije, prenašala kulturo v nova socialna in geografska območja in ustvarjala nove oblike prostočasnih dejavnosti.

Drugo pot bi rada imenovala „pedagoško“ s tem, da le-ta ne skuša več pripeljati niti „otroke h glasbi“ niti „kulturo v množice in množice v kulturo“, ampak da rabi kot neke vrste „osveščevalni organ“. Mladino „muzikalizirati“ danes tudi v Sloveniji verjetno ni več potrebno, saj poslušna povprečni slovenski mladec vsaj dve uri glasbe na dan. V medijskem obdobju, kakršnega poznajo zahodne demokracije, ne predstavlja namreč problem dostopnost določenih konzumnih dobrin — in to so postale posebno v zadnjih letih vse umetnostne panoge, pa če nam je to všeč ali ne — ampak problem preobilja in pomanjkanja orientacije v preobloženih samopostrežnicah kulture. Tudi tu bi se lahko Glasbeni mladini odprle nove možnosti delovanja, ne vzgoje h glasbi in vzgoje za glasbo, ampak vzgoje h „kulturni polnoletnosti“ vsakega posameznika s ciljem, da bo le ta sposoben samoiniciativno in samoodgovorno iz velikega spektruma glasb izbrati zase tisto, kar mu najbolj ustreza. V tem primeru bi imela še naprej posebno vlogo revija GM s svojo izjemno tradicijo predstavljanja tako resne kakor tudi zabavne glasbe na visokem strokovnem nivoju.

Tudi tretja pot je v določenem smislu „pedagoška“ in s tem mislim predvsem na organizacijo kurzov in seminarjev na deficitarnih področjih, torej predvsem na področju zabavne glasbe. Možna se mi zdi tudi ustanovitev specializirane šole za popularno glasbo in medijsko kulturo (video, performance etc.). Tovrstna ponudba predstavlja trenutno (ne samo v ZRN) novo področje glasbene pedagogike in uživa med mladimi veliko zanimanje. Tudi v strokovnih krogih velja mnenje, da sodijo spoznanja s tega področja k najpomembnejšim temam sodobne glasbene pedagogike. Vsekakor pa bi bilo to področje, na katero bi z veseljem prenesla svoje dolgoletne izkušnje s hamburške Akademije za glasbo oz. iz Instituta za glasbeno izobraževanje.

Alenka Keršovan

PISMA SKLADATELJEV



Dolikšni meri je bila skupina Pro musica viva avantgardna grupacija, ki je stala za

identično estetsko vizijo, podobnimi umetniškimi cilji in proklamiranim credom (skozi oči opazovalca ali udeleženca)?

Alojz Ajdič:

Pro musica viva je vsekakor velika avantgardna grupacija, ki je slovenski glasbeni ustvarjalnosti utrla nove poti razvoja. Pa ne samo, da ji je odprla nove poti, temveč enako hodi z ostalimi evropskimi smernicami. Upal bi si celo trditi, da bi ob večji enotnosti, razumevanju in materialni podpori družbe lahko postala pomemben smerokaz evropske in svetovne glasbene ustvarjalnosti.

Jani Golob:

Pro musica viva je vsekakor pomenila aktivno vključevanje v glasbene tokove Evrope tistega časa. Njen pomen je neizpodbiten, prav tako pa dejstvo, da ne obstaja več.

Jakob Jež:

PMV (okoli leta 1960–1965) je bila avantgarda po posrečeni skupni volji preseganja prevladujočih zastarelih vzorcev povojnega komponiranja pri nas, čeprav se je nekoliko enostransko zagledala v tedaj aktualno poljsko šolo. K sreči so bila osebna izhodišča različna (tradicija, aleatorika, serialnost). Škoda le, da je razid razblinil tudi kolegialni credo.

Lojze Lebič:

Skladatelji skupine Pro musica viva (PMV) so v takratno (šestdeseta leta) slovensko glasbo vnesli tone nove subjektivnosti in tako k nam prestavili sočasno evropsko glasbeno resničnost. Ker pa so se usmerjali predvsem na področje estetske prenovе, brez širše družbenopolitične projekcije, nazori PMV zunaj glasbenega prostora niso mogli pomembneje odmevati. Pojav PMV se prekriva z velikim evropskim in slovenskim kolektivnim zanosom, ki je dosegel svoj vrh leta 1968 s študentskimi nemiri. Danes, ko se ruši imperij zla in nasilja, vrši preko nas še pomembnejši in bolj usoden zanos. Ima to za mladi slovenski glasbeniški svet kak pomen?

Pavle Merkù:

Največja zasluga skupine Pro musica viva je, da je nastopila zoper socrealizem, preproščino in epigonstvo.

Primož Ramovš:

Naj živi PRO MUSICA VIVA, da bi bilo pri nas še več takih!

Aleš Strajnar:

Skupine ne poznam dovolj dobro.

Tomaz Svete:

V slovenskem prostoru potrebujemo nekaj podobnega, kot je bila skupina Pro musica viva. Na ta način se skladatelji aktivirajo kot posredniki kulture.

PISMO

Pavel Šivic:

Ali je bila estetska vizija skupine Pro musica viva res identična, je kočljivo vprašanje. Danes vsekakor ni več.

Danijel Škerl:

Pro musica viva ni združevala identične estetske vizije in prav zaradi tega ji je uspelo razgibati in oživeti vso slovensko glasbeno (predvsem komorno) ustvarjalnost.

Samo Vremšak:

Skupini PRO MUSICA VIVA nisem pripadal. Kot študent sem bil član Kluba komponistov AG, iz katerega je omenjena skupina izšla. Avantgardni pa so vsekakor bili.



Dli je samokritičnost značilnost slovenskega skladatelja? Ali zavira ustvarjalnost? Kako vi

rešujete ta problem?

Alojz Ajdič:

Na to vprašanje bi težko odgovoril, ker menim, da je to pač odvisno od vsakega skladatelja posebej. Menim, da nikakor ne zavira ustvarjalnosti, saj moramo biti do sebe in svoje ustvarjalnosti najbolj iskreni. Tisti, ki ni iskren do sebe ali, kot vi pravite, premalo samokritičen, je v glavnem posnemalec zc nečesa ustvarjenega. Zato moramo posebno ločiti „glasbeno obrtništvo“ od ustvarjalnosti. Jaz pri svojem ustvarjanju izhajam vedno iz svojega čutenja, ki izhaja iz moje notranjosti. Ta mi je vedno pravi vodnik za samokritičnost.

Jani Golob:

Samokritičnost je po mojem mnenju lastnost vsakega ustvarjalca, ni pa nujno, da se kaže tudi navzven. Mislim, da pozitivno deluje na ustvarjalnost in seveda ni „problem“.

Jakob Jež:

Blizu mi je filozofija izbranega in izbirčnega. Nekoč: en skladatelj en prostor, danes tisočeri skladatelji na enakem ali celotnem prostoru. Veliko dobre glasbe je, moja naj bi bila le delček, nje, vendar razviden.

Lojze Lebič:

Kljub želji in naporom ni vse, kar ustvarim, optimalno. Vem. Sebi bi znal napisati najbolj uničujočo kritiko. Vsakič, ko sedem za pisalno mizo, se mešata radost in strah. Velika radost in vedno večji strah...

Pavle Merkù:

Samokritičnost je vsakomur potrebna, nikakor ne zavira ustvarjalnosti. Sam skušam biti do sebe neizprosni kritik, zato sem vrigel v koš vsaj polovico vsega, kar sem napisal. Nikoli mi ni bilo za to žal, medtem ko obžalujem, da nisem odvrigel še nekaj skladb, ki sem jih objavil. Joj, kako težko je biti v pravšnji meri samokritičen.

Primož Ramovš:

Samokritičnost je, mislim, samo v gotovi meri značilnost tako slovenskega skladatelja, kot tudi skladatelja katerekoli narodnosti. Če zavira ustvarjalnost, pač lahko izrečem sožalje. Mislim pa tudi, da mora vsak skladatelj imeti v sebi toliko vere in toliko zaupanja vase, da se zaveda svojega poslanstva.

Aleš Strajnar:

Pri tem ima slovenski skladatelj verjetno podobno težavo, kot jih imajo skladatelji drugod po svetu. Samokritičnost je pogoj in ne ovira za kvaliteto.

Tomaž Svete:

Moja samokritičnost je zelo močna. Samokritičnost lahko močno zavira ustvarjalnost, lahko pa je zelo inspirativna. Lahko ti da energijo, da si še bolj aktiven. S tem že dolgo časa nimam problemov. Samokritičnost slovenskim skladateljem ne bi škodila. Zunaj se s tem preživljas.

Pavel Šivic:

Mislim, da skladatelj čuti — če ne takoj, pa ob daljšem premoru —, v katerih svojih skladbah je zadel ustvarjalno nameru, ki si jo je bil postavil za cilj, in v katerih ga ni. Toda če ustvarjalec dvomi v svoje umetniško početje, je to konec komponiranja. Spet se pojavlja vprašanje, do česa v svojem opusu naj bo samokritičen, do dosežene kompozicijske fature, do izrazne moči zvočne mase ali do zastavljene ideje.

Danijel Škerl:

Kritičnost in samokritičnost nista značilnosti narodov ali poklicev. Posameznik pa v različnih situacijah različno reagira.

Samo Vremšak:

Težko bi dal poslušajočo izjavo o tem, ali je samokritičnost značilnost slovenskega skladatelja. Najbrž je vsak ustvarjalec kritičen do svojega dela. Dvomim, da bi zavirala ustvarjalnost, razen če gre za bolešno skrupuloznost.



akaj in čemu ste postali skladatelj?

Jani Golob:

Verjetno iz notranje nuje, čemu — ne vem.

Lojze Lebič:

Po odgovor bi se moral odpraviti v otroška leta, v mojo koroško dolino, k čudovitim staršem, v dobro staro humanistično gimnazijo . . . Neki globoko se je vse to mešalo s čudenjem nad magičnim in skrivnostnim svetom zvokov, ki se potem niso upirali ustvarjalni igri med redom in neredom.

Pavle Merkù:

Že pri petih sem pravil staršem, da bom skladatelj: tedaj sem bil premalo razsoden, da bi danes zmogel odgovor na vaše vprašanje. Pogum za to, da sem res skušal postati skladatelj, sem našel pri sedemnajstih, ko sem bral Riemanna. Pri tridesetih se še sprašujem, zakaj sem skladatelj. Rajši bom izjavil: lepo mi je biti skladatelj.

Primož Ramovš:

Skladatelj sem postal, ker menim, da sem za to poklican in da je to moje pravo mesto v slovenski kulturi.

Aleš Strajnar:

Zato, ker se že od malega lažje izrazim z melodijo kot s stavkom.

Jakob Jež:

Najbrž zato, ker sem (že od nekdaj) sanjal o neki drugačni (svoji) glasbi.

Tomaž Svete:

Iz notranje nuje.

Pavel Šivic:

Če bi vedel, zakaj in čemu sem „postal“ skladatelj, najbrž nikoli ne bi bil ničesar napisal. Vendar je Ostrčeva zasluga, da nas je k iskanju in poskusom nenehno vzpodbujal.

Danijel Škerl:

Gre za intuitivno odločitev za umetnost, ki me je spremljala od rane mladosti.

Samo Vremšak:

Na to vprašanje je skoraj nemogoče odgovoriti. Moj skladateljski prvenec sega v trinajsto leto moje starosti. Določena mera ustvarjalne energije, ali nuje, ali kakorkoli to pač imenujemo, je bila v meni — in to je moralo na dan.

1. Srečata se skladatelj, ki živi le od dohodka svojih skladb (čudno, kajne, da živi), primerno raztrgan, verjetno lačen . . . (ni sicer nujno, da je iz današnjega časa) . . . in, ih, njegov kolega dirigent, eleganten in lepo zalit (pardon!). „Kako kaj, dragi skladatelj, kako živiš?“
BUM TRESK — — — BRljum
„au au, oh . . .“
2. Poceni, poceni, še pet komadov naprodaj, poceni, s popustom, tudi doplačam, kupite, pridite, . . .
3. Spoprijemanje, spoprijemanja, spoprijemanju, spopri . . . etc. Dragi tovariši in tovarišice, ta problem smo izčrpali.
4. Sedi en ujetnik svobode v črni ječi svojih vsehmožnosti. In gre in obiše svojega prijatelja, ki je slučajno pod ključem. „Ah, kako je tu lepo, blagor ti . . .“
5. pri feed backu, s feed backom naprej!
6. Gallus . . . — — —
— — — in uganite kdo!
8. Kaj sem že mislila, še v ogenj vržem ta papirček! Kje pa je, kje pa je??? Kdo mi ga je . . . OH, NEEEE!!!

Bⁱina = ž

SAMO VREMŠAK,

vsestranski glasbenik

Zjubilantom se je pogovarjal skladatelj Marijan Gabrijelčič, dekan ljubljanske Akademije za glasbo.

■ *Rodil si se pred šestdesetimi leti v Kamniku, v glasbeni družini. Se morda spominjaš prvih stikov z glasbo?*

Začel sem zelo mlad, kot otrok sedmih, osmih let, vendar takrat kakšnega velikega veselja nisem imel. Lahko bi rekel, da sem pri vadenju klavirja čutil prisilo. No, pozneje se je to spremenilo samo po sebi. Z veliko voljo sem zastavil in začel resneje delati.

■ *Bi od prvih stikov z glasbo prešla na regularen študij?*

Ta se je začel, ko sem leta 1945 prišel v Ljubljano na srednjo šolo, vendar ne na glasbeno ampak na ekonomsko. Privatno sem študiral klavir pri prof. Lipovšku in teoretične predmete pri prof. Koporcu. Po maturi sem se odločil za vpis na teoretski oddelek Srednje glasbene šole, potem sem šel na kompozicijo. Leta 1955 sem naredil izpit iz solopetja na Srednji glasbeni šoli in nato sem nadaljeval na Akademiji za glasbo, vendar sem moral študij zaradi služenja vojaškega roka prekiniti in sem šele pozneje diplomiral.

■ *Menda si v trinajstem letu napisal prvo skladbo?*

Da, to je bila cerkvena pesmica, postna, za bas solo, orgle in mešani zbor. Še vedno jo hranim.

■ *Še ni bila izvedena?*

Bila je izvedena, in to med vojno.

■ *Kateri vzori, kateri avtorji, katere skladbe so bile neposredni pobudniki za tvoje ustvarjanje?*

Pravzaprav bi težko rekel, vsaj zavestno se nisem naslajal na nobenega avtorja. Kolikor sem imel pač izkušenj z igranjem klavirja in delno orgel, bi rekel, da so se vsi ti vplivi pri meni mešali, konkretnega vzornika nisem imel.

■ *Če nadaljujeva pot ustvarjalnega procesa, verjetno ugotoviva, da je šla ta skoraj historično iz zborovskega prek solističnega samospevnega in komornega ustvarjanja do simfonije . . .*

Seveda, sistematično se je začela na Akademiji s študijem kompozicije. Prvo leto pri prof. Lipovšku in nato pri prof.

OBLETNIČNI PORTRET

Kozini, ki je ravno takrat nastopil službo. Po rednem programu je bilo treba delati klavirske, solistične, zborovske, komorne skladbe ter nazadnje simfonična dela.

■ *In kje si se napajal glede samega sloga?*

Literaturo spoznavam pri kompoziciji, študiju klavirja, pri obisku koncertov . . . V začetku sem bil mogoče še malo pod vplivom pozne romantike, bolje rečeno, neoromantike. Pozneje pa si vse bolj izgrajuješ lasten stil, ga klešeš.

■ *Diplomiral si s simfoničnim stavkom.*

Da, diplomiral sem z javno izvedbo prvega stavka Simfonije. Pozneje sem dopisal še dva stavka, tako da je Simfonija cela.

■ *Skoraj ni kompozicijskega polja, kjer s svojimi kompozicijami ne bi bil prisoten. Katero ti je po senzibilnosti najbližje?*

Težko bi rekel. Največji je moj zborovski opus. Solistične skladbe že dolgo nisem napisal, čeprav sem v prvi fazi študija prav teh precej naredil. Pišem največ instrumentalno komorno in simfonično glasbo.

■ *Za hip se ustaviva še pri samospěvu. Sam sem prepričan in tudi podatki kažejo tako, da je slovenski samospěv od časa pred prvo vojno naredil velik razvojni lok. Med obema vojnoma se je močno povzpela, a je po drugi vojni zelo kmalu zatonil, ne le v izvedbah, ampak tudi v ustvarjanju. Zdi se mi, da je to vprašanje povezano s splošnim družbenim razvojem, ki tej intimni zvrsti glasbe ni dajal posebne opore. Kaj sodiš?*

Res je, samospěv je bil malo odrinjen. To je pravzaprav paradoksalno, saj smo v prvih povojnih letih imeli ogromno število solistov. Tudi na Akademiji je bil solopevski oddelek izredno močan — po ženskih in moških glasovih, pravo bogastvo glasov! Vendar se očitno vsi ti ljudje pozneje niso koncertantno udeleževali ali pa zelo malo. Veliko jih je odšlo v opero, nekateri tudi v druge republike, v Osijek, na Rijeko, v Sarajevo . . . Samospěvne literature pa so pri nas malo gojili. Sam sem se po diplomu usmeril izrazito v koncertno dejavnost.

■ *Pri samospěvu bi omenil še to, da se v zadnjem času morebiti zatika tudi zaradi izčrpanosti tekstov. Veliko zborovskih in tudi samospěvnih skladb je bilo naslovljenih na Kosovela, pred njim še na Ketteja, Murna in naše klasike. Ne trdim, da so kasnejši pesniki po kakovosti slabši, vendar podatek kaže, da se komponist in pesnik pač nista „našla“. Katerega pesnika si največ komponiral?*

Največ Gradnika, Murna, nekaj tudi Kosovela. V zadnjem času pa sem segel tudi po modernejših pesnikih.

■ *Pa na zborovskem področju?*

Tudi precej Gradnika, nekaj Kosovela, sedaj Minattija, prevodi ciganske poezije . . .

■ *Kakšen je tvoj odnos do ljudske ustvarjalnosti? V kolikšni meri se naslanjaš na ljudsko motiviko?*

Ta motivika me zelo zanima. Privlači me sam glasbeni motiv in tisto, kar se da potem, iz njega narediti — obdelava, višja oblika na variacijskem principu.

■ *Orgelsko literaturo poznaš tudi kot izvajalec, improvizator na orglah. Sam si napisal nekaj del, ki so verjetno med najbolj uspešnimi, saj so bila predstavljena tudi zunaj naših meja.*

Tudi na tem področju, ki me zelo zanima, imam precej skladb. Med njimi štejem za najboljše delo Temo con variazione, ki ga bo v kratkem spet izvajal Hubert Bergant.

■ *Ali bi zdaj, ko imamo v Cankarjevem domu imenitne orgle, drugače komponiral, namreč glede tehnične zahtevnosti?*

Ne vem, kako bi rekel. Jasno je, da so orgle imenitne. Vendar pišem enako. Odličen instrument je plus predvsem za izvajalca.

■ *Na poustvarjalnem področju si začel s petjem, pozneje pa še z dirigiranjem.*

Moje pevsko udeleževanje sega nekako v leto 1955, z zborovodstvom pa sem se začel ukvarjati leta 1962, ko je moj oče zapustil zbor, ki ga je vodil 42 let. Na tem področju, lahko rečem, sem dosegel nekaj večjih rezultatov — drugo nagrado na mednarodnem tekmovanju v Italiji (1965), sledile pa so turneje po skoraj vsej Evropi — Nemčiji, Švici, Nizozemski, Poljski, Češki, Madžarski . . .

■ *Se je odnos do petja rodil iz potrebe po spoznavanju te glasbene panoge ali iz drugih pobud?*

Ne, kot sem že povedal, sem s študijem začel leta 1955, amatersko pa sem pel nek solo že leta 1952, ko še nisem bil nič pevsko izobražen. Takrat mi je oče rekel, da bi bilo dobro glas izšolati, češ da imam dober material. Tako sem se odločil za študij solopetja.

■ *Je po tvoje petje prva disciplina glasbenega izražanja?*

Seveda, petje je ena najstarejših oblik človekovega izražanja, starejše kot igranje instrumentov.

OBLETNIČNI PORTRET

■ *Večkrat se pojavlja vprašanje, zakaj se nekatere šole, med njimi tudi Akademija za glasbo, ne ukvarjajo več z zborovodstvom. Sam si začel z zborovskim dirigiranjem brez formalne kvalifikacije. Lahko iz svojih izkušenj poveš, katere lastnosti mora imeti glasbenik, da je sploh lahko dirigent oziroma zborovodja?*

Po mojem mnenju so očitki, ki letijo na Akademijo, popolnoma neumestni. Ravno zadnji letošnji koncert slušateljev Akademije za glasbo je pokazal štiri zelo dobre mlade dirigente. Osebno nisem bil brez dirigentskega znanja, ko sem leta 1962 prevzel zbor. Že leta 1951 sem se vpisal na oddelek za dirigiranje na Akademiji, ampak obiskoval sem ga le dve leti. Predmet zborovodstvo pa smo imeli tudi na Srednji glasbeni šoli. Zborovodja mora absolutno obvladati metjé poslušanja, harmonijo, nekaj kontrapunkta, skratka obvladati mora partituro.

■ *Tudi s pedagogijo si se zelo zgodaj srečal. Opraviš si celo pot, od osnovne šole do akademije.*

To je res. Že kot študent sem honorarno poučeval na glasbeni šoli. V službi sem bil najprej na Srednji glasbeni šoli, potem v svobodnem poklicu, potem v Kamniku na osnovni šoli, pa spet v Ljubljani na Zvezi kulturnih organizacij, končno pa sem pristal tu na Akademiji za glasbo kot pedagog za teoretične predmete.

■ *Si med redkimi glasbeniki, ki obvladujejo vsa področja glasbeniškega delovanja. Kje najdeš največje zadovoljstvo?*

Največje, bi vendarle rekel, v kompoziciji.

■ *Je od mlade generacije, ki je študirala na Akademiji, po skladbah, ki smo jih lahko slišali, mogoče pričakovati nov veter v kompoziciji?*

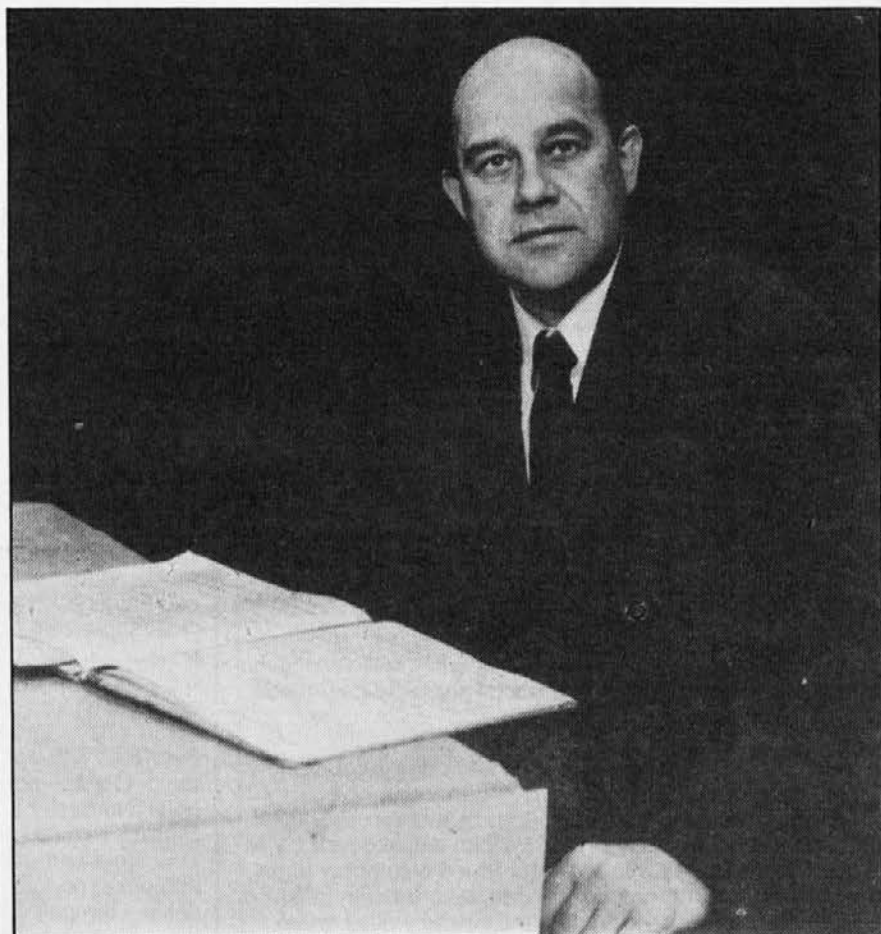
Menim, da se mora vse to še izčistiti. Te skladbe so kot mlado vino, ki bo z leti dozorelo.

■ *Kaj iz lastnih izkušenj priporočas mladim skladateljem?*

Poglabljanje, študiranje. Če ni znanja, je to po moje ribarjenje v kalnem. Obvladovanje, tehnično obvladovanje metjéja! S tem in z umetniško potenco lahko stvar dozoreva in nazadnje dozori.

■ *Imamo Slovenci niti ustvarjalne poti? Se od začetkov tega stoletja pa do danes kaže ustvarjalna kontinuiteta?*

Gotovo se. Šele v tem stoletju lahko govorimo o profesionalnih skladateljih, od Lajovica, Škerjanca in drugih ter cele vrste mlajših do današnjih dni, medtem ko so bili skladatelji prejšnjega stoletja, razen Foersterja in Gerbiča, ki sta stopila na poklicno skladateljsko pot v glavnem amaterji.



GLASBA, POMEMBNA ZA ZGODOVINO

Intervju z Mauricom Jarrom, skladateljem filmske glasbe



Maurice Jarre je simbol filmske glasbe. Njegovo sodelovanje s filmom se je začelo, ko še ni imel trideset let. Režiser Georges Franju (majhna, a opazna produkcija), je glasbenika prosil za opremo filmov *Hotel veteranov* (1952), *Z glavo skozi zid* (1958) in grozljivke *Oči, ki ne vidijo* (1959). J. Greco in O. Welles sta se pridružila Richardu Fleischerju pri filmu *Počeno zrcalo* (1960) in Jarre je napisal glasbo. Talent je prišel do izraza. Kmalu je prodril v severnoameriško kinematografijo in skomponiral glasbo za film *Najdaljši dan*, ki so ga režirali Andrew Marton, Bernhard Wicki in Ken Anakin. Bilo je leto 1962, ko je delal skupaj s Sergejem Bourguignonom v filmu *Nedelje v Avrayu* (oskar za najboljši tuji film) in z Davidom Leanom v *Lawrencu Arabskem* (sedem oskarjev, eden za glasbo). Sledili so *Umreti v Parizu* F. Rosifa, *Vikend v Dunkerqu* H. Verneuilu in *Doktor Živago* D. Leana (1965) s slavno Larino melodijo, ki je sedem tednov vodila na ameriških lestvicah in bila prodana v 2 milijonih izvodov plošč. Kako se med mnogimi deli ne si spomnili filmov *Mar Pariz gori?* R. Clementa (1966), *Petindvajseta ura* H. Verneuilu (1967), westerna *Poker smrti* H. Hathawayja (1968), *Isadora* K. Reizsa (1969), *Somrak bogov* L. Viscontija (1969), *Ryanova hči* D. Leana (1970), *Jezus iz Nazareta* Zeffirelija (1976) in *Pločevinasti boben* V. Schlöndorffa. Lahko bi še nadaljevali. Vse je pomembno.

■ **Gospod Jarre, če bi morali izbrati najboljše delo med svojimi filmi, katerega bi izbrali?**

Ne vem, kaj naj vam rečem, vendar se vedno z ljubeznijo spominjam mojega dela *Lawrence Arabskega*, prvega filma, kjer sem sodeloval z Davidom Leanom in se izkazal kot glasbenik. *Lawrence Arabski* je film z epsko temo, kjer je glasba protagonist filma: je ena izmed elementov filma. V njem sem imel ogromno možnosti, tako da sem lahko izkoristil svoje glasbeno znanje in izkušnje v glasbenem svetu. Prvič sem uporabil elektronsko glasbo, instrumente, kot so Martenotovi valovi, ki so se Messiaenu zdeli tako pomembni.

■ **Vaša glasbena dela poznamo samo preko filmov, vendar navadno prirejate tudi javne koncerte, namenjene samo poslušanju.**

Dirigirati orkestru pred občinstvom mi je v veliko zadovoljstvo, ker mi omogoča človeški stik, vendar tudi filmska glasba ponuja veliko možnosti komunikacije. Pri izvajanju koncertov pred občinstvom mi je všeč, ker obstaja možnost, da se pokažejo majhne razlike, kjer se lahko poudari določene značilnosti teme. Tukaj je močna reinterpretacija. Pri filmu pa, ravno nasprotno, se vedno poišče najboljši orkester, glasba se posname in to je verzija, ki jo vsi poznajo.

■ **Ste opazili, kako je napredovalo mišljenje o pomembnosti filmske glasbe?**

Da, napredovalo je skupaj s filmsko tehnologijo in z občinstvom. V začetku je filmska glasba izpolnjevala samo vlogo zvočnega ozadja, danes je glasba ena izmed

GLASBA IN FILM

pomembnih elementov vsakega filma. Današnjemu občinstvu ni treba razlagati naglega menjavanja časa in kraja. Tako je možno razvijati glasbeno misel skozi ves film. Danes ne obstaja več zahteva, da je treba z zvokom potrditi spremembe na platnu. Dojemanje prizorov je veliko bolj popolno. Treba je poudariti, da je glasba v filmu danes bolj kontrapunkt kot pa spremljiva.

■ **Dejstvo, da filmska glasba deluje bolj kot kontrapunkt in ne kot spremljiva pomeni, da se jo lahko razume tudi izven filma?**

Mislím da, čeprav je vedno povezana z neko specifično temo. Ljudem je vedno bolj všeč dobra filmska glasba, bolj se jim zdi zanimiva. Tistim, ki so videli film, omogoča njegovo preživetje, ostali imajo možnost, da jim sugerira veliko drugega in jih zainteresira za film. Film je medij komunikacije, ki daje možnosti posameznim elementom in celoti.

■ **Malo ljudi ve, kako pomembno vlogo ima tišina v glasbi.**

Eden izmed pomembnih elementov v glasbi je tišina. Brez nje se ne da razumeti variacij, viškov, prav tako se ne da popeljati občinstva v drug prizor. Z Leanom smo dosegli, da občinstvo ni zaznalo vstopa glasbe. Naenkrat so jo zaznali in naenkrat je prenehala obstajati, čeprav je bila še vedno prisotna.

■ **Kako delate s cineasti?**

Režiserji imajo drugačen način, kako priti do glasbe, ki jo rabijo, vendar sem sam vedno verjel, da mora biti glasba sad tesnega sodelovanja dveh profesionalcev. Nekateri cineasti so zelo občutljivi, vendar niso strokovno podkovani. Npr. Lean nima nobenega teoretičnega znanja o glasbi, ne razlikuje klarineta od oboe, vendar ima izjemno občutljivost, res nekaj neverjetnega, zato je zelo zanimivo delati z njim. Vedno doseževa najboljše. Ko sem delal za film *Doktor Živago*, mi je Lean štirikrat popravil osnovno temo. On išče popolnost. Rekel mi je: „Ti lahko narediš bolje. Ne misli na Rusijo, misli na zasneženo pokrajino z žensko, v katero si se zaljubil. Tako mora zveneti.“ In tako je nastala Larina melodija. V filmu *Potovanje v Indijo* je bilo nekaj podobnega. Njegovi nasveti za prizor, ko pride dekle v tempelj in pretresena obstane, zaradi erotičnih figur, ki jo obdajajo: „Edino, kar moraš občutiti je, da glasba prihaja iz tvojih genitalij.“ Lean je zelo tenkočuten in natančen umetnik.

■ **In Hitchcock, s katerim ste delali v filmu „Topaz“, 1969?**

On je pravo nasprotje Leana. Ni me vodil, ampak mi je samo rekel: „Naredi, kar hočeš,“ brez kakršnegakoli drugega nasveta. Kljub temu pa njegov talent ni dopuščal slabo narejenih stvari.

■ **Z Viscontijem ste sodelovali v filmu Somrak bogov 1969.**

On je imel veliko glasbeno kulturo in je bil prav zares genialen — zelo italijanski vrh vsega. No, z njim sva velikokrat prekinila delo, ker je moral režirati katero izmed oper v Veroni ali Scali ali postaviti gledališko delo v Parizu itd. Bil je zelo prijazen in film, pri katerem sva sodelovala, je bil čudovit. Še posebej se spominjam vzdušja, ki ga je ustvaril, in kako je znal izkoristiti sposobnosti igralcev. V filmu *Prekleti* so igrali Ch. Rampling, H. Berger, in I. Thulin.

■ Vedno je vzbujala pozornost glasba za filme P. Weira, na videz preprosta, vendar zelo izdelana (Jarre je delal z njim v filmu *Priča, Obrežje komarjev, Leto nevarnega življenja, Družba mrtvih pesnikov*).

Weir je neverjetno predan režiser. Ima ogromno znanja o glasbi, o operi, o simfonični glasbi, šansonu, rocku. Zelo lahko je delati z njim, kajti ve, kaj hoče. Da navodila in uporabi vse možne elemente. Z V. Schlöendorffom (*Ponaredek*, 1981) je podobno. Tudi on dobro pozna glasbo. Za *Pločevinasti boben* je želel glasbo, ki naj bi prihajala iz zemlje. Leanu znanje ni potrebno, saj ima izredno občutljivost, osnovo za nastanek takšnih prizorov, kot je v *Lawrenceu Arabskem* prizor, ko je bil napaden.

■ Pred kratkim (l. 1989) ste bili nominirani za oscarja kot skladatelj glasbe za film *Gorile v megli* M. Apteda. Ali vam Oscar pomeni posebno priznanje?

Resnično pomembna je zame nominacija za Oscarja, ker so kolegi tisti, ki izbirajo. To je najpomembnejše. Ponosen sem, če mi dajo priznanje moji lastni kolegi. Dobiti Oscarja pa je odvisno od sreče. Odvisno je od drugih stvari, ki so daleč od glasbe. Če je bil film dobro sprejet in prejme Oscarja kot najboljši film, je bolj verjetno, da dobi Oscarja za glasbo, čeprav obstajajo boljše filmske glasbe. Nagrada, ki mi veliko pomeni, je priznanje občinstva — 190 milijonov televizijskih gledalcev in bralcev časopisov.

■ Ali so vas interpreti kdaj motivirali?

Včasih da, včasih ne. Poseben primer je Julie Christie za vlogo Lare. Navdih pride včasih še preden je film gotov. Mislim, da je to zanimivo.

■ Bili ste že na mnogih glasbenih festivalih, videli ste že odmeve občinstva na rock glasbo. Kakšno je vaše mnenje o glasbi?

Mislim, da so vse zvrsti glasbe dobre, samo hrup je absolutno slab. Skrbi me tendenca ustvarjanja vse glasnejših zvokov. Mladi so navajeni na takšno jakost zvokov, da počasi izgubljajo občutljivost sluha. Tako že ne morejo več poslušati valovanja morja ali poigravanja vetra z listi. Najslabše je, ker se izbira najboljša sredstva za ponazarjanje hrupa, le malo se jih osredotoči na melodijo, ki je srce glasbe.

GLASBA IN FILM

■ Kakšen je vaš odnos s sinom Jean Michaelom, tudi glasbenikom?

To je razmerje med očetom in sinom. Živi v Parizu in jaz v Los Angelesu. Pogovarjava se po telefonu, vendar se ne obiskujeva pogosto. Moji nasveti so, naj ima glavo na pravem mestu, da bi se izognil temu, kar me je privedlo v zakon in nazadnje do ločitve. V obeh primerih si me je vzel za zgled. Kar se tiče glasbe, raje ne bi sodil. Nekaj drugega je, kar jaz delam in poleg tega, da je moj sin, je tudi moj kolega.

■ Ali vidite kakšne povezave med scensko glasbo za gledališče, opero ali film?

Da. Mislim, da je film nadomestil opero v tem stoletju. V 19. stoletju je opera pritegnila ogromno ljudi v gledališče, podobno se dogaja filmu danes. V obeh primerih je glasba v službi neke teme ali zgodbe.

■ Ali ste kdaj mislili komponirati opero?

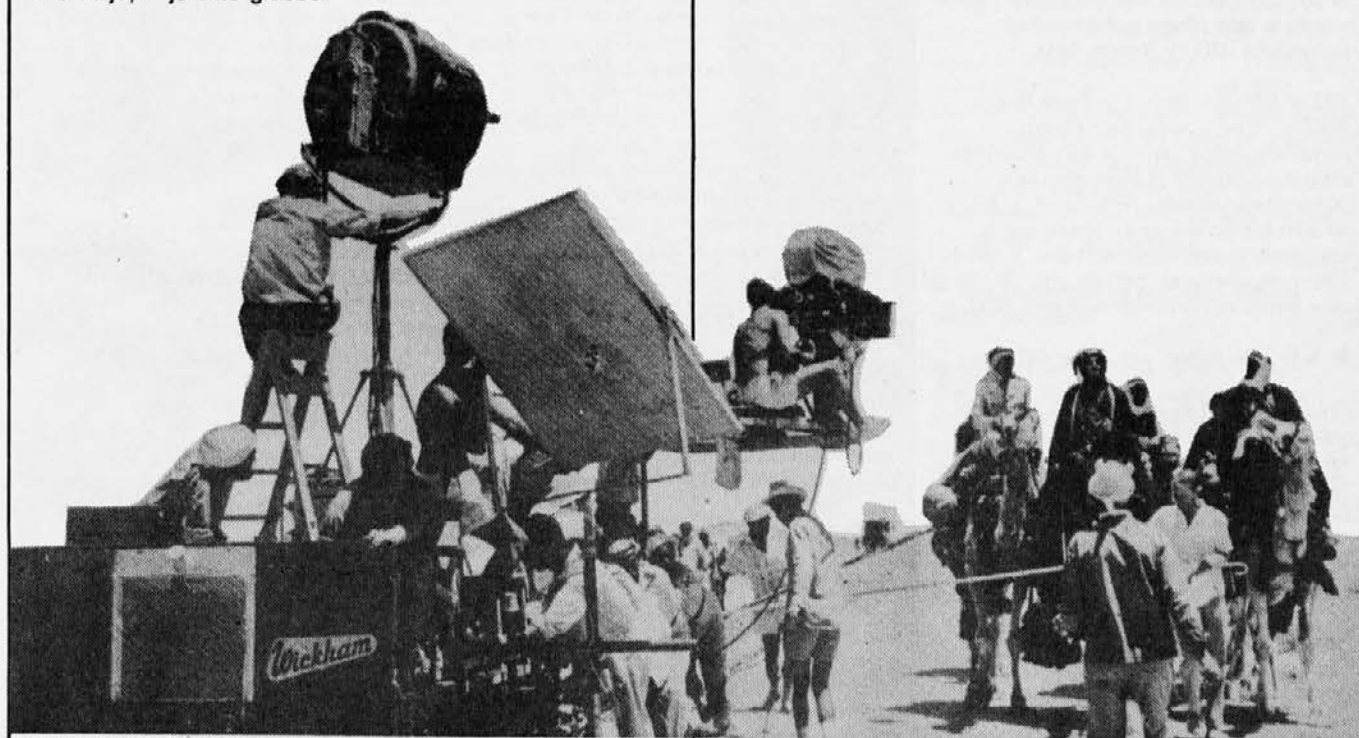
Da, zelo bi me veselilo, vendar nisem našel primernega libreta in mislim, da bi bilo zelo drago. Poleg orkestra je treba najeti še zbor, pevce, scenografa in mnoge druge stvari. In vse to samo za dvakratno ali trikratno uprizoritev.

■ Ali vas zanima kakšna posebna tema?

Nekaj sodobnega. Klasiki so že vsi uglasbeni. Veselilo bi me kaj v zvezi z vojnami tega stoletja; Praška pomlad, affaire Mitterand-Chirac, zakonsko življenje. To bi bilo veliko delo zato me zanima. Da, bilo bi čudovito komponirati opero.

Juan Antonio Munoz, Monsalvat, Maurice Jarre: Música hecha historio

iz španščine prevedla Veronika Brvar



S snemanja filma *Lawrence Arabski*, ki je prejel sedem oskarjev, enega za glasbo



► **Ali so se naši nagrajenci uspeli uveljaviti tudi v tujini?**

JBT je dalo vidne rezultate. Skozi to tekmovanje je mnogo plesalcev-tekmovalcev odšlo na mednarodna tekmovanja, nekateri pa so tudi dobili angažma v tujini. Tako so se posebej odlikovali naslednji plesalci: A. Antonijević iz Novega Sada je v Varni prišel do finala, V. Ostojić pa je dobila specialno nagrado za tehniko. L. Perić, ki je tedaj še plesala v sarajevskem baletnem ansamblu, je v New Yorku prišla do finala, D. Baksa iz Zagreba pa je na tekmovanju v Parizu bil nagrajen s štipendijo za München. Iz zagrebškega baleta je osvojila posebno nagrado v pas de deuxu A. Osmanović. V Italiji pa sta Z. Panić in G. Stanković osvojila prvo nagrado in tako dobila možnost angažmaja v Essnu. L. Perić, V. Ostojić in A. Antoinijević so odšli v Zürich, A. Osmanović pa je redni gost baleta v Düsseldorfu. Dobitnica posebne plakete Ane Pavlove, nagrade za izjemen umetniški dosežek, ki je darilo priznane jugoslovanske baletne umetnice J. Bjegojević, Mateja Pučko je dobila angažma v Zagrebu.

► **Na nobenem baletnem tekmovanju niso bile podeljene vse nagrade. Grand Prix je bil podeljen samo na prvem JBT, in to Almiri Osmanović, nato pa nikoli več. To verjetno pove tudi o sami pripravi na to tekmovanje, o samem šolanju naših plesalcev.**

Z resnejšim pristopom k samemu tekmovanju bi prav gotovo dosegli boljše rezultate. Tu mislim predvsem na mentorje — pedagoge, ki bi poleg tehnične in stilne izdelave morali skrbeti tudi za opremo kostumov, kar je še kako pomembno pri uspešnosti tekmovanja. Mentor oz. pedagog tekmovanja je lahko samo starejši izkušen plesalec, ki je leta in leta živel s klasičnimi vlogami, in nikakor ne tisti, ki v baletu ni uspel sam „zaplesati“. V šolah bi moral biti obvezen program repetitije klasičnih baletov, kajti samo klasična dela predstavljajo osnovo, na kateri se učijo mlajše generacije. Kako naj potem zahtevamo predpisani program od tekmovalcev, če šole ne izvršujejo svojega poslanstva, kot je potrebno.

► **Kaj predlagate na področju šolanja mladih plesalcev?**

Prihodnost slovenskega in tudi jugoslovanskega baleta vidim predvsem v kvalitetni šoli, to pa vidim samo v ustanovitvi internata, ki bi lahko sprejel vse otroke, zainteresirane za to umetnost. Tudi iz oddaljenih krajev, saj vemo, da se talenti ne rojevajo samo v velikih mestih.

► **In za konec še, ali mislite, da smo Slovenci narod plesalcev?**

Da, mislim, da smo „tancevalen“ narod. Problem je samo v tem, da ne znamo poiskati talentov.

Veronika Brvar

USTVARJALNOSTI, DRUGAČNOSTI IN TUBIZMU

Z

mladim
glasbenikom,
Igorjem

Krivokapičem, tubistom z izkušnjami in novo pečenim skladateljem, ki je zadnje šolsko leto preživel v Bostonu v ZDA, kjer si je nabiral znanja in predvsem izkušenj . . .

● Igor, kot vsestransko ustvarjalni otrok si gotovo že zgodaj začel muzicirati, a prvi instrument najbrž ni bila tuba. Kaj si najprej igral?

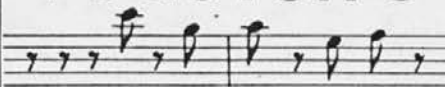
Najprej sem igral na kozarce ali pa na steklenice — kot na panove piščali. Moja mama ima manjše zbiranje kristalnih kozarcev. Tolkel sem po njih in sem dobival krasne mikrotonalne melodije. Med študijem v Ameriki sem se seznanil z delom ameriškega skladatelja Harryja Partcha, ki je nekakšen enfant terrible sodobne glasbe. Rad ga je precej popil, za določen čas se je umaknil v samoto v kalifornijsko puščavo in tam zbiral steklenice, kozarce in drugo ter ustvarjal zvoke in jih snemal . . . Ob tem se spominjam dogodka, ki se mi je močno vtisnil v spomin — ko sem bil še zelo majhen, sem na televiziji gledal film Lord Jim. Proti koncu se pojavi scena, ko se pripravljajo na obračun, na pokol kolonistov in ob tem domorodci igrajo na gamelan instrumente. Mene je ta glasba fascinirala in trudil sem se oponašati gamelan orkester . . . S kozarcev sem se preusmeril na kante in ko sem postal že preglasen, so me domači vpisali v glasbeno šolo. Hoteli so me dati na violino, pa je profesor rekel, da je že malo pozno, ampak da ima fant dober posluš in bi lahko igral malo večjo violino — violončelo. In se je začelo.

● Po začetkih tvoje glasbene poti sodeč se z glasbo nisi srečal kot čisti poustvarjalec, ampak si bil že vseskozi ustvarjalni. Kdaj si začel razmišljati o pravem komponiranju?

V bistvu sem imel v sebi neprestano željo, pravo manjše ustvarjanja. Ko sem bil star okrog petnajst let, sem začel iskati smisel življenja, seveda sem šel skozi nihilizma, pa skepticizma . . . ampak v določenih preskokih sem prišel do tega, da sem začel dvomiti v sam dvom, zanikati sam nič in tako me je pot pripeljala do ustvarjanja, iskanja lepote. Začel sem pisati pesmice, ene bolj neumne, druge manj neumne . . . Takrat smo imeli v gimnaziji debatni krožek in nekoč smo načeli temo, kako bi bilo, če bi bilo vse v najlepšem redu. Seveda smo prišli do sklepa, da bi bilo to grozno.

Intenzivno sem začel premišljati, zakaj bi to bilo grozno in v sebi sem blazno gojil utopično misel, spraviti na papir lasten ustvarjalni projekt, napisati pozitivno utopijo, ki ne bi bila nikakršen politični načrt, ampak neka osebna vizija, videnje z drugačne plati. Tudi kar zadeva glasbeno ustvarjanje, sem

POGOVOR O



vedno gojil željo, da bi bil skladatelj, vendar sem to željo tudi stalno tlačil, češ vsega pač ne morem — hoditi moram v šolo, vežbati pasaže . . . Ko sem prišel v Ameriko, sem do skladanja prišel po prav hecnem naključju. Že prvi teden sem moral polagati izpite, teste: iz angleščine, glasbene zgodovine, glasbene teorije in iz poznavanja Amerike. Padel sem edino iz glasbene teorije! Vzrok je bil sicer v tem, da ne poznam tamkajšnje terminologije in sem svoje odgovore na vprašanja napisal v njim nerazumljivem prevodu naših izrazov, vendar mi zaradi negativnega testa teoretični predmeti niso bili dostopni. Lahko sem izbral med glasbenozgodovinskimi — tu sem se lotil glasbe srednjega veka, splošno humanističnimi predmeti, ki me niso preveč zanimali, in kompozicijo.

● Kako pa lahko delaš kompozicijo, če pa deš iz glasbene teorije?

Ja, Amerika je pač dežela protislovij! Izbral sem torej instrumentacijo, orkestracijo in elektronsko kompozicijo. Ta me vseskozi zelo zanima. Še kot malček sem s starejšim bratom, ki je bil avantgardni rocker, poslušal veliko rock glasbe in sem do nje gojil afiniteto in skrite želje . . . No, profesor kompozicije me je vprašal, če se čutim spodobnega za kompozicijo, saj bom moral napisati najmanj tri skladbe — za godala, pihala in trobila. Rekel sem, da pač bom, zakaj pa ne? Nenadoma sem bil prisiljen razmišljati v tej smeri — kako pisati. Vse želje, ki so bile prej potlačene v podzavest, so prihajale na dan. Vedno sem sanjal cel kup idej in tako sem v skladbi za pihala skušal združiti zvoke, ki so me preganjali. Napisal sem kombinacijo z elektronsko glasbo — združil sem bas flavto in sintetizatorje. Hotel sem napisati zvočno verzijo svojega utopičnega romana, uporabljal sem isti tok zavesti kot pri pisanju svojega teksta. Naslov skladbe je mir in skušal sem narediti skladbo v enem loku. Danes skladanje je teži k fragmentalizmu. Na primer pri Stockhausnu je glasba svobodno zaporedje glasbenih fragmentov. Mene to moti. Kljub temu, da skladatelji kot Babbit ali Stockhausen izjavljajo, da se jim fučka, kaj si misli poslušalec, sem sam mnenja, da je ustvarjalec dolžan poslušalcu posredovati svoj svet. V nasprotnem primeru je to masturbiranje. V nekem smislu je vsako ustvarjanje masturbiranje, ker najprej misliš nase, ampak takšen egoist pa spet ne smeš biti, da delaš samo zase. Morda pa tvoje stvaritve koga le lahko zanimajo!

● In kako si se lotil skladbe za trobila?

Odločil sem se kar za trio — dva rogova in bas tubo. Čeprav nisem imel nobenih izkušenj, sem se v solo partu odločil celo za dvojno fugo . . . Ko sem začel, sem se prijel za glavo, nabavil sem si še dve novi knjigi in se lotil dela. Prvi takt sem „pisal“ deset ur, drugih pet taktov naslednjih deset ur, nato je počasi steklo. Napak je šolsko znanje mešati z ustvarjalnostjo. Ne le v Ameriki, tudi drugod velja mnenje, da ti šola lahko da jajca. To seveda ni res. Eno je poznavanje pravil, for-

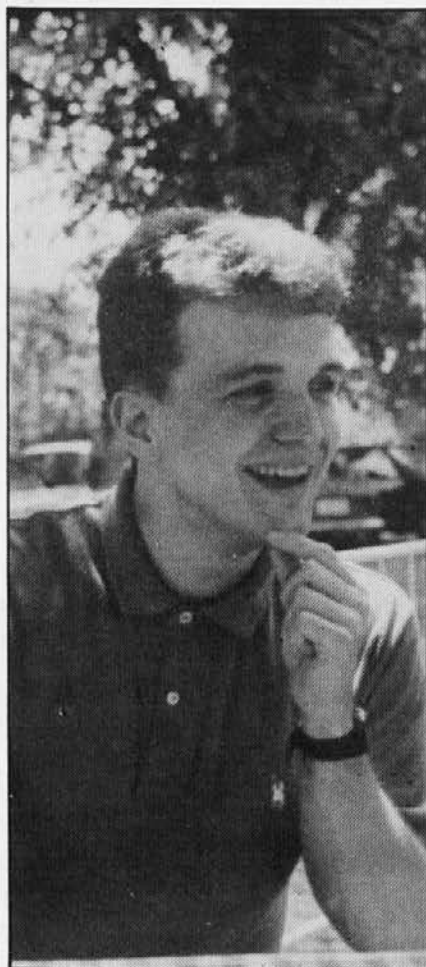
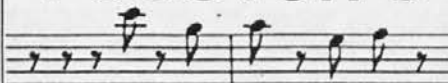


Foto Milha Celar

me . . . sploh ne zanikam potrebe po takšnem znanju, tudi sam ga skušam pridobiti čimveč. Vendar se z ustvarjalnega vidika vsega lotavam s točke totalnega diletanta. V sebi iščem osnovno, bazično točko lastnega razumevanja. Šele ko bistvo razčistim, skušam zgraditi lastno strukturo. Lahko je nazadnje zelo podobna uradni, vendar to ni zato, ker bi nekdo prej našel idealno strukturo in jo nato drugim zapisal, da bi se je naučili, ampak so tudi uradne strukture nastale iz eksperimentiranja, skozi razvoj. Ob tem je blazno zanimiva moja izkušnja s staro glasbo. V Ameriki imajo neverjetno bogate knjižnice, žal predvsem iz snobizma, da se pokažejo. Ampak to bogastvo je zelo uporabno. Našel sem izjemno založene knjižnice — tudi partituro, kaset, plošč. V srednjeveški glasbi sem naletel na glasbo Perotina in Leonina, se pravi Notredamske šole. Učili smo se sicer v nekaj stavkih, da sta bila pomembna, a to je vse. Tam pa sem se lotil partitur in posnetkov in presenečen ugotovil, da je Perotinovo večglasje prav podobno mojim prvim poskusom improviziranja na klavirju.

Kot uslužbenec RTV imam pravico vežbati v službenih prostorih in pogosto sem zvečer vadi v studiu, kjer je klavir. Po enajsti zvečer sem pogasil luči in improviziral na klavir in tisto, kar sem ustvarjal, je neverjetno podobno Perotinovi glasbi. Premišljal sem, da je to najbrž zato, ker so že v Perotinovih časih imeli glasbila s tipkami — portative, orgle, in so ti skladatelji prav gotovo svoja večglasja poskušali tudi na tastaturi. Zanimivo, da Perotin zveni zelo moderno, na primer Steve Reich in minimalisti so ga vzeli za svojega . . .

POGOVOR O



veš, kam boš prišel, tam imajo nekaj močnih osebnosti, ki dajejo šoli obraz. V Ameriki pa dajo sicer veliko na slavo in imena — na Juliardu je na primer učil Luciano Berio. Ampak to je bolj snobizem, koliko je študente naučil, je drugo vprašanje . . .

● V Ameriko si šel v prvi vrsti zaradi izpolnjevanja kot tubist.

Vedno sem si želel instrument z globokim, mogočnim zvokom. To je tako kot moji prvi kozarci povezano z izkušnjo. Nekoč v rosnih letih sem slišal tibetansko sakralno glasbo, ki me je čisto prevzela. Kako vpliva ekspresija v najnižjih legah! Glasba je nazadnje manipulacija s poslušalci, s samim seboj. Nizki toni imajo svoj čas, ki pa ga radi zanikajo, potiskajo ga v ozadje, v spremljavo. Jaz pa sem na vsak način hotel raziskati to dimenzijo ekspresivnosti najnižjih registrov — na kontrabas tubi. Celotna moja glasbena učiteljica v šoli se je začudila, ko je izvedela, da igram tubo. Kako le morem igrati tak instrument! Ko pa sem nekoč za Glasbeno mladino igral v Equrni in sem izvajal skladbo nekega poljskega skladatelja, kjer je veliko zelo nizkih tonov, so bili mladi poslušalci fascinirani in ta nekdanja učiteljica je izjavila, da ni vedela, da ima lahko tuba toliko izraza. Celotni bratranec sem na poroki igral Mendelssohnovo poročno koračnico v kontraoktavi na tubo, in vsi so debelo gledali, kako to v cerkvi imenitno zveni. Ton moraš seveda natančno oblikovati, ponavadi pa to zanemarjajo, prepričani, da v nižini toni enakozvenijo, da jih komaj ločiš. To seveda sploh ni res. Močno je odvisno od izvajalca, kakšen ton izvabi iz glasbila.

Na žalost tudi moj učitelj v Ameriki ni bil navdušen nad tem, da imam basovski instrument. Prepričeval me je, da moram vzeti ameriško tubo in se lotiti main strema, ne pa razvijati svoje igranje, ker z njim ne bom nikamor prišel. To pranje možganov me je seveda motilo. Trobilci tako in tako nismo intelektualci, omejeni smo in takšna je tudi glasba, napisana za trobila — banalna, nekvalitetna . . . Ko sem se enkrat lotil skladanja, se mi preprosto ni več dalo upravljati časa in energije za poustvarjanje glasbe, ki je brez vrednosti. Prišel sem na idejo, da bi igral Bethovnovne sonate za violončelo. Profesorju se je zdelo čudno, predlagal mi je, naj vzajem vsaj sonato za rog, čeprav je priznal, da so tiste za čelo po glasbeni plati boljše. Po prepiranju je vsak malo popustil, nazadnje sem igral sonato za čelo, obljubiti pa sem mu moral, da bom, ko se vrnem (če se vrnem), ubogal njegove nasvete. V vsem, kar je bilo obrtniškega, sem ga poslušal, ko pa je šlo za to, kako bom prikazal svojo lastno osebnost, se nisem hotel pustiti uokviriti v njihove norme.

● In kakšen je nivo tubizma v Ameriki?

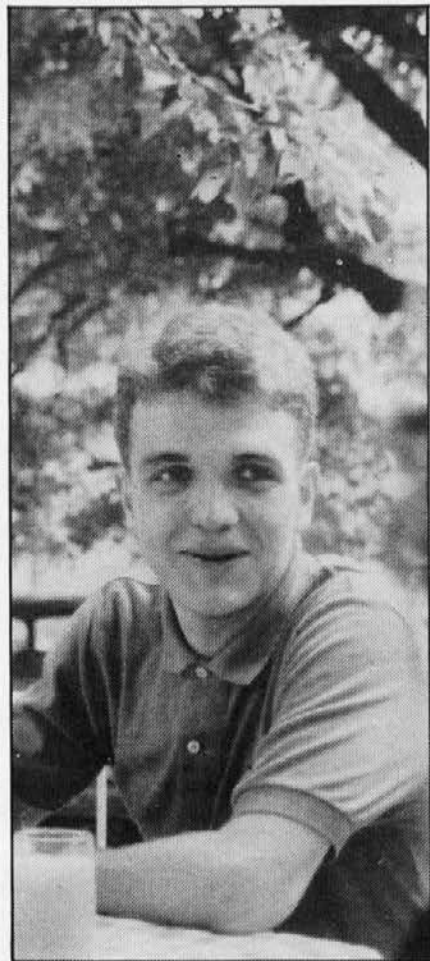
Tam imajo tubisti celo svoje združenje, v katerem sem se v prvem navdušenju tudi sam včlanil, saj sem bil prepričan, da taka bratovščina dviga raven našemu instrumentu. Vendar pa to združenje le še bolj poudarja in zakoreninja običajno sliko tubista. Za vsak Božič se na primer zbere množica tubistov, ki igra znane božične pesmi, seveda brez vaje, slabo. Poleg tega so mnogi pijani in ljudje se jim režijo. Za takšne jih tudi imajo. V Ameriki je kot tubist zelo težko dobiti službo. Šokirali so me kolegi trobilci, ki so se popolnoma sprijaznili z usodo, da bodo srečni, če bodo lahko naredili avdicijo in nato celo življenje igrali v orkestru. Zato drgnejo orkestrske parte in vse kar počno, kot Japončki vadijo nekaj izpisanih, univerzalno predpisanih izvlečkov za avdicijo . . . Ne delam si iluzij, da si lahko od umetnosti napolniš trebuh, samo hudiča, zakaj si se potem lotil poklica, ki ima v sebi umetnost, ki bi moral izražati lepoto življenja, lepoto kozmosa? Tega ne smemo početi na tak bebast način. Vedno se mi zdi, kot bi s tem klovnovstvom na trobilih pljuvali po glasbi . . . Nikamor se ne premakne, glasbenik je postal potrošniška roba, številka, ki se mora hvaliti s kvaliteta potrošništva, ponovljivosti. Danes gre samo še za to, kako boš čimbolj izpilit nekaj že znanega . . . Ko smo se tako pogovarjali, so mi rekli: Ti si še idealističen, meni pa je vseeno, kaj sem, samo da imam money!

Saj ne da sam ne bi bil za to, da je ljudi treba tudi zabavati, vendar se ne morem sprijazniti s tem, da so trobila tako zastopljena in da ničesar ne storimo proti temu. Skrajni čas je, da tudi tuba postane enakovreden instrument in ne le klovni med trobili! Lahko zveni silno seriozno, kruto, močno izrazno, moraš jo jemati kot glasbilo in ne kot maso pleha! To pa lahko prinese le resno delo. Iz glasbenega zapisa lahko narediš umetnost ali pa sranje. Tudi med tubisti je že nekaj imen, ki kaj veljajo, vendar pa se tudi med temi težko najdejo takšni, ki bi se v skladbo tako poglobili, kot se na primer v svojo interpretacijo poglobi violinist. Tubist je prepričan, da mu bodo vsi tolerirali, če bo igral malo manj piano, kot je napisano, ali malo počasneje, kot zahteva sam part — tuba je pač tuba! Pa to ni res, merila so univerzalna, vse dolgo so odkloni in trobilci si jih dovolimo veliko preveč!

● Ni morda trobilo okornejše od drugih instrumentov, ko se ga lotiš kot začetnik in to ostane še naprej v tebi?

Sploh ne, sam sem igral godalo in lahko rečem, da je godalo v začetku okornejše kot trobilo. Ampak godalci imajo to prednost, da lahko vežbajo tudi deset ur na dan, medtem ko je to pri trobilu nemogoče, ker si po štirih urah popolnoma crknjen. Zato pa bi moral trobilec delati toliko bolj intelektualno, da bi v štirih urah naredil toliko kot zabit godalec v desetih!

pogovarjala se je **Kaja Šivic**



V življenju pa sem poslušal tudi ogromno sodobne glasbe, tudi v samem orkestru, kjer igram. Poslušal sem, kako se zvoki skladajo, kako jih kombinirati in to mi je pri zdajšnjem skladanju pomagalo več kot vse šolsko znanje. S tem ne zanikam potrebe po šolskem znanju, vendar sem zadovoljen, da nikoli nisem bil profesionalni pianist, ki bi se zadovoljil s sedemdesetimi tipkami ter fantaziral o zvoku. Bil sem vedno del tega zvoka, poslušal sem ga pri izvoru . . . Več kot vse knjige ti orkestraciji lahko da igranje Stravinskega Posvetitev pomladi. V svojem življenju sem to delo pomagal izvajati morda šestkrat — prvič se tresel, drugič še tudi, nato pa že poslušal, kako bo kaj zvenelo, kaj lahko tvegaš . . .

● In kakšen je oprjemljivi rezultat tega študija, je prišlo do izvedb tvojih skladb?

Pri vseh predmetih moraš napisati seminarско nalogo, pri kompoziciji pa seveda skladbe. Vsak mesec je na šoli tako imenovani Tuesday Night New Music, večer, ko študentje izvajajo skladbe svojih kolegov skladateljev. Tu so izvedli tudi moje umotvore. Izvajajo pa se samo komorna dela. Šolski orkester igra samo standardni repertoar, za nova dela nima časa! Motilo me je, da je mlado ustvarjanje podcenjeno, za te izvedbe se nihče ne potruži toliko, kot za drgnjenje obveznih standardnih del. Pogovarjal sem se s svojim profesorjem, načelnikom oddelka za kompozicijo, in dal mi je prav, da njihova šola s poustvarjanjem ne bo mogla preživeti. Največ bi ji prinesel močan kompozicijski oddelek. Po svetu so šole z lastno identiteto, lastnim obrazom. V Freiburgu, Varšavi, Moskvi

IZ AFRIŠKE GLASBENE ZGODOVINE

Zairski soukous

Zairška popularna glasba je desetletja pomenila najvplivnejši glasbeni stil na afriškem kontinentu, zato zasluži posebno obravnavo. V svojih visokih vokalnih harmonijah, drvečih, hipnotičnih medigrah električnih kitar in nezadržno v brezno ekstaze nosečih ritmih je nezmotljivo prepoznavna. Od njenega začetka jo opredeljuje cela vrsta imen; segajo od rumba in congogazza do rumba-rocka in soukousa, pa tudi brakhe. Opredeljuje jo tudi razcvet tisočev plesov, ki so z njo povezani. Toda korenine ostajajo enake: to je rumba.

Rast moderne zairske pop glasbe se je pričela v zgodnjih letih tega stoletja, ko je nek mestni ples, **maringa**, zamenjal prej priljubljenega „abgaya“. **Maringa** je bil ples, ki ga je spremljala akustična skupina, v kateri je bil med ostalimi instrumenti tudi **likembe**, zairska inačica ročnega ali palčnega klavirja, pa steklenica, z zvokom katere so držali ritmično linijo, in majhen boben, imenovan **patenge**. Hiter razvoj zairskih mest, še posebej pristanišč, je pritegnil novo, zelo heterogeno populacijo, ki so jo sestavljali najprej Zairci, a tudi migrantski delavci iz drugih afriških dežel in imigranti iz Zahodne Indije — dejansko povratniki, potomci nekdanjih tja odpeljanih sužnjevi. Belgijski kolonisti so seveda prinesli in uvedli gramofone, s tem pa tudi plošče z modernimi plesi, ki so dale Zairoem prvi okus po kubanskih zvokih in ritmi; prav ti so se pozneje pokazali kot ključni pri razvoju njihove lastne popularne glasbe. Toda morda celo bolj pomembni so bili zahodnoafriški mornarji, ki so zares prinesli v Zaire kitaro in tedaj novi stil **rumba**. Prav od njih so lokalni glasbeniki prevzeli novi ritem, ki so ga igrali s kitarsko verzijo svojih lastnih ritmov, ki so jih prevzeli in priredili iz prej znanih **polke** in **mazurke**.

Rumba je postala izjemno popularna med maringa plesalci v Kinshasi, saj je ponujala telesno gibanje v ritmu, ki je bil hkrati nov in nekako znan. Kitaristi in harmonikarji so se pridružili prejšnji akustični maringa zasedbi, s tem pa so prevzeli melodijo in spremljevalne aranžmane, ki so bili prej rezervirani za likembe. Do zgodnjih petdesetih let so nato rumba bendi novega stila svoje zasedbe še razširili s trobentači in saksofonisti, redke pa so bile zasedbe, kot npr. **Kasongo**, ki so ob akustični kitari ohranile tudi

IZ AFRIKE

likembe kot vodilni instrument. Drugi val plošč z latinskoameriško glasbo povojnih zvezd, kot so bili **Johny Pacheco** in orkestri **Broadway** ali **Aragon**, je navdahnili mnoge zgodnje bende v Kinshasi; med njimi tudi **Kalle's African Jazz**, ki je začel nastopati leta 1953, njegov vodja **Grand Kalle** pa velja danes za utemeljitelja modernega zairskega soukousa. Konec petdesetih let je **African Jazz** postal električni bend, v svoj zvok pa je pritegnil reminiscence na staro maringo in na mazurke, ki jih je v resnici podložil novim bošerom in chachajem, kar vse so spremljala besedila, zapeta v mešanici francoščine in lokalnega pogovornega jezika lingala. Kallejeva klasika „Independence Cha Cha“ iz leta 1960 ponuja značilno mešanico Kube in Kinshase. Cha cha ritmi, izvabljeni z maracasom in konga bobni, podčrtujejo dolg zairskega popa latinskoameriški glasbi. A izstopajoče kitarske melodije in vokalno fraziranje vsebujejo resničen zairski občutek, medtem ko prihaja drveč in ekstatični kitarski solo kakšnega **Dr. Nica** iz tistega časa od nekod še globlje; verjetno s pomočjo intervencije božanske preteklosti. Cha cha in bolero sta ostala v Kinshasi popularna nekje do leta 1962. Od tedaj naprej pa je Kinshaso zavzela zairska različica rumba. S tem pa tudi Afriko, saj se poplesujoče lebdečim harmonijam in kitarskim linijam, ki so bile svobodno adaptirane iz starih notnih zapisov aranžmanov za trobila in pihala v latinoameriških skladbah, le-ta ni mogla upirati. Že omenjeni **African Jazz** so bili med zgodnjimi odgovornimi za to ekspanzijo. sledili pa so jim mlajši bendi, med njimi tako sprva kot kasneje in najbolj učinkovito **OK Jazz** legendarnega **Franca**. Prav ta je postal šampion urbane rumba, podložene z avtentičnimi ljudskimi pesmimi in z ritmi s podeželskega Zaira. Razvili sta se dve šoli ritmov — ena, ki je izhajala iz prozahodnjaške, progresivne „Tout Grand African Jazz“, in druga, mnogo bolj „roots“, poimenovana „Tout puissant OK Jazz“ — ki sta se seveda navezovali na omenjena benda in sta definirali poznejšo ostrino in zvok zairske glasbe. In tu se pričena stalen boj znotraj zairske glasbene scene — boj med progresivci in tradicionalisti, prozahodnjaki in lokalisti, predvsem pa boj med že uveljavljenimi, ki so po pravilo monopolizirali glasbeno sceno v Kinshasi, razpoložljivo tehnologijo, ozvočenje, studije in klube, programe radijskih postaj in podobno, ter tistimi, mlajšimi, prihajajočimi na sceno, pogosto nošenimi k popularnosti s kakšno novo finto, ki so jo pogrnjali. Spopad omenjenih dveh šol je bil

spopad uveljavljene **Africa Jazz** in njenega kroga s prihajajočim **OK Jazz**, v katerem se bo **Franco** razvil v nespornega vodjo, zvezdnika in poznejšega zmagovalca na glasbeni sceni Kinshase, ki jo bo nato desetletja obvladoval in branil svoj prestol v spopadih z mlajšimi pretendenti, dokler ni po izjemnih uspehih po Evropi in v ZDA lani jeseni bolan preminil v Belgiji. Tako kot se je sam najprej zoperstavil **Grand Kalleju**, se mu bo že konec šestdesetih let zoperstavil nov rod zairskih glasbenikov, med njimi predvsem klan **Zaiko Langa Langa**, z njimi pa tudi **Papa Wemba**, ki s tem spopadom prihaja na glasbeno sceno, dvajset let pozneje pa zagreje ljubljanske Križanke do neverjetnega vrelišča.

Papa Wemba je danes ena najmarkantnejših osebnosti afriškega etno-popa, reprezentančen primer uspešnega soukous zvezdnika, živečega med Kinshaso in Parizom, ki je vedno bolj Parizan. O njem so se v zadnjem desetletju dovolj razpisali: najprej francoski, pozneje pa tudi angleški in ameriški časopisi, v zadnjem letu pa smo ga spoznavali tudi pri nas. Pisale niso samo glasbene revije, temveč tudi veliki svetovni mediji, kot so **Paris Match**, **Washington Post**, **New York Times**. Doigoletni ameriški glasbeni kritik in publicist **Mark Zwerin**, ki za velike ameriške časopise pokriva glasbeno dogajanje v Franciji in okolici, je lani pisal iz Pariza prav zanimiv članek, v katerem ima **Papa Wemba** osrednjo vlogo. Tokrat samo zgovoren drobec o položaju afriških glasbenikov v Parizu: „Teško razumem, zakaj pravijo, da je Pariz središče afriške glasbene scene. Še nikoli nisem slišal zares dobrega afriškega benda, ki bi prišel iz Pariza. To je nesporazum. **Talking Heads** so Pariz izbrali za pripravo svojega novega albuma, ker so jim bili tu pri roki glasbeniki, kakršna sta **Mory Kante** in **Abdu M'bup**, ki del svojega časa pač tu prebijeta. Res je, vedno več je klubov, kjer predstavljajo glasbo iz same črnske Afrike ter v afriški utemeljeno glasbo s francoskih Antilov. **Rai**, nekakšen alžirski punk-blues, poti plesalce na mnogih pariških plesiščih. Južnoafričan **Johnny Clegg**, poznan tudi kot 'Beli Zulu', je tri noči zapored nabasal klub Zenith. V Parizu slišite številne vroče mlade afriške bende. Mesto je križišče popotovanj številnih afriških glasbenikov, kot so **Alpha Blondy**, **Manu Dibango** ali **Ray Lema**, ki tu podirajo meje pri ustvarjanju nove pop glasbe, poimenovane tudi 'world beat'. Vse to pa v Pariz prihaja od drugod. **Papa Wemba** je odličen primer takšnega ravnjanja. V svoji domovini, v Zairu, ki je štirikrat večji od Francije, je prav tako dobro poznan kot predsednik **Mobutu Sese Seko**. Milijoni mulcev v Zairu hodijo, govorijo in se oblačijo kot on. Vsi poznajo njegove pesmi. Celot njegov telesni stražar deli v Kinshasi

IZ AFRIKE

avtograme, kadar se Wemba zadnja leta vrača iz Pariza domov. Njegova odločitev, da se z ženo in štirimi otroki preseli v Pariz, je eden lepih primerov, zakaj to mesto velja za prestolnico afriške glasbe. V Parizu je preprosto zato, da bi prodril na nova glasbena področja in osvojil novo občinstvo. Pravi: 'V Parizu so zairski glasbeniki čisto drugačni, kot so doma. Tu vozijo velike avtomobile in se veliko učijo!'

V Kinshasi živi **Papa Wemba** v neposredni sosesčini predsednikovega sina. V dokumentarnem filmu 'La Vie est Belle', ki na hudomušen način prikazuje glasbeno sceno v tej afriški metropoli, je mogoče videti, kako deli šolarjem šope bankovcev. Bajе jih tako razdeli za kakšnih 60 dolarjev dnevno. To je tam lep denar, toda tudi to je način, kako postaneš 'papa' za prihajajočo generacijo.

'V moji deželi,' pravi, 'prvega sina vedno kličejo Papa. Tako sem papa po rojstvu. Tudi peti sem začel zelo zgodaj, s svojo materjo, ki je pela v cerkvenem zboru; ko je namreč v Zairu pogreb, ženske pojejo za umrlim. Moja mati je bila tovrstna pevkа. Rasel sem obdan z melanholijo njenega pogrebnega petja; prav ta melanholija je bila posebnost njenega petja. Čisto me je začarala in že od malega sem ji pripovedoval, da bom pevec, ko zrastem. Zdaj pa bi bil rad pevec z mednarodno reputacijo. In zato sem v Parizu!'

V Parizu je to modno oblečen črnski gospod, mladostnega videza, ki mu obleke krojijo Armani in podobni evropski ali japonski modni kreatorji, v čast katerih namenja celo svoje pesmi, in prav nič ne spominja na 'očeta' zairske mlade povesne generacije. S svojim menadžerjem živi v 11. arondismentu, v sosesčini umetniških studijev in ateljejev ter številnih boemskih 'loftov', in ko ga srečaš, pripoveduje, kako se glasbeniki v Zairu nočejo spremeniti. 'Noro so zaljubljeni v svojo glasbo. Poslušajo samo zairski rumba-rock — ves dan in vsak dan. Tudi sam ga imam rad, to je moja glasba, toda tam igrajo samo nekaj vedno istih akordov v enakem razponu. Njihovi duhovi niso odprti. Od začetka je bilo tudi meni težko, ko sem začel uporabljati jazzy akorde in klaviature. Toda tudi sam sem se moral novosti priučiti. Nekoč smo Zairci dominirali v afriški glasbi. Trideset let je bilo tako in naša glasba si je izborila pomembno mesto v afriški glasbeni zgodovini. Zdaj pa se mi zdi, da o njej noče skoraj nihče več govoriti. Sami se moramo potruditi, da bo drugače. **Franco** in **Tabu Ley** sta si ustvarila mednarodno reputacijo, ne vidita nobenega razloga, da bi spreminjala tisto, s čimer sta uspela. Mladi jima zgolj sledijo, ne vidijo potrebe po spremembah, mislijo, da bodo uspeli z golim posnemanjem. Na drugi strani pa — Zaiko pesmi, ki so moja dediščina, so dolge, tu je veliko prostora za interakcije z občinstvom, pesem lahko traja tudi 30 minut in več,

kar je v redu za Kinshaso, ni pa primerno za evropski trg. Sam delam za Evropo drugačne, krajše zadeve. Pri tem pa nočem onesnažiti korenin, ki me vežejo na zairsko tradicijo; hočem, da ta postane še plodovitejša.' Da, na drugi strani so še pesmi in bendi, ki so se izvili iz kroga nekdanjega klana Zaiko Langa Langa, ki je v sedemdesetih letih odločilno obvladoval velik del zairske glasbene scene ter se polagoma s koncertnimi

turnejami po drugih afriških deželah približal Evropi. Danes je središče dedičev tega klana v Parizu, njegova kratka zgodovina pa bi zahtevala še en podoben prispevek: torej nadaljevanje — kakršno je tudi nadaljevanje bojev za prevlado na zairskem prestolu soukousa. **Franco** je pokojen in **Tabu Ley** igra zelo redko, mnogi prvaki so se umaknili, zdaj se bje nov boj — dvobojujeta se **Papa Wemba** in **Kanda Bongo Man**. A to je že druga zgodba med brezštevilnimi zgodbami iz afriške glasbene zgodovine. Morda pa jih bomo nadaljevali celo v tej reviji?!

Zoran Pistotnik



Tabu Ley in M'Bilia Bel



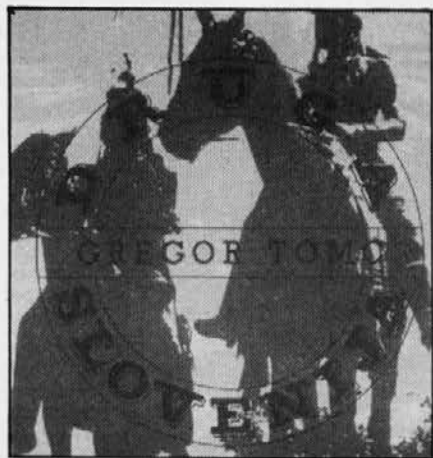
Kanda Bongo Man

Druga Slovenija
Krt, 1989



Gregor Tomc,
Kodeljevcčan,
razpanker, kakor

se po slovensko pravi *expunkerjem*, sociolog s FSPN, kaj še? Lucidni politični komentator in stolpičkar iz najboljših — kje so, kje so! — let *Mladine*, „*Toporišičeve Tribune*“, duhoviti dopisnik kakor slednja bivše *Dnevnikove* priloge „*Zunaj/Znotraj*“, znanstvenik, ki ve, kam z užikom: Mar ni že desetletje kar nekaj vohun za subkulture; z odprtimi očmi in ušesi vpije „sceno“, potem pa uredništvu *Nove revije* in *Problemov* obloži s pristnimi izsledki o njenem bistvu. Začel sem naštevati najopaznejše funkcije v življenju javnega umovalca, pravzaprav pa pozabljam na bistveno reč v svojem enciklopedičnem podjetju — Tomc je konec 1989. pri Krtu izdal tako rekoč svojo tretjo knjigo. Brali smo *Pozdrave iz Babilona* (pri katerih je bil soavtor), v arhiv antologij smo položili *Punk pod Slovenci*, skupinsko delo, ki je v čarobnem razmerju med ozemljeno razpravo in poročilom *insiderjev* prejkone tudi po Tomčevi zaslugi, zdaj se približujemo zapisu o povsem samostojni obdelavi njegove priljubljene teme. Najpomembnejših poglavij iz zgodovine mladinskih gibanj slovenskega 20. stoletja. Mar lahko kot vabilo k branju zapišem kaj privlačnejšega kot zagotovilo, da se je v tematiko poglobil človek, ki sme v besedilo brez lažne skromnosti vključiti tudi svojo osebo? In to vsaj iz treh razlogov: Prvega smo v bistvu že omenili, pa ga na tem mestu še razložimo z resnico, da Tomc lahko čisto brez slabe vesti navaja samega sebe; drugi razlog so njegove vedno bolj pozabljene zasluge za vzpon in kvraguzetje neke kodeljevške skupine z imenom *Pankrti*; tretji pa piščeva dejavna navzočnost med pomembno študentsko zasedbo vile na Erjavčevi 29 v Ljubljani (oktobra in novembra 1977). Zdaj pa ne bom več brskal po nostalgiji, ker sem sred trezne naloge, da spišem recenzijo.



PLASTIČNI RAJ

Ta naloga sploh ni neprijetna, saj se je našemu piscu kar težko upreti, tako neizprosno kritik je: Kljub osebnim udeležbam ostaja nekako neprizadet (opazuj njegov trdi jezik!), medtem ko razlaga težave „nepoklicnega“, življenjskega mladinstva. Pa vendar bi težko rekel, da njegov izročilno obvezujoč slog izvira drugod kot iz pristne skušnje, tako prepričljivo te z zahtevami preseneti celo tedaj, ko si si že gotov o tem, da si jo odnesel s pasivizirano mislijo na „podzemlje, ki ga je treba razumeti“. Za Tomca je to premalo, saj ne piše o dopustljivi resnobi, svetu uslužbencev in stanju v kolonah. Produktiven je, ker se natanko zaveda, kdaj mora zaviti k pogovorni rabi jezika, kdaj prepustiti govorico arhivskemu dokumentu, kdaj pa tek pripovedi začiniti z navedkom velikega misleca. Kdor je simpatizer, takšno knjigo prizna, kdor je bil vsaj za hipce udeležen v katerem od desetletij slovenske „podrasti“, pa bo v nji užival.

„Življenje v tujem svetu, ki nas le malo zanima, in zavezanost izgubljeni stvari, ki predstavlja naš dom.“ Zdi se, da vsaka poved Tomčeve razprave diha ta zrak, s temi besedami obarvan šele na koncu. Če to zasičenost povežemo s prav tako navedenima stihoma Louja Reeda — „*There are problems in these times/But none of them are mine*“ — pa nam v glavo bušne temeljno protislovje: Grega Tomc je tako noter, da je lahko vsak hip zunaj, ali drugače, sploh mu ni treba nizati krvavo napornih misli, ko pa ima na zalogi neskončno rdečo nit, imenovano nostalgija brez sentimenta. Subpolitike, subkulture in kontrakulture so resda napovedane kot predmet „sociološke, zgodovinopisne in etnografske analize“, a je avtorju kaj malo mar za sodbe in druge dokončnosti. Preporodovci, jazzisti, rokerji in pankerji se zberejo kot tisto posebljenje slovenskega duha, s katerim je zdaj začelo ministrtvo mrakobe (spodaj koturni, zgoraj talar) opletati kot s tistim „eksperimentom, ki se mu v hudih časih lahko odgovemo“. In če gospod Capuder kot drugo plat te odvečnosti omeni „tradicijo“, bi kazalo nahitroma spisati še več razprav kakor Tomčeva, pa bi se skazalo, kako ima „eksperiment“ prav tako „tradicijo“ kot sama „tradicija“.

Piscu je glasba kakopak neogibno referenčno polje, a bi si drznil zapisati, da je najšibkejši v svojem delu tedaj, ko o njej preveč pomodruje. Že kar razveselimo se, da bo vzel Adornovo zasnovo popularne glasbe v resen kritički precep, a mu zmanjka argumentov. Prehitro je bil zadovoljen tudi s pasusi o (zelo zapletenem) položaju „resne“ glasbe pred drugo vojno, na straneh 107 in 108 pa naletimo celo na nekaj grobih poenostavitvev: „Za razliko od klasike so uvedli v rokenrol septimo (iz črnske blues lestvice) v tonski dur in nato še v subdominanto“ ali pa: „Pri

kontrapunktu so klasiki prehajali iz enega v drugega (koga, česa, kaj?, op. M.Z.) čimbolj milo, da so dosegli učinek prelivanja, rokerji pa so to delali čimbolj surovo, glasno in opazno“. Ko da bi v 60. letih ne bilo obrata z minimalisti, poljsko šolo, suverenimi individualisti, ki so bili še kako dovtetni za široko pojmovanje glasbe. Ko da bi v izrazju svojih teorij že davno ne presegli besedišča in črnoblosti, ki se ju je — zagotovo dobrohotno — oprijel naš avtor. Neresnico beremo tudi v tejle povedi: „Bas kitara je čisto nov inštrument — nastala je kot zamenjava za kontrabas, a ima veliko pomembnejšo vlogo, saj ne igra le ritma, ampak polni tudi praznine v zvočni sliki.“ Prvič „ritem“ ni ločen od kake „zvočne slike“, drugič pa je to zgodovinska zmota, saj je imel kontrabas od baročnega *continua* do komornega *swinga* povsem ugledno mesto. Tudi „lažne triole“ in „harmonija z dominantno in poznejšim sestopom“ so Amerika, ki je ni odkril rok. „akord“, ki se „razume kot edini ton, nakar se toni povezujejo horizontalno in ne vertikalno“, pa je najbrž le (slogovno) nespretno izražena misel.

Bodi dovolj, saj smo postali predlakocepski do knjige, ki sama ponuja in zahteva vse kaj drugega kot to. Navsezadnje med njenim branjem tudi spoznamo, kako bi morali starejši znanstveniški kolegi opravljati sproti, in kako v družbi ni segmenta, ki bi prej ali slej ne postal „predmet“ raziskave.

Miha Zadnikar

HECTOR BERLIOZ

HAROLD V ITALIJI RIMSKI KARNEVAL, UVERTURA OP. 9

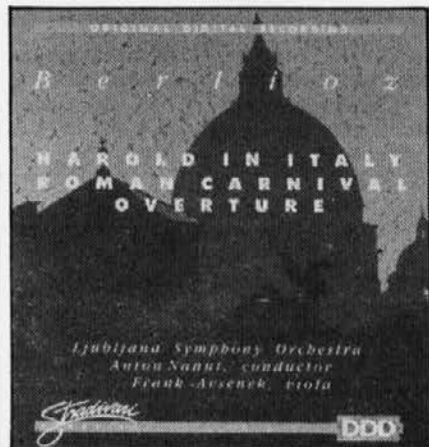
Simfoniki RTV Ljubljana
dirigent Anton Nanut
solist Franc Avsenak, viola
Stradivari, SCD 6022

Simfoniki RTV
Ljubljana (ko je bila
plošča posneta

in izdana, so se še imenovali tako) v zadnjem času veliko snemajo za tujino in čas je, da nekateri od teh izdelkov pridejo v prodajo tudi k nam. Naše trgovine nam v zadnjem času ponujajo kar nekaj izdelkov trdke Stradivari, ki izdelke Simfonikov RTV Ljubljana izdaja na laserskih ploščah.

Med njimi je eden bolj zanimivih prav gotovo ta, ki ga predstavljam. Berliozovo glasbo (razen Fantastične simfonije) širša publika premalo pozna. Harold v Italiji je prijetna glasba s posameznimi presenetljivimi, berliozovski inovativnimi pristopi, s poudarjeno solistično vlogo viole, ki se že naslednji trenutek zlije z orkestrom... Skratka, izredno poslušljiva glasba, obenem tudi dovolj zanimiva za poznavalce. In zdaj še tisto bistveno: izvedba je odlična. Orkester se je odlično ujel, zvokovno so posnetki dobro usklajeni. Solist Franc Avsenak je svoje znanje pokazal v najlepši luči in vlogo svojega instrumenta lepo vpletel v celoto. Muzikalno in tehnično sta v Haroldu orkester in solist zablestela. Orkester gotovo tudi po zaslugi dirigenta Antona Nanuta. Podoben vtis kot Harold ustvari tudi Rimski karneval-uvertura op. 9 istega skladatelja, le da pri tej ni izražena solistična vloga. Skratka laserska plošča je eden najboljših izdelkov orkestra v zadnjem času in jo je res vredno kupiti. Tisti, ki vas te stvari zanimajo, gotovo veste, kje pri nas prodajajo laserske plošče in tudi, koliko stanejo.

Tomaž Rauch



PLASTIČNI RAJ

SABIRA HAJDAROVIČ

Španske in ciganske
Helidon 6.710474 CD

Helidon nadaljuje
(počasi toda
zanesljivo) z

izdajanjem del domačih izvajalcev. Pred kratkim je na vrsto prišla mezzosopranistka Sabira Hajdarovič. Kot pevka, predvsem koncertna, je na naši sceni prisotna že dolga leta. Ustvarila je množico zanimivih posnetkov in izvedla precej del, nekatera tudi prvič.

S svojim delom si je Hajdarovičeva ustvarila ugled, ki ji zagotavlja že kar častno mesto v okviru naše poustvarjalne umetnosti. Z lasersko ploščo je svoj ugled še utrdila, saj so tako koncept izbora kot tudi izvedbe domišljene, privlačne in zanimive.

Že naslov pove, da osnovni poudarek plošči dajejo španske in ciganske pesmi. Marsikaj skupnega imajo, predvsem pa temperament. Tega tudi Hajdarovičevi ne manjka, zato posamezne pesmi na trenutke zazvenijo že kar presunljivo. Tehnično so vse izvedbe zelo dobre, včasih delno moti nekoliko nerazložna izgovorjava. Muzikalno so pesmi nabite. Skladatelji, katerih španske in ciganske pesmi Sabira Hajdarovičeva poje, so: Manuel de Falla (Sedem španskih ljudskih pesmi), Enrique Granados (Španski plesi — Andaluzja), Johannes Brahms (Ciganske pesmi op. 103), Antonin Dvořak (Ciganske pesmi op. 55). Poleg teh na plošči najdemo še skladbo avtorjev Julesa Masseneta (Elegija), Pavla Merljaka (Po slovesu, Balada o prepelici) in Marjana Vodopivca (O, kako sem sama, sama). Zanimiva sta samospava Pavla Merljaka, ki sta tradicionalno usmerjena, saj izhajata iz skladateljevih študentskih časov, kljub temu pa sta izrazno in vsebinsko zrela in sodita v celoto plošče. Vsem samospevom je namreč



skupen melanholičen prizvok ali celo osnovno občutje. To očitno zelo leži tudi pevki Hajdarovičevi, zato je izdelek takšen kot je — zelo dober. Svoje sta k kvaliteti izdelka seveda prispevala tudi oba pianista: Leon Engelman in Hinko Haas.

Tomaž Rauch

TREVOR WATT'S MOIRE MUSIC

Druga godba '89

(kaseta založbe Druga godba, 1990)

To se je seveda
moralo zgoditi;
kakaršenkoli

drugačen konec bi pomenil priznanje nekulturnosti tega okolja. Po izjemnem nastopu Trevorja Watta z njegovo Moire Music za zaključek lanskoletne Druge godbe in potem, ko ste lahko posnetke tega izjemnega koncerta lahko slišali vsaj po Radiu Študent, pa ob še vedno veljavnem spoznanju, da obstajajo v diskografski ponudbi te zasedbe nerazumljive vrzeli — po tem nastopu javnosti ni dosegel še noben nosilec zvoka z njihovo glasbo — se prav pri nas pojavlja več kot 60-minutna kaseta izbranih posnetkov z omenjenega nastopa; kaseta, ki v tem trenutku predstavlja svetu edini svež zvočni izdelek te prominentne postjazzovske skupine. In to brez „švindlanja“, z blagoslovom in z na njenem ovitku odtisnjeno spremno besedo samega Watta. Že zato je nedvomno eden izmed omembe vrednih uspehov v sicer s tovrstno ponudbo prav beraško usposobljenem glasbenem založništvu pri nas. Če pa k temu dodamo še samo glasbeno vsebino, imamo opraviti z izdajo prvovrstne kvalitete. O sami kaseti sicer ni mogoče izreči nič novega, nič takšnega, kar bi se razlikovalo od superlativov, s katerimi smo pospremili njihov koncert. Kot vino, ki se stara, je vsebina kasete, skrbno izbrana iz konteksta celotnega, precej daljšega koncertnega materiala, še prepričljivejša in še zlahtnejše zvoneča. Z njo nam Moire Music odlično demonstrirajo svoj multikulturni pristop k



aktualnemu stanju zvočnega materiala, neobremenjen z žanrskimi razmejitvami in z njim pripadajočimi kodi, čeprav razpoznavno lociran **na** polje, ki ga (je) zapolnjevala nekdanja evropska jazzovska in sodobna improvizirana godba.

Utaborjeni tu, se njeni člani povsem suvereno odpravljajo na šokantne zvočne izlete k poznanemu in zvočno še ne raziskanemu, pri čemer jim je nedvomno v pomoč tudi multikulturalnost same zasedbe. Kaseta že po izboru materiala pomeni transitiven element v dosedanji Wattsovi diskografiji (čeprav se ta trenutek še ne ve, kam pravzaprav napeljuje): prva stran predstavlja novi verziji na njegovi zadnji plošči „With One Voice“ že objavljenih skladb „Themes for America No.1“ in „No.2“, drugo stran pa z dobrimi 31 minutami prekriva še neobjavljena skladba „Future Promises“. Zdj seveda manjka samo še nova plošča Trevor Watt's Moire Music, po možnosti zapolnjena z letošnjimi posnetki, pa bo ta fascinantna triada primerno zaključena. Kaseto lahko kupite pri blagajni kluba K4 in na CIDM-u na Kersnikovi 4 v Ljubljani.

Zoran Pistotnik

PRONG

Beg to Differ
(CBS/Epic 1990)

Beworčani Prong so ves čas svojega delovanja igrali zelo

majhno vlogo v inflaciji crossover, speed-metal, speedcore ali kolikor je že oznak za „hitrostne“ bende, zato pa so zavzemali pomembnejše mesto pri malce širše razgledanih entuziastih in poznavalcih, tudi pri nas. Po eni strani so Prong nekakšen kontrapunkt, kar v New Yorku predstavljajo Swans, po drugi strani pa so oster odgovor na zdaj že pojenjajoče trendovstvo za rokovsko zgodovino manj pomembnih smeri, ki (če že ne drugega) vsaj za trenutek povzročijo nekaj skrbi staršem, učiteljem itd. . . . sicer pa vedno konča nekje v praznem prostoru. In ravno zato so Prong zanimivi, saj lahko s svoje zdrave distance počno malo, a prekleto dobre stvari, in to brez možnega priokusa ironije; njihovo delo je predvsem trdo in resno.



PLASTIČNI RAJ

Beg to Differ je produkcijsko izjemno dovršen LP in na nek način jih ravno ta lastnost že prvi hip razlikuje od raztignjenega povprečja metal bendov. Kot vse njihove plošče do sedaj tudi ta nosi svojo lastno identiteto — so sposobni in zavzeti glasbeniki, ki v omenjeni segment popularne muzike vnašajo povsem svojo, nikomur podobno, zahtevno strukturo komadov, ki plošči daje potrebno, neusmiljeno dinamičnost. Če ponekod uporabljajo znane metalske klišeje, so ti tudi za razred boljši. Prava šola za slehernega metalca je silovito in nepretenciozno bobnanje Teda Parsonsa. Toliko bolj domiselno uporabljena kitara Prong povzdiguje višje od razpitihih primerkov „v sceni“, če so ti sploh kakšno merilo za vrednostne ocene. Na tem mestu velja paradoksalna ugotovitev, da kljub vsemu Prong delujejo preveč hermetično — na precej majhnem prostoru, kjer Prong razkrajajo metal in ga ponovno sestavijo v nekaj drugega, kar spet je in ni metal. So pravi izziv tako za metalce kot za ljubitelje bolj progresivnih smeri. Predvsem pa je treba opozoriti, da Beg to Differ pokaže vso svojo kvaliteto ob glasnem poslušanju na dobri napravi. Škoda le, da so tako pozno prešli k firmi CBS, ko ta muzika ob splošnem odpiranju navzven že izgublja svojo aktualnost. A ne glede na to lahko Prong še marsikaterega metalkega ali kakršnegakoli rock povzpnetnika stresejo iz še tako ozkih hlač.

Urban Vovk

JOHN ZORN

Naked City

Po temnih, zakotnih predelih velemesta (vseeno je, če gre za

New York ali katerokoli drugo ameriško mesto), se dogajajo stvari, ki so del življenja v takem mestu.



Scene of the crime. To je Naked City. John Zorn nam tokrat na ovitku v obraz zabriše točno to. Sliko, hiperrealistično „fotko“ umorjenega, ki leži na pločniku, negiben, ustreljen v levo ličnico, pištola je nekaj metrov stran od njega. Cobra (vojna igra), The Big Gundown, Spillane, Spy Vs. Spy in na koncu Naked City s pravo fotografijo zločina. Kot bi Zorn svoje dosedanje naslove stopnjeval do vrhunca; kot da bi nam že prej nihal svoje predstave, da nam na koncu pove, da je to — namreč razsuta glava žrtve, kri na pločniku, nepravilno ležeče truplo. Naked City je do sedaj najbolj hard-boiled projekt Johna Zorna, a ne zgolj v smislu povzemanja, citiranja znane trde šole romana in filma, temveč je trd, najtrši z godbo, ki je na plošči.

Naked City razpade nekako v tri dele: prvi so vsekakor Zornovi hard-core pieces, drugi so njegove obdelave famoznih filmskih tem (od Jamesa Bonda do Kitajske četrti), tretji, nekako najbolj ohlapni, pa združuje različne skladbe (od Colemanove Lonely Woman do Inside Straight). Naked City je točno tisto, kar je Zorn do sedaj počel; je isto, kar Zorn je — pove nam, kje vse plava, kaj vse ga zanima — od hitrosti rock bandov, videoigrice, risank, barskega cocktail jazz, do umora (fiktivnega ali realnega) in zvoka latinske četrti. Nekaj dejstev govori v prid naši oceni, da je Naked City odlična plošča, ki gre čez vse, kar se trenutno v New Yorku dogaja: najprej je tu na trenutke skoraj naiven pristop v stilu „če že to vse živim, potem bom to igral.“ Bizarno, vendar je prav na tej točki Zorn neujemljiv in zato toliko bolj subverziven. Ker si privoščiti takorekoč vse. „Igra se kot otrok,“ je zanj rekel Alfred Harth in hkrati priznal, da se je do Zorna potrebno opredeliti. Ignorirati ga ne moreš. S svojim poseganjem v vse, kar se je zdelo hermetično, kjer so veljala pravila „avtonomije“, je zamajal temelje prezentacije in percepcije „nedotakljivih“. Kdo ve, kakšen bo odgovor?

Ičo

DAVID BOWIE

Changesbowie — dvojni lp
(EMI — Jugoton)

David Bowie, mož, ki je padel na zemljo, človek, ki je prodal svet, oseba z nešteto obrazi in kameleonsko sposobnostjo prilagajanja. Kakor hitro se kakšen novi trend (zadnjih petnajst let predvsem plesne narave) dovolj dobro prime med občinstvom, že se Bowie prikaže z novo ploščo, ki profesionalno korektno in dovolj uspešno kompilira najpomembnejše značilnosti novih zvokov za množice.

Changesbowie je že tretja plošča v seriji tistih, ki imajo opraviti z Bowiejem in njegovim spreminjanjem, le da je najnovjša in zajema obdobje med 1969 in 1984, njenih 21 pesmi pa predstavlja čas,

ko Bowiejeva zabavnoglasbena zvezda še ni začela temneti, kar za zadnjih nekaj let ne bi mogli ravno trditi, še posebej pa ne za njegovo lansko ploščo Tin Machine, s katero se je Bowie vključil v trend sprejemljivega kitararskega rocka, obenem pa se je vrnil k svojim koreninam — tako formalno (ker je po dolgem času pokazal željo, da spet naredi bend) kakor vsebinsko (ker Tin Machine pač zveni rockovsko, kakor je Bowie zvenel do sredine sedemdesetih let).

Jasno je, da s to dvojno ploščo založba in Bowie posnemata smetano pretekle uspešnosti in gradita na dobrih starih preverjenih zvokih, ki so nekoč tako fascinantno segali preko okvirov stilsko razpredalčkane rock publike. Kljub temu, da je kar 14 pesmi s plošče bilo uspešnic in so izšle na singlih, Changesbowie dobro predstavlja glasbeni profil njegovega početja v vseh teh letih — od začetnega izrazito rockovskega obdobja do leta 1975 (prva plošča), v katerem je marsikatera pesem bližje pozneje nastalemu punku kakor letsdanceovskemu Bowieju, do prelomnega časa od srede sedemdesetih let naprej, ko je Bowie začel eksperimentirati s soulom, diskom in podobno plesno glasbo in povsem opustil svoje korenine v ritem in bluesu (druga plošča).

Bowiejevo združevanje stila (modnosti), angleškega načina petja in šokantnosti v začetku sedemdesetih let je predstavljalo eno od podlag za angleški punk. Njegovo ukvarjanje s filmom, gledališčem in pantomimo pa ga je čedalje bolj vlekle proč od njegove glasbene (in obenem rockovske) identitete, tako da danes Bowie z izjemo začetka sedemdesetih, ko je res bil inovator s kvalitetno glasbo, ne predstavlja kaj drugega kot prebrisanega eklektika in zvitega posnemovalca trendov, ki se zna prilagajati. Kljub vsemu temu, pa je to izvrstna plošča za vse, ki Bowieja šele odkrivajo in nič manj kvalitetna ali pomembna za odkrivanje plodne rockovske zgodovine ali pa nesrečne zgodbe o tem, da je verjetno dobri rock res povezan s tvojo vztrajnostjo, da nekje v sebi ne delaš kompromisov. Bowieju je to uspelo nekje do srede sedemdesetih let, nakar se je prilagodil in izgubil svojo ustvarjalno prepričljivost. Na njeno mesto je stopila hladna profesionalnost. To in še marsikaj govori ta plošča, ki je ne bi smel prezreti noben pravi ljubitelj rocka!

Marjan Ogrinc



PLASTIČNI RAJ

RAMONES

Leave Home
(Sire-Jugoton)

Zid ene od ključnih plošč (ne samo novo) rock zgodovine — to si za ploščo Leave Home Ramonesov mirno upamo zapisati — je seveda prav značilen za našo „politiko“ izdajanja licenčnih plošč. Plošča se je namreč pri nas pojavila bolj ali manj po naključju, zaradi dveh srečnih okoliščin: ker je Brain Drain šla dobro v prodajo ter zaradi njihovega napovedanega nastopa pri nas.

Leave Home, druga plošča Ramonesov, ki je izšla par mesecev za prvo ter še preden so v Ameriko pricurjale vesti o nekakšnem punku v Veliki Britaniji, posneta pa je bila v par dneh, je katalizirala vse značilnosti njihovega prvega obdobja. Prvenec in tretja plošča (Rocket To Russia), ki z Leave Home predstavljajo nekakšno trilogijo, sta kljub nespornim kvaliteta m le spremljevalca tega remek dela, ki v zgoščene dobre pol ure prinaša pravzaprav vse najboljše značilnosti skupine in v dobrih meri tudi časa nasploh. Tu so središčne teme rock and rolla: nenavadni opisi najstniških ljubezni, osamosvajanje, vznemirjenje, norost itd., vse izraženo na (še vedno) prepričljiv, izrazit, silovit in nenazadnje duhovit način. Čenče in komentarji, da so oz. da še vedno vse plošče Ramonesov zvenijo enako (kar menda izvira iz navidezne lahkotnosti, s katero so Ramones v obdobju dveh let, od julija 76 do sept. 78, izdali kar štiri izvrstne plošče), so seveda nesmiselni in netočni, Ramones namreč znotraj svojega „dvoakordnega“ izraza razvijajo raznoliko in kompleksno paletu rock and roll zanimanj, navdušenj in kritik.

Še podatek: na naši izdaji je lepa in prijetna pesmica Baby Sitter z izvirne inačice (po nepotrebnem) nadomeščena s hit singlom Sheena Is A Punk Rocker, ki je izšel mesec dni po izvorni izdaji plošče aprila 1977.

Milko Poštrak



NICK CAVE

The Good Son
(Mute/ZKP RTV Slovenije)

Če bi novi izdelek vsaj v Ljubljani kulturnega glasbenika Nicka

Cava in njegove spremljevalne skupine Bad Seeds kar povprek ocenili kot zelo bledega, bi mu vendarle naredili preveliko krivico, toda dejstvo je, da je Cave tokrat še manj prepričljiv, kot je bil na prejšnji plošči Tender Prey. Na albumu The Good Son je sicer nekaj nadpovprečnih skladb, med katerimi nedvomno najbolj izstopa Ship Song, obenem pa je na njem tudi nekaj takih, za katere bi bilo bolje, če jih sploh ne bi posnel (na primer naslovna). Težava z novim albumom torej ni samo v tem, da je na njem premalo dobrih skladb, ampak predvsem v tem, da so precej neprepričljivo odpete, da ima Cave močno spremenjen glas, ki je na trenutke tudi negotov in premehak. Prav to pa je osnovni problem. Cave namreč še vedno skuša pisati o istih stvareh, še vedno ga (vsaj v pesmih) preganjajo isti strahovi, bolečine, frustracije in še vedno se izraža zelo biblijsko. Toda razgaljanje osebnih čustvenih bolečin je produktivno samo dotedaj, dokler so te pristne, ko stvar postane nekakšna obsesija in način izražanja, seveda izgubi prepričljivost, s tem pa tudi vsak smisel. Prav to pa se zdi, da se je zgodilo s Cavom.

Seveda smo lahko zelo veseli, da je opustil mamila in da je obsesija z izgubljeno ljubeznijo popustila, a vse to njegovi ustvarjalnosti ni kdove kako koristilo. In ker se zdi, da je tokrat želel poslušalcem dejansko ugajati, ker je po svoje tokrat mnogo bližji svojim glasbenim vzorom (Elvis, Johnny Cash, Roy Orbison), je seveda tudi glasba mnogo manj zveržena, grčasta, na trenutke pa zveni že prav osladno polakirano, kar gre pripisati tudi ne preveč produktivnim godalnim aranžmajem.

Osebnost seveda nimam nič proti temu, da bi Cave postal tak superzvezdnik, kot je bil Elvis, toda vprašanje je, če imava pri tem oba v mislih isto obdobje njegove ustvarjalnosti. Tisto, kar je Elvis počel na koncu, prav gotovo ni vredno posnemanja.

Jure Potokar



NOISE KHANYILE
with **JO' BURG CITY STARS**
and **AMAGUGU**
AKWAZULU

The Art of Noise
(Globestyle Records)

Noise Khanyile nas je opozoril nase že s svojim EP-jem

„Groovin' Jive No.1“, ki ga je izdal pri Globestyle Records nekje konec leta 1988. S tremi udarnimi skladbami se je predstavil kot zabaven izvajalec plesnega jivea, kot odličen violinist, ki jih do sedaj v afriškem etno-popu ravno nismo spoznali veliko, in kot zanimiv pevec, ki nekoliko spominja na svojega sonarodnjaka Mahlathinija. Ob tej priložnosti je opozoril tudi na svojo bogato glasbeno biografijo in zato so bila pričakovanja pred ploščo „The Art of Noise“ toliko večja. Upravičeno; in vsa so več kot izpolnjena. The Art of Noise nazorno demonstrira prav večplastnost njegove glasbene izkušnje, demonstrira ves izjemno širok razpon njegovega muziciranja, ki se je izoblikoval v njegovem tridesetletnem delovanju na azanijski glasbeni sceni; vendar ne kot zbirka posameznih posnetkov iz posameznih obdobij njegovega delovanja, ampak kot organski, konceptualno premišljeno sestavljen nov in sveži izdelek. Posnetki za to ploščo so namreč nastajali v letih 1988/89 v znanih Shifty Studios v njegovi domovini in so tako še sveži izšli neposredno po nastanku najprej tam, potem pa zelo hitro tudi v Angliji, na tej plošči, izdani pri Globestyle Records. Plošča ni samo reprezentančna, je tudi glasbeno naravnost odlična in je ob plošči „Sangoma“, Miriam Makebe, ki je nastala približno v istem obdobju, tudi najkvalitetnejši etno-pop izdelek iz tega predela Afrike. Plošči pa družijo še nekaj: zavestna orientacija k tradicionalnemu gradivu in njegova izrazita avtorska predelava. Pri Khanyileju seveda to velja predvsem za vse ne-jive komade, a tudi jive, plesni stil iz petdesetih in šestdesetih let. Danes že spada v zakladnico azanijske tradicionalne godbe, čeprav nima tiste običajne etnične potence. Sicer pa je to — presenetljivo — tudi prava žur plošča, ki bi več odlik že težko združila na enem kosu vinila.

Zoran Pistotnik



PLASTIČNI RAJ

MIDNIGHT OIL

Blue Sky Mining
(CBS — ZKP RTV Ljubljana)

Avstralska skupina, ki je od svojega nastanka sredi

sedemdesetih let izdala že sedem albumov, na zadnjem tehnično gledano ne more zveneti slabo. Pesmi so narejene do podrobnosti, aranžmaji so brezhibni in celotna plošča zveni zelo dopadljivo. Nobenega dvoma ni, da gre za sredinski pop rock, kakršen danes postaja vse bolj dominantna značilnost uveljavljenega glasbenega dogajanja, kljub temu pa ne moremo prezreti nekaterih njegovih očitnih kvalitiet. Predvsem pesmi ne zvenijo izpraznjeno in dolgočasno, ampak so povsem primerne za lahkotno in neobremenjeno konzumacijo. Včasih se približajo brezveznemu muziciranju in popevanju, vendar jih iz osladnosti potegne nekakšna zavzeta in angažirana drža skupine do problemov socialnih razlik, onesnaževanja okolja in družbenega dogajanja v Avstraliji. Po drugi strani pa najdemo pri skupini tudi povsem navadne ljubezenske in intimne pesmi, ki se pronicljivo gibljejo na občutljivi meji med osladnostjo in kvaliteto. Konvencionalna in sprejemljiva glasba Midnight Oil ni kakšna posebna inovacija, niti v sebi nima lastnosti, ki bi jo očitno razlikovale od večine glasbe na lestvicah. Toda problematično je, če se angažirane vsebine izgubijo v zvočni konvencionalnosti in kljub lirčni lepoti nekaterih pesmi učinkuje kakor vsak povprečni pop rock. Zato plošča Blue Sky Mining ostaja zgolj povsem prijetna in kvalitetno narejena sredinska glasba, ki stoji nekje na tisti točki, na kateri so stali tudi U2, dokler niso postali samozadostni in enolični, le da so U2 bili do takrat glasbeno bolj inovativni in relevantni, kakor so Midnight Oil danes. Midnight Oil so nekaj takšnega kakor večina Bowiejeve produkcije, ki sicer



ohranja neko notranjo kvaliteto, deluje pa v principu povsem prilagojeno in udomačeno ali kakor križanec poznih Talking Heads in U2. Ne ponujajo nobenega izziva ali konfrontacije, ampak hote-nehote kljub nezanemarljivi prisotnosti relevantnih vsebin napeljuje k pasivnemu použivanju prijetnih zvokov. Tista pretanjena razlika, ki glasbo Midnight Oil ločuje od večine lestvičnih pop štanc, pa je vseeno dovolj za povsem soliden izdelek v kategoriji lahkotnega in udomačenega pop rocka.

MaO

SKID ROW

Skid Row
(Atlantic — Jugoton)

Po tržnem uspehu Guns'n'Roses so diskografske hiše

hitro na široko odprle vrata vsem tistim ameriškim skupinam, ki so si za zaščitni znak vsaj približno vzele ameriški macho (hard) rock. Tako zdaj skoraj vsaka eminentnejša hiša na popularnoglasbenem trgu na široko ponuja vsaj ene nove Guns'n'Roses ali Aerosmith. Uspelo je le redkim poleg njih, med njimi tudi Skid Row. Žal pa njihov uspeh še zdaleč ni posledica kakšne izjemne kvalitete njihove glasbe. Njihov prvenec nam namreč postreže s tonami neizržitih hardrockerskih klišejev (največkrat drugorazrednih odmevov na Aerosmith, občasno pa tudi na Guns'n'Roses in na bonjovijevske pop metal refrene), s standardnimi macho besedili (tudi v njih so Aerosmith in Guns'n'Roses precej večji žanrski mojstri) in z vsaj pol ure dolgčasa. Tako postane ob poslušanju plošče očitno, da so si Skid Row ustvarili svoje ime predvsem s pomočjo metalnih oddaj na glasbenih TV satelitskih programih, saj na TV ekranu delujejo precej bolj prepričljivo. In kje je skrivnost uspeha teh lanskoletnih macho herojev? Predvsem v sposobnih možeh, ki vodijo njihove posle, v McGhee Entertainment, ki so med drugim postavili na velike odre tudi Bon Jovi. Tako vam lahko ob koncu svetujem vsaj nakup delnic omenjene managerske družbe, če vam že nakupa njenih varovancev ne morem.

PBC



SEXA

No Sleep 'till Pussy/Fuck Piction
(Založba FV)

Plošča Sexe je izdelek, ki bi ga verjetno morali navdušeno sprejeti, še posebej, če se postavimo v nekakšno „alter-rock“ pozo. No Sleep 'till Pussy/Fuck Piction namreč prinaša skoraj vse tiste prvine in značilnosti, po katerih „spoznamo“ pravo stvar: hrup, „manični“ vokal, silovite ritme, neprijetne zvoke. Plošča tudi zares deluje prepričljivo, vse je na svojem mestu, ves čas pa ostaja nejasen občutek, da nekaj manjka. Ali pa je to mogoče posledica naše prezasičenosti s tovrstnimi zvoki, ki smo jih poslušali dobrih del osemdesetih? Je mogoče hrup pač passé, Sexa pa (čeprav še tako prepričano, zaverovano) zgolj povzemajo preživelo, izrabljeno in izčrpano formo? Material na plošči namreč večkrat zveni tako prekleto znano, da vsake toliko začne razmišljati, če gre mogoče za kako priredbo (Helter Skelter to tudi je, pa čeprav le napol). Tu in tam pa Sexi uspe prebiti okvir znanega polja in narediti skladbo, pri kateri tovrstni pomisleki ali dvomi preprosto odpadejo. Taka je recimo tudi ena najboljših stvari na plošči — Oči.

SCH, ki se gibljejo v podobnem polju, so sicer dobra referenčna točka, vendar si z njimi pri vrednotenju plošče Sexe ne moremo kaj dosti pomagati, pa ne zgolj zato, ker se ukvarjajo z drugimi temami. Če preprosto rečemo, da SCH mrevarijo po zavesti, duševnosti in podobno, kar sporoča že njihovo ime, tudi Sexa počno točno to. Vse skupaj je že kar preveč jasno in spregledljivo. Ali mogoče ne? Sex? Ob tej mračni, frenetični glasbi? Mogoče, vendar ne za kakšne romantične duše. Vendar: kljub nekaterim (približno nakazanim) pomislekom je videti, da so Sexa — po par reinkarnacijah in dveh (demo) kasetah — izdali ploščo, ki deluje celovito, dorečeno, prepričljivo. Ostaja sicer odprto vprašanje, ali je to njihov skrajni domet ali predvsem izhodišče, pravi začetek? V vsakem primeru pa zaenkrat velja: prijetno poslušanje!

Milko Postrak



PLASTIČNI RAJ

OBOJENI PROGRAM

Najvažnije je biti zdrav
(Search and Enjoy)

Tržne zakonitosti s katerimi se bodo morale ubadati številne novonastale založbe — „podjetja“, bodo morale slej ko prej presežati raven logike današnjih „državnih“ diskografskih hiš, ki slonijo predvsem na poslovanju z „licencami“ in kasetami (popevke, novokomponirana glasba, itd.). „Programsko neodvisni“ bodo morali mladi podjetniki potrjevati predvsem s kvaliteto: oblikovno in vsebinsko!

Hvala bogu, založb je vse več, plošč tudi, kar je verjetno v neposredni zvezi z minimalnimi stroški izdelave manjših naklad. Prav na tem mestu so OBOJENI PROGRAM „prvaki“. Njihov prvenec **Najvažnije je biti zdrav** že s samim ovitkom (plastificiran, jasne barve . . .) pritegne oko potencialnega kupca, ki se lahko samo čudi, da je nekaj takega možno tudi pri nas. Potem produkcija: „niko kao“ Koja, zvok: studio Akademija, in seveda: muzika!

Obojeni program prihajajo iz Novega Sada in v Sloveniji praktično še niso nastopili, saj so do danes hodili „mimo časa merjenega pri nas“, časa, ki je zahteval inovativno, ekskluzivno, evro-ameriško glasbo. Če so torej v Sloveniji med mlajšimi skupinami zanimivi predvsem Strelnikoff (ortodoksi, ekscentrični, itd.) so Obojeni program skupina, ki gradi na izkušnjah „zlatega“ beograjskega vala, ki je gledano iz današnje perspektive pravzaprav prijeten, neobremenjen novovalovski pop; veliko bliže Angliji kot Ameriki.

Obojeni program so tipičen rock pop bend, ki ob navezavi na klasiko (post) punkovskih rifov in melodij, nikoli ne mora razočarati in je vedno svež in prijeten, odvisno pač predvsem od „zunanjih“ faktorjev: produkcije, celostnega imidža skupine, okolja, klubskih pogojev, itd.



V „žanru“ jim spodleti samo na vokalni ravni, oba vokalista (pevec in pevka) sta namreč le bled posnetek nečesa, kar bi moralo voditi igro skupine kakršna je Obojeni program. Po Boyah torej spet nekaj dobrega iz Novega Sada! Ni razloga, da jih ne bi videli na letošnjem Novem Rocku 90!

ton j.

THE B-52'S

Cosmic Thing
(Reprise — WEA — Jugoton)

Bewyorchani B-52's, s katerimi smo se prvič srečali konec sedemdesetih let, ko so bili eden spodbudnejših predstavnikov takratnega novega vala, z novo veliko ploščo Cosmic Thing in z vsaj tremi uspešnicami (Cosmic Thing, Roam, Love Shack) že nekaj mesecev uspešno naskakujejo lestvice najbolj prodajanih plošč in satelitske glasbene programe. Glasba, ki jo B-52's izvajajo, v deset in več letih ni naredila posebno radikalnega preskoka. Njihov simpatični novi val se je tako dokaj premočrtno razvil v več kot soliden, živahen video pop. Iz anonimnosti tega žanra vlečejo B-52's njihovi dovolj domislno razporejeni izmenjujoči se vokali. Za razliko od njih je njihova glasbena osnova skrajno konfekcijsko konvencionalna. Zato pa prijetno presenetijo tudi besedila skupine, v katerih se jasno čuti njeno newyorško art zaledje. V njih se srečamo (z izjemo plesnih vesoljskih uspešnic Roam in Cosmic Thing) s simpatičnimi skicami iz velemestnega poletja. Te se v skladu z video naravnostjo popa zadnjih let gibljejo skozi lahko upodobljive podobe. Skratka: ob več, že do kosti prežvečenih hitih in nekaj mašilih z druge strani je B-52's uspelo izdati spodoben pop izdelek za dolgo vroče poletje 1990. Naslednje poletje bomo seveda nanj bolj ali manj že pozabili.

PBC



PUBLIC ENEMY V BOURGESU

Namesto uvoda

Public Enemy ni treba posebej predstavljati. Kot ključno ime sodobne rap scene se pojavljajo povsod: na grafitih, na satelitskih programih in vedno pogostejše tudi na naših radijskih valovih. Po njihovih dveh velikih ploščah **It Takes A Nation of Millions To Hold Us Back** (1988) in letošnji **The Fear of Black Planet**, ki sta dvignili prah med belimi ksenofobi in skoraj brez izjeme osvojili popularnoglasbene kritike, postaja jasno, da so Public Enemy nekajkrat pomembnejši za črnsko pop glasbo zadnjih petih let kot kakšen Prince, da o Michaelu Jacksonu ne govorimo. Z zadovoljstvom objavljamo ekskluzivni zapis s tiskovne konference, ki so jo imeli Public Enemy v francoskem Bourgesu (nastopili so v sklopu tamkajšnjega festivala) 12. 04. 1990, konference, ki se je je udeležila in jo tudi zabeležila sodelavka Radia Študent Tatjana Capuder. Zapisu prilagamo oceno plošče **The Fear of Black Planet**, vzeto iz arhiva Tolpe bumov RS.

★ **Ali se ti ne zdi, da bi morali biti mi črnici ekonomsko močni, preden bi šli nazaj v naše dežele ... Ali ni nujno, biti v sistemu, preden se vrnemo ...**

PE No1: Oboje moramo narediti: zgraditi moramo svoj lasten sistem in biti moramo v sistemu. In oboje moramo doseči istočasno.

★ **Ali je potrebno zrušiti sistem, da bi lahko zgradili lastnega?**

PE No1: Ne. Ne. Razrušiti je treba ozadje sistema, ne sistem sam.

★ **Ali se počutite podobne Last Poets?**

PE No1: Da. Počutim se podobnega katerikoli drugi osebi, ki se je uprla pritiskom v Ameriki in drugod po svetu. In na ta način tudi komuniciram skozi glasbo. To, kar se je dogajalo z Last Poets, se dogaja tudi z nami, pa z Melle Melom, pa s Curtisom Blowom, pa z Run DMC in še z mnogimi drugimi.

★ **Kaj misliš o medijih, o načinu, na katerega te le-ti obravnavajo?**

PE No1: Z mediji je tako: TV, radio in časopisi v Ameriki gledajo na zadevo le s svojega belskega stališča, in ne z našega. Lahko rečem le, da to ni prav; mislim, da gre tu za dvojno držo.

INTERVJU

★ **Ali mi lahko poveš, kakšen je tvoj pogled na položaj črncev, kako ti vidiš stvari ...**

PE No1: Hmmmm ... Trenutno ... Hja, mislim, da imamo črnč v Ameriki svojo plat zgodbe in to vse do tedaj, dokler nas bo sistem, ki so ga za nas ustvarili drugi, še vedno izkoriščal na vse mogoče načine. Menim, da se je treba temu postaviti po robu ...

★ **Ali misliš, da se stvari v Ameriki spreminjajo ... Da je New York — in ne le New York — zdaj črnski, in podobno ...**

PE No1: Stvari se spreminjajo počasi, zares počasi. Vendar mi kar naprej potiskamo stvari v tej smeri, kar naprej ...

★ **Ali bi šel rad igrat v Afriko?**

PE No1: Predvsem bi rad naredil prioriteto listo teh dežel. Afrika je ... fuck off ... Da, rad bi šel tja dol in bi se na mestu samem naučil veliko stvari, o katerih ni v medijih nikoli slišati ... Saj veš, vsi vedo ogromno o Južni Afriki, ker mediji kar naprej govorijo o tem. Je pa tudi nekaj ljudi, ki se zelo zanimajo za Kamerun, na primer, ali pa za druge dežele, iz katerih prihajajo ... Pa ni v medijih ničesar o njih. Zahod drži nad njimi roko.

★ **Ali mogoče veš, kaj se sedaj dogaja na Slonokoščeni obali in v podobnih deželah, kjer so nekateri na robu stradanja ...**

PE No1: To se navsezadnje dogaja že leta, saj veš, Evropa je pošiljala hrano v Afriko, ko je bila ta v težavah ... In ta problem obstaja še danes in bo obstajal verjetno še dolgo. Ne bo ga tako kmalu konec.

★ **V Ameriki imate probleme z bandami, s crackom, pa geta in podobno. Kaj misliš o vladi tam čez?**

PE No1: Vlada že ima nekaj opraviti z vsem, kar si naštel, predvsem z ustvarjanjem pogojev, da vse to sploh lahko obstaja. Ne morem reči, da je vlada vse te probleme sama ustvarila, ne, to ne. Ustvarila pa je podnebje, ki je bilo potrebno za to, da se te stvari razbohotijo. To so hudi problemi in menim, da bi morali vsi kaj narediti za to, da bi se stvari spremenile ...

★ **Ali se ti zdi, da je rap pomagal mladini v getu?**

PE No1: Jasno. Rap jim je dal drugačne poglede, take, ki jih niso mogli dobiti od drugod, odprl jim je oči, saj razumeš. In tega niso mogli dobiti od staršev, tega niso mogli dobiti v šoli, tega jim niso dali časopisi, radio in televizija. To so jim lahko dale le rap plošče.

★ **In ti, kako si ti padel v rap?**

PE No1: Tehnično sem bil zainteresiran ... To je moja druga koža ...



INTERVJU

★ Tehnično zainteresiran???????

PE No1: Ne le zainteresiran. Takole je bilo: še preden sem imel kakršnokoli skupino, sem enkrat leta 1976 v nekem klubu videl dva „jahalca“ plošč in ... v oči mi je padel ChockLee.

★ ????????

PE No1: ChockLee je naš producent. Torej, razumeti moraš, da so Bronx, Brooklyn ... le majhni predeli. Iti pa moraš tudi v večje, velike predele, npr. na Long Island. Poglej, če boš šel v New York, ne boš šel na Long Island, ampak boš šel le v Bronx in na Manhattan ... in nikamor drugam. In to je narobe. Kajti bendi obstajajo povsod. In kako bi se lahko nekaj dogajalo v Bronxu in se ne bi dogajalo tudi na Long Islandu!?!

PE No2: Ampak ti si začel v Bronxu ...

★ Ali nisi sam rekel ...

PE No1: Zahodni Indijci pa so začeli v Brooklynu ...

PE No2: To je res.

PE No1: Torej, Jamajčani so imeli velika ozvočenja in so vedno vrteli le dub plošče. Coohar, veš, ta brooklynski fant, je na njihovih velikih ozvočenjih začel vrteti drugačne plošče ... In Jamajčani so tudi na Long Islandu. In tako je vse, kar se je leta 1974 začelo v Bronxu ali Brooklynu, prišlo leta 1975 tudi na Long Island ...

★ Ali imaš rad staro šolo rapa?

PE No1: Seveda. Nekaj tega imam tudi na svoji zadnji plošči, ki je izšla pred kratkim. Ja, stara šola mi je všeč ...

★ Kaj pa misliš o zahodnoobalskem (west coast) rapu, saj veš, o fantih, kot so Ice T ali ...

PE No1: Mislim, da je dober, zelo dober. Bil sem eden največjih ljubiteljev west coast rapa, ko še nikomur ni bil všeč. Meni ugaja zato, ker je drugačen, gre za povsem drugo zgodbo.

★ Ali si sedaj, ko je rap prodril zadovoljen? Sedaj, ko belski fantje v Ameriki govorijo „You man“ ... ko kopirajo, kar so črnski fantje ustvarili? Kako se ti zdi to?

PE No1: To je zelo prijetno. Mislim, da mora izvirna svetovna kultura, centralna kultura, pritegniti vsakogar. Niso nam pokazali nobene druge poti, zakaj torej ne bi mi povedali, kako bi stvari morale biti urejene ... Ničesar v zvezi z rapom ne obžalujem, žal mi je edino to, da znam govoriti le en sam jezik ... Če bi govoril tri ali pa štiri, potem bi bil ... STRAŠEN!

★ Ampak saj si danes razgibal publiko tudi v angleščini ...

PE No1: Ampak nikoli se ne ve. Če pridem v Pariz že naslednje leto, bi mogoče lahko pripravil presenečenje: Rock the house v francoščini — to bi bilo grozno — v Nemčiji — Rock the house v nemščini ... Na Nizozemskem — Rock the house v nizozemščini ... na Švedskem — Rock the house v švedščini ...

★ In v Jugoslaviji?

PE No1: Ali bomo igrali v Jugoslaviji? Mogoče leta 1991.

★ Še eno, zadnje vprašanje: Ko sem bil v New Yorku, na radiu niso vrteli vaših plošč. Ali se je to kaj spremenilo?

PE No1: Da. Sedaj jih vrtijo, vendar ne dovolj. In če je rap tako velik in če je rap tako popularen, zakaj bi ga predvajali le malo ...

PE No2: Res je! Res je! Res je!

PE No1: Radio bi moral predvajati manj znane skupine ravno tako kot predvajajo bolj znane. Mene predvajajo, ker so prisiljeni v to ... Ne bi pa me predvajali, če ne bi publika to zahtevala.

★ Preden si bil zvezda ...

PE No1: Zvezde so na nebu ...

★ O.K. Ampak ti si zvezda. Rap zvezda, (hodiš kot zvezda, videti si kot zvezda). Ali si kdaj breakal na ulici?

PE No1: Ne. Delal sem na radiu. Promoviral kasete ...

★ Nekateri te imajo za rasista. Kaj lahko odgovoriš na to?

PE No1: Takole odgovarjam vsem: Mi samo promoviramo in gradimo položaj. Črncev in smo proti sistemu pritiska ... In ljudje, ki še kar naprej govorijo, da smo rasisti, ne vedo ničesar.

PUBLIC ENEMY

The Fear of Black Planet

„Nič čudnega, da so ti Public Enemy všeč, saj takorekoč špilajo heavy metal!“ ... „Meni pa se zdijo zaostali. Furajo natanko isti štos, kot črnci v šestdesetih letih. Black power levo in desno. Po brothers and sisters. Tipi še zmeraj mislijo, da smo tam nekje za luno!“ Tole nikakor nista bili stališči dveh topournih skinheadov, temveč dveh, za tamkajšnjo sceno dokaj alternativno usmerjenih mladih Angležev, ki na veliko žvečita

predvsem house (delno tudi hip hop) in sta stalno v stiku z lokalnimi črnskimi D.J.-i in kopico glasbenikov. Očitno je celo zanju pretravmatična podoba temnopolnih sodržavljanov, ki namesto z erotiko nabitega padanja in zvočne ritme, soul petja in smešnega macho kompleksa vpeljejo kot osnovni del svojega imagea transparente, megafone, vmes pa se najdeta tudi še kakšna opeka in Molotov cocktail, saj grabi za vrat tudi njuno mirno alternativno meščansko eksistenco. Public Enemy so brez dvoma še nekajkrat hujša nočna mōra za svoje belske spodobne meščanske sodržavljanke, še bolj pa za njihove sladke bratrance v ZDA. So zvok, črnkega geta, ki mu je prekipevalo, zvočni val geta na ulični demonstraciji pred lokalno policijsko postajo, njegova zvočna plima na množičnih demonstracijah proti mestni upravi in njegovo zvočno neurje na široki black power fronti proti državi belcev. Produkcija The Fear of Black Planet je široka, prostorska. Le tako lahko vase zajame stalno množično skandiranje v ozadju in z ostrim črnim ritmom, jezo in s črnskimi ponosom nabite govore v ospredju, zvočno maso, ki brez premora udarja ob statiko ameriških belskih radijskih postaj in jo počasi, a zanesljivo kruši. Jasno je, da so se morali Public Enemy, kot sodoben black power bend, ki avtorsko počasi in zanesljivo dozoreva, prej ali slej soočiti tudi s tradicijo črnske popularne glasbe. Tega ključnega izpita niso položili nič manj uspešno od najbolj izstopajočih imen rocka in popa — tako se je torej niso lotili skozi njeno nekritično, nostalgično sprejemanje, pa tudi ne skozi njeno pubertetniško zanikanje, temveč z njeno navezavo na aktualno glasbeno dogajanje, tako da postane njegov integralni, nepogrešljivi del, nič manj ažuren od trenutnega trendovskega. Public Enemy so pri branju preteklih glasbenih izrazov skrajno selektivni. Po pričakovanju so z največjim zanimanjem posegli po Last Poets ter po militantnem soulu založbe Stax iz druge polovice šestdesetih let. Ravno omenjeni soul je s svojimi lepljivimi melodijami in funky ritmi dobrodošel kot protiutež ostremu rap žaganju ter urbani prostorski geto postavitvi in kot zavesa zakrije njune morebitne luknje. The Fear of Black Planet je ena najmočnejših plošč popularne glasbe zadnjih desetih let in lepo zanika trditve vseh tistih, ki so prepričani, da oster socialni angažma in prelomnost v glasbenem izrazu ne gresta skupaj. Po izidu te plošče črnska (zelo verjetno pa tudi vsa ostala) popularnoglasbena scena, vsaj na svojih radikalnih robovih, ne bo mogla ostati na izhodiščih, ki jih je zasedala pred njim. Trdim, da bo The Fear of Black Planet še krepko odmeval v njej in zelo verjetno tudi širše v črnski samozavesti in zavesti vsaj vsa devetdeseta leta.

podgana džo

PROGRESIVNI GARAGE

SCH (Sarajevo) v ljubljanskem klubu K4,
17. 5. 1990

Mirno lahko trdim, da so SCH predstavljali zanimiv zaključek celovite predstavitve večine najpomembnejših jugoslovanskih rock skupin, ki so se v zadnjih mesecih zvrstile predvsem na odru kluba K4.

Nastop sarajevske skupine SCH, ki se je prvič predstavila ljubljanski publikli na novem rocku 1987, smo si lahko ogledali 17. maja v klubu K4 pred na žalost skromnim številom obiskovalcev. Seveda se temu najbrž ne gre pretirano čuditi, saj se glasbeni jezik SCH nikakor ne vklaplja v klasične obrazce rocka, ki je pri srcu širšim množicam. Glasba SCH je izredno težka in moreča, ki jo skupina ustvari predvsem s skrajnim minimalizmom, ki se zrcali predvsem v neskončni repetitivnosti izredno dolgih in ritmično nerazgibanih komadov. Seveda tega ne smemo vzeti za slabo, saj predstavlja takšen pristop nedvomno, vsaj na domači rockerski sceni, iskanje novih nekonvencionalnih izraznih načinov. Glasbi skupine dajejo značilen pečat predvsem izraziti hrupni distorzični kitari, nad katerimi povsem suvereno vlada vokal frontmana skupine s svojimi izvalnimi, tudi aktualno politično obarvanimi besedili. Kljub njihovi specifičnosti lahko SCH štejem med progresivne garage bende, ki svoje vzore ne iščejo samo v glasbi šestdesetih let, temveč tudi v dandanašnjih glasbenih tokovih v rocku. SCH-jevski eklekticizem zaobjema lep del jugoslovanske rockerske tradicije, spogleduje pa se tudi s ekscentriki, kot so to svoje čase bili Swans.

Sam repertoar nastopa SCH je obsegal predvsem komade z zadnje plošče *During Wartime*, na žalost pa ni vključil zadnjega instrumentalnega komada s te plošče, ki bi s svojo prijetno melodičnostjo ublažil težko atmosfero, kakršno ustvari glasba SCH.

Za konec velja le ugotovitev, da so SCH bend, katerega glasba danes ne bo našla vsesplošnega odobravanja in mora za boljši sprejem počakati še lep čas.

Dimitrij

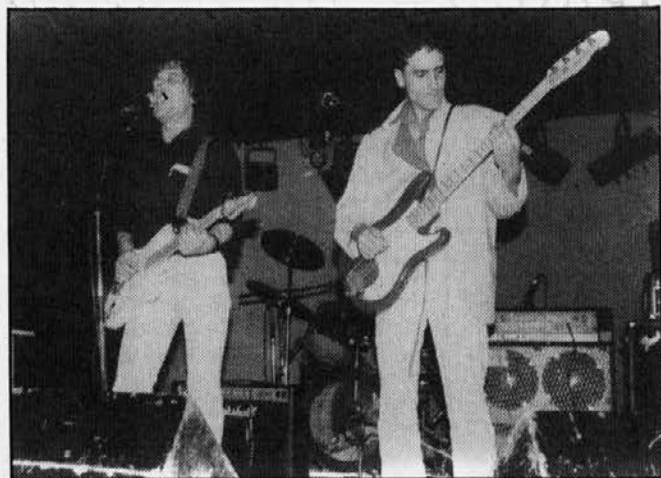


Foto Simša Lopovčin

STE B'LI?

THE STRANGLERS

(Zagreb, Dom sportova, 22. 5. 1990)

Nič novega ni, da je Zagreb že nekaj časa naravnost idealno zatočišče za odcvetele zvezde rock'n'rolla. Kljub temu pa je bilo nekoliko nerealno pričakovati, da bo ravno koncert nekdanjih punk herojev s konca sedemdesetih let, sedaj že postaranih šopačev The Stranglers, izzval tolikšno zanimanje in vzbudil toliko iskrenega navdušenja.

Pa se je spet enkrat izkazalo, da je ljudi najlažje pritegniti s formulo nostalgije, zapakirane v idilično zgodnico o rockovskem uporništvu kot estetskem izhodišču in ultimativni čistilnici idej. Vse to Stranglersi že dolgo niso več, zato je bilo tem bolj zanimivo opazovati množico ljudi, ki je tistega večera napolnila Dom sportova: polovico, ki je ob njihovem prvem obisku v Zagrebu (leta 1987) najbrž ravno začela hoditi v šolo, in drugo polovico, ki Stranglerse še zmeraj doživlja v njihovi retardirani obliki — take, kakršni so bili leta 1978. Po prvem delu koncerta je bila zadovoljnejša prva polovica: The Stranglers so obilno promovirali svoj zadnji mega-dolgočasni vinilni zapis „10“: najnovejša medla singla *96 Tears* in *Sweet Smell of Success* pa samo potrjujeta popolno pomanjkanje idej in izgubo orientacije skupine v zadnjih letih. *Always the Sun* in *Strange Little Girl* sta malo razbila začetno monotonost, s poskusom izvedbe *Peaches*, skladbe z njihove prve plošče *Ratus Norvegicus* pa so The Stranglers stvar pripeljali do absurda. Če naj bi ta poteza odražala zrelost na eni strani in nostalgični pogled v preteklost na drugi, potem bi bilo morda bolje, da se The Stranglers ne bi lotili sekljanja starega materiala. S svojim sedanjim pojmovanjem glasbe prihajajo namreč v popolno nasprotje z nekdanjimi idejami, nekateri stari hiti pa v novih aranžmajih zvenijo malodane smešno — kot nekakšni neartikulirani hibridi post-punkovske psihadelike in sterilnega novo-popovskega produkcijskega igračkana. The Stranglers so se trudili, da do konca uradnega dela koncerta ne bi porabili preveč hitov in tako so nam za dodatek ostali *Golden Brown*, *All Day and All of the Night*, *Duchess*, *Nuclear Device* in žalostna ugotovitev, da so The Stranglers že davno prešli svoj zenit in da v Zagrebu zaradi ziheraške koncertne politike le redko doživimo resnično vznemirljiv koncert. Za mesto brez prave glasbene scene je namreč podatek o 4000 obiskovalcih koncerta Stranglersov prej metanje peska v oči kot pa vzrok za navdušenje.

Branko Komljenovič
prevedla Nada Vodušek

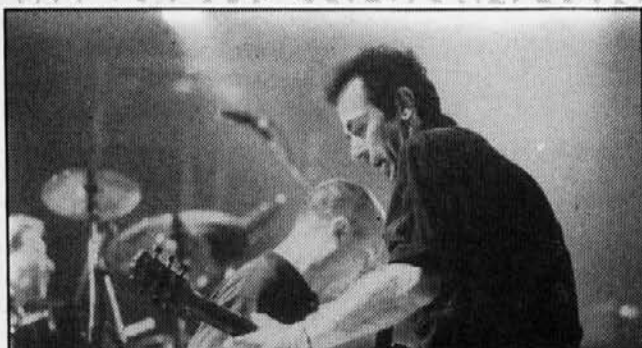


Foto Davor Vršnjak

PANONSKA MONOTONIJA

Jubilejni trideseti subotiški glasbeni festival **OMLADINA '90** je samo

potrdil že znano sodbo o nesmiselnosti te prireditve. Festival je bil glasbeno nad pričakovanji, zato pa je doživel konceptijski, idejni in celo komercialni polom. Samo spomniti se je treba, da so festivalske svečanosti z gostujočimi skupinami in paralelnimi programi do letošnjega leta trajale tudi po tri dni, pa nam vse pove podatek, da se je letošnji festival zreduciral na en sam večer z osmimi „tekmovalnimi“ in tremi gostujočimi skupinami. Izgovori organizatorja, da je festival letos ostal brez rednih dotacij z raznih mladinskih forumov, enostavno ne držijo, saj so do letos levji delež za organiziranje festivala prispevali številni sponzorji, delež „dobrotnikov“ iz vrst ZSM pa je bil komaj nekaj odstotkov. Problem očitno tiči drugje.

Prvi so nastopili **MAJKE** (Vinkovci), ki so na žalost igrali pred skoraj še prazno dvorano. Kolikor že so bili s tem oškodovani, jih to vendarle ni motilo, da ne bi ostro in prepričljivo odšibali svojega repertoarja v skladu z vsemi njihovimi standardi. To je gotovo zagrenilo nastop **DALEKOJ OBALI** (Split), ki z izborom svojih lahkotnih balad ni pustila kaj več od bledega vtisa. Tudi štiričlanska ženska skupina **ROYAL ALBERT HALL** (Skopje) se ni izkazala s kakšno izstopajočo glasbo. Šele nastop beograjskih **DECE LOSIH MUZICARA** (Beograd) je k dogajanju prispeval malo vznemirljivosti. Scensko in glasbeno močan vtis pa je naredila njihova pihalna sekcija s trobento in saksofonom. Tudi **BUDWEISER** (Beograd) so s svojim rapom in zafrkancijo zveneli spodobno in prvi dvignili temperaturo dogajanja v dvorani že s svojo prvo pesmijo. **STROGO ZAUPNO** (Ruše pri Mariboru) so svoje sicer korektno odigrali, zato pa so bili dolgočasni, kar je najhujše za vsak bend. Tudi **KLEOPATRA** (Skopje) ni bila nič boljša, tako da so **STRELNİKOFF** (Celje) predstavljali pravo olajšanje in dali vedeti, da so skupina, ki jo čaka še velika prihodnost. Toda tako kot za Majke tudi zanje velja, da bi verjetno bilo bolj smiselno, če bi svojo ogromno energijo prihranili za kakšne druge priložnosti, saj sta edino ti skupini izstopali.

Za nastopi je prišlo na vrsto tradicionalno glasovanje. Deca loših muzičara so osvojili simpatije publike, akreditiranih novinarjev in petčlanske žirije (ki je tudi izbrala letošnje nastopajoče). Budweiser in Strelnikoff pa po glasovih občinstva niso veliko zaostajali. Zmagovalci so za nagrado dobili kitaro in nekaj snemalnih ur v nekem novosadskem studiu.

Sledil je že žurerski del festivala, kjer so najprej nastopili lanski zmagovalci **Torpeda** iz Sarajeva, ki so bili tragični. **Partibrejkersi**, ki dandanes skorajda ne morejo imeti slabega nastopa (četudi se kakšnega izvrstnega že nekaj časa ne spomnim), in na koncu **KUD Idijoti**, ki so promovirali svojo novo ploščo (izšla je pri Helidonu). To pa je bilo tudi vse.

Miomir Bilbija



Foto Milan Mrčun

Potem ko smo **Majke** odkrili na lanskem Novem rocku, so očitno začeli osvajati občinstvo po Jugi

STE B'LI?

ODPOR: „... IN VŠEČ TI BO ...“

Borghesia (Ljubljana), Križanke, 29. 5. 1990

Nastopi **Borghesie** (vsaj) v Ljubljani postajajo svojevrstna redkost in

spektakel. Spomnimo se tistega na Novem rocku z začetka osemdesetih, pa projekta Bodočniki v CD leta 1986 ter koncerta v Domu Svobode v Sentvidu pozimi leta 1988. Takšen je bil tudi tokratni v okviru Druge godbe 90. Še nekaj je skupno vsem tem dogodkom: na vsakem so se **Borghesia** pojavili v drugi obliki, drugi zasedbi in z drugačno zvočno podobo. Vendar pa ne bo odveč poudariti, da jedro zasedbe (Dario, Aldo) ostaja isto in nedotaknjeno, enaka pa ostaja tudi njihova glasbeno/sub/kulturna usmeritev in drža, ki jo uteleša (manifestni) drobci iz teksta Ni upanja ni strahu: „Poišči me v mestu, po zakotnih ulicah, poišči me v vlažni kleti“.

Zanimivo, njihova ozka glasbena usmeritev, ki se veže na posamezne aktualne stile, trende, ki zato od **Borghesie** zahteva sprotno prilagajanje novim zvočnim oblikam, tendencam, se vedno znova izkaže za prepričljivejšo, prodornejšo, manj zavezano času, kot pa se zdi ob njenem nastanku. Vedno znova namreč v zvezi z **Borghesio** govorimo, da komentirajo/dokumentirajo trenutno kulturno, politično itd. dogajanje, ob čemer občudujemo njihovo sposobnost prilagajanja, izbire in lepljenja določenih aktualnih gesel, fraz, citatov, drobcev melodij, simbolov itd. v neko novo, udarno celoto, ob tem pa predvidevamo, da bo njihova glasba pozabljena, ko bo ta čas mimo. Pa vendar **Borghesia** — kljub svoji sprotni (skoraj) pragmatičnosti — stojijo zase in samostojno ...

Tokrat so se jasno in neprikrito navezali na eno najsilovitejših črnskih glasbenih oblik, rap, in to v najboljši izdaji: **Public Enemy**. Posnetke skupine so uporabili v uvodu v svoj nastop, prvi del koncerta pa je bil poln težkega „rap“ zvoka ter drobnih znakov, navezav, ki so jasno kazale njihovo trenutno preokupacijo. Seveda pa je ob tem treba dodati, da njihovega trenutnega početja ne moremo zreducirati na posnemanje **Public Enemy**, hkrati pa še to, da **Borghesia** nikakor ne pobirajo svoje vire kar tako, temveč vzamejo točno tisto, kar potrebujejo za manifestiranje svoje drže. **Borghesia**, tokrat v obliki „četverice“, so torej spet presenetili, niso zgolj preigrali plošče **Resistance**, pravzaprav so z nje povzeli le nekaj nosilnih posnetkov, pa še od teh so nekatere postavili v nekoliko drugačen, posodobljen oz. času primernejši kontekst. Odigrali so prepričljivo predstavo, ki je sicer v drugem delu nekoliko izgubila na silovitosti, vendar so jo na koncu le ustrezno zaključili.

Milko Postrak



Foto Milha Čelár

STE B'LI?

Koncert angleškega kvarteta **LIGHTS IN A FAT CITY**, ki je v okviru letošnje Druge godbe na zadnji majski dan nastopil v klubu K4, nam bo prav gotovo ostal v trajnem spominu tako zaradi nenavadne kombinacije instrumentov, ki so jih glasbeniki uporabljali, kot po sami kvaliteti muziciranja. Imeli smo namreč redko priložnost, da vidimo in predvsem slišimo tradicionalni instrument avstralskih domorodcev, imenovan didgeridoo. To je daljša lesena palica, v katero so termiti podolgem in počez izdoblili luknje. S pihanjem (z vrha) v to cev se ustvari neprekinjen, mogočen zvokovni splet, poln magičnega vibriranja. Ravno zvok dveh didgeridoojev, bodisi v solističnem, meditativnem poigravanju, ali v povezavi z ostalimi instrumenti (bobni, tolkala, sampling, tuba), je bil tisti največji presežek, ki skupini daje razpoznavnost, izvirnost in originalnost. V boju z njim ostane tudi elektronska mašinerija kratkega diha. Tega se zavedajo tudi člani skupine, saj elektronski sampling dodajajo predvsem kot obogatitev ritmične podlage, ali pa z njim bolj iz ozadja dodatno obarvajo zvok domorodskih instrumentov. Čarodejni naboj se doseže tako pri solističnem igranju enega ali v dialogu dveh didgeridoojev, kakor v energičnem, repetitivnem in impulzivnem zvoku celotne zasedbe.

Je glasba Lights in a Fat City posrečen eklekticizem, glasba prihodnosti, ali nekaj tretjega? Eno je gotovo: skupina je s svojsko nenavadnostjo prav gotovo uprizorila enega boljših koncertov na naših tleh nasploh in lahko samo upamo, da je prav ona začetnik nekaterih novih idej in spoznanj, o katerih bomo v bodočnosti še veliko slišali.

Bojan Melinc



Foto Simša Loppida

NAJBOLJŠI PISATELJ MED PEVCI IN NAJBOLJŠI PEVEC MED PISATELJI

Nick Cave and The Bad Seeds
(Melbourne/London/Berlin),
Križanke, 11. 6. 1990

Nick Cave, kontroverzna
kultna osebnost, sovražnik
novinarjev, izreden interpret,

nerazložljivo mračen romantik, še pred kratkim odvisnik, čakajoč na osmrtnico, in pred nedavnim **novopečeni romanopisec**, je prišel v Ljubljano kot prerojen, poln življenjskega poleta in pripravljenosti, da se razda lačni publiki. Rekel bi, da je bil to najboljši koncert, ki si ga sploh lahko želimo, če avtor teh vrstic ne bi zalotil Nicka Cavea in njegovih Bad Seeds že lani spomladi na festivalu **Noise Now** v Düsseldorfu, kjer je v popolni postavi rahlo zaskrbljen uprizoril res nepozaben nastop. Po njegovi zadnji plošči „The Good Son“ bi se lahko bali, da bo Cave izgubil večino tistega, s čimer je (še zlasti v živo) tako slovel: **manični izbruhi notranje bolečine, samouničevalni kriki, dinamična, močna interpretacija, na pol pogubna samoironija** in ob vsem tem neka skoraj **aristokratska galantnost, Dekadenca** in **usmiljenje**, ki vsak na svojo stran vlečeta izmučeno telo in duha. Kljub temu, da postaja **starejši, bolj izkušen** in morda celo **previdnejši**, je **Cave** ohranil veliko teh lastnosti, čeprav je v njegovem glasu čutili, da ne prenaša več tistega **bremena** kot pred leti. Če sam priznava, da lahko ustvarja samo **pod pritiskom**, potem to že nekaj pomeni. Nasploh pa je to avtor, ki se iz plošče v ploščo posveča določenemu konceptu. Kako je vso to različnost uspel združiti v enem zelo lepem koncertu, je seveda fascinirano, še bolj pa njegova res **močna volja do nastopanja**, ki je ob neverjetnem navdušenju 4000-glave množice do konca naraščala. Spremljajoči **The Bad Seeds** so bili do polovice koncerta malce zavrti in lahko bi bili nad njimi celo razočarani, če ne bi drugi kitarist, **Blixa Bargeld** poskrbel za tisto pravo „obarvanost“ glasbe Bad Seeds, ki je skoraj tako pomembna kot sam Nick Cave. Če nam že ni bilo dano, da **Nicka Cavea in The Bad Seeds** vidimo na popolnem vrhuncu, smo dobili vsaj odličen, profesionalno dovršen izveden koncert, ki je pokazal Nicka Cavea na poti v družino zrelih avtorjev, kot so Lou Reed, Iggy Pop, Tom Waits idr. Morda je bil za nekatere nekoliko preveč **zvezdniški**, za nekatere preveč „**slagerski**“, a v tem, kar **trenutno počne, je bil še vedno odličen** in trdno sem prepričan, da ne tudi zadnjic.

Urban Vovk



Foto Simša Loppida

STE B'LI?



Foto: Simona Lepojuda

V okviru **Druge godbe** so 30. maja nastopili tudi njujorčani **FISH AND ROSES**. Maloštevno poslušalstvo je doživelo še en značilen njujorški koncert, ki je s svojo klubsko izvedbo odličnega noise (ali art) rocka s primesmi doorsovskih orgel in country petja na najboljši možen način zakrožil sicer etnično obarvano dogajanje na letošnji Drugi godbi. Bobnar Rick Brown, klavirist David Sutter in odlična basistka Sue Gardner so se enkrat pokazali, da v New Yorku ne igrajo samo John Zorn in Elliott Sharp, ampak da na sceni okoli The Knitting Factory še kako brbota in da se je njujorško dogajanje ravno zaradi razvejane koncertnega dogajanja znova prevesilo k bolj živemu muziciranju. Fish and Roses so nas prijetno presenetili ravno s sproščenim klubskim nastopom in brez pretiravanja lahko rečemo, da je to bil eden najboljših klubskih koncertov v K 4 doslej.

Rajko Muršič

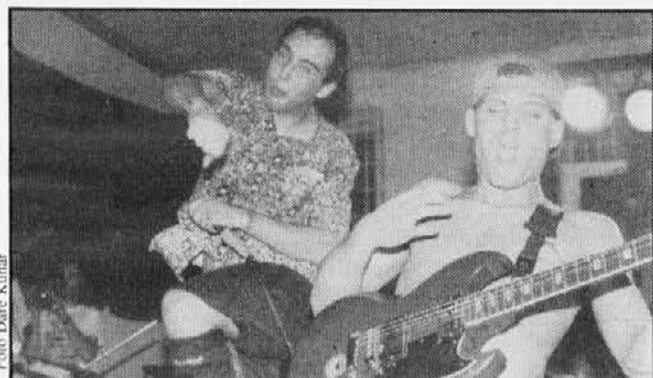


Foto: Dore Kuhar

MURPHY'S LAW so 17. junija nastopili v telovadnici, na Gerbičevi ulici. Kvartet prihaja iz **NEW YORK**-a in je v živo lahko razočaral. Njihova godba je vsrkala vplive hardcorea, pozna pa se ji tudi vpliv novega rocka, ki ga igrajo **FAITH NO MORE** in **RED HOT CHILLI PEPPERS**. Fantje so koncert začeli zelo zagnano in škoda, da se je tok koncerta zgubil v dolgočasnem showu, ki ga je pevec zganjal na in pred odrom. Podoben nastopa niso izboljšali niti solidno aranžirani coverji. Najbolj zagnani HC poslušalci so se zabavali, kaj več **MURPHY'S LAW** niso pokazali. Sama telovadnica se je pokazala za izredno soliden koncertni prostor.

Jane Weber



Foto: Moleka Gorjanič

Mnogi so v evforiji nad odpravljanjem vsega, kar je bilo povezano s 25. majem, odpravili tudi vrsto rockovskih žurov ob dnevu mladosti. Letošnja hvaljevredna izjema je bila skupina entuziastov iz Dobrovega v Goriskih Brdih, ki je pripravila dobro „fešto“. Med nastopajočimi je vredno omeniti glasbeno najbolj zanimive Italijane **LE BAMBINE** iz Vidma, ki so s svojim notranje dinamičnim in raznolikim hardcorem predstavljali tudi najbolj svež glasbeni izraz večera z obilico energije. V primerjavi z njimi je **JANI KOVAČIČ** z Je'bent deloval skoraj „komorno“, zato pa še kako sproščeno in kot vedno standardno dobro. Puljski **KUD Idijoti** bi lahko z malo več discipline in doslednosti iz svojega vselega punk-rocka naredili še veliko več od dobrega rock žura, tako da so ostrina klasičnega punka, neizmerne doze adrenalina in energije z odra odlikovale predvsem zvezde večera — kanadčane **D.O.A.**, ki so po dolgem času dali vedeti, da punk kot izraz vseeno ni mrtev, in da še vedno predstavlja eno tistih pomembnih sestavin rocka, ki temelji na zavzetem odnosu do družbe in ostri dreveci glasbi. Dober nastop **D.O.A.** je samo pokazal, da so te vsebine še kako združljive s sodobno rockovsko zabavo, in dal misliti vsem, ki pozabljajo, da rock ni glasba trendov, ampak pluralnosti svojih podstilov. Toda tudi na ta pluralizem se bo — podobno kot na političnega — šele treba navaditi. (M.O.)

KONCERTI . . . takšni in drugačni



o zaključku koncertne sezone 1989/90 bi bila potrebna kakšna

obsežnejša in bolj poglobljena analiza, saj se je v zadnjem letu pri nas zvrstilo toliko skupin iz različnih glasbenih zvrsti, da lahko končno govorimo o povsem solidni in predvsem dovolj raznoliki ponudbi. Vendar se bom na tem mestu omejil samo na nekaj najbolj pomembnih točk.

★ Ker se je v Ljubljani iz vrste koncertov v preteklosti delalo prave pravcate dogodke (kar je dediščina punka), ima občinstvo indiferenten odnos do tistih koncertov, ki niso razglašeni za dogodke.

★ Z obratovanjem kluba K4 se je povečalo število nastopov manj znanih skupin. Ker v Ljubljani nikoli ni bila oblikovana tradicija klubskih in rednih nastopov, ki bi bili dodatek večera, ko ljudje hodijo ven, ljudje koncertov ne sprejemajo, ker jim „kratijo“ disko zabavo. Neprimeren koncertni prostor je dokončno odvrnil ljudi od obiskovanja koncertov v K4, če ne gre za kakšno res uveljavljeno ime.

★ Koncertna aktivnost po Sloveniji je navadno omejena na konec tedna, saj manjši kraji nimajo dovolj privrženec rockovskih scen, da bi lahko bili koncerti med tednom. Kljub temu je bilo solidno število koncertov v Ilirski Bistrici, Šempetru pri Novi Gorici, v celjskem Klubu in na raznih krajih v Mariboru. Koper pa se šele prebujata. Tu se kolikor toliko omembe vredna rokovska koncertna ponudba po Sloveniji tudi konča.

★ Izrazita razdeljenost publike po glasbenih zvrsteh in ozko gledanje na glasbo ali pa pomanjkanje profiliranega glasbenega okusa so povzročili, da glasba posameznih skupin ostaja ujeta v zaprte kroge in tako ne zagotavlja neke perspektive lastnega razvoja.

★ Vrsta organizatorjev koncertov v Ljubljani veliko raje (zaradi lastne lagodnosti) pripelje k nam vsakovrstne tuje skupine, nihče pa se načrtno ne ukvarja s kvalitetnimi domačimi skupinami, zato je domači rock trenutno pri nas bolj zapostavljen, kot je kdajkoli bil.

★ Novi rock, ki septembra začne sezono in Druga godba, ki jo nekako zaključuje, imata še vedno značaj festivalov, na katera ljudje pridejo bolj zaradi same prireditve, kakor zaradi glasbene ponudbe (čeprav se odziv manjša).

★ Profitarška in neselektivna koncertna politika posameznih organizatorjev je pripeljala do nezaupanja občinstva, tako da edino hardcore koncerti (ki so vsebinsko tudi najbolj vzhemirjivi) dajejo vtis, da občinstvo tem organizatorjem zaupa.

★ Pri velikih koncertih znanih imen (Residents, Cave) ni tveganja za organizatorja, vsi manjši koncerti pa ob popolnoma nerazviti kulturi obiskovanja koncertov pri nas predstavljajo veliko tveganje, ki ga še poveča nedostopnost dvoran v mestu Ljubljana, saj vemo, da je stalnost določenega koncertnega dogajanja v določenem prostoru pomemben del procesa navajanja občinstva na koncerte, kot nekaj običajnega v urbanem življenju.

★ Pomanjkanje medijskega interesa za koncerte povzroča premajhno informiranost o glasbi manj znanih skupin, ki pogosto kljub kvaliteti ne pritegnejo ljudi, ker ti sploh ne vedo zanje.

★ Inflacija koncertov ob še vedno spodobno nizkih cenah je povzročila, da imamo dodobra uveljavljeno ponudbo velikih (alter) imen, na primarni klubski ravni pa vlada popolna stihija — od vsiljevanja koncertov, za katere ni nobenega zanimanja, do neodzivnosti na neznana kvalitetna imena.

★ Zdi se, da je rockovsko dogajanje na primarni in vsakdanji življenjski ravni pri nas bolj ali manj mrtvo, zato uspeva samo tisto, kar je že bolj uveljavljeno pri širših množicah (ker je bolj razvito po medijih). Brez impulzov od spodaj pa takšno koncertno dogajanje nujno postane sterilno in ima zgolj profitarško in zvezdniško (če je to še tako alter) perspektivo.

Marjan Ogrinc

GLASBA IN RAČUNALNIKI

Če nas zanima, kaj je novega, oziroma želimo sami kaj povedati, recimo v klasični glasbi, „odpremo“ omaro namenjeno glasbi in v njej „izvlečemo“ predal namenjen klasični glasbi ter „listamo“ po „zapiskih“, ki so tam zbrani. Če želimo sami kaj povedati oziroma komentirati že napisano, ali se celo ne strinjamo s kakšnim zapiskom na oglasni deski (oziroma v predalu, kakor si pač predstavljamo to reč), na našem računalniku napišemo tekst ter ga podobno kot elektronsko pošto po računalniškem omrežju pošljemo v zeleni predal. Na ta način lahko izmenjujejo ideje ljudje s celega sveta (a zopet samo tisti, ki imajo dostop do računalniškega omrežja), ki se sicer nikoli ne bi srečali oziroma našli. Posebej če gre za kakšna zelo ozka interesna področja, ki zanimajo le peščico ljudi, ki so raztepeni po celem svetu.

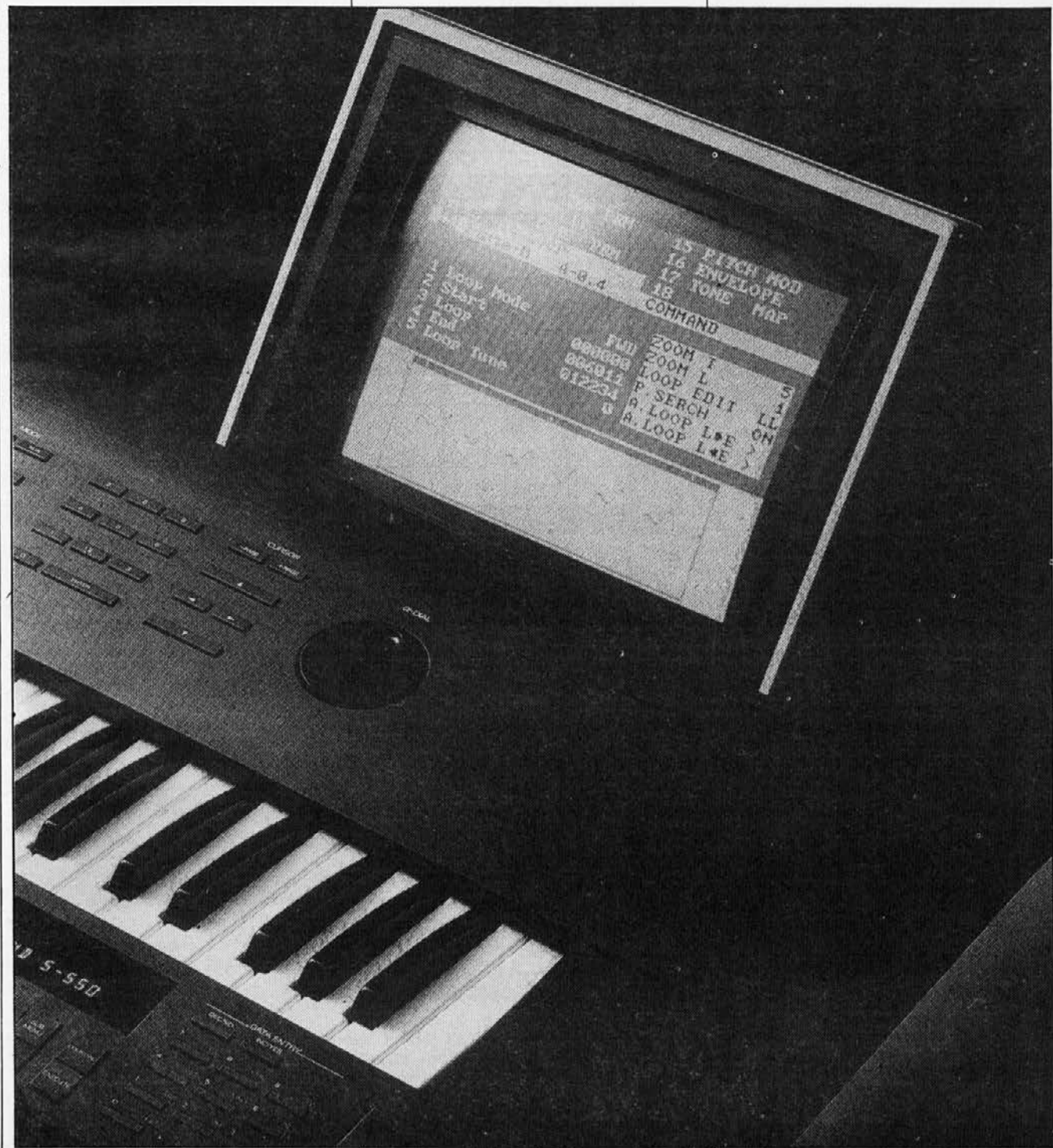
Od letošnje zime je tudi Jugoslavija povezana v svetovno računalniško omrežje. Naj naštejemo samo nekaj „predalov“ oglasne deske na neki ameriški mreži:

- zbiralci in ljubitelji pip (ali poznate kakšnega?)
 - ljubitelji ansambla Tangerine Dream
 - raziskovalci paranormalnih pojavov
 - ...
- in tako še nekaj sto različnih področij.

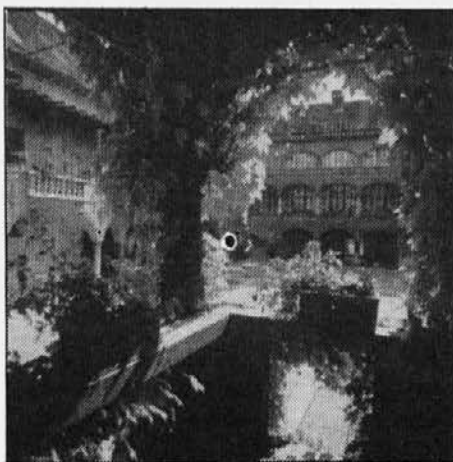
Nas seveda zanima glasba. Na USENET mreži, na primer, je razdeljena v kakšnih ducat področij in že nekaj časa spremljam oziroma se tudi udeležujem razprav na področju klasične glasbe. V zadnjem mesecu je posebej zanimiva debata o klavirski glasbi in o uporabi primerne instrumenta za klavirsko glasbo različnih obdobj (čembala, Mozartovega klavirja, modernega klavirja itd.). V debati aktivno sodelujejo trije Američani, en Novozelanec in moja malenkost, koliko ljudi pa samo prebira te zapise, lahko samo slutimo.

V prihodnjih številkah bomo začeli sproti objavljati izvlečke iz najzanimivejših računalniških konferenc.

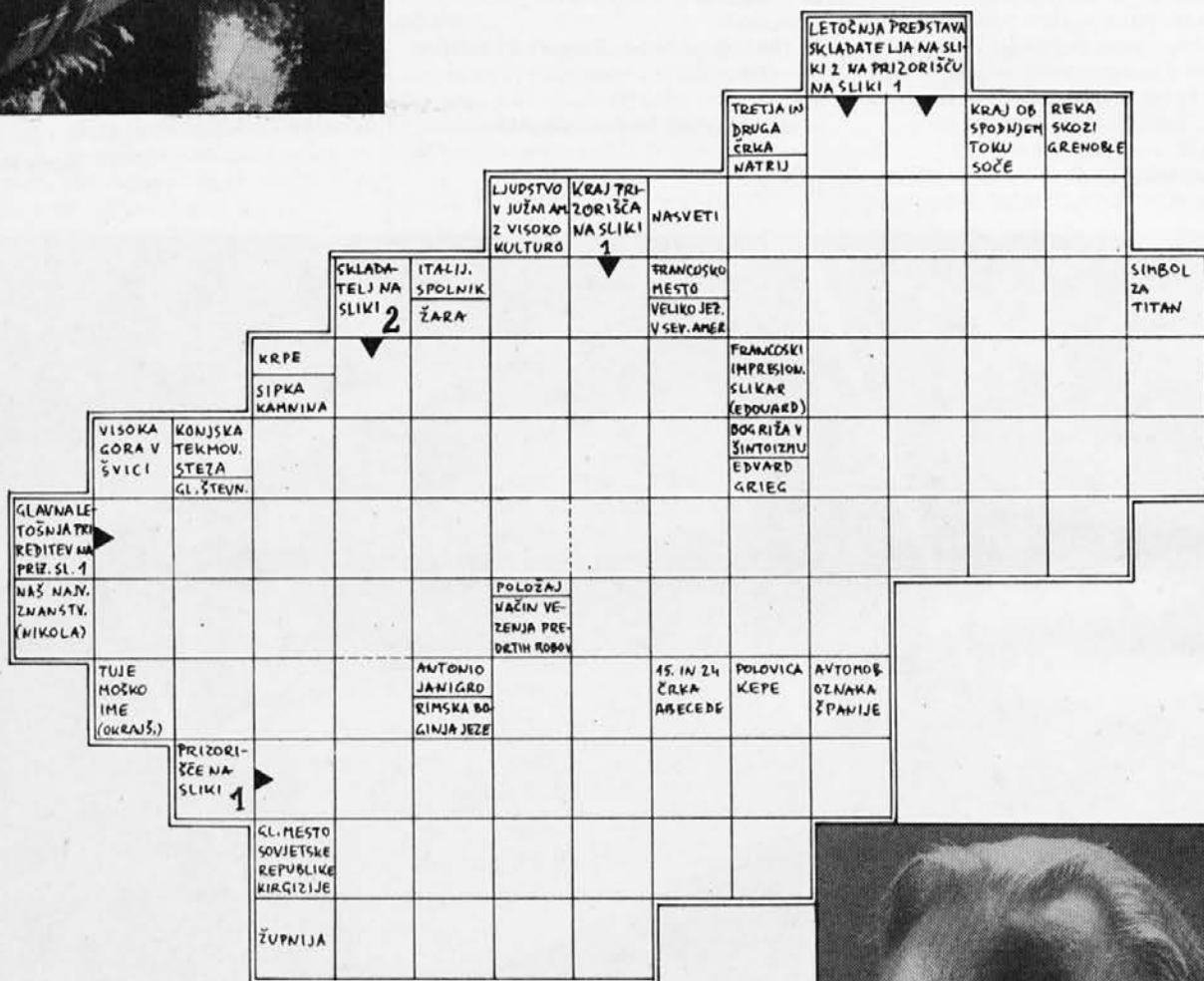
Boris Horvat



NOVITETA OPERE SNG



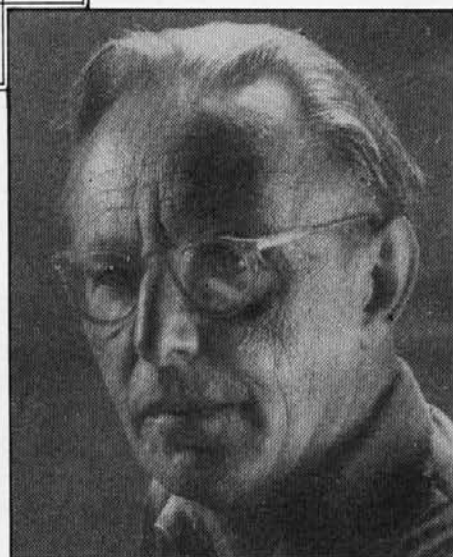
1



Sestavlja Igor Longyka

Dragi reševalci!

Tokrat vam rešitve križanke iz 6. številke ne bomo napisali, saj imate še čas za reševanje. Rešitvi zadnjih dveh križank bomo objavili v prvi jesenski številki in seveda — sporočili tudi imena nagrajencev. Kar nekaj vas je bilo, ki ste v tem letniku zvesto sodelovali z nami, posebej pa se moramo za sodelovanje zahvaliti Mojci Stojanov iz Črnomlja, ki je poslala rešitve za vse naše uganke. Odpočijte si, naužijte se sonca, v jeseni pa se spet srečamo, če boste seveda ostali naši zvesti naročniki. Rešitve te križanke pošljite **do 20. julija** na naslov Glasbena mladina Slovenije — nagradna križanka, Kersnikova 4, Ljubljana 61000.



2

**38. MEDNARODNI
POLETNI FESTIVAL
LJUBLJANA**

14. JULIJ

Otvoritev 38. Mednarodnega poletnega festivala

Komorni ansambel Slovenicum

Solist Alirio Diaz, kitara

Dirigent Uroš Lajovic

15. JULIJ

Simfonični orkester Slovenske filharmonije

Dirigent Fabio Luisi

16. JULIJ

Nicolai Gedda in Slovenski oktet

17. JULIJ

Dunajski komorni orkester in solisti

Dirigent Jean Philippe Rouchon

F. Schubert: Zlodejev veseli dvorec

18. JULIJ

Moskovski državni simfonični orkester

Solist Derek Han, klavir

Dirigent Pavel Kogan

22. JULIJ

Tomaž Lorenz, violina

Jerko Novak, kitara

Sodelujeta Eva Novšak Houška,

mezzosopran in Franc Žibert, harmonika

23. JULIJ

Varšavski baročni solisti Concerto Avenna

24. IN 25. JULIJ

Renu Bassi — Plesi iz Indije

Plesalka Renu Bassi bo ob spremljavi

ansambla predstavila klasične indijske ples

26. JULIJ

Daniel Levy, klavir

Argentinski pianist spada med vrhunske interprete Schumannove klavirske glasbe.

2. AVGUST

Britten kvartet

Peter Manning, violina

Keith Pascoe, violina

Peter Lale, viola

Andrew Shulman, violončelo.

6. AVGUST

Gledališče Romov Pralipe-Skopje

Peter Weiss: Marat Sade

Režija Rahim Burham

KAŽIPOT

7. AVGUST

Cet Amour — večer francoskega šansona

Katja Levstik in Igor Samobor

8. AVGUST

Glenys Linos, alt

Ivan Urbas, bas

Thomas Hans, klavir

9. AVGUST

Ansambel za staro glasbo 415 International

Klemen Ramovš, kljunasta flavta

Paolo Faldi, kljunasta flavta,

Thomas Fritsch, viola da gamba,

violončelo

Shalev Adel, čembalo

12. AVGUST

Marinko Opalić — kitara skozi stoletja

Kitarist Marinko Opalić bo v ciklu treh

koncertov predstavil zgodovinsko pot

kitare. Drugi in tretji koncert bosta 19. in

26. avgusta.

14. AVGUST

Komorni orkester Westdeutsche Sinfonia

(Leverkusen)

Solist Andreas Reiner

Dirigent Dirk Jöres

15. AVGUST

Simfonični orkester moskovskega radia

Solist Vadim Repin

Dirigent Vladimir Fedosejev

16. AVGUST

Vokalni sekstet Jones & Co.

Adele Nisbet, sopran, Anna Connolly,

sopran, Judy Herskovits, mezzosopran,

Neil Mason, tenor, Michael Leighton

Jones, bariton, Michael Strasser, bas.

18. AVGUST

Camerata Labacensis — Komorni orkester

RTV Ljubljana

Solistka Dubravka Tomšič-Srebotnjakova

Dirigent Anton Nanut

20. AVGUST

B. Brecht: Zastori

Dramski recital Sande Langerholz-

Miladinov na glasbo K. Weilla, P. Dessau

in H. Eislerja

Glasbeni sodelavec Veselko Barešič

22. AVGUST

Leonid Brumberg, klavir

Program: Chopin, Rahmaninov

25. AVGUST

Chung Lee, klavir

Program: Schubert, Liszt

28. AVGUST

Ljubljanski oktet

Dirigent Igor Švara

29. AVGUST

Christoph Schoener, orgle

30. AVGUST

Ljubljanski oktet

Dirigent Igor Švara

Podoknice in ljubezenske pesmi, pivske

pesmi in napitnice

1. SEPTEMBER

Greentown Jazz Band

Informacije o programu dobite na naslovu

Festivala Ljubljana, Trg francoske

revolucije 1—2, tel. (061) 221-948.

Blagajna je odprta vsak dan, razen sobote

in nedelje, od 11.—13. in od 18.—19. ure

ter uro pred posamezno prireditvijo.

Telefon (061) 226-544. Vstopnice stanejo

med 80 in 150 din. Upokojnenci, dijaki in

študentje imajo pri nakupu vstopnic v

predprodaji 20 % popusta.

**POLETNO
ROCKOVSKO DOGAJANJE**

Ljubljanski nastop **MARKa STEWARDa**

in njegove Mafie bo 30. julija prvo

koncertno soočenje z vsemi avantgardnimi

in studijskimi prijemi glasbenega izraza, ki

s svojo izzivalnostjo zadeva v jedro tiste

ustvarjalne drže, ki pravilno pojmuje svet

rocka in glasbeno industrijskega kompleksa

kot gladiatorsko areno. Izziv za vse

ljubitelje netrendovske, grobe in kvalitetne

sodobne glasbe, ki tehnologijo izrablja sebi

v prid.

Puljska arena bo 8. avgusta odprla vrata

festivalu vrste domačih in tujih skupin.

Med njimi imajo gotovo vodilno mesto

zvočni avantgardisti in izvrstni ustvarjalci

EINSTURZENDE NEUBAUTEN, ki

bodo nastopili v družbi **Alien Sex Fiend**,

Pankov, Borghesie, Die Goldenen

Zitronen, Ludwig von 88, Discipline kičme,

Miladojke Youneed, Escape in Scarlet

Woman. Vsekakor obiska vredna

prireditve. Obenem imejte odprte oči, če se

bodo uresničile napovedi o **Sunplash**

festivalu, ki naj bi prav tako bil v puljski

areni in bi tako bil prva res večja **reggae**

festivalska prireditve pri nas.

IZJEMNA PRILOŽNOST

MUZIKALIJE V EKSTREME

Želite igrati klavir ali harmoniko, pa vam je nakup instrumenta težko dosegljiv? Ponujamo vam najem pianinov in harmonik po sistemu leasing.

Kako?

Pred najemom plačate varščino v vrednosti 30 % od celotne najemnine. Najem instrumentov traja štiri leta. Po preteku leasinga lahko glasbilo odkupite po amortizirani vrednosti. Instrumente lahko preizkusite v Državni založbi Slovenije, Trg francoske revolucije 6, 61000 Ljubljana, telefon ☎ (061) 221-728.

Za vse dodatne informacije lahko pokličete po telefonu ☎ (061) 372-218 ali 372-968 —

EXTREME,
Brnčičeva 7,
Ljubljana.

OGLASNA DESKA

NOTNE IZDAJE

Pri družbi **AMALIETTI** je izšel prvi zvezek zbirke Svet glasbe, ki ima naslov

NAJLEPŠE KLASIČNE KLAVIRSKÉ SKLADBE

z dvanajstimi lično notografiranimi deli Boccherinija, Martinija, Mozarta, Beethovna, Schuberta, Schumanna, Chopina, Liszta in Brahmsa.

Publikacijo lahko kupite za 98 dinarjev v nekaterih knjigarnah, lahko pa jo naročite tudi po povzetju (za 90 dinarjev) pri DRUŽBI AMALIETTI, Janežičeva 1, Ljubljana ☎: 061-225-571).

Zbirka: SVET GLASBE

NAJLEPŠE

KLASIČNE KLAVIRSKÉ

SKLADBE I.

•• F. BOCCHERINI ••	CELEBRE MINUETTO (Prokofijev, Muzica)
•• G. B. MARTINI ••	CELEBRE GAVOTTA (Prokofijev, Muzica)
•• W. A. MOZART ••	ALFA LERCA
•• L. V. BEETHOVEN ••	LEZZI (Lez, Album)
	ADAGIO (Sonata Op. 27, Nr. 2 — Sonata op. 10, Nr. 3 — A. meschino)
	ADAGIO CANZABILI (Sonata Op. 10, Pizzicato)
•• F. SCHUBERT ••	AVE MARIA
	SERENADA
•• F. SCHUMANN ••	SANJARIŠJE (Tramice)
•• F. CHOPIN ••	NOKTURNO (Op. 9, Nr. 2)
•• F. LISZT ••	TRIBUZENSKA PISIM
•• F. BRAHMS ••	MADZARSKI PLES (Op. 14)

MEDNARODNI FESTIVAL KITARE

Grožnjan — Poreč
1.—15. avgust 1990

Grožnjan

1. 8. Istvan Römer, YU
3. 8. Eliot Fisk, ZDA
7. 8. Žarko Ignjatović, YU
10. 8. Uwe Kropinsky, ZRN
15. 8. Giovanni Grano, Italija

Poreč

2. 8. Istvan Römer, YU
4. 8. Eliot Fisk, ZDA
6. 8. Žarko Ignjatović, YU
8. 8. Giovanni Grano, Italija
11. 8. Uwe Kropinsky, ZRN

Grožnjan, 1.—15. 8. 1990

Mojstrski kurz kitare
prof. Giovanni Grano, Konservatorij
Mantova

Organizator Festivala je GALLUS INTERNATIONAL, Ljubljana v sodelovanju s Kulturnim centrom Mednarodne zveze Glasbene Mladine, Grožnjan in Sceno, d.o.o. iz Poreča

RAZPIS

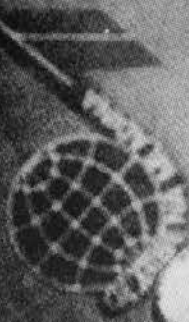


III. International „VIDEO DANCE“
Grand Prix
III. Grand Prix International VIDEO
DANSE

Tretje mednarodno tekmovanje „Video ples“ pod pokroviteljstvom CID/UNESCO (Conseil International de la Danse) bo letos potekalo od 5. do 10. novembra v francoskem mestu Sete. Tekmovanje je razpisano za kategorije: koreografska kreacija, glasbena kreacija, televizijska oddaja, „Dance Video“ dokumentarec in ples v retrospektivi. Prijave pošljite na naslov: GRAND PRIX INTERNATIONAL VIDEO DANSE, Secretariat GENERAL — 45, rue Lamarck — 75018 Paris.

Prispevki ne smejo biti narejeni od 1. 9. 88 dalje. Rok za prijave je 15. 9. 1990. Za najboljše prispevke je predvidenih več nagrad, med katerimi znaša prva nagrada 100.000 francoskih frankov, posebna nagrada, ki jo podelijo novinarji (special press award) pa znaša 50.000 francoskih frankov.

GJM
REVUJA GLASBENE MLADINE SLOVENIJE
31. 3. / 14. 12. 1984 / L. 1988 / 05 / L. 15



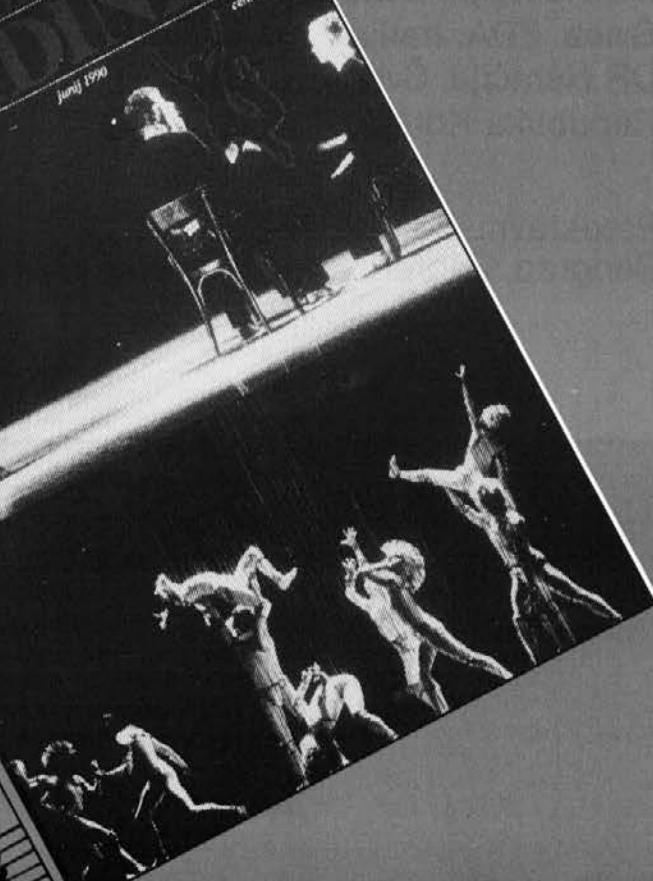
Usmeritev
revije je
torej na strokovni
podlagi poljubno pisati o
glasbenih aktualnostih in
predstavljati širše glasbene teme, pri tem pa
se kritično in selektivno lotevati vseh
glasbenih zvrsti ter na ta način oblikovati
mladega bralca in pisca.
(RGM, Letnik XV, šte. 2, str. 2, K. Šivic.
Pa povejmo še enkrat)

Spreminjajoči se obraz te slovenske glasbene revije pogojajo aduti časa in
prostora, a hkrati je sama nenehno iskala lastno identiteto, spoznajo in smisel
obstoja.
(RGM, letnik XX, šte. 1, str. 1, Preambulam)



JEUNESSES
MUSICALES

Letnik XX, številka 6
Junij 1990
cena 15 din



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

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

Ime in priimek

Naslov
ulica

podpis



JUGOTEKSTIL IMPEX

podjetje za mednarodno poslovanje p.o.
61000 Ljubljana
Titova 1-3
P.O. Box 237 A
Telefon: 061/218-142
Telegram: Slovtext-Ljubljana
Telex: 31393 JTX LJ YU
Telefax: 061/219-433

Poslovne enote v tujini:
ZR Nemčija, Avstrija, Češkoslovaška,
Švica, ZDA, Italija,
DR Nemčija, Švedska, SZ, Kenija,
Republika Koreja, Kitajska, Egipt

Predstavništva v Jugoslaviji:
Beograd, Zagreb, Sarajevo, Skopje, Rijeka