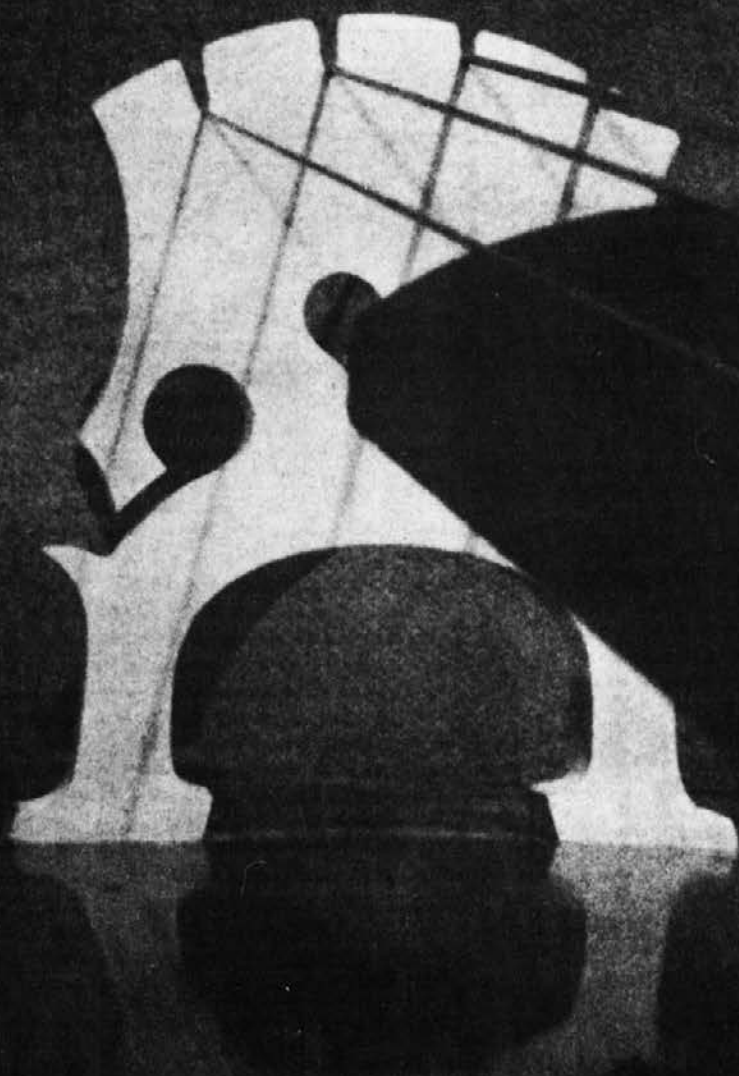


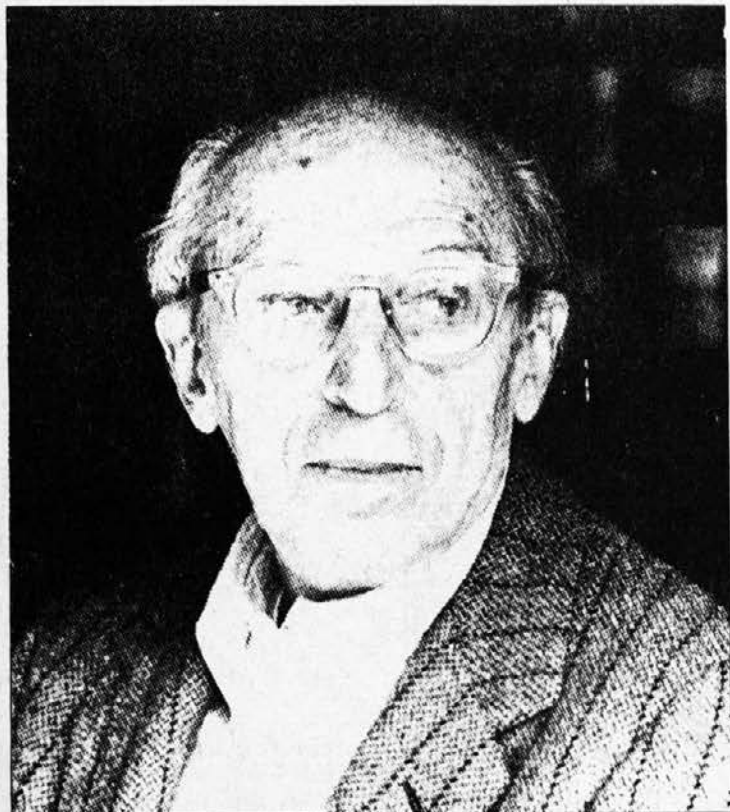
GMM
REVUJA GLASBENE MLADINE SLOVENIJE 77/78/79/80



Leonard Bernstein HUMOR V GLASBI 4

Tudi ameriški skladatelj Aaron Copland nas spravlja v smeh s tem, da uničuje logiko. V svoji „Burleski“ iz „Glasbe za teater“ ne potuje toliko pravih tonov kakor

natančne ritme. Takrat, ko pričakujemo, da bo njegova glasba pa zvenela pretehtano, celo simetrično, izgubi ravnotežje.



Aaron Copland

Živahno

Lebendig



Glasba zaporedoma pada in se spet ujame, toda čisto ob koncu pa-

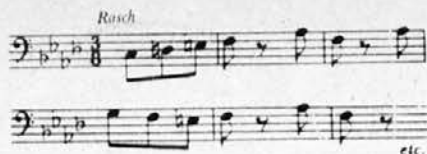
de zadnjič in se kar ustavi s prav neumnim obrazom:



Delno nastaja v tem Coplandovem delu humor s tem, da globoka godala in pozavna, predvsem pa fagot izvajajo globoke necivilizirane tone. Fagot so že vedno imeli za klovna v orkestru (ne vem zakaj –

meni se zdi, da lahko zazveni čudovito otožno).

Morda najslavnejši primer klovnske igre fagota je znana melodija iz „Čarodejevega vajenca“ Paula Dukasa.



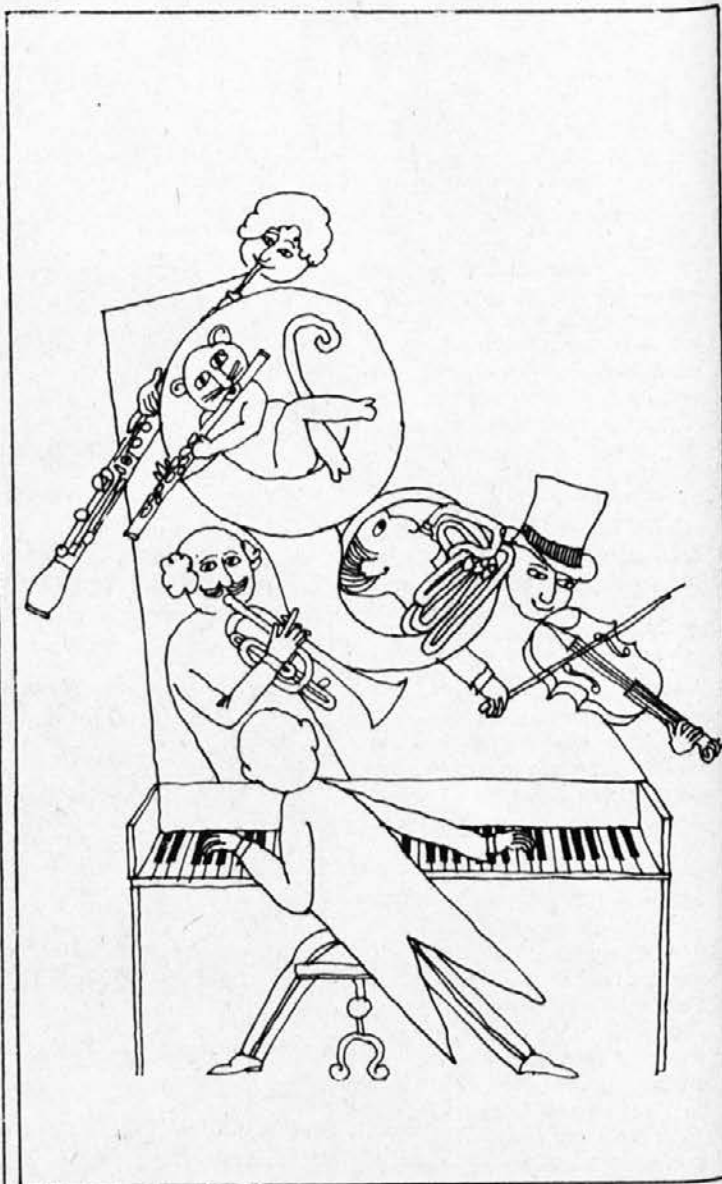
Glasbe miške Miki pa ne slišimo samo v filmih o miški Miki. Zazveni nam tudi iz pravih filmov. Zamislite si moža, ki prihaja pozno ponoči domov in se, s čevlji v roki, plazí v hišo. Stavim na sto proti ena, da tedaj zaslišite tudi fagot.

To je umetnost – umetnost posnemanja, ki jo slišimo iz Rameaujeve skladbe s kokošjo. Pa ni nikakršna visoka umetnost.

Odkar je napisana tale čarovniška tema za fagot, so komponisti filmske glasbe vedno znova uporabljali

fagot, da bi izbrbrali šale, če so potrebovali komične učinke. Iz tega se je razvila nova „umetnost“ v stilu miške Miki, kjer glasba natančno sledi dejanju, korak za korakom. Vsi ste jo že slišali: vselej, ko se Pluto zaleti v drevo, ali ko izstrelijo racmana Jako iz topa.

Ko smo tako prilezli na najnižjo stopnjo glasbenega humorja, se hočemo zopet povzpeti višje in se na koncu pogovoriti o pomembnem simfoničnem humorju.



Ni treba, da bi bil ta humor komičen. Ni vsak humor brezpogojno zabaven. Poznamo tudi normalno dobro razpoloženje, kar ne pomeni nič drugega, kakor da smo preprosto dobre volje.

„Humor“ je namreč čudna beseda. Prvotno pomeni v latinščini tekočino, vodeno tvarino in iz tega se je razvil pomen „vlažen“. Nekdaj so menili zdravniki, da ima človek v svojem telesu štiri sokove, ki so povzročali, da so ljudje različno čutili

in ravnali: to je bila kri, ki jim je dajala moč; flegma (hladnokrvnost), ki jih je utrujala in polenila; potem žolč, ki je povzročal, da so postajali nejevoljni; in slednjič melanholijski, ki je povzročila, da je človek – to ste že uganili – postal melanholičen, žalosten. Pozneje beseda „humor“ ni več pomenila življenjskega soka, ampak voljo, razpoloženje, ki je prevzelo človeka: energičnost, utrujenost, jeza in žalost. Saj veste, volja je lahko dobra in slaba.



Spoštovani bralci, čeprav smo letos našo revijo razširili na 24 strani, nam gre vendarle vsakokrat za nohte, kako vse ustrezno gradivo spraviti v številko. Stalen porast naročnikov nas potrjuje v prepričanju, da smo z uredniškim konceptom na pravi poti; ta pot pa gre naprej in na njej smo se zdaj znašli na križpotju: ali v prihodnjem letniku izdati osem števil na 24 straneh, ki bodo tako izhajale bolj na gosto, ali pa iziti kot doslej sedemkrat in ob tem povečati obseg revije na 32 strani?

Mnenje bralcev nam bo pri takšni odločitvi odločilno, zato upam, da se boste oglasili in sporočili, kaj mislite. Pri tem moram seveda dodati še to, da bo vsakršno povečevanje obsega prizadelo tudi žepe naročnikov, vendar spričo nizke cene naše revije tudi podražitev ne bo občutna.

Zelo nas zanima tudi vaše mnenje v zvezi z našo osrednjo rubriko, v kateri objavljamo članke s področja zgodovine glasbe, ki so dopolnjeni s predvajanjem posnetkov v radijski oddaji „Iz dela glasbene mladine“. Ne dvomimo sicer o vrednosti takega prijema, vendar nas zanima praktična stran ideje, njena odmevnost. Prav radi bi vedeli, koliko bralcev potem, ko preberejo članek, pozorno prisluhne tudi radijski oddaji, ne bodo pa odveč tudi ocene strokovnosti in razumljivosti teh didaktično zastavljenih tekstov. Naj opozorim, da ima tovrsten članek v pričujoči številki naslov *Sovjetska glasba, zajema pa pregled umetne in ljudske glasbene tvornosti Sovjetske zveze*.

Do prihodnjic lep pozdrav!
VAŠ UREDNIK

- 5 ŽUPANČIČ V GLASBI
- 8 OPERNI PREMIERI V MARIBORU
- 9 PRESERNOVA NAGRAJENCA
- 10 STORJENO JE EKSPERIMENTALNO DEJANJE



12 ZOLTAN KODALY

15 BERGAMSKI JAZZ LANI IN LETOS



18 SOVJETSKA GLASBA



FOTO: LADO JAKŠA

NASLOVNA STRAN

Kljub zimskim počitnicam ste prav pridno reševali uganke in nam poslali veliko pravih rešitev. Uganke ni bila lahka, vendar ste se potrudili in med skoraj sto pismi in dopisnicami, na katerih piše mandolina, smo izžrebali tri. Veliko ploščo prejmemo:

Adica Rep, Vodnikova 280/D, Ljubljana
Simona Šilar, Kuratova 29, Kokrica, Kranj
Peter Popič, Stari trg 216, Slovenj Gradec

Rešitve naslovnice, ki jo vidite na 5. številki, pošljite do 20. marca. Upamo, da uganke ne bo pretežka in vam želimo veliko uspeha pri reševanju. Uredništvo revije GM, Ljubljana, Krekov trg 2/II.



Izdaja Glasbena mladina Slovenije

Ureja uredniški odbor:

dr. Janez Hoefler (glavni urednik), Igor Longyka (odgovorni urednik), Miloš Bašin (tehnični urednik in oblikovalec), Kaja Šivic (resorni urednik); lektorirala Mija Longyka.

Naslov uredništva:

Ljubljana, Krekov trg 2-11, telefon 322-367. Tekoči račun pri SDK Ljubljana, št. 50101-678-49381. Izhaja sedemkrat v šolskem letu, celoletna naročnina 25 din, cena posameznega izvoda 4 din.

Grafična priprava:

Dolenjski list, Novo mesto. Tiska tiskarna Ljudske pravice, Ljubljana. Oproščena temeljnega davka od prometa proizvodov po sklepu republiškega sekretariata za informacije 412-1-72, z dne 22. oktobra 1973.

Uredniški svet:

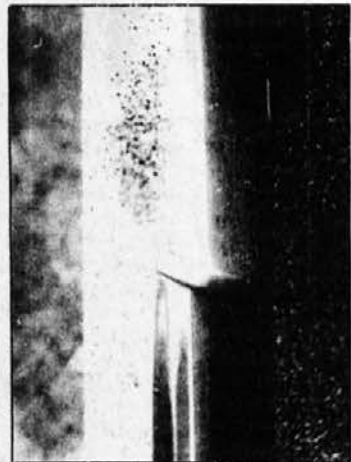
Jože Stabej - predsednik (DGU), Mirko Vaupotič (RK ZSMS), Tone Lotrič (ZKOS), Dušan Vodišek (ZDGPS), Dane Škerl (DSS), Sonja Cigan in Silvester Mihelčič (GMS), delegacija uredništva: glavni, odgovorni in resorni urednik.

Revija sofinancirata kulturna skupnost Slovenije in izobraževalna skupnost Slovenije.



Enajstega marca se bo na prvo sejo sestalo novo predsedstvo glasbene mladine Slovenije. Gradivo, pripravljeno za sejo, podaja pregled opravljenega dela v obdobju od novembrske programske volilne seje in obravnava uresničevanje smernic, ki jih je začrtala. Naj v tem kratkem zapisu posebej poudarimo nekatere kritične točke, ki jih bo treba rešiti.

Statut GMS je, dopolnjen s pripombami iz javne razprave, pripravljen, vendar ga še ni mogoče poslati v uradno potrditev, saj večina ob-



činskih organizacij GM še ni podpisala sporazuma o prostovoljnem združevanju občinskih društev v Zvezo društev GM v Sloveniji.

Teško bi rekli, da to pomeni, da se nekatere naše organizacije ne strinjajo s takim načinom organiziranja GMS, saj le-ta daje mnogo večjo vlogo ravno občinskim organizacijam GM. Prej bi lahko ugotovili, da nekatere organizacije še niso dovolj močne, še niso dovolj pripravljene

UVODNIK GMS

na aktivno samostojno delovanje. O tem priča dejstvo, da zaradi kadrovske ali drugih težav nekatere GM še niso uredile svojih statutarnih aktov.

Širjenje mreže organizacij po Sloveniji je sicer ena od nalog, ki so začrtane v sklepih programske-volilne seje GMS, toda na dlani je, da bo treba v prvi vrsti usmeriti aktivnost k utrjevanju obstoječih organizacij oziroma društev. Dokler nekatere občinske GM ne bodo podpisale sporazuma o prostovoljnem združevanju v Zvezo društev GMS, jih republiška organizacija ne bo mogla upoštevati kot polnopravne člane. Zato pričakujemo, da bodo to storile do prve seje predsedstva.

Morda ta problem ne bi bil tako hud, če bi se RK GMS v minulem obdobju bolj angažirala na terenu. Toda obsežna dejavnost v zvezi s pripravo samoupravnih sporazumov je delo s terenom nekoliko zavrta. Pričakujemo pa, da bo takšna aktivnost ponovno oživila po seji predsedstva.

Druga kritična točka je finančni položaj GMS, ki še vedno ni urejen. Razgovori predstavnikov GMS na Kulturni skupnosti Slovenije in Izobraževalni skupnosti SRS še niso dali otipljivejših rezultatov. V luči tega dejstva bo treba na predsedstvu obravnavati zlasti načrt dela, ki ga je predložila v verifikacijo komisija za program in koordinacijo, saj brez sredstev ni mogoče izvesti nobene akcije.

Slednjic naj opozorimo še na temeljne dokumente, na osnovi katerih bo GMS razvijala svojo aktivnost v prihodnjem obdobju. Sklepi in akcijski program druge programske-volilne seje GMS in akcijski program GMJ, izdelan na osnovi stališč lanskega kongresa GMJ so bili poslani v javno razpravo članom GMS in vsem občinskim organizacijam oziroma društvom GM. Pričakujemo, da bodo delegati na seji predsedstva GMS tudi v tej točki prispevali pomembne misli.

IGOR LONGYKA

Foto: Lado Jakša

KVIZ GMS 1978 NOVI AKORDI

Letošnje tekmovanje v znanju, je v polnem razmahu. Prijavnice prihajajo iz mnogih krajev Slovenije in tekmovalci kar naprej sprašujejo: bodo vprašanja težka, ali se bomo uvrstili v nadaljnja tekmovanja, kdaj bo finale in še veliko drugih podrobnosti. Odbor za kviz ima veliko dela, pripraviti je treba vse kroge tekmo vanj in veliko bo treba še urediti, da se bo kviz iztekel v zadovoljstvo sodelujočih: tekmovalcev, mentorjev in organizatorjev.

V uradnem roku se je k letošnjemu tekmovanju prijavilo 34 ekip iz 17 organizacij Glasbene mladine, mladinskih in pionirskih organizacij ter osnovnih šol. Če pa ste razpis



kviza v tematski številki revije GM slučajno prezrli (ali pozabili na rok prijave), vas vabimo, da se takoj (!) po tej objavi prijavite odboru kviza, ki vam bo s posebno odločitvijo omogočil sodelovanje kljub zamujemu prijavnemu roku.

Tekmovalni krogi pa bodo razporejeni takole: vse prijavljene ekipe se morajo udeležiti predtekmovanj, ki bodo v soboto, 1. aprila 1978 dopoldne in popoldne.

Predvidoma bo predtekmovanje v dveh (morda celo treh) različnih krajih. Udeležile se ga bodo tele ekipe:

- OS Bakovci,
- OS France Prešeren, Črešnovci
- OS Martin Koželj, Dob pri Domžalah
- OS Šlandrove brigade, Domžale
- OS Lackov odred, Kamnica pri Mariboru
- OS Ribnica na Pohorju,
- OS Franjo Vrunč, Slovenj Gradec
- OS Pohorski odred, Slovenska Bistrica
- GM Slovenske Konjice
- OS Veljko Vlahovič, Velenje
- OS Boris Kidrič, Ajdovščina
- OS Branik,
- OS Janko Premrl Vojko, Koper
- OS dr. Vito Kraigher, Ljubljana
- OS Majda Vrhovnik, Ljubljana
- OS Tone Trtnik-Tomaž, Sostro
- OS Trebnje,
- OS Trbovlje,
- OS Heroja Bračiča, Bistrica pri Trzinu
- OS Ivan Cankar, Maribor
- OS Milojka Štrukelj, Nova Gorica
- COŠ Žirovnica
- OS Maks Pečar, Črnuče
- OS Renče
- OS Miren
- OS Jože Srebrnič, Solkan
- OS Dobrovo

Oba polfinala bosta neposredno po predtekmovanjih v istem kraju, vanj se bodo uvrstile po štiri najboljše ekipe iz predtekmovanj. Zmagovalca polfinala se bosta pomerila za prvo mesto na sklepnem tekmovanju kviza, ki bo v soboto, 15. aprila 1978 v Ljubljani.

Vse navedene prireditve bodo javne in bodo zasnovane tako, da bodo zanimive tudi za gledalce.

MARKO STUDEN

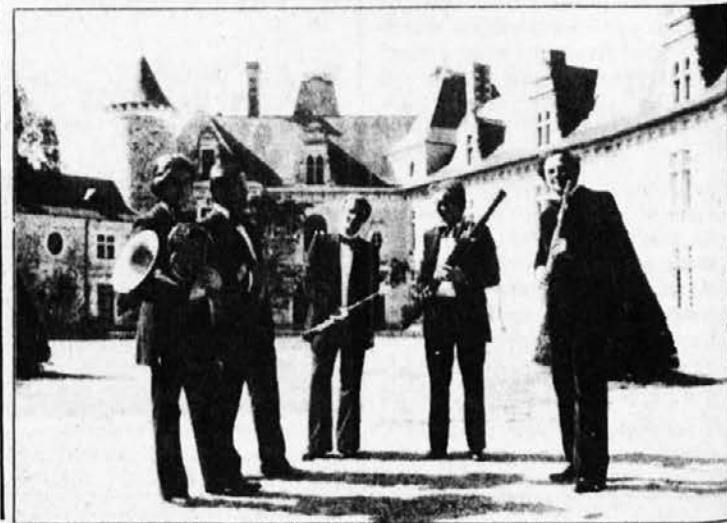
Foto: Lado Jakša

FRANCOSKI PIHALNI KVINTET

Glasbena mladina Francije že dolgo leta zelo plodno sodeluje z našo organizacijo in si vedno znova želi izmenjav naših in francoskih glasbenikov. Pred dvema letoma je bil Trio Lorenz z mezzosopranistko Evo Novšak-Houškovo na enomesečni turneji po severnofrancoskih mestih, letos jeseni pa pride iz Pariza k nam pihalni kvintet, ki nosi ime francoskega skladatelja Paula Taffanela. Mladi glasbeniki se že dolgo ukvarjajo s skupnim muziciranjem in so za svojo igro prejeli nekaj nagrad kot posamezniki in ansambel. Leta 1974 so na mednarodnem tekmovanju v Beogradu prepričali o svoji kvaliteti

žirijo in občinstvo ter odnesli prvo nagrado. Vsak od članov kvinteta je zaposlen v svojem orkestru kot solist, skupaj so opravili že precejšnje število gostovanj in snemanj. Ob teh podatkih lahko pričakujemo prijetno glasbeno presenečenje.

Skupina bo turnejo začela predvidoma v Ljubljani 24. oktobra in bo ostala v Sloveniji najmanj teden dni. Vse občinske in osnovne organizacije Glasbene mladine pa tudi šole, ki bi jih ta komorni ansambel zanimal, prosimo, da svoje želje sporočijo strokovni službi Glasbene mladine Slovenije.

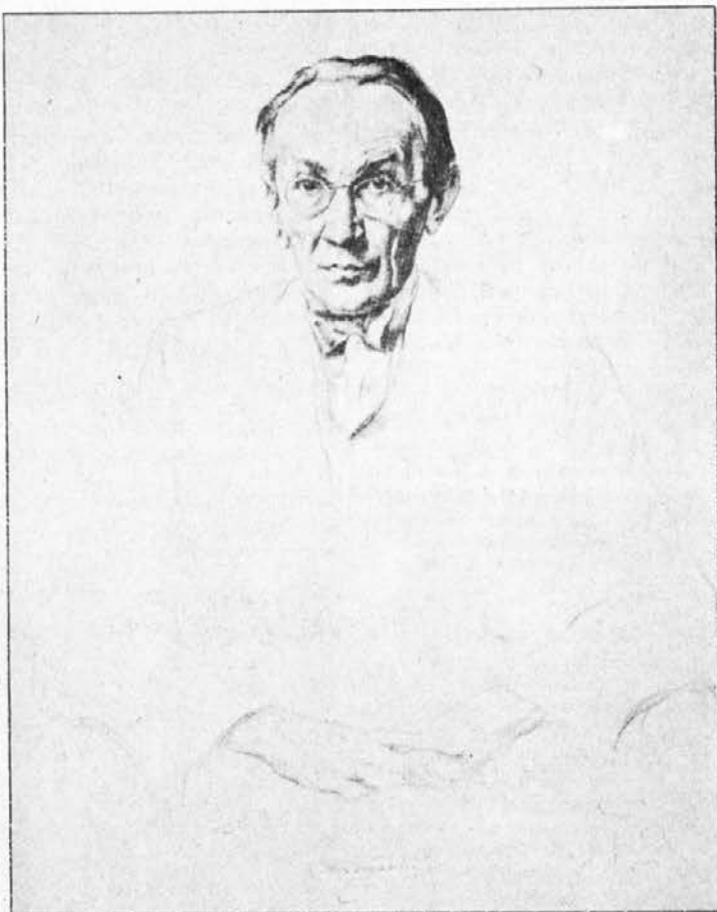


ŽUPANČIČ V GLASBI

*Kdor vrata imaš, obrni ključ,
zapri klavir, upihni luč...
(Oton Župančič, Glad)*

Zakaj se skladatelj loti te ali one pesmi in zakaj izpade njegova skladba takšna, kot nam jo zapojejo, je nerazrešena uganka in bo to tudi ostala. Ko primerjamo značilnosti besedila in učinek njegove uglasbitve, sicer z besedami lahko ugotovljamo stičišča, v katerih se obe umetnosti ujemata, posebnosti, s katerimi je skladatelj obogatil poezijo, razpoloženja, ki mu jih je narekovala pesnitev, morda tudi kak nesmišelj v kompozicijskem prijemu. Tiste iskricke, ki je skladatelja navdušila in tiste notranje nuje, ki mu je narekovala način glasbenega izražanja, z razumom ne bomo došli. Vezana sta na skladateljev doživljajski svet in vse njegove sestavine od čustvene prizadetosti do daru izpovednosti. Odtod toliko raznolikih prispevkov k pesniškimi verzom celo pri uglasbitvi ene in iste pesnitve!

Čez petdeset slovenskih skladateljev in nekaj hrvaških se je od leta 1900 dalje lotilo poezij Otona Župančiča. Njihove krajše samospeve in zборе zasledimo v Novih akordih in držijo se najrajši ljudsko uglašeni ali ljubezensko zaneseni besedil. Za velike izpovedi življenjskih resnic in nazorov je tedanjim skladateljem še primanjkovalo kompozicijske sapa. Odnos se spremeni po prvi svetovni vojni, ko se pojavljajo v našem glasbenem življenju ne le poklicni glasbeniki – skladatelji, ampak tudi izvajalci in izvajalska telesa, ki so do-



OTON ŽUPANČIČ, Božidar Jakac, rjava kreda, 1939

rasli izvedbi ne le krajših samospevov in zborov, ampak tudi kantatnih, vokalno-instrumentalnih skladb. Arnič, Kozina, Švara in drugi so se lotili daljših Župančičevih epskih pesnitev; Lajovic, Ravnik in Adamič s krogom njihovih poznoromantičnih somišljenikov so se zadržali pri ljudsko obarvanih besedilih. Posamezniki so vključili v svoj zborovski opus že pesmi s socialno problematiko. Po osvoboditvi pa je še Župančičev revolucionarni optimizem vzcvetel v krajših in daljših vokalno-instrumentalnih skladbah. Posebno značilno pa je, da Župančičeve prirčne in duhovite otroške pesmi od prvih pojavov v tisku do danes pritegujejo številne skladatelje in jih najdemo v vokalni glasbi vsega našega stoletja.

Pesniška beseda je vezana na svoj čas bolj kot glasba. Današnja poezija ima drugačen odnos do življenja kot Župančičeva in tudi današnja glasba je razvila izrazna sredstva, s katerimi oblikuje drugačno glasbeno vsebino in govorico, kot pa so je bili vajeni v prvih desetletjih našega stoletja. Kadar pa se združita v umetniško zakroženo in pomembno celoto beseda in glasba, nastane umetnina, ki za dolga desetletja preživi čas svojega nastanka. Nekaj takih umetnin je dala glasba na Župančičeva besedila brez ozira na pomembnost pesnikove izpovedi. Tudi to je namreč tajnost, zakaj so se v svetovni in v naši glasbeni literaturi povzpeli do trajnejše priljubljenosti samospevi in zbori na verze, ki ne pomenijo vedno ustvarjalnega vrhunca pesnikov.

PAVEL ŠIVIC

MARIBOR EMILU ADAMIČU

V Mariboru smo se 23. decembra lani spomnili 100-letnice rojstva skladatelja, pedagoga in dirigenta Emila Adamiča. Slavnostno okrašeno Unionsko dvorano so napolnili starejši poslušalci, tisti, ki običajno ne obiskujejo koncertov klasične glasbe. Mnogi so z vstopnico kupili tretjo številko Glasbene mladine, ki se je imenitno ujemala z obletnico, saj prinaša gradivo za letošnji kviz GM o Novih akordih, skladateljih prve polovice 20. stoletja in med njimi Emila Adamiča.

Napovedovalka je predstavila in približala Adamičevo osebnost vsem, ki so se z njim prvič srečali. Pet zborov je sestavilo pester program, prerez kakovostne zborovske ustvarjalnosti skladatelja Emila Adamiča, ki je s svojim vsestranskim delovanjem mnogo prispeval k razvoju slovenskega glasbenega življenja.

Pionirski pevski zbor osnovne šole Tone Čufar je predstavil ljubke, igrive enoglasne pesmi; pod zanesljivim vodstvom profesorja Branka



Rajštra sta nastopila mladinski pevski zbor Maribor in moški zbor KUD „Slava Klavora“. Le malo pes-

ri se najde za ženske zборе, nekaj Adamičevih so predstavile pevke ženskega pevskega zbora KUD „Jo-

že Hermanko“. Svečano proslavo je zakrožil v celoto z delom obširnega repertoarja mešani pevski zbor DKUD „Angel Besednjak“, ki ga vodi profesor Ivan Vrbančič. Njihovo sodelovanje na tej proslavi je bilo potrdilo širše zastavljenega učno-vzgojnega programa. Obletnica je ponudila zboru obilo dela, pevci so se odločili, da seznanijo več poslušalcev z Adamičevo ustvarjalnostjo.

Izbrali so pesmi, jih naštudirali, pripravili ob njih ustrezno razlago. V soorganizaciji Glasbene mladine Maribor je zbor s šestimi koncerti predstavil Adamičeve pesmi mariborski osnovnošolski in srednješolski mladini. Tako so se lahko neposredno seznanili s slovenskim mojstrom zborovske pesmi, ki je bil vse pre malo upoštevan in cenjen. Mnogim ga je živa pesem ob spremni besedi bolj približala kot redki posnetki, predvajani v razredu.

TEKST IN FOTO: URŠKA ČOP

PONEDELJEK,
9. januarja

Izredni koncert zelene abonmaja nas je v Slovenski filharmoniji v svojem prvem delu seznanil z glasbo Claudija Monteverdija. Primeri iz njegovih zgodnjih del so bili bolj zgodovinsko-poučni kot pa umetniško prepričljivi. Pač pa sta dva madrigala iz njegove zrele dobe pokazala vso zlahtnost njegove zvočne fantazije. Šest pevcev-solistov je ob spremljavi malega baročnega ansambla obe skladbi podalo s primerno muzikalno zaokroženostjo, čeprav po barvi glasu niso bili med seboj izenačeni. — Drugi del koncerta je posegel v sodobno slovensko komorno glasbo s tremi najnovjšimi skladbami, Ramovševim Nokturnom, Ježevu „Strune mi lo se glasite“ in Lebičevim Tangramom. Segajo v poskuse, vnesti v glasbo nove zvočne fenomene in vsaka po svoje, rešujejo kompozicijski postopek z njimi. Zbudile so deljena, vendar živahna mnenja in razpravljanja številnih poslušalcev. Koncert je z znanjem in okusom vodil Uroš Lajovic. Igral je komorni orkester RTV-Ljubljana.

P. Š.
PETEK,
13. januarja 1978

Glavna „atrakcija“ koncerta je bil mladi sovjetski violinist Vladimir Spivakov. V Beethovnovem koncertu za violino in orkester je pokazal izredne tehnične, predvsem pa muzikalne sposobnosti, čeprav je bil njegov muzikalni koncept za poslušalce morda malo nenavaden. Tokrat je orkester SF pod vodstvom Antona Nanuta spremljal solista zelo dobro in se mu je primerno prilagajal. Kot uvodno točko smo poslušali Sorkočevičevo simfonijo št. 6 v D-duru, na koncu pa še Bartokovo glasbo za instrumente s strunami, tolkala in celesto, ki so jo filharmoniki izvedli prizadevno in muzikalno koncizno.

M.K.

Na 5. koncertu sta se poslušalcem predstavila violončelist Tomaž Sever in kitarist Marinko Opalič. Mala dvorana Slovenske filharmonije, ki naj tovrstni komorni glasbi oskrbi primerno okolje, je bila kar premajhna za vse, ki so se želeli udeležiti tega glasbenega dogodka. Namen tega prispevka pa tokrat ni ocenjevati izvedbeno raven večera, ki nam je prikazal zanimivi svet španske kitarske glasbe in izvrstno sožitje instrumentov v komorni soigrji. Bral-

liko navdušila, da se je odločil za vpis na moskovski konservatorij Petra Iljiča Čajkovskega, kjer pri prof. Minigetiju letos končuje osmi semester študija in predvideva, da bo še letos tudi diplomiral.

Marinko Opalič se je izpopolnjeval najprej v Zagrebu pri prof. Grakaliću, želel pa se je seznaniti s špansko kitarsko šolo, katere utemeljitelj je največji kitarist 20. stoletja Andres Segovia. Zato se je vpisal na beneški konservatorij Benedetto

oblikoslovje, glasbena zgodovina. Ti predmeti so v študiju namreč zastopani v večjem obsegu kot na naših zavodih. Tomaž lahko s pridom uporablja ogromno diskoteko in knjižnico. Težav s prostori za vajo, ki tako občutno pestijo naše glasbeno šolstvo, je v Moskvi in v Benetkah veliko manj, tako na konservatoriju kot v internatu so študentom stalno na voljo posebni prostori za samostojno delo.

Njuni načrti so po pričakovanju podobni načrtom vseh mladih glasbenikov: čimprej si pridobiti poglobljeno znanje o svojem instrumentu in o glasbi nasploh, da bi svoje vedenje lahko najustrezneje posredovala ljubiteljem glasbene umetnosti.

Marinko si še posebej želi združevati koncertantno in pedagoško dejavnost. V pogovoru smo izvedeli še marsikaj zanimivega: o odgovornosti do poslušalcev, ki jo čutita pred koncertom (trema); da resničnega uspeha ne pomeni samo aplavz publike, ampak zavest o potrditvi lastne glasbene izpovedi; da še posebej rada igrata za mlade poslušalce in, skratka, da jima glasba pomeni poklic in konjiček obenem.

Abonma Mladi mladim se preveša že v sklepno tretjino. Šesti koncert, ki je napovedan za 28. marec 1978, nas bo od strunskih instrumentov obrnil k trobilom. Svoj program bosta izvajala trobentač Stanko Arnold in pozavnist Kiril Ribarški. Oba sta v slovenskem glasbenem svetu, pa tudi drugod, že potrdila svoje poustvarjalske vrline. Stanko Arnold pa je med drugim tudi dobitnik Zlate ptice 1976, nagrade najboljšemu mlademu glasbeniku.

Opozarjali smo že na tribuno mladih slovenskih ustvarjalcev. Prav njim, ki še posebej določajo smeri glasbenega razvoja slovenske kulture, mora biti posvečena posebna pozornost. S svojimi deli se nam bodo na šestem abonmajskem koncertu predstavili: Jani Golob, Vladimir Horvat, Brina Jež, Peter Kopač, Uroš Rojko, Maks Strmčnik in Bor Turel. Koncert bo v torek, 11. aprila ob 19.30 kot običajno v Slovenski filharmoniji.

MARKO STUDEN
FOTO: FRANCE MODIC



Čelist Tomaž Sever in kitarist Marinko Opalič med koncertom



cem želimo prikazati pogoje življenja in dela obeh izvajalcev, ki si svoje znanje pridobivata na tujih visokošolskih glasbenih zavodih.

Tomaž Sever, čelist, ki je sprva igral violino, se je z rusko godalno šolo srečal na izpopolnjevalnih tečajih v Beogradu leta 1971 in 1972. Ta ga je to-

Marcello k prof. Angelu Amatu, učencu A. Segovie. Razen tega pa je absolviral tudi na oddelku za muzikologijo na ljubljanski filozofski fakulteti.

Oba študenta — zdomca visoko cenita znanje, ki si ga je moč pridobiti ob poglobljenem študiju dodatnih, dopolnilnih predmetov, kot so harmonija,



POSVETOVANJE

KULTURA, REVOLUCIJA IN SEDANJOST



Foto: Lado Jakša

Ob letošnjem slovenskem kulturnem prazniku so se v slovenski skupščini na delovnem posvetovanju o kulturi, revolu-

ciji in sedanjem času zbrali člani RK SZDL, marksističnega centra pri CK ZKS in odbora aktiva kulturnih delavcev osvo-

bodilne fronte slovenskega naroda. Uvodna referata sta za Borisom Majerjem prevzela Filip Kalan, ki je primerjal udeležbo slovenskih kulturnih delavcev v NOB z drugimi osvobodilnimi gibanji v Evropi, in Beno Zupančič, ki je govoril o človekovem ustvarjalnem hotenju kot sestavnem delu zgodovinsko nujnega osvobajanja. Konkretneje so o naši NOB (1941 – 1945) in umetnosti v tem času spregovorili France Brenk (o filmski in fotografski kulturi), Dragotin Cvetko (o glasbi), Dušan Moravec (o gledališču), Boris Paternu (o književnosti) in Nace Šumi (o likovni umetnosti). Številni gostje, aktivni kulturni ustvarjalci v času NOB, sedanji kulturniki in družbenopolitični delavci so v tehtni razpravi (o glasbi sta govorila Ciril Cvetko in Zvonimir Ciglič) veliko prispevali k zaključnemu sporočilu posveta, ki zavezuje umetnike in znanstvenike našega časa in prostora ter celotno našo družbeno skupnost, da še naprej poglobljeno raziskuje naš pretekli revolucionarni čas.

FRANC KRIŽNAR

VPRAŠANJA KULTURE MLADIH

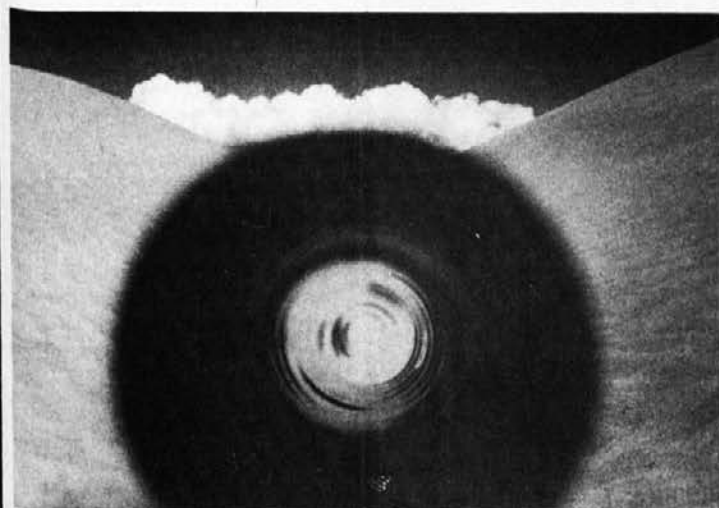


Foto: Lado Jakša

Od 9. do 11. februarja se je v Portorožu odvijalo posvetovanje na temo „Idejna vprašanja kulturnega ustvarjanja mladih“, ki ga je pripravila komisija za kulturo pri predsedstvu ZSMJ.

Glavni referent je bil Beno Zupančič, podpredsednik skup-

ščine SRS, koreferenti pa Dragan Kojić – Novi Sad (Karakteristike ustvarjalnosti mladih), Darko Putak – Zagreb (Oblike kulturnega ustvarjanja mladih), Husein Kapić – Sarajevo (Širši družbeni pogoji za razvoj kulturnega ustvarjanja) in Lev Kreft – Ljubljana (Vloga ZSM

pri idejnih vprašanjih kulture in umetnosti).

V razpravi so bili dovolj glasni tudi glasbeni mladinci, ki pa so žal v glavnem govorili le o izkušnjah in delu „v bazi“. (Franc Križnar – o GMS in koncertni dejavnosti GM, članica GM iz Beograda – o GM v Beogradu in Srbiji, Nada Ujević – o GM Split in Hrvatske in Mirko Stefanovski – o GM Makedonije).

Ker je bilo to posvetovanje na jugoslovanski ravni, smo pogrešali koordinacijo tem navedenih diskutantov in delež glasbene mladine Jugoslavije, saj je bila v Portorožu prisotna tudi sekretarka GMJ.

Sicer pa je bilo golo teoretiziranje močno podprto s praktičnimi prikazi kulturnega ustvarjanja mladih, ki je – po pravici rečeno – bogatejše in tudi idejno manj problematično od teoretičnih zaključkov samega posveta.

FRANC KRIŽNAR

NEDELJA,
15. januarja 1978

Petindvajsetletni kitarist **TURAN-MIRZA KAMAL** je v zahtevnem, a ne izbirčno sestavljenem sporedu pokazal zdrav in poln kitaristični ton ter briljantno tehniko. Kljub temperamentni in muzikalni igri pa so bile njegove interpretacije večkrat precej sporne (npr. agogika in pogosto menjavanje tempa v izrazito enakomerno tekočem Bachovem Preludiju). Če je to posledica sprostitve po „trdi šoli“ španskih in predvsem angleških pedagogov, ali pa mladeniške zanesenosti, lahko mlademu mojstru napovemo blestečo kariero. Koncert je organiziral Ljubljanski festival v Viteški dvorani Križank, ki ni bila primerna ne za izvajalce ne za poslušalce.

T.L.



PONEDELJEK,
16. januarja

V dvorani SF je gostoval orkester Zagrebske filharmonije za dirigentom Stjepanom Šulekom. Izvajal je izključno Bachova dela: Tretji brandenburški koncert, koncert za dve violini v d-molu in suito v C-duru. Medtem ko poročila navajajo, da je isti spored v zagrebški dvorani „Lisinski“ navdušil poslušalce, se pri nas nismo mogli strinjati z naravnost pompoznim prikazom prve in tretje točke sporeda. Ogromni orkestrski aparat, prodorni ton številnih godal, odrezavi način dirigentovega vodenja so se nam zdeli tuji tej mnogo bolj komorno uglašeni glasbi, kot pa jo je iz svojih instrumentov izvajal zagrebški orkester. Primanjkovalo je predvsem intimnosti in poglobljenosti.

P. S.



TOREK,
17. januarja 1978

Oboist Božo Rogelja je v Ateljeju DSS še enkrat dokazal, da mojstrsko obvlada svoj instrument. Raznolik program domače in tuje tvornosti tega stoletja je oblikoval s polno odgovornostjo in izrazno intenzivnostjo. Ta večer smo slišali tudi slovenski noviteti A. Weingerla in P. Mihelčiča (zelo spretno napisana skladba za samo oboo) ter Sonato vzhodnonemškega skladatelja slovenskega porekla J. Cilenška, ki je koncertu prisostvoval. Ob tej priložnosti se je prof. Primož Ramovš pogovarjal z njim o glasbenem življenju v njegovi deželi. Solistu je bil kot vedno v odlično oporo pianist Aci Bertonec.

T. L.

ČETRTEK,
19. januarja 1978

Po uspešnem gostovanju na ameriški celine se je orkester Slovenske filharmonije predstavil tudi mariborskemu občinstvu na četrtem koncertu večernega abonmaja. Pred napolnjeno Unionsko dvorano je dirigent Samo Hubad zanesljivo vodil glasbenike v dveh obsežnih v Mariboru prvič izvedenih simfonijah: prvi španskega skladatelja Eduarda Laloja in 6. simfoniji Antona Brucknerja. Lalojeva SYMPHONIE ESPAGNOLE za violino in orkester je izzvenela simpatično z izrazito melodiko, ognjevitimi ritmi, prizvoikom španske folklorne. Izkazal se je solist Dejan Bravničar z izredno muzikalnim podajanjem raznoliškega glasbenega materiala. Prazvedba Brucknerjeve 6. A-dur simfonije, mogočnega enournega glasbenega tkiva, je izzvenela profesionalno, doje to do sestavnih tematičnih drobcev. Med ljubitelji glasbene umetnosti je nekoliko manj cenjena, kljub temu pa dovolj izpovedna. Za nekatere poslušalce je bila obsežnost prenaporna, zato je koncentracija proti koncu koncerta popustila.

U. Č.

OPERNI PREMIERI V MARIBORU

ZLATOROG



Uprizoritev Parmove opere „Zlatorog“ je sicer tvegan, vendar uspel poskus mariborske opere obuditi nekatera slovenska operna dela iz preteklosti in z njimi spoznati današnjega poslušalca. Žetev je na tem področju dokaj pičila, saj smo imeli Slovenci šele zadnjih sto let mož-

nost vsaj nekoliko razviti to izredno zahtevno umetniško dejavnost in zato je tudi lastna operna tvornost dokaj skromna. Čeprav ta ustvarjalnost v preteklosti ni mogla tekmovali s tujimi mojstrovini, pa je vendarle naša in našemu človeku tudi danes blizu, zato naj jo spozna.

Eden izmed redkih, ki se je pri nas ukvarjal s skladanjem glasbeno-scenskih del, torej oper in operet, je bil Viktor Parma (1858 – 1924), po poklicu je bil pravnik. Čeprav je imel solidno glasbeno znanje v kompoziciji, ni bil izvirna, močna skladateljska osebnost. Skladatelj jeval ni iz notranje potrebe, temveč zato, ker je čutil, da narod v tistem obdobju (malo pred prvo svetovno vojno) potrebuje tovrstna dela. Njegovo najboljšo delo, opera „Zlatorog“, ki jo je končal leta 1919, je napisana tekoče, njena melodika je prikupna. Parma dobro obvlada pisanje za orkester, ki mu prav lepo zveni, posebno uspešen pa je v ansamblu.

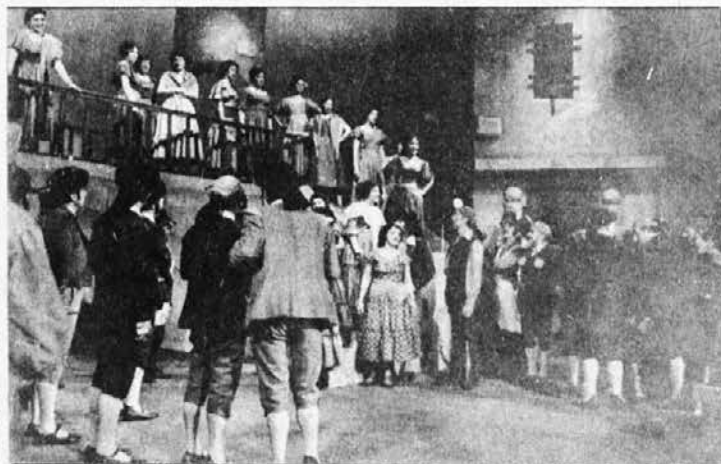
Snov za opero je ljudska pripovedka o kozorogu z zlatimi rogovi, ki je imel čarobno moč in ga ni bilo moč ubiti. Lovca, ki bi se mu to posrečilo, bi postal bajno bogat, vendar tudi lovec Janez iz Trente, ki se poteguje za lepo mlado krčmarico Jerico, plača poskus z življenjem.

Snov sama za operni libreto ni hvaležna, saj ne nudi dovolj možnosti za dramatičen razplet na odru. Zato je režiser Franjo Potočnik, ki je delo pripravil za mariborsko uprizoritev jeseni 1977, libreto Richarda Bauerja nekoliko spremenil in dogajanje pripovedke prestavil in lovčeve sanje. To je olajšalo scensko upodobitev, za katero ni bilo več potrebno, da je realistična.

Dirigent Kristijan Ukmar je muzikalno lepo vodil predstavo, tudi scena in kostumi, delo Vlaste Hegedušičeve, so bili zanimivi, v glavnih vlogah pa so uspešno nastopali Ada Thumova, Veronika Miheličeva oziroma Nada Zrimškova, Ervin Ogner, Majda Švaganova, Miro Gregorin, Štefan Kunstek in Emil Baronik.

VLADO GOLOB

CARMEN



Mariborsko opero in balet pogodba s Kulturno skupnostjo Maribor obvezuje, da daje Glasbeni mladini določeno število predstav in koncertov z ustrežno izbranim programom. Danes je pri nas ena osnovnih nalog gledališča, da posreduje vsem „uporabnikom“, zlasti mladim, ki so najbolj organizirani prek svoje Glasbene mladine, najboljše dosežke iz bogate operne zakladnice. In če iščemo operno umetnino, ki sodi med tiste najbolj vredne, da jih vsakdo pozna – in spozna jih najlaže v mladosti – potem je to Bizetova Carmen.

Delo je nastalo pred sto leti, toda izgubilo ni prav nič svoje prepričljive dovršenosti; še danes vsakogar osvajajo njegove čudovite, klene melodije, živi barviti ritem; še danes vsakogar pretresa tragična zgodba mladega človeka, ki se povsem preda žaru svojih strasti in zavrže dolžnosti. Skozi vse delo pa žari edinstven, vendar človeški lik mladega zapeljivega dekleta, ki ne more drugače kot ubogati svoje srce, ne oziraje se na posledice. Postavitev Bizetove Carmen terja dobro zasedbo in dobro izvedbo; tega se je vodstvo mariborske opere zavedalo in je po-

vabilo jugoslovansko operno prvakinjo in gotovo najboljšo jugoslovansko Carmen – Ružo Pospiš–Baldanijevo, naj gostuje v Mariboru z vlogo, s katero žanje velike uspehe po vsem svetu. In res je poslušati in gledati Ružo Pospiš v tej vlogi nekaj enkratnega, nekaj, kar si težko zamislimo boljše. Žar njene umetniške osebnosti ne zasenči drugih likov na odru, temveč jih potegne za seboj. Z Ružo Pospiševbo bo alternirala nadarjena mlada mariborska pevka Majda Švaganova.

Partner Ruže Pospiš je bil tenorist Ervin Ogner, ki je dal ob odlični soigralki in pevki od sebe vse najboljšo. Njegov Don Jose je pevsko in igralsko izvrsten. Kot Escamillo nastopa Sergio Brunello, z uspehom pa so predstavili svoje vloge tudi Aleksander Boštjančič, Jože Koros, Fabio Furlan, Štefan Kunstek, Veronika Miheličeva, Mirella Toičeva, Milena Morača in Zorica Baračeva, med katerimi je nekaj novih mladih pevki in pevcev, ki obetajo še lep razvoj.

Z velikim smislom za razgibanost na odru je delo režiral Henrik Neubauer, glasbeno vodstvo pa je bilo v rokah dirigenta Borisa Švare, ki mu gre velik del zaslug za muzikalno lepo in prepričljivo predstavo.

VLADO GOLOB



PREŠERNOVA NAGRAJENCA

LADKO KOROŠEC



Ladko Korošec v vlogi Varlaama

Ni ga treba posebej predstavljati, poznajo ga starejši in mlajši ljubitelji glasbe, saj je dolga leta posvetil opernemu občinstvu doma in na tujem, ob tem pa ni nikoli pozabil na najmlajše, za katere je pogosto nastopal v manjših krajih in na šolah. Prav v zadnjem času ga šolarji čisto srečujejo, ker se največ ukvarja s koncertiranjem za mlade po vsej Sloveniji. Sam pravi, da je najmlajše občinstvo najbolj odkrito in zato tudi najbolj kritično. Pridobiš ga le z iskrenostjo in kvaliteto in zanj je dobro le najboljše. Ladka Korošca mlado povsod, kjer jim poje in o pesmih ter arlijah pripoveduje, lepo sprejmejo, poslušajo ga z odprtimi očmi in ušesi. Nikoli mu ni žal truda zanje in v najodročnejše kraje, kjer klavirja nimajo, se napoti kar ob spremljavi

harmonike, da otrokom pričara vsaj del tiste predstave, ki je nimajo prilike videti v gledališču ali koncertni dvorani.

Pevska kariera letošnjega Prešernovega nagrajenca je bila zares uspešna, za njim je okrog 3600 predstav samo na odru ljubljanske operne hiše in kar 103 različne vloge. Izredne so tudi številke, ki pričajo o ponovitvah nekaterih vlog, saj je vlogo mešetarja Kecala v Smetanovi Prodani nevesti odpel nič manj kot 416-krat, Sancho Pansa v Massenietovem Don Kihotu pa skupaj z Miroslavom Čangalovičem kar 121-krat. Ta predstava je v njuni izvedbi zaslovela tako rekoč po vsem svetu. Težko bi našli dežele, kjer Ladka Korošca operno občinstvo ni spoznalo, gostoval je po vsej Evropi,

od Aten do Moskve in Kijeva, od Sofije in Bukarešte pa Prage, Dunaja, Frankfurta do Barcelone in Madrida. Seveda ne smemo pozabiti na Pariz in Rim, pa Dublin in ZDA. Spoznal je celo japonsko občinstvo, ki mu je pel v Osaki in Tokiu, in vesel je bil mladih japonskih poslušalcev, ki so presenetljivo navdušeni nad operno umetnostjo in so ure in ure čakali na avtograme umetnikov.

Nešteto spominov veže velikega pevca na minule predstave, vendar so nekateri dogodki ostali bolj živi od drugih. Ladko Korošec se rad spominja predstav v Monte Carlu, kjer je lepa in velika operna dvorana v stavbi znamenite igralnice. Z eno svojih najuspešnejših vlog — Varlamom iz opere Boris Godunov Modesta Musorgskega — je tudi na tem odru doživel aplavz na odprti sceni.

Med predstavo je prejel veliko košaro cvetja in na pentlji je bil podpis monaške princese Gracie. Dogodek omenja predvsem zato, ker potrjuje pevčev občutek, da je ta vloga verjetno njegova najuspešnejša stvaritev, ki ni niti enkrat zatajila.

Nismo ga vprašali, kaj mu pomeni Prešernova nagrada in koliko je je bil vesel. Vsakomu to veliko priznanje pomeni čast in veselje, zato Ladku Korošču v imenu Glasbene mladine prisrčno čestitamo.

KAJA ŠIVIC

ANTON GRČAR



Trobentač Anton Grčar

Eden najboljših slovenskih trobilcev, Anton Grčar, je bil poleg Ladka Korošca edini glasbenik, ki je letos prejel priznanje ob Prešernovem prazniku. Nagrada Prešernovega sklada mu je bila podeljena za izvedbo Tartinijevega koncerta, ki ga je z orkestrom Slovenske filharmonije izredno uspešno predstavil pri nas in na turneji po Sovjetski zvezi. Obrazložitev nagrade omenja to izvedbo kot njegov umetniški vrhunec.

Pot do tod pa je dolga in terja glasbeni in umetniški razvoj od najmlajših let do zrelega glasbenika, kar je povezano z neverjetno vneto in disciplino. Te Antonu Grčarju ni ni-

koli manjkalo. Od trinajstega leta se je z vso resnostjo posvečal glasbi, se mnogo naučil že v nižji in srednji šoli pri profesorju Grintalu in leta 1963 zaključil študij na ljubljanski akademiji za glasbo. Od študentskih let do danes je član Slovenske filharmonije in s tem orkestrom tudi nastopa kot solist. Vmes je devet mesecev prebil v Parizu na izpopolnjevanju pri znamenitem profesorju Delmottu, kar mu je omogočila nagradna štipendija Prešernovega sklada. Istega leta se je tudi udeležil tečaja v Nici in kmalu nato mednarodnega tekmovanja v Ženevi, kjer je prejel drugo nagrado. Sedaj je že ne-

kaj let profesor na akademiji za glasbo, tam vzgaja mlade trobentače in jim pomaga z bogatimi izkušnjami. Ko je sam začel z delom v orkestru, so pri nas poznali samo trobento kot veliki B instrument, zato mnoga starejša dela glasbene literature niso bila izvedljiva. Tako je orkester lahko izvedel Bachov Brandenburški koncert šele takrat, ko je Anton Grčar prinesel iz Pariza tudi visoko C trobento, ki ima jasnejši in svetlejši ton. Vseh novosti v načinu igranja pri menjavanju različnih trobent se je moral naučiti sam, kar je njegovim študentom prihranjeno.

Še mnogo bi lahko napisali o Antonu Grčarju, recimo to, da se ukvarja s komorno glasbo, da je ustanovil trobilni kvintet, s katerim pogosto nastopa za najmlajše poslušalce, da se zelo rad odzove povabilu Glasbene mladine, kadar gre za šolske koncerte. Na koncu povejmo, da tudi glasbeniku, kakršen je Anton Grčar, nagrada mnogo pomeni, saj kljub temu da delaš z veseljem in vneto, potrebuješ vzpodbudo. Ponosni na nagrado pa so tudi njegovi tovariši v orkestru Slovenske filharmonije, saj imajo prijetni občutek, da so pripomogli k uspehu.

Foto: France Modic KAJA ŠIVIC

PETEK,
20. januarja 1978

V Lalojevi Španski simfoniji, koncertu za violino in orkester v d-molu, je nastopil violonist Dejan Bravničar. Njegova igra je bila tehnično zanesljiva, vendar smo tu in tam pogrešali iskričnost v interpretaciji. Brucknerjevo Simfonijo št. 6 v A-duru je orkester SF pod vodstvom Sama Hubada izvedel muzikalno in tehnično dognano.

PETEK,
27. januarja 1978

Celotni koncert oranžnega abonmaja je bil eden izmed vrhuncev letošnje sezone. Dirigiral je znani poljski dirigent Stanislaw Wislocki. V prvi točki je z orkestrom SF predstavil Knjigo za orkester W. Lutoslawskega. To izredno zahtevno skladbo so odigrali tehnično precizno in z veliko mero muzikalnosti. Kot solist v Haydnovem Koncertu za trobento in orkester je nastopil Stanko Arnold. Presenetil nas je s svojo čisto igro in muzikalnostjo. V zadnji točki pa smo poslušali izredno interpretacijo Brucknerjeve Simfonije št. 3 v d-molu; dirigent je z orkestrom enkratno poustvaril te velike romantične simfonije. M. K.

PONEDELJEK,
6. februarja 1978

Tokrat se je predstavil orkester Dunajskih simfonikov pod vodstvom sovjetskega dirigenta Jurija Ahronoviča. V uvodni točki so zaigrali skladbo „La parola“ avstrijskega skladatelja T. Bergerja, v kateri orkester še ni imel možnosti pokazati vsega znanja. Kot solist v drugi točki je nastopil mladi Philipp Hirshhorn v violinskem koncertu P. I. Čajkovskega, v sklepni točki sporeda pa je orkester predstavil še osmo simfonijo v G-duru A. Dvoraka. Šele tukaj nam je dokazal, da je resnično uigrano in sinhrono telo. Ahronovič je izredno temperamenten in muzikalen dirigent, ki je podal bleščečo interpretacijo simfonije. M. K.



STORJENO JE EKSPERIMENTALNO DEJANJE

V 50. letih se v New Yorku v krogu Johna Cagea zbirajo skladatelji Morton Feldman, Cristian Wolff, Earle Brown. Postavijo temelje eksperimentalni glasbi, katere osnova je eksperimentalno dejanje. Eksperimentalni skladatelj se ne ukvarja z vnaprej napisanim in določenim predmetom v času, v katerem so odnosi znotraj materiala in povezave v strukturo preračunani in določeni vnaprej — kot je to recimo pri 12-tonski tehniki, še bolj pa v totalni serialni glasbi. Zanima jih, kako izpeljati situacijo, v kateri se zvok lahko zgodi, zanima jih proces nastajanja dejani, področje, kjer se lahko razvijajo odnosi med zvoki mimo kompozicijskih pravil. Hkrati pa John Cage utemeljuje in razvija nove kompozicijske principe. Leta 1942 v svojem članku „For more new sounds“ zapiše: „Ko pišemo za te zvoke, kakor tudi za zvoke tolkal, se skladatelj ne ukvarja z materialom, ki prihaja iz ortodoksnih lestvic in harmonij. Zato je nujno potrebno, da poiščemo drugačne organizacijske principe, kot so tisti, ki so bili uporabljeni za instrumente klasičnega orkestra. Zvok ne more biti organiziran glede na to, v kakšnem višinskem odnosu je do svojega osnovnega tona, odkar ta ton ne obstaja več. Vsak zvok moramo opazovati kot v temelju različen in neodvisen od drugega zvoka.“

... Na področju strukture glasbenega dela, t. j., na področju določitve njegovih delov in njihove zveze

v celoto, je bila po Beethovnu izpeljana samo ena nova ideja. Realizirala sta jo Anton Webern in Erik Satie v nekaterih svojih delih.... Preden je Beethoven napisal skladbo, je določil njen potek iz ene tonalitete v drugo, začrtal je njeno harmonsko strukturo. Preden je Satie napisal skladbo, je določil dolžino časovnih enot skladbe.... Pri Beethovnu so deli kompozicije in njihova povezava v celoto določeni s sredstvi harmonije. Pri Satieju in Webernu so določeni s sredstvi časovnih enot. Vprašanje strukture glasbenega dela je tako temeljno, da se moramo v njem strinjati. Vprašamo se: je imel prav Beethoven ali Satie in Webern? Odgovarjam takoj in nedvoumno: Beethoven se je motil in njegov vpliv, ki je bil tako močan, je zapeljal glasbeno umetnost v slepo ulico.

Na podlagi česa izrekam tako krivo verstvo? To je zelo preprosto. Upoštevam, da zvok označuje njegova višina, jakost, trajanje in barva. Tišina, ki je njegovo nasprotje, označuje le trajanje. To nas pripelje do sklepa, da je od vseh štirih karakteristik zvoka — višine, jakosti, barve in trajanja — najbolj odločilno in temeljno trajanje, t. j. časovna dolžina... Satie in Webern sta... odgovorila na temeljno vprašanje atonalne glasbe: kako lahko organiziramo glasbo, če ne več na osnovi tonalnih odnosov. Odgovor je: na osnovi časovnih dolžin, s sredstvi časovnih enot.“

GLASBA KOT PROCES POSTOPNEGA DOGAJANJA

Ne mislim na proces kompozicije, marveč na skladbe, ki so dobesedno vzeto procesi, dogajanja. Značilnost glasbenih procesov je v tem, da skrajno natančno določajo hkrati notne nadrobnosti in celotno formo. (Zamislimo si krožen oziroma neskončen kanon).

STEVE REICH:

Zanimajo me procesi zaznavanja („Rad bi znal slišati proces, ki se dogaja med zvenenjem glasbe. Da pa bi si olajšali tako nadrobno in pozorno poslušanje, bi se moral glasbeni proces viti izredno postopno, gradualno. Poslušati in sodelovati v gradual-

nem glasbenem procesu je podobno, kakor zanihati nihalo in opazovati, kako se postopoma umirja... ali pa obrniti peščeno uro in slediti pesku, ko počasi drsi na dno... ali stati na peščeni obali oceana in gledati, čutiti, poslušati, kako ti valovi postopno zasipajo stopala.“)

Če je človek pogosto delal z elektro-mehanično glasbeno opremo, je o glasbenih procesih dokaj preprosto razmišljati. (Glasba postaja etnična, poganska).

Glasbena dogajanja omogočajo neposreden stik z neosebni in tudi nekakšnim popolnim nadzorom, če-

prav vse včasih ne zdi, da pojma „neosebno“ in „popolni nadzor“ sedita skupaj. Pod „nekakšnim“ popolnim nadzorom imam v mislih tole: s tem, ko vključim gradivo v proces, tudi že nadzorujem rezultat, hkrati pa sprejemem vse, kar rezultira brez sprememb.

Med leti 1950 in 60 je John Cage uporabljal procese in gotovo upošteval tudi njihova pravila, vendar pa so bili ti procesi kompozicijske narave in jih med izvajanjem glasbe ni bilo moč slišati. Če proces določa glasbene parametre z uporabo I Chinga ali nepopolnosti na papirju, potem ga ni mogoče slišati, kadar tako komponirano glasbo poslušamo. (Kompozicijski proces in zvenenje glasbe nimata nikakršne povezave). Podobno je v serialni glasbi, kjer so serije same le redkokdaj slišne.

(Mene zanimata kompozicijski proces in zvenenje glasbe kot eno. Ne poznam nobenih strukturnih skrivnosti, ki bi jih ne mogel slišati. Vsi poslušamo tak proces skupaj, saj je slišen in eden od vzrokov za slišnost je njegovo izredno postopno odvijanje.) Nikdar mi niso bila pri srcu strukturna sredstva v glasbi. Tudi, ko je že vse na videz jasno in ko

glasbeni proces. Področje vsakega postopnega (popolnoma nadzorovanega) glasbenega dogajanja, kjer slišimo zvočne detajle, ki se odmikajo od namenskega in se pojavljajo iz lastnega zvočnega razloga, to področje, to je tisto: o n o.)

Kadar sem ratančno pozoren, začnem zaznavati trenutne nadrobnosti in postopni proces kar vabi to mojo zbranost. Z besedo „gradualen“ mislim „ekstremno gradualen“... (pri dogajanju, ki se odvija tako počasi in tako postopno, da spominja na minutni kazalec na uri, lahko že po zelo kratkem času znaš njegovo gibanje.)

(Razna splošno popularna modalna glasba (1968), kakor je indijska klasična ali v drugo zagledani rock and roll, nam lahko zbudi občutek trenutnih zvočnih nadrobnosti, kajti s svojo modalnostjo (stalen tonovski način, hipnotično brnenje in repeticija) se jasno osredotoči bolj na te detajle.) kakor pa na pogosto menjavanje tonovskega načina, na kontrapunkt in druga specifično zahodnjaška sredstva. Kljub temu pa ta modalna glasba ostaja bolj ali manj dosledno ogrod-



Steve Reich

vsak sliši gradualno dogajanje v glasbenem procesu. (Še zmerom ostaja dovolj skrivnostnega, da ugodni vsakomur. Te skrivnosti so neosebni, nenamerni, psihoakustični stranski produkti hotenega in namernega procesa. Lahko vključujejo tudi submelodije — slišimo jih med ponavljanim melodičnim vzorcem —, učinke, ki jih pogojuje poslušalčeva lokacija, rahle nepravilnosti v izvedbi).

(Poslušanje gradualnega glasbenega procesa mi odpre ušesa za tisto ono, to pa zmerom sega dalj, kakor lahko slišim in prav zato je zanimivo in privlačno znova poslušati neki

je za improvizacijo, niso pa to procesi.

Značilnost glasbenih procesov je v tem, da skrajno natančno določajo hkrati notne nadrobnosti in celotno formo. V glasbenem procesu ni mogoče improvizirati, kajti ta dva pojma se med seboj izključujeta.

(Človek, ki izvaja in posluša gradualen glasbeni proces, je lahko deležen izredno osvobajajočega in neosebnega rituala. Z osredotočenjem na glasbeno dogajanje je omogočen prav tisti odmik pozornosti od njega in nje in tebe in mene nazven (ali navznoter) proti o n e m u).



Variacije V. iz leta 1965, plesalca v ozadju Merce Cuuningham in Barbara Lloyd, v ospredju od leve proti desni Cage, s sodelavcema: David Tudor in Gordon Mumma.



Erik Satie



Alois Haba

1908: avstrijski skladatelj Arnold Schoenberg napiše Tri klavirske skladbe opus 11, ki jih štejejo za prve v celoti zasnovane atonalne skladbe. V melodični liniji so vsi intervali enakopravni, ni gradnje v napetosti na nasprotju med konsonanco in disonanco. Disonanca postane enakopraven gradbeni element.

1910: Claude Debussy izda prvi zvezek svojih preludijev za klavir. V sicer ne popolnoma atonalni skladbi „Voiles“ („Jadra“) uporablja material celotonske lestvice, predvsem pa zvokov ne „gradi“, ne veže jih v enosmiselno in enosmerno celoto drugega za drugim, niza jih enega ob drugega. Vsak ton in skupek tonov je hkrati tudi samostojen zvok, je osamosvojen zvok.

1911: uveljavitev disonance se organizira, dobi teoretično osnovo. Schoenberg uvede nov organizacijski princip glasbe in tona na osnovi 12-tonske tehnike. Ton zazveni kot ton zaporedja dvanajstih tonov, sozvočje – vertikalna srečanja tonov – postane drugotnega pomena. Na ta način piše Schoenberg 6 malih klavirskih skladb opus 19.

1913: italijanski skladatelj Luigi Russolo izda glasbeni futuristični manifest, v katerem se zavzema za vpeljavo neglasbenih zvokov v glasbo. V manifestu med drugim pravi Luigi Russolo: „Bolj in bolj moramo razviti in obogatiti obseg glasbenih zvokov. To zahteva nova senzibilnost. Opažamo, da se vsi sodobni skladatelji nagibajo k poudarjanju kar najbolj kompleksnih disonanc. S tem se obračajo proč od čistega tona in se približujejo zvoku hrupa. Ta nagib pa se v celoti realizira lahko le z vključitvijo hrupa v glasbeni zvok in z nadomeščanjem glasbenega zvoka s hrupom.“

1920: češki skladatelj Alois Haba piše svoje prve četrtonske skladbe, ki temeljijo na tonskem materialu, izpeljanem iz delitve oktave (12 poltonov) na 24 četrtonov. Istega leta izda učbenik o četrtonski harmoniji.

1924: Schoenberg razvija 12-tonsko tehniko v kompozicijsko tehniko zaporedij, ki je osnova serialni

tehniki ali glasbi serij. V tej glasbi tradicionalni motiv ali temo nadomesti vnaprej organizirana in določena oblika niza (serije) tonov.

1924: Francoz Erik Satie piše partituro „Entr'acte“ za filmsko sekvenco Renéja Claira v baletu „Relache“. Da bi določil dolžino glasbe, potrebne za sekvenco, uvede kot organizacijski princip glasbe princip časovnih enot, ki določajo število taktov. To je prvi primer organizacije glasbe, ki ne izhaja iz zvočnih karakteristik tonskega materiala.

Dogajanje v Ameriki:

1891 – 1894: skladatelj Charles Ives uporablja politonalne kombinacije, t. j. hkrati pojavljanje več različnih tonalitet. Obenem pred Schoenbergom uporablja nekatere principe 12-tonske tehnike.

1913 – 1914: Ives sedem let pred Aloisom Habo eksperimentira s četrtonsko tehniko.

1919: skladatelj francoskega porekla Edgar Varèse osnuje v New Yorku „New symphony orchestra“, ki izvaja moderno glasbo.

1924: Varèse piše „Ionisation“ za 41 tolkal in 2 sireni in eden izmed prvih uporabi neglasbene zvoke v svoji skladbi.

V tistem času se Henry Cowell ukvarja z raziskavo zvoka na klavirju. Po klaviaturi začne igrati s pestmi, s celo dlanjjo in uporablja „grozde“ tonov, t. j. „clustre“ (izg. klaster). Razen na klavirju igra tudi po strunah in po ohišju klavirja. Pri tem uporablja razne predmete in začne prvi polagati na strune različne materiale.

1938: na podlagi svojih eksperimentov in zvočnih izkušenj uvede skladatelj John Cage sistematično preparacijo klavirja in napiše prvo skladbo za tak klavir: „Bacchannale“ za ples Syville Fort.

1939: Cage napiše „Imaginary landscape no. 1“ za kitajski gong, strune klavirja in gramofonsko ploščo s konstantnimi in spremenljivimi frekvencami, ki je prva živo izvedena elektronska skladba.

1948 se v Parizu osnuje skupina „Groupe de recherche de musique

concrète“ – skupina za raziskovanje konkretne glasbe pod vodstvom Pierra Schaefferja. Realizira prvo konkretno skladbo „Etude aux chemins de fer, aux tourniquettes, aux casseroles“ (etida za železnice, vrtalke in posode).

1949: Olivier Messiaen napiše klavirsko etido „Mode de valeurs et d'intensité“ (Način vrednosti in intenzitet), v kateri serialni princip Schoenbergove dodekafonije, ki je vključevala serijo – vrsto tonov glede na njihova višinska razmerja, ta razmerja razširi na druge tonske karakteristike. Vpelje serijo dinamike – jakosti, serijo trajanja – ritma. To je prvi primer totalne serialne glasbe, ki omogoča skladatelju popolno kontrolo nad materialom.

1951: na principih serialne glasbe komponirata elektronsko glasbo Herberts Eimert in Karlheinz Stockhausen v Nemčiji.

1952: Pierre Boulez izda prvi zvezek „Structures“ za dva klavirja, kjer izpopolni in nadaljuje principe totalne serialne organizacije.

1956: Stockhausen piše „Klavierstueck XI“. Partitura je napisana na enem samem listu in določa tonski material, organiziran po principu serialne tehnike. Zaporedje izvajanja posameznih odsekov pa ni določeno. Izvajalec sam izbere vrstni red in kombinacijo posameznih odsekov. Organizacija izvedbe skladbe je torej delno prepuščena izvajalcu, je do neke mere poljubna. Ta skladba je eden izmed prvih primerov t. j. odprte forme, odprtega dela.

1950 – 52: Cage začne razvijati kompozicijsko tehniko t. j. „chance operation“ – tehniko naključnih operacij. Spremembe vrednosti karakteristik zvočnega materiala: a) superpozicijo zvočnik – t. j. število hkratnih zvočnih dogodkov, b) spremembe tempa, c) spremembe v dinamiki, d) spremembe trajanja, e) spremembe višine zvoka – določa po naključnem principu. Prva taka skladba je „Music of changes“ – (Glasba sprememb), kjer se, kakor pravi Cage, „... pusti materialu, da se odloči sam,“ in je kompozicija „osvobodena individualnega okusa in spomina glede

na.sosledje svojih dogodkov“.

Princip naključnih operacij je eden izmed principov ALEATORIKE; Morton Feldman, Christian Wolff in Earle Brown pa uvajajo poljubnost in nedoločenost v svoje skladbe na drugačen način.

1950: Feldman piše skladbo „Projections“, eno izmed prvih skladb, katerih izvedba ni vnaprej določena. Obseg višine glasbil razdeli na tri dele – visoko, srednje, nizko – in nato označi, v katerem izmed teh delov naj bo zvok izveden. Meje področij določi izvajalec sam, prav tako pa tudi jakost in karakteristiko zvoka.

Earle Brown pa v notnem zapisu določi zvokom jakost in višino, medtem ko trajanje zvokov in histrost gibanja skozi material propusti izvajalcu. Christian Wolff v začetku 60. let piše skladbe, ki vsebujejo le verbalne napotke za izvajanje zvokov: igra zvok, ki vsebuje trenje, igra rahlo alteracijo zvoka, igra karkoli itd.

Vsem pa je skupno zanimanje za enkratnost izvedbe glasbenega dela, zato, da se navodila v zapisu nanašajo na nekaj, kar naj bi bilo storjeno, ne pa na nekaj, kar se sliši ali kar naj bi se slišalo. Vsem je skupna želja po osvoboditvi zvoka iz spon konstruiranja.

Storjeno je eksperimentalno dejanje.

Cage piše: „Eksperimentalno dejanje je dejanje, katerega izid ni vnaprej predvidljiv (je neznan). Kot nepredvidljivo pa se tako dejanje ne ukvarja s svojo upravičenostjo. Skladba, ki je glede na svojo izvedbo nedoločena, je nujno enkratna. Ne more se ponoviti. Ko je izvedena drugič, je izid drugačen, različen od prvega. S tako izvedbo ni nič dovršeno, ker je ne moremo razumeti kot zaključen predmet v času... proces eksperimentalnega dejanja je še-ne-vedenje o nečem, kar se še ni zgodilo.“

Citati iz knjig: Richard Kostelanetz, JOHN CAGE John Cage, SILENCE Michael Nyman, EXPERIMENTAL MUSIC, CAGE AND BEYOND

ZBRAL, PREVEDEL IN PRIREDIL BOR TUREL

ZOLTÁN KODÁLY (1882-)

Zoltán Kodaly se je rodil 16. decembra 1882 v Kecskemétu drugi med tremi otroki, ki jih je Pauline, rojena Jaloveczky, poklonila Frigyesu Kodályju, cesarsko-kraljevemu železniškemu uradniku. Uradniška služba očeta Kodályja ni bila bogve kako ugledna, a je družini zagotavljala urejeno in dostojno življenje in otrokom omogočala redno šolanje in zanesljivo pot v samostojno življenje.

Ko je bilo Zoltánu dve leti in pol, so se preselili v Galánto, mestoce pri Bratislavi, ki je takrat skupaj z vso Slovaško še spadalo pod ogrski del staroavstrijske monarhije. Tu je Zoltán preživel sedem najlepših otroških let. Začel se je spoznavati z glasbo: najprej doma, kjer sta se oče in mati skupaj s hišnimi prijatelji uspešno poskušala v klasični komorni glasbi (oče je igral violino, mati klavir), zatem tudi na cesti in v bližnjih vaseh, kjer je srečeval drugačne zvoke — ljudsko petje in igranje ciganskih godcev. Pozneje, ko se je Kodály odločil za raziskovanje ljudske glasbe, ga je pot zanesla najprej ravno v Galánto in dragemu kralju se je za brezskrbno otroštvo leta 1933 oddolžil z znamenitimi orkestrskimi „Plesi iz Galante“.

Leta 1892 se je družina ponovno selila, tedaj v Trnavo na vzhodnem Slovaškem, v staro zgodovinsko mesto, ki so mu Madžari pravili Nagyszombat. Trnava v Kodalyjevem času ni bila več tako pomembna kot nekdaj, a je vendar še imela ugledno gimnazijo, naslednico stare znamenite jezuitske univerze. Kodály je bil odličen dijak; veselili so ga zlasti jeziki, obenem pa je imel dovolj vztrajnosti, da se je učil klavirja, violine in violončela in se celo spuščal v komponiranje. V Trnavi je mladi glasbenik doživel tudi prvo javno izvedbo svojega dela — neke orkestrske uverture, ki je februarja 1898 občinstvu in celo časopisni kritiki odkrila njegov kompozicijski dar. To ga je vzpodbudilo k še intenzivnejšemu komponiranju.

Leto 1900 je prineslo važno prelomnico. 13. junija je Kodály razveselil starše z odlično opravljenom maturo. Toda — kam zdaj? Starši so mu sicer zbudili ljubezen do glasbe, a na to, da bi lahko fantu glasba bila poklic, niso mislili. Želela sta iz sina ustvariti akademika in znanstvenika. Zoltán pa si življenja brez glasbene umetnosti ni mogel zanišljati. Raszoden, kot je bil, se je odločil za kompromis: doščeči „dostojen“ poklic, hkrati s tem pa napredovati v glasbi. Jeseni leta 1900 je odšel v Budimpešto. Vpisal se je na filozofsko fakulteto budimpeštanske univerze na oddelek za študij madžarskega in nemškega jezika in književnosti, obenem pa opravil

sprejemni izpit na tamkajšnji glasbeni akademiji, kjer je z napisanimi orkestrskimi in komornimi partiturami spraval profesorje v nravo začudenje.

Kodalyjeva univerzitetna leta so pretekla v ugodnih gmotnih in študijskih okoliščinah. Bival je v uglednem pol državnem-polovnatnem kolegiju, profesorji so se zanj izjemno zanimali, njihovo zaupanje pa je študent opravičeval z vztrajnim in uspešnim študijem. Študij madžarskega jezika mu je izostril čut za ljudski jezik, kar se mu je obrestovalo v poznejšem glasbenonarodopisnem delu. Na akademiji si je pridobil temeljito znanje v klasičnih kompozicijskih disciplinah. Študij je končal z diplomom iz komponiranja in doktoratom iz filozofije; slednjega je napravil iz snovi, s katero se je potem ukvarjal skoraj vse življenje — iz madžarske ljudske pesništva.

Glasba, ki so jo takrat poučevali na budimpeštanski akademiji, ni bila tisto, kar je Kodályja že kmalu začelo privlačevati in mu vzbujati ustvarjalsko domišljijo. Madžarsko glavno mesto je tedaj bilo zatohla podružnica nemške pozne romantike. Mlademu skladatelju pa so v ušesih zveneli prvobitni napevi madžarske ljudske glasbe. V tem ni bil sam. Še ena osebnost je bila, ki je jela kazati kam naj madžarsko kompozicijsko ustvarjanje krene iz mednarodnega kaosa pozne romantike — Béla Bartók. „Hodila sva na eno isto šolo,“ je pozneje pripovedoval Kodály. „od leta 1900 sva obiskovala glasbeno akademijo. Vendar se nisva srečala. Bartók ni bil tam vedno ob drugih dnevih kot jaz. Bil je zelo zadržana oseba, celo z učenci istega razreda ni nikoli prijateljeval... Ker tudi sam nisem bil ravno družabne narave in razen tega vsestransko zaposlen mi ni ostajalo časa za občevanje s kolegi.“

Z Bartokom sta se spoznala šele, ko sta končala akademijo. Od tedaj dalje sta bila nerazdružljivo povezana. Družila ju nista samo delo pri zbiranju in študiranju ljudske glasbe in iskanje novih poti v komponiranju, ampak tudi boj za dostojen položaj nove glasbe in njenih ustvarjalcev v težkih političnih razmerah na Madžarskem po prvi svetovni vojni.

Kmalu po končanem študiju na akademiji in po promociji na univerzi se je Kodály podal na šest mesecev dolgo pot v tujino. Obiskal je Berlin in Pariz; Pariz je bil zanj pomembnejši. Hodil je na tamkajšnji konservatorij in se seznanjal z novo francosko muziko, zlasti z Debussyjem, ki je bil na Madžarskem tako rekoč neznan. Debussy je bil za Kodályja nepričakovano odkritje. Ko se je julija



1907 vrnil domov z njegovimi partiturovami v kovčkih, se je zanj navdušil Bartók. Obema je francoski veliki mojster pomenil prvo res svežo sapo moderne evropske glasbe.

Tedaj se je začel tudi Kodályjev vzpon na akademski in znanstveni poti. Že septembra tega leta so ga imenovali za profesorja teorije na glasbeni akademiji v Budimpešti, leta 1908 pa so mu že zaupali profesorsko mesto za kompozicijo. Poleg pedagoškega je teklo tudi Kodályjevo skladateljsko in narodopisno delo. V njegovih kompozicijah so se prvič oglasili moderni, deloma tudi že na prvine madžarske ljudske glasbe oprti zvoki. Spomladi leta 1910 je Kodály s pomočjo Bartóka—pianista in nekaj drugih odličnih mladih glasbenikov predstavil publiki svoja prva „moderna“ dela: kot je bilo pričakovati, se je večina občinstva zgražala, peščica mladih pa je bilo navdušenih. Njegova dela so našla pot tudi v tujino, in zanimivo je, da so tuji prej spoznali ustvarjalsko moč mladega skladatelja kot domača dežela.

Madžarska je tedaj preživljala težke čase. Prva svetovna vojna, zatem le za kratek čas uspešna ljudska revolucija. Kodályja pretresi na področju politike niso hudo prizadeli. Poučeval je, komponiral in raziskoval ljudsko glasbo, kjer je odkrival njene najprvobitnejše poteze. Ni pa v teh burnih trenutkih mogel stati ob strani: kolikor je mogel, se je s svojim delom pridružil revoluciji. Po padcu proletarske diktature avgusta 1919 so njegovi stari sovražniki, kolegi na glasbeni akademiji, izrabili položaj in se ga z raznimi obtožbami (najpomembnejša med njimi je bila njegovo „protinarodno“ delovanje!) poskušali znebiti. To se jim je tudi posrečilo. Oredili so mu neprosto voljni dopust. Ko so po dveh letih homatij v vladi spoznali, kakšno napako so storili, s tem da so Kodályju onemogočili redno delo, so ga rehabilitirali. Jeseni leta 1921 je Kodály ponovno prevzel profesorsko mesto in zanj je nastopil čas skoraj dve desetletji trajajočega mirnega in ustvarjalnega življenja.

Ničesar ni bilo več, kar bi stalo na Kodályjevi poti k velikim delovnim uspehom. Nastajale so skladateljeve vrhunske stvaritve, med njimi „Psalmus Hungaricus“, suite „Háry János“, „Plesi iz Marosszéka“, „Plesi iz Galánte“, pa vrsta zborov, s katerimi je počasi, a vztrajno preobrazil zborovsko petje na Madžarskem, pa še več manjših komornih skladb, namenjenih bolj poznavalcem kot široki javnosti. Sočasno s tem je rasel njegov ugled tudi v tujini, ki je kmalu spoznala, da Kodályja ne more šteti med najmarkantnejše

moderniste časa, ampak med tiste skladatelje, ki so z izrednim kompozicijskim znanjem in z zanesljivo muzikalnostjo znali zgraditi most med tradicijo in moderno. Še nečesa ne smemo pozabiti: 14. aprila 1929 so priredili prvi celovečerni koncert Kodályjevih otroških zborov; uspeh, ki ga je takrat že šestinštiridesetletni skladatelj doživel, pomeni važen dogodek ne samo za madžarsko, ampak za celotno evropsko otroško in mladinsko zborovsko glasbo, saj si dandanes mladinskega zborovskega petja skoraj ne moremo zamisliti brez Kodályjevih drobnih mojstrov.

Obdobje med obema svetovnjima vojnama se je nagibalo h koncu. Na Madžarskem se je krepil pritisk fašizma, in Kodály je bil z Bartókom med tistimi, ki so prvi protestirali proti nehumanim ukrepom državnih oblasti. Bartók je moral leta 1940 za vedno zapustiti domovino. Leta 1941 je Madžarska stopila na stran Nemčije in se spustila v vojno s Sovjetsko zvezo. Leta 1942 je Kodály odšel v pokoj in se dokončno posvetil raziskovanju ljudskih pesmi v okviru madžarske Akademije znanosti. Tudi komponiral je še naprej in dirigiral, čeprav je fašistični režim imel zanj vse manj razumevanja. Leta 1944 je Nemčija okupirala Madžarsko. Dejanja v korist nasprotnikov fašizma, ki kažejo vseskozi humanistično usmerjenega človeka, so spravila skladatelja in njegovo soprogo skoraj ob glavo. Ko je v težkem boju sovjetska rdeča armada po večmesečnem obleganju spomladi leta 1945 zasedla Budimpešto, je bil odpor Nemcev in domačih fašistov na Madžarskem strt.

Svoboda je Kodályju povrnila moč. Nadaljevalo se je njegovo znanstveno in kompozicijsko delo, prišlo je spet do koncertnih turnej po svetu; mednarodna priznanja je skladatelj dobival tudi za svoje glasbenonarodopisno prizadevanje in za svoje uspehe na področju otroške in mladinske glasbene vzgoje. Umrli je v madžarskem glavnem mestu 6. marca 1967.

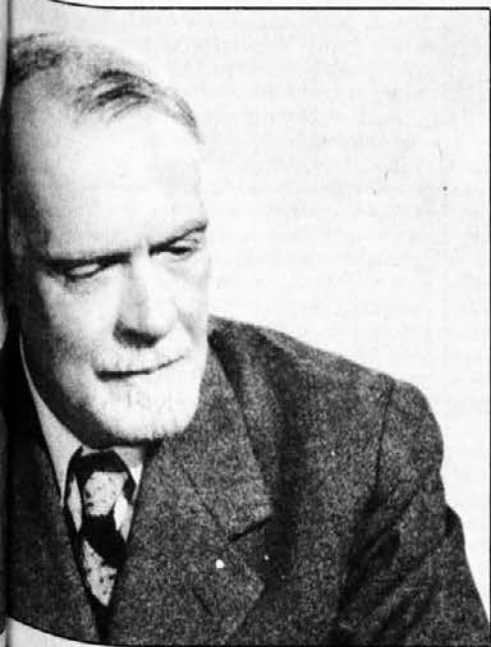
JANEZ HOEFLER

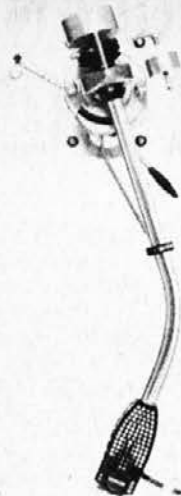
Kodály pri osemnajstih.

Kodály, njegova žena in Bartók pri zbiranju ljudskih pesmi na Erdeljskem leta 1912.

Kodály doma (1958)

Kodály dirigira v Moskvi (leta 1947)





KRIKA PLOŠČ – KRIKA GLASBE

Kurt BLAUKÖPF

Bilo je leta 1930. Po koncertu v veliki dvorani glasbenega društva na Dunaju so mi pokazali gospoda, ki se je zdel zatopljen globoko v svoje misli: „Glej, to je Paul Stefan, kritik, zdaj gre domov in premišljuje, kako mu je ugajalo.“ Videz Paula Stefana, ki je postal znan s svojimi spisi o Mahlerju in Schoenbergu, je bil skoraj vedno tak, da ni bilo težko izreči o njem kakšne domisljice. Ko sem čez leta prišel v uk k njemu, takrat je bil urednik „Musikblätter des Anbruch“, sem skušal, da je njegova drža imela vzrok: kritik mora položiti račune o tem, kako mu je ugajalo, kako je reagiral na slišano med koncertom, kajti lastna reakcija traja dalj kot prireditev, ugajanje ali neugajanje lahko čutimo še dolgo po tem, ko je zvok, ki ga je izzval, že izzvenel. Če bi bil Paul Stefan kritik plošč, bi mu bilo lažje (in tudi težje). – Kajti kritik plošč ni odvisen od spomina kot koncertni ali operni, saj lahko ponovi glasbeni potek, poljubno dostikrat ponovi, lahko ga razdeli v daljše ali krajše dele, primerja takt za taktom z drugimi interpretacijami, lahko ga nadzoruje s štoparico, z glasbenimi vilicami in drugimi pomagali. Ta prednost vključuje tudi obveznost: bralec upravičeno pričakuje od kritika plošč ne le osebno mnenje – kako mu je ugajalo – , temveč tudi objektivno informacijo o izvedbi glasbenega dela, ki je ohranjena na plošči. To je težka naloga in bojim se, da pri tem početju zrem še bolj vase kot občudovani Paul Stefan. In sicer ne premišljam o tem, kako mi je ugajalo, ampak si razbijam glavo, zakaj.

Hi-Fi-Stereophonie 9/1974, stran 982

Hans Klaus JUNGHEINRICH

Poslušanje glasbe je vedno bolj poslušanje glasbenih konzerv. Kritika glasbe je vedno bolj kritika plošč. Kritika plošč je kritika blaga. Morda kar test blaga? Objektivistično vrednotenje umetniškega blaga ni niti prav močno niti zaželeno. Avtomobil mora delovati. Če je rdeč ali oranžen, za uporabno vrednost ni pomembno. Kritika plošč pa se uba-

da z estetskim (predmetom). Kar poka in poskakuje, je lahko kljub temu pomembno. Solidnost ni vse.

Komajda obstaja razvrstitev interpretacijskih uresničitev, in ustrezno temu zvočno-tehnične popolnosti. Simpatija, zavzetost, negativen ali pozitiven predsodek iz minulih dni – vse to lahko izključijo objektivne kriterije, ali jih vsaj omeji.

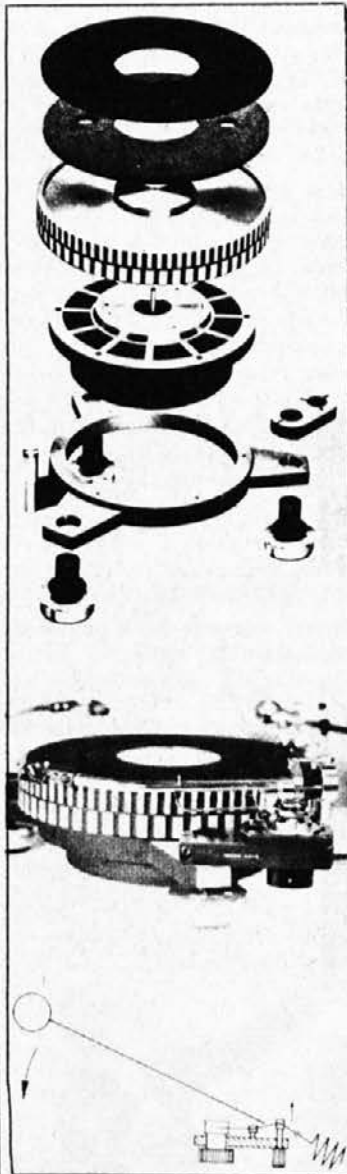
Tudi delo, to, kar je komponirano, ni več trdno tu. Izvajalec, ki se požvižga na zvestobo (notam?), žvižga morda bolje od preveč zvestega. Tu znova odloča subjektivnost. Dokazati bi to že bilo treba. Sodba torej; a tudi opis, označitev. Torej, če uspe, nastane sodba, ki seveda ni zato tu, da jo „sprejememo“. Kar zbere kritik kot material za opis (in dejstva, ki jih ne pozna) izvedbe in svoje sodbe, lahko povežemo in raz-

beni izkušnji (praksi) ali muzikologiji mi otežuje vpogled. Nužen bi bil študij ekonomskih povezav, družbenopolitična pretehtavanja, natančno raziskovanje v firmah in glasbenem dogajanju (organizacije za glasbeno aktivnost). To je težko zmociti, tako v splošnem kot v posebnem. Kritikom je lažje, če se obnašajo/drže kot prijazni posredniki, udobni agentje ali javnega glasbenega obratovanja ali privatnega gospodarstva. Ostroumna odtehtavanja interpretacij so pogosto zasloba za manjkajočo, iz bojznosti ali oportunistično opuščeno temeljno kritiko produkcije. To početje vključuje pogosto odkrit napad zoper manipulante: nezadovoljstvo kritika se usmeri na napačen naslov.

Nekaj patetičnih, morda zavajajočih delovnih hipotez: subjektivnost;

poustvaritev, kot tudi ni, da oznanja večne izvajalske vrednote. Takšen kritik bi bil danes fosil, proizvajalec tistega ideološkega videza (avtonomnost in nespremenljivost umetniškega dela), proti kateremu se velja boriti. Če nam uspe, da razsvetlimo odsev glasbenih umetnin v produkciji in pokažemo njegovo vlogo v zgodovini sprejemanja glasbe, lahko uspešno krmarimo zoper nepremišljeno porabo kot tudi zoper fetišizirano enkratnost. Zame se veže to na upanje, da je možno posredovanje tistega Busonijevga pogleda, po katerem mora sprejemnik glasbenega dela polovico dela opraviti sam. Da je takšno delo lahko v zabavo, naj na tem mestu ne zamolčim.

Hi-Fi-Stereophonie 9/1974, stran 992



TEKST POD SLIKAMI:

Razstavljen in sestavljen sodobni gramofon, ki je namenjen za različna posebna merjenja. Današnji gramofon lahko zvok le predvaja, medtem ko so ga lahko s fonografom posneli in poslušali.

ložimo tudi drugače. S svojo dejavnostjo kritika plošč je kritik glasbe bolj kot prej soočen z danostmi tržišča in tržno proizvodnjo. Njegov (samo moj?) izvor v feljtonu, glas-



zavzemanje za zanemarjeno, neobičajno; pri tem se izogniti nevarnosti snobizma, ne utrjevati samo „izjemnega“ stališča; premisliti tudi zunajglasbene (socialne, ekonomske) povezave; ne zamešati umetniškega in socialnega napredka, torej: skeptičnost do avantgarde, ne da bi pri tem zašli v malomeščanskost; kljub vsem nasprotjem, ki jih občutimo: z veseljem poročati, z zadovoljstvom pisati.

Neugodna dilema, ki ostaja: ne pisati tako enostavno, kot bi želeli, ker se mnogo tega, kar bi hoteli domisliti, napisati, zgubi na poti. Pri ponovnem branju lastnih tekstov: redko občutek sreče, pogosto neugodje, tudi sramovanje. Težnja po bežanju („iztirjenec“).

Hi-Fi-Stereophonie 9/1974, stran 984

Ulrich SCHREIBER

V obdobju ponovljivosti umetniškega dela mora kritika izhajati od vpogleda, ki ga je pred skoraj štirimi desetletji objavil Walter Benjamin, da so tehnična sredstva „prvič v svetovni zgodovini“ umetniško delo osvobodila „parazitske prisotnosti v obedi“ tako imenovanega glasbenega življenja. S svetniškimi legendami o znanih umetnikih, posebej izvajalcih, ima kritika plošč samo tedaj kaj skupnega, če se poistoveti s komercialnimi normami negovanja umetniškega sijaja. Če pa razkriva te povezave, se utemeljuje v politiki v najširšem smislu, lahko dobi še širši pomen in vlogo, ki je bila koncertnemu ali opernemu kritiku tuja, tuja njegovemu samoumevanju: pomen in vlogo družbene odgovornosti pri razsvetljevanju. Tako ni naloga kritika, da proslavlja vsakokratno novo

ZAKLJUČNA KADENCA

Preletimo še enkrat tri sestavke. Natisnjeni so v določenem zaporedju. V prvem se avtor omejuje na osebo kritika, na psihične elemente, ki se mu zde odločilni za uspešnost kritikovega dela. Osebnost razmišlja o delu svojega razuma, da bi razložila svojo pot do odgovora na: zakaj mi ugaja.

Jungheinrich razbije trdnost kritikovega razuma z opozorili, kaj ga lomi, ovira. V razmišljanje vključi ekonomske, socialne, v najširšem smislu politične elemente življenja, da bi zanesljiveje utrdil kritikovo mesto. Natančneje tudi določa značilnosti kritikovega dela in pravi, da je lahko kritik uspešen le, če si uza-vesti zgodovinski sklop, v katerem je možna ponovljivost umetnine.

Misel o ponovljivosti umetnine veže Jungheinricha s Schreiberjem, vendar je prvi manj zanesljivo pričrčan v svojo vlogo razsvetljevalca in pogosto dvomi v svoje delo. Medtem ko je trdnost osebnosti, ki veje iz Schreiberjevega teksta, utemeljena v trdni strukturi sprejemanja, razumevanja sveta in njegov dialektično odprt, predmetu se prilagajajoč postopek, ki razkriva resnico predmeta z razločevanjem njegove navidezne enotnosti, mu s prepletanjem subjekta in objekta daje takšno zagotovilo o veljavnosti njegovega napora, da lahko govori tudi o zadovoljstvu pri ukvarjanju s ploščami.

Pričeli smo pri posamezniku in ga nato vedno bolj vpenjali v zgodovinske odnose, da bi lahko razbrali iz Schreiberjevega teksta, kako naj se sodobni človek v svetu obrne: naj bo kritičen in naj razsvetljuje.

IGOR KRAMBERGER

JAZZ

BERGAMSKI JAZZ LANI IN LETOS

ROLANDU V SPOMIN

Sredi marca se bodo v Bergamu spet zbrali glasbeniki, novinarji in kritiki na vsakoletnem otvoritvenem shodu tistih, ki igrajo ali se zanimajo za jazz. Deseta obletnica festivala pomeni leta prizadevanj bergamske turistične zveze v italijanski pokrajini Lombardiji, da vedno številnejšim ljubiteljem jazzovske glasbe predstavi najpomembnejše ustvarjalce sodobne kreativne scene z evropske in ameriške celine. V programih na odru gledališča Donizetti in športne dvorane so v teh letih sodelovali glasbeniki: Paul Bley, Art Ensemble of Chicago, Archie Shepp, Elvin Jones, Sam Rivers, The Revolutionary Ensemble, in mnoga druga genialna imena jazzja prejšnjih desetletij, med njimi tudi skupina jugoslovskega vibrafonista Boška Pe-

stva, ki je navdušeno zaploskalo ob kakršni koli kvaliteti glasbe, vedno so zahtevali dodatek. Slovenska mladina je do kvalitete jazzja veliko bolj kritična, sprejme le vrhunske ustvarjalce sodobne kreativne glasbe, kot so Anthony Braxton, Roscoe Mitchell, Cecil Taylor, Paul Bley, Sam Rivers...

V PRVEM VEČERU so se zvrstili: francoska skupina François Jeanneau Group, kvintet Enrica Raveduša zasedbe je trobentač Enrico. Njegovim zahtevnim improvizacijam so trije člani skupine skandinavskega saksofonista Jana Garbareka (Bobo Stenson, Palle Danielsson, Jon Christensen) le težko sledili. Seveda je bilo prej enostavneje spremljati glasbenika lepih melodij Garbareka!

Nekako brezbarvno je minil koncert vibrafonista Bobya Hutchersona, včasih je igral z glasbeniki Paulom Bleyem, Donom Cherryjem, Archiem Sheppom. Velika dvorana je nežne zvoke cevastega glasbila ubijala, tako nujno ni bilo učinka, čeprav so se fantje trudili.

Nestrpno smo pričakovali tretji, zadnji koncert. Kaj bo pokazal DEWEY REDMAN, v zadnjem desetletju pomemben član skupin Ornette Coleman in pianista Keitha Jarretta, ob katerem je moral ostajati v okviru lepih melodij in enostavnih improvizacij, čeprav je že prej dokazoval, da je sposoben ustvariti veliko več.

Dewey se je rodil 1931 v Texasu. Učil se je klarinet, študij je nadaljeval v Sam Houston Collegeu, Njegov

Genialni multiinstrumentalist RASHAAN ROLAND KIRK je umrl 5. decembra lani v mestu Bloomington, Indiana, Združene države Amerike. Težko bolan, delno paraliziran, je z ogromno voljo uspel in igral le z eno roko. Že s šestimi leti je izvajal različne zvoke iz vodovodnih cevi, pozneje je začel pihati v trobento. Hodil je v šolo za slepe otroke, igral je saksofon in klarinet v študentskem orkestru. Nekaj let kasneje je uresničil svoje sanje: igrati na tri instrumente hkrati. Pri starinarju je dobil dva stara instrumenta: manzello (manjši od sopranskega saksofona) in stritch (podoben alt saksofonu, ima bolj hrapav zvok), dodal je še druga glasbila: tenor saksofon, klarinet, prečno flavto, malo flavto, v katero je pihal z nosom, če je istočasno tudi pel. Okoli vratu so mu visele sirena, clavieta in še kakšna piščalka. Vedno je iskal in izpopolnjeval zvok, o katerem je sanjal. Leta se je moral preživljati izpostavljen blaznosti rock and rolla. Roland se je z odločnostjo prebil iz te situacije. Slepoto je premagal z drugimi čutili, slišal je več kot drugi ljudje. Prva plošča, ki jo je posnel leta 1960 v Chicagu, je zbudila veliko radovednost kritike, občudovanje pomembnih glasbenikov. Tako se je 1961 pridružil skupini pomembnega basista Charlesa Mingusa, nikoli pa niso posneli na plošče njegovega ustvarjanja z Johnom Coltraneom in Ericom Dolphyjem.

Roland je imel rad nenavadne stvari, naravni talent mu je omogočal, da je ostal do konca izviren glasbenik. Pomanjkanje vaje je premagoval s sposobnostjo, glasbeniki bi rekli „z ušesi, velikimi kot svet“; poslušal je vsakovrstno kvalitetno glasbo: klasično, pop, jazz, le tako je bil z občutkom za zvok sposoben razviti osebni stil. Flavti je priboril častno mesto (prej se je zdela glasbenikom premalo izpovedna), spremenil njen zven ne samo s pihanjem v ustnik, marveč tudi s petjem in drugimi spremljanjem instrumentalne melodične linije. Kako pomembna je ta sprememba barve glasu, ki je v razvoju flavte prav revolucionarna, dokazuje množica Kirkovih posnemovalcev v jazz in pop glasbi.

Njegov neodvisni zvok, poln energije in volje do življenja, je iskal poslušalce, ki bi bili dovolj odprti za novo jazzovsko narečje in uporabo neobičajnih instrumentov. Nekaj domiselnosti velikih glasbenikov Mingusa in Coltranea se je priljeplilo ob njegove roke ter pihala; ideje je sprejel in jih preoblikoval v svoji osebnosti. Zdaj spoznavamo, da smo ga začeli prepozno ceniti.



JOE HENDERSON



EDVARD VESALA



DEWEY REDMAN

troviča. Skupina organizatorjev je ustvarila jazzovski festival, ki ga glasbeniki cenijo, radi se odzovejo vabilu in igrajo pred navdušenimi množicami.

Lani so turistični delavci v Bergamu, severno od Milana, mestu z množico zgradb iz rimske zgodovine, srednjega veka in — ne nazadnje — grobom skladatelja Gaetana Donizettija, devetih pripravili festival jazzovske glasbe. Mesto je utripalo v vsakdanjem ritmu, plakati so opozarjali, da se dogaja nekaj glasbenega. Manjkalo ni niti študentskih demonstracij z rdečimi transparenti, niti nekaj prometne zmede. Tudi to je Italija!

Velika športna dvorana je bila tri dni polna večinoma mladega občinstva. Finale prvega večera je prinesel

finsko-poljski jazz: Edvard Vesala, bobni, Tomasz Stanko, trobenta. Skupina je napolnila dvorano z zvoki, polnimi energije. Čutili smo, da so nam podarili del sebe.

DRUGI VEČER festivala so ustvarjale domače skupine. Italijanski jazz zaenkrat še nima take kvalitete, da bi lahko pomenil kaj več na svetovni in evropski sceni.

TRETJI VEČER nam je podaril tisto pravo. Prvi koncert: napovedano skupino flavtista Yusefa Lateefa je zamenjal JOE HENDERSON. S povprečnimi skladbami in glasbeniki nam ni mogel veliko ponuditi. Verjetno lahko uživamo ob njegovih improvizacijah le še na ploščah z Alice Coltrane.

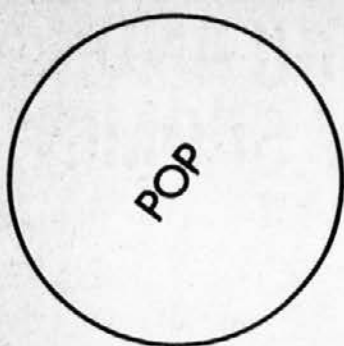
sošolec je bil Ornette Coleman, skupaj sta sodelovala pozneje v New

Yorku. Los Angeles mu je dal priložnost uveljavitve, sodeloval je tudi z Liberation Music Orchestra basista Charlieja Hadena.

V Bergamu je Dewey predstavil svojo skupino: TED DANIEL, trobenta, EDDIE MOORE, bobni, FRED HOPKINS, bas (danes član tria AIR). V dobri uri glasbe so dali največ, kar lahko ponudi glasbenik poslušalcem. Dewey je s saksofonom dokazal, da je daleč nad vsemi. Z zvoki je povedal vse tistim, ki so znali razumeti. Uporabljali so kopicico eksotičnih, vzhodnjaških instrumentov, zanimivih zvočno in oblikovno. Ustvarili so čudovito vzdusje in napolnili dvorano z vibracijami, ki smo jih čutili še takrat, ko smo odhajali.

URŠKA ČOP

URŠKA ČOP



PLES IN ROCK

Rock glasba skozi poslušanje, skozi občutenje plesalca na sobotnih plesih v ljubljanskem študentskem naselju, bo vsebina članka, teme, ki se preveč zanemarija. Saj se ob plesih, ki jih spodbuja, navdihuje glasba rock skupin, bodisi v disco klubih, ali v dvoranah, kjer za ples igrajo glasbene skupine. Pri nas so se ritmične improvizacije na rock glasbo pojavile v začetku druge polovice šestdesetih let. Članki, ki poročajo o njih, so omejeni na skupine, ki tam igrajo (podatki o članih skupine, njihovi glasbi...), ne povejo pa ničesar o obiskovalcih (omenjajo samo njih število), njihovem obnašanju, vedenju nastopajočih skupin, organizatorju...

Plesi v veliki dvorani Študentskega naselja, ki jih organizira študentsko društvo Forum kakih deset let, od začetka študijskega leta, septembra, do zaključka, junija, trajajo od pol devetih zvečer do enih zju-

izvajajo pa tudi blues, rock'n roll, pop... (Cod, Tomaž Domicelj, Drugi način, Era, Horizont, Jutro, Teška industrija, Time, Rudolfovo, Parni valjak, Prizma, September, Unioni in druge).

Vzdušje je odvisno od skupine, ki nastopa, njene priljubljenosti in navsezadnje od kvalitete glasbe, ki jo izvajajo, pa tudi od spodbujanja glasbenikov, naj obiskovalci plešejo. Da se razvije, je dovolj ploskanje nekaterega od glasbenikov, največkrat pevca, ki jih poziva, naj tudi oni ploskajo. Odgovarjajo z ujemajočim ritmom ploskanja pevca ali bobnanja, z dvignjenimi rokami nad glavami, vpitjem, kriki in žvižgi. Zadnji dve leti je postal običaj, da obiskovalci postavijo tri do pet vrst stolov pred oder, kjer igra skupina. Tako se zgodi, da tretjina obiskovalcev samo posluša.

Najpogostejša oblika plesa je ritmična improvizacija v ritmu glasbe,



V soboto, 18. februarja je nastopila nova ljubljanska skupina Žepna izdaja.

traj. Ob izjemnih priložnostih, kot je na primer pustovanje, do dveh. Vstopnina znaša od petindvajset do štirideset dinarjev, odvisno od popularnosti in ugleda skupine, ki nastopa. Edina omejitev na plesu, velja za kadičce, saj je kajenje v veliki dvorani prepovedano, za kar poleg opozoril skrbijo za te tudi redarji. Starost obiskovalcev se giblje od petnajst do petindvajset let, čeprav je nekaj tudi starejših. Prevladujejo študenti, sledijo učenci srednjih šol, najmanj je obiskovalcev, ki so že zaposleni. Če nastopajo skupine iz drugih republik, pridejo tudi vojaki. Znane skupine privabijo največ obiskovalcev, zlasti se poveča število obiskovalcev, katerih je sicer manj kot fanov. V letošnjem študijskem letu je največ obiskovalcev pritegnila skupina Drugi način iz Zagreba, in sicer tisoč štiristo, najmanj Prizma iz Kopa - štiristo. Nastopale so skupine, katerih glasbena značilnost je rock, v širšem pojmovanju besede,

odvisna od trenutnega navdih plesalca, kako bo izrazil zvoke, ki jih čuti, čimbolj sproščeno in svobodno, v možnostih svojega občutka za ritem. Druga, manj pogosta oblika je kolo; nekaj plesalcev, ki se med seboj poznajo, sproti nabira še ostale, dokler ne obkrožijo plesišča v strnjem krogu. Nekateri medtem mahajo s stegnjenimi rokami, v katerih vrtijo rute, robece ali jopice.

Predprostor je namenjen garderobam v bifeju, tam se obiskovalci tudi nemoteno pogovarjajo, saj je glasnost skupin za pogovor v veliki dvorani prevelika. Med približno desetminutnimi odmori pride večina plesalcev po pivo, redkokdaj po brezaikoholne pijače. Tu je dovoljno tudi kajenje, zato je predprostor poln tudi med igranjem.

Plesna zabava v Študentskem naselju je poleg disco kluba Stopoteka edina redno organizirana množična glasbena zabava v Ljubljani.

Foto: Franci Fortuna MILOŠ BAŠIN

GODCI V MESTNEM GLEDALIŠČU

V minulih tednih je Produkcija kaset in plošč RTV Ljubljana privedla dva koncerta slovenskih godcev v mestnem gledališču v Ljubljani. Obakrat v nedeljo, ob pol osmih zvečer; šestega januarja recital Andreja Šifererja in dvanajstega februarja Aleksandra Mežka. Razloga za koncert nista bili samo predstavitvi velikih plošč obeh godcev (Andreja Šifererja, Moj žulj, in Aleksandra Mežka, Kje so tiste stezice). Pravi vzrok je predvsem povečano zanimanje za rok glasbo (pojmovano v najširšem pomenu te besede) in s tem izdajanje plošč in kaset s to glasbo, kot tudi predvajanje na radiu in televiziji ter vedno večja uporaba ekonomske propagande pri seznanjanju potrošnikov o novih izdelkih (ploščah in kasetah).

Če primerjam oba koncerta, lahko ugotovim, da je prvega odlikovala sproščenost in živahno sodelovanje med izvajalci in obiskovalci. Slednji so zbrano prisluhnili melodični glasbi, hitro razpoznavnim

Drugi gost njegovega koncerta je bil godec iz Trbovelj, Vili Fajdiga, ki je samo še potrdil miselno in živo povezavo med godci, največkrat harmonikarji, ki so in še danes živijo v vaškem okolju, ter med godci, največkrat kitaristi, katerih značilnost je, da izhajajo iz mestnega okolja. Oboji sicer rastejo iz različnih družbenih sredin in različnih glasbenih izkušnji in vplivov, družijo pa jih značilnosti glasbenikov posameznikov.

Tudi na Mežkovem koncertu smo imeli priložnost slišati godca z Gorenske, Triplotevega Tončka, ki je sam zaigral dva valčka, skupaj z Mežkom sta zagodla tudi dve skladbi, Kje so tiste stezice oziroma Možje v črnem. Spet se je pokazalo povsem zgrešeno pojmovanje slovenske glasbe, saj niti Mežek niti godec nista vedela, kaj je pravzaprav to, kar igrata. Kako imenovati te skladbe: narodne, narodnozabavne ali kako drugače? Ta negotovost je bila očitna iz njegovega pogovora.



skladbam in duhovitim besedilom Andreja Šifererja, ki kljub preprostosti skrivajo v sebi marsikatero „žulje“. Ne samo njegove, „žulje“ nas vseh, ob katerih se je treba tudi zamisliti.

Pri drugem koncertu je Mežek le na trenutke obvladal prostor, kar je čutil tudi sam. Ploskanje je bilo manj spontano kot na koncertu Andreja Šifererja. K temu je pripomogla neiznajdljivost pri napovedovanju skladb, njihova dokaj medla melodičnost ter besedila (polovica je bila angleških): le-ta žele biti osebno izpovedna in prepričljiva, vendar jim to največkrat ne uspeva.

Šifererja je spremljalo nekaj gostov-glasbenikov, ki so pripomogli k polnemu zvoku: čelist Radko Zekič, kitarist Borut Vrščaj in skupina glasbenikov orkestra RTV Ljubljana z električnim klavirjem, basom in bobni. Predstavil je znane skladbe, skupaj z Marjetko Falk sta zapela tudi dve novi, prav tako spveni in z dobrima besediloma, kot druge.



Pri nekaj skladbah sta Mežku pomagala Andrej Arnold, saksofon, in Ratko Divjak, konge in činela. Čeprav je bilo igranje Arnolda preveč jazzovsko za tako vrsto glasbe, sta oba primerno dopolnila Mežkovo petje in igranje kitare. Oba koncerta sta pokazala, da koncerti godcev pritegnejo več obiskovalcev, če primerjam obiske na koncertih slovenskih godcev in slovenskih rock skupin.

Načinu izvajanja godcev je mogoče prisluhniti le v prostoru kot je dvorana Mestnega gledališča, ne pa v dvoranah, kakršne so npr. v Študentskem naselju ali v Tivoliju, kjer se največkrat dogajajo taki koncerti. Pa še nekaj: kdaj se bo za življenje (delo) sodobnih godcev začela vsaj zanimati za to ustreza ustanova (Glasbenonarodopisni inštitut v Ljubljani)? Saj zadnji godci na Slovenskem niso bili rojeni pred tristo leti, rojevajo se in živijo tudi danes. Večina jih živi tu, v Ljubljani!

MILOŠ BAŠIN



Popularna glasba na novih ploščah

Pred nami so tri plošče s popularno glasbo, ki jo izvajajo moški zbor France Prešeren iz Kranja pod vodstvom P. Liparja, Koroški akademski oktet pod vodstvom C. Krpača in Študentski oktet pod mentorstvom U. Lajovica. Na teh treh ploščah je posneta smetana tistih domačih in tujih uspešnic in ganljivk, kot jim pravilno pravi komentator Borut Loparnik, ki nosijo pečat čitalništva ali to poljudno smer nadaljujejo.

Najzanimivejša je vsekakor plošča Študentskega okteta. Ne zadovoljujejo se le s postavnim fantovskim petjem, ki je na vseh treh ploščah dobro uglaseno. Ima tri prednosti pred ostalima dvema ploščama: mladost, glasovno okretnost in kvalitetnejši spored. Sega namreč po umetniško pomembnejših zborih S. Vremška, H. Genzmerja, D. Švare in drugih. V interpretaciji pa se je pozna izbirčni okus dirigenta Uroša Lajovca.

Vse tri plošče so založila Obzorja - Maribor, izdelal pa jih je Helidon. Producent prvih dveh je Vilko Avsenik, tonski mojster pa Sergej Dolenc. Uglasene so pretežno na komercialnost. Ali se bodo s to glasbo „Kranjcem vremena zjasnila“ spričo sodobnih življenjskih utripov, je vprašljivo.

PAVEL ŠIVIC

**BIJELO DUGME/ KONCERT KOD HAJDUČKE ČESME, JUGOTON
SMAK/ PLAVA PESMA, ULAZAK U HAREM RTV LJUBLJANA
TEŠKA INDUSTRIJA/ ZASVIRAJ I ZA POJAS ZADJENA, JUGOTON
YU GRUPA/ MEDU ZVEZDAMA, JUGOTON
PARNI VALJAK/ GLAVOM KROZ ZID, JUGOTON**

Kar pet jugoslovanskih rock skupin je v zadnjih dveh mesecih izdalo velike plošče; medtem ko Bijelo dugme, Smak in Teška industrija zadovoljujejo pa plošči Yu grupe, zlasti pa Parnega valjka ne ustrezata nikakršnim kriterijem. Vse imajo več skupnih značilnosti: glasbila - dve kitari, klaviature, bas, rock kot osnovni izraz in skladbe, ki temeljijo na rock glasbi. Te skladbe so grajene na ritmu basa in bobnov, kitare in klaviature pa lahko razvijajo melodično linijo.

Najboljši dosežek je plošča Bijelog dugmeta v živo posneta na koncertih v Ljubljani, Beogradu in Sarajevu. Čeprav so na njej starejše in že znane skladbe, ki so natisnjene na prejšnjih velikih in malih ploščah, in kljub nekaterim napakam na lanskoletnih koncertih po Jugoslaviji, je

Bijelo dugme še vedno ena izmed maloštevilnih naših skupin, ki imajo najbolj izdelan koncept skladbe in s tem seveda tudi izvajanja. K temu največ pripomorejo izrazno enakovredni glasbeniki in skladbe Gorana Bregoviča, ki, če jih primerjamo s skladbami skupin, katerih glasba velja za bolj zahtevno, ne dopuščajo dvomov o kvaliteti in vzrokih za to, prej obratno. V živo posnete so dobile novo dimenzijo in sproščenost rock improvizacije.

Produkcija kaset in plošč RTV Ljubljana je izdala najuspešnejše skladbe skupine Smak, ko so bili še vezani na izdajanje plošč pri njih. Samim skladbam R. M. Točka je sicer s stališča rocka težko kaj očitati, vendar med glasbeniki v skupini nima enakovrednih sodelavcev, kar je zlasti očitno pri bobnarju in basistu. Tako vse delo in razvite ideje ostane njemu, zaradi česar so nekatere skladbe enolične in nam kljub besedilom pesnika M. Glišiča povejo zelo malo ter so celo banalne.

Poslovilna plošča Teške industrije je primer nedodolnosti izvedbe in samih idej. Kot bi poslušal njihove prejšnje skladbe, le z novimi besedili. Od nastanka so obljubljali zahteven in „težak“ rock, vendar je tudi na tej plošči nekaj skladb, ki zvenijo kot popevke. Celoten zvok skupine je poln, predvsem zaradi klaviatur. Zasluži več pozornosti kot plošči Yu grupe in Parnega valjka.

Zadnji plošči Yu grupe in Parnega valjka bi morali nujno prepovedati. Če bi jih skupini skušali izdati pred leti, gotovo ne bi izšli. Tako pa popularnost in potrošniki, učenci osnovnih in srednjih šol, kupujejo predvsem take glasbene izdelke, o čemer priča dokaj visoko število prodanih plošč. Yu grupa, ki velja za eno najboljših rock skupin pri nas, zlasti na papirju, se je popolnoma izgubila v neiskanju. Neumna besedila, reven koncept skladb in priredb, ki se v enoličnem igranju izgubijo ena v drugo ter petje D. Jelčiča, ob katerem bi človek brez pevskih izkušenj in posluha lahko dejal: „Moram posneti ploščo, ampak veliko!“

Parni valjak so glasbeno-zdravniški primer, ki ne bi ostal samo pri pregledu splošnega zdravnika... Ni izraza, s katerim bi lahko označili njihovo glasbo. Poslušajte, ampak ne kupite! Kaj delajo komisije in glasbeni uredniki, ko se odločajo za natis takih in zelo podobnih „nezvokov“?

IBRICA JUSIČ/ EMINA, JUGOTON

Še ena odlična plošča našega godca (glasbenika-posameznika). Imenovali so ga celo šansonjer, zaradi pesmi pesnikov in njegovih pesniških besedil, ki jih uglasblja. Brez pomoči orkestra sam poje in igra akustično kitaro; doživeto in prepričljivo, moramo mu verjeti. Kitara je njegov drugi glas, povsem enakovreden petju, tehnično brezhibno zaigran. Pesmi so delo različnih jugoslovanskih pesnikov, med njimi najdemo tudi pesem Janeza Menarta. Kdor spremlja sodobno jugoslovansko poezijo, bi dejal, da so pesmi, tematika in oblika zastareli,

vendar je edini pri nas, ki uporablja besedila pesnikov kot svoj razpoznavni znak, poleg vokalne in instrumentalne izvedbe, ki ju ne gre zanemarjati.

BEATLES/ RUBBER SOUL, JUGOTON

Zvok Beatlesov je še vedno nov, težko ga bo kmalu preživeti. Je vzor mnogim glasbenikom, čeprav je plošča izšla leta 1967 ter je na njej nekaj zelo znanih skladb, vse pa tvorijo celoto in so si enakovredne: Michele, Drive my car, Norwegian wood, In my life...

ARETHA FRANKLIN/ GOLDEN HITS, SUZY

Dvanajst najbolj uspešnih skladb od leta 1967 - 1976 je zbranih na veliki plošči. Vokalna izvedba temelji na njenih predhodnicah, ki so izhajale iz bluesa: Billie Holiday in Betty Smith. Priredbe so seveda sodobne in moderne, pod vplivom mnogih glasbenih tokov zadnjih desetih let; korenine imajo v gospelu, bluesu in soulu.

JOAN ARMSTRONG/ SHOW SOME EMOTION, RTB

Glasbenica - posameznica je uspela v Veliki Britaniji, doma je namreč s Karibov. Poleg tega, da je avtorica večine skladb, seveda poje in tudi igra akustično kitaro in klavir, ki je značilnost glasbenikov-posameznikov. Teško je opredeliti njeno glasbo: sestavljena je iz mnogih sodobnih zvrsti. Največji vpliv imata soul in rock, medtem ko je vokalna izvedba enkratna: močan, jasen in prodoren glas je zanesljiv v počasnih in hitrih skladbah, je lebdječ, plavajoč, obstojen.

THE ORIGINAL ANIMALS/ BEFORE WE WERE SO RUDELY INTERRUPTED, SUZY

Zvoki, ki so v današnjem rocku še kako potrebni, so združeni v treh besedah - rhythm and blues. Člani legendarne skupine Animals so se združili samo za snemanje te plošče, in sicer: Eric Burdon, Alan Price, Hilton Valentine, Chas Chandler in John Steel. Deset skladb različnih avtorjev, med njimi tudi skladba Boba Dylana, nas vrne deset let nazaj. Niso sicer zaigrane tako goreče kot ob delovanju prvih Animalsov, vendar je to „stara“ glasba, ki presežeta v današnjem zastoju rocka s svežino in je nujno potrebna.

THE BEACH BOYS/ 20 GREATEST HITS, RTB

Nezgrešljiv ameriški pop z izstopajočimi vokalnimi in kitarskimi harmonijami in v nekaterih skladbah s prenatrpanimi priredbami (pihala). Encstavne skladbe imajo izstopajoče melodije, ki si jih ni težko zapomniti in so znane, saj je to večina njihovih najuspešnejših skladb. Posneli so jih na lanskoletni turneji po ZDA.

KINKS/ SLEEPWALKER, JUGOTON

Kinks so tudi že legendarna skupina. Njihova današnja glasba je zmes ne zelo razpoznavnega rock'n

rolla in popa, tako angleškega kot ameriškega, katerega vpliv je najbolj slišen. Na plošči ne izstopa nobena skladba, čutiti je dobro sporazumevanje glasbenikov, kar je posledica dolgoletnega sodelovanja. V celoti ne prinaša nič novega, kljub temu ustvarja plošča ugoden vtis; predvsem ne smemo pričakovati od nje preveč.

JOHNNY WINTER/ NOTHIN' BUT BLUES, SUZY

Po nekajletnem igranju bluesa v šestdesetih letih potem rock'n rolla v začetku sedemdesetih se je Johnny Winter spet vrnil k svoji prvotni usmeritvi. Gotovo je najboljši oziroma najizrazitejši belopolti izvajalec bluesa, ki dosega izvedbe črнопolthih izvajalcev. Winterjeva odločitev, da se je vrnil k bluesu, je in ni presenetljiva. Presenetljiva je zaradi tega, ker je zadnjih pet let sodeloval z rock glasbeniki in temu primerna je bila tudi glasba, ni pa presenetljiva, ker je svoj največji uspeh in priznanje dosegel prav kot izvajalec bluesa. Njegova zdajšnja usmeritev ima zato komercialen pomen.

Kljub temu je to odlična plošča bluesa. Na njej sodeluje znani blues glasbenik Muddy Waters.

SHAKTI/SUZY

Kitarist John McLoughlin že nekaj let deluje s skupino Indijcev, ki ustvarjajo na indijskih tolkalih in violini. Združitev obeh glasb, evropske in indijske, postaja že običaj, če se glasbeniki odločijo za vpliv katerikoli druge glasbe, se največkrat odločijo zanjo. Največji problem je neenakopravno sodelovanje glasbenikov. Veliko preveč je preigravanja kitare v neštetih oblikah. Indijski glasbeniki ostajajo ob strani le kot nujno dopolnilo. Plošča je posneta v živo na koncertu v ZDA 1975, izšla pa je 1976 pri CBS in letos pri nas.

STRANGLERS/NO MORE HEROES RTV LJUBLJANA

Punk rock z vsemi svojimi značilnostmi. Zasedba skupine je sicer obogatena, poleg kitare, basa in bobnov, so v njej tudi glasbila s tipkami, ki predvsem harmonsko obogatijo preprost rock'n roll. Skladbe so kratke, slonijo na nekaj akordih, trdem in ubitem ritmu basa in bobnov. Petje meji na kričanje, zaradi česar je razumevanje besedil otežkočeno. Prav zaradi besedil, njihove vsebine, se postavlja vprašanje, če bi katerikoli jugoslovanska skupina lahko izdala ploščo s podobnimi besedili, lahko tudi besedami. Tako pa so besedila zapeta v angleščini; torej, če bo v bližnji prihodnosti v našem jeziku izšla plošča s podobnimi besedili, je to razumljivo. Če pa ne, je to samo podcenjevanje znanja angleškega jezika.

Plošča je drugače eden boljših izdelkov punk rocka, ne samo glasbenega, temveč tudi družbenega gibanja, ki pa ga industrija glasbe, predvsem zaradi ekonomske propagande uničuje. V naslednji številki bomo poročali še o dveh ploščah angleških skupin punk rocka: VIBRATORS IN CLASH.

MILOŠ BAŠIN

SOVJETSKA GLASBA

Ob šestdesetletnici oktobrske revolucije je revija *Nota* iz Krnjačeva oktobra lani objavila široko zastavljen prikaz glasbene tvornosti narodov Sovjetske zveze. Podatkov je mnogo, predvsem je ta glasba mnogo preveč bogata in raznolika, da bi jo lahko spravili le na nekaj strani.

Nemogoče je na kratko popisati osemstoletni razvoj, od prvega zapisa cerkvene glasbe iz leta 1157 do današnjih dni. Glasbeni strokovnjak Josip Andreis, katerega misli so povzeli v *Noti*, nazorno razlaga, kako se je posvetna ruska glasba začela razvijati pravzaprav šele v osemnajstem stoletju, in sicer z operami po italijanskim in francoskim vzorih. Najbrž vam ni neznano, da se je glasbeno življenje močno razmahnilo v času romantike: v začetku prejšnjega stoletja je prvo rusko nacionalno opero „Ivan Susanin“ napisal Mihail Glinka, ki je utrl pot znani peterici, delujoči ob koncu 19. stoletja. Rimski-Korsakov in Musorgski sta izmed petih narodnih skladateljev najbolj znana širši glasbeni javnosti, pa tudi Borodinovega „Kneza Igorja“ prav radi poslušamo. Istočasno s peterico je v carski Rusiji deloval tudi P. I. Čajkovski, ki ga poznamo po številnih simfonijah, koncertih in tudi po operah. Na prelomu stoletja je svoje skladateljske in pianistične sposobnosti prek meje Rusije ponesel Sergej Rahmaninov, ki je dolga leta živel v ZDA. Njegov sodobnik je Aleksander Skrjabin, čigar klavirske skladbe so izredno zanimive in obnem tudi trd oreh za izvajalce.

Toliko o ruski glasbi preteklih dob. V dvajsetem stoletju pa je oktobrska revolucija leta 1917 v marsičem spremenila razmere v glasbenem življenju Sovjetske zveze. Številne glasbene šole, razširjanje glasbe in glasbenega tiska med prebivalstvom, vse to je pripomoglo, da se je število glasbenikov močno povečalo, hkrati pa je rasla njihova kvaliteta in se je krepił njihov mednarodni ugled. Toliko teže je zato izluščiti nekaj imen, ki naj bi bila značilna za sovjetsko glasbo. Pomembno je prav dejstvo, da so se pojavila tudi imena iz drugih republik, glasba pripadnikov drugih narodnostnih skupnosti, in ne le ruskih, kot je bilo to pred revolucijo. Iz armenske folkloze je tako zrasel Aram Hačaturjan. Ob tem ne smemo pozabiti na nekatera velika imena, kot so Sergej Prokofjev, Dimitrij Šostakovič, oba predvsem simfonika, ter Igor Stravinski, ki je ena najpomembnejših glasbenih osebnosti našega stoletja.

Še bi lahko naštevali, saj je tudi na naših koncertih slišati dela sodobnih sovjetskih skladateljev Ščedrina, Kabalevskega, Hrenjikova in drugih. Mnogo manj pa smo sezna-

njeni z glasbo, ki prihaja iz ljudstva, ki je še vedno živa in ki je zaradi razsežnosti sovjetskega ozemlja tako raznolika. In prav to je področje, ki nas najbolj zanima in za katerega se nam zdi, da bo močno pritegnilo tudi vas.

Številni sovjetski narodi so slovanskega porekla, zato tudi njihovo glasbo odlikujejo globoko zakoreninjene značilnosti. Ljudska glasba je pogosto povezana z običaji ljudi: plesi in pesmi so namenjeni praznikom, obredom — pričakovanju novega leta, odganjanju zime, plesom o kresu in podobno. Tu bi lahko iskali marsikatero skupno točko tudi z našo glasbo. Spet drugod je glasba namenjena opevanju preteklih in polpreteklih dogodkov — in pevci se spremljajo na strunskem glasbilu, kar je mogoče primerjati s črnogorskimi guslarji. So pa v Sovjetski zvezi tudi neslovanski narodi, katerih kultura in zgodovina se močneje povezuje z običaji Srednje Azije. Zato je tu glasbila že po nazivih mogoče povezovati s tistimi, ki jih uporabljajo v Turčiji, v Iranu in drugod. Pa tudi glasba je zasnovana na drugačnih zvokovnih osnovah, ki se približuje kulturi sosedov.

Čeprav je sovjetska ljudska glasba od nekdaj bila tako različna, je vendar skoraj v vsakem narodu mogoče najti osebnosti, potujoče pevce, ki so s pesmijo razširjali svobodne misli in s tem nenehno opozarjali na družbene krivice. Ukrajinci so dolgo vladali Poljaki, narode ob Baltiku so si podjarmili nemški osvajalci. Torej se je ljudstvo moralo boriti, da je ohranjalo svoje snovanje, svoje običaje, saj so zavojevalci skušali doseči prav nasprotno — uničiti zavest o pripadnosti narodnostni skupini. Kot drugod, je ljudi najpogosteje povezovala pesem; budila jim je narodno zavest. Torej ni čudno, da so oblasti ljudske pevce nenehno preganjale.

Zgodovinske okoliščine so hotele, da so se iz skupnih osnov in v podobni smeri razvile ukrajinska, beloruska in ruska glasba. V Ukrajini velja za najpomembnejšo obliko *duma*, zgodovinska pesem, ki so jo od vasi do vasi širili pevci *kobzari*. Pesem izvira iz 15. in 16. stoletja, ko so se Ukrajinci borili proti Tatarom in Turkom, nato pa proti poljskim zavojevalcem. Poleg tega poznamo v Ukrajini tudi koledovanje: pevci in godci hodijo od hiše do hiše in voščijo zdravja ter sreče. Dva plesa, ki ju gotovo poznate, sta prav tako doma v Ukrajini: to sta *kazačok* in *gopak*.

V nasprotju z mnogoglasno ukrajinsko glasbo je beloruska enoglasna ali dvoglasna. Med glasbili so zelo priljubljene *harmonike*, posebnost pa je tudi *duda*, o kateri prepevajo številne ljudske pesmi.

Kavkaz, na katerem živijo številne narodnosti, je od nekdaj pritegoval s posebnostjo svoje ljudske kulture. Azerbejdžanci, pri katerih se je tako kot drugod glasba prenašala ustno iz roda v rod, poznajo *ašuge*, ljudske pevce, ki so obenem pesniki, skladatelji in izvajalci. Svoje petje spremljajo na žičnatem glasbilu *sazu*, ki je nedvomno soroden saz u sosednjih arabskih dežel. Tako kot v Azerbejdžanu je tudi v Armeniji pesem improvizirana in enoglasna. Ta dva naroda poznata tudi številne ljudske plesne, ki jih za razliko od njih Kirgizi, Kozaki in Turkmenci nimajo. Zato pa je zanje značilno enoglasno petje v večjih skupinah, ob spremljavi ljudskih glasbil, kot je recimo *temir-komuz*, mala ozvočena žica.

Ob Baltiku se glasba od naroda do naroda spreminja. V Letoniji poznajo v glavnem dvoje oblik: recitativne in melodične pesmi. Recitativne so povezane z obredi in z delom; na iste melodije je mogoče peti različna besedila. Melodične pesmi pa izvajajo v glavnem zbori. V Litvi je spet drugače: predvsem pevska kultura je tu visoko razvita. Velja, da je že v šestnajstem stoletju v Vilniusu bila pevska šola. Pesmi, ki so jih sicer začeli zbirati šele v devetnajstem stoletju, pa so bojda stare več kot tisoč let. Pri Estoncih je danes visoko razvito zborovsko petje, vendar je bila v zgodovini instrumentalna glasba zelo pomembna. Ruskim guslam podobno je glasbilo *kanela*, s katerim še danes spremljajo zborovsko petje. Med pastirskimi napevi pa je precej takih, pri katerih je šlo le za petje brez besedila.

V Moldaviji, katere glasba je podobna ukrajinski, ruski in ciganski, je predvsem razvita plesna umetnost, ki jo spremljajo ljudska glasbila, kot na primer pihala *čimpo*, *kaval*, *fluer*, *naj*.

Med narodi Srednje Azije je mogoče zaslediti visoko razvito ljudsko kulturo pri tistih, ki so bili stalno naseljeni, ni pa dosti podatkov o njih pri tistih, ki so živeli nomadsko. V stalnih naselbinah Uzbekov in Tadžikov poznajo številna glasbila, ki so izredno stara in pričajo o povezavi z islamom. Takšni so: godali *dutar* in *rubab*, pihalo *sumaj*, tolkali *čang* in *dojra*.

V današnji Sovjetski zvezi težijo za tem, da bi se ljudska glasbena tvornost še naprej razvijala. Glasbeniki delujejo v tako imenovanih ko-

lektivih. Široko je razširjena mreža pevskih zborov. Vsaka republika ima simfonični orkester, glasbene šole, pa številne oblike amaterskih glasbenih dejavnosti, tako da so dane vse možnosti za razvoj umetne glasbe in za ohranjanje bogate glasbene tradicije.

Iz revije *Nota* povzela in priredila Metka Zupančič

1. 2.

BALALAJKA, trikotno leseno glasbilo s tremi strunami, je najznačilnejše za Rusijo. Dve struni sta uglaseni enako, tretja zveni kvarto višje. Balalajke izdelujejo v več velikostih, v uglasitvah od sopranske do basovske, tako da poznajo v Rusiji orkestre balalajk, ki spremljajo ljudske plesne in pesmi.

3.

TAR je brenkalo s Kavkaza. Poznajo ga predvsem Azerbejdžanci. Instrument je v obliki številke osem; na izdolbeno bučo, trup je napeta koža. Tar izdelujejo v več velikostih, od prav majhnih do instrumentov, ki merijo okoli 90 centimetrov. Podobni instrument poznajo Turki in Iranci, različno je le število strun, ki jih je na kavkaškem glasbilu pet.

4.

ZURNA je kavkaško pihalo z dvojnimi jezičkom, konične oblike, ki je podobno današnji oboi. Tudi pri nas poznamo podoben instrument, zurle, ki jih je najti na jugu naše domovine. Najbrž je sorodnost tako v obliki kot v poimenovanju treba iskati v vplivu islamske, predvsem turške kulture. Zurna je dolga 31 centimetrov.

5.

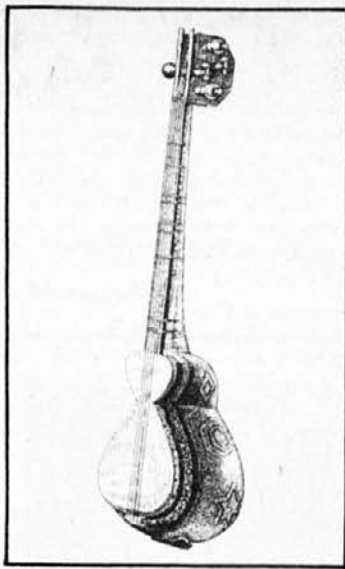
KEMANČA je godalo s Kavkaza. Resonančno telo je izdolbena buča, na katero je napeta koža. Vrat, ki „prebada“ telo in se podaljšuje v oporno nogo, je kovinski. Kemanča ima tri strune. Na Kavkazu so izdelovali povsem miniaturne kemanče, prav tako pa tudi take v velikosti kontrabasa. Te so imele štiri strune in so merile nad dva metra.

6.

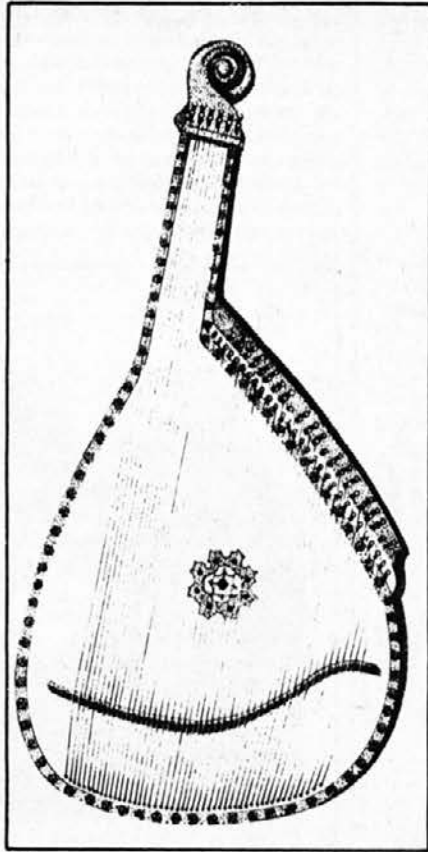
BANDURA je ukrajinsko brenkalo. Plički trup je dolben in ima ovalno obliko. Trup, vrat in glava so izdelani iz enega kosa. Strun je običajno 17, od tega 13 resonančnih. Instrument meri približno 90 centimetrov.

ODDAJA „IZ DELA GLASBENE MLADINE“

V SOBOTO, 4. MARCA OB 18.30 LAHKO POSLUŠATE ODDAJO NA PRVEM PROGRAMU LJUBLJANSKEGA RADIA, KJER BOMO Z GLASBENIMI PRIMERI DOPOLNILI BESEDILO TEGA ČLANKA.



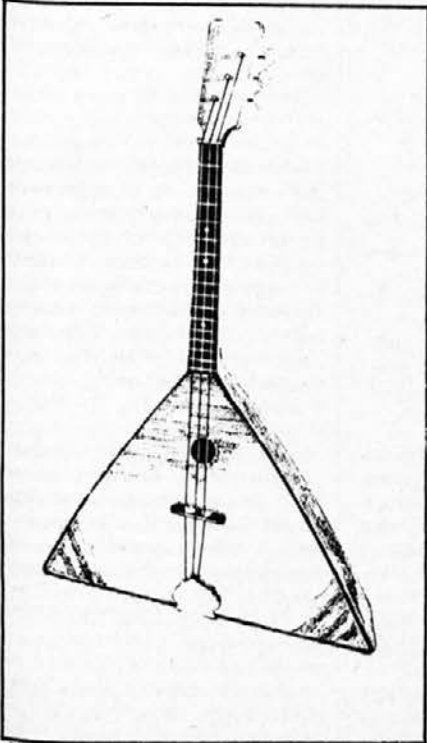
3



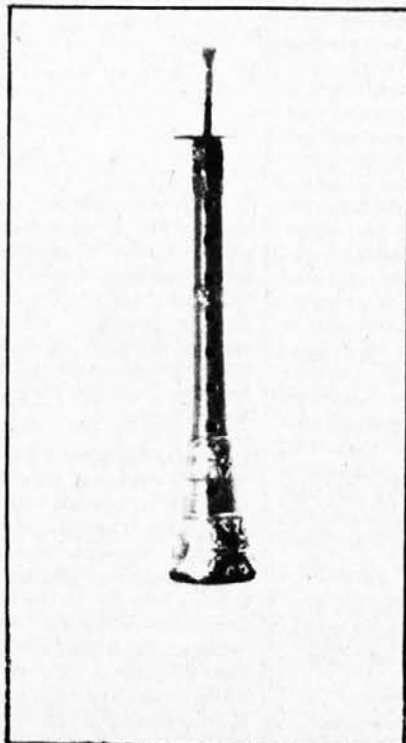
6



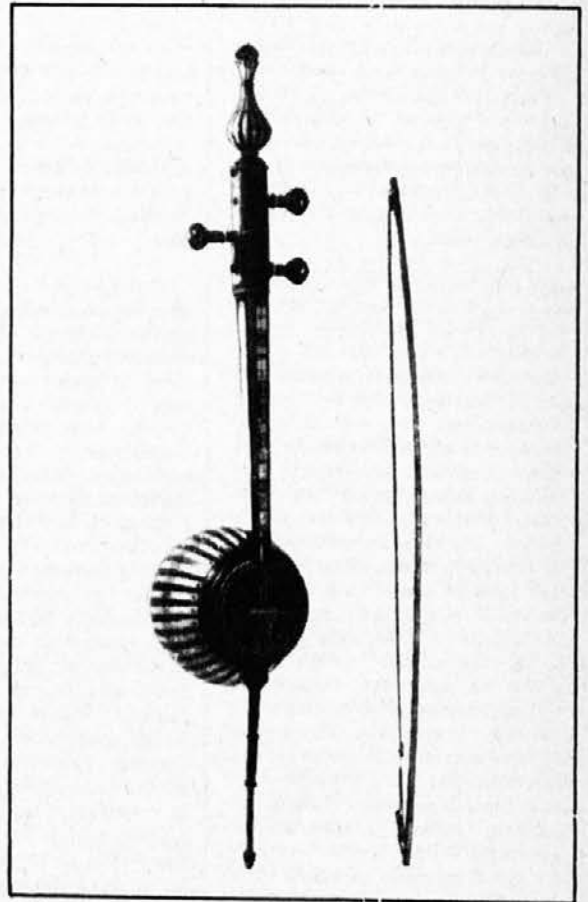
1



2



4



5

USTANOVA
POKLIC

PEDAGO- ŠKA AKADEMIJA V LJUBLJANI

139 GLASBENIH
PEDAGOGOV
V 30 LETIH

Lani je ljubljanska pedagoška akademija praznovala tridesetletnico svojega obstoja, letos pa mineva prav tako trideset let, kar ta višja šola vzgaja tudi glasbene pedagoge. Zato se nam je zdelo primerno stopiti v stik s predavatelji na glasbenem oddelku in jih prositi, naj oddelku predstavijo.

S pedagoških akademij prihajajo učitelji glasbenega pouka v osnovnih šolah. Ti se za svoje izredno odgovorno delo usposablajo v dveh letih zgoščenega dela, ki zajema približno trideset tedenskih ur pouka. Ko zapuščajo šolo, morajo biti pripravljeni navajati otroke, da bodo živeli ob glasbi, kot je rekel predstojnik oddelka profesor Jakob Jež. Prav v letih, ko je otrok tako dojemljiv za vtise, ko se mu oblikujejo tudi estetske potrebe, mora biti glasbeni pedagog dovolj večšč, da v otroku zbudi željo po petju, po sproščnem izražanju, veselju v glasbi. Zato je tako pomembno, da zna učitelj glasbe voditi zbor, da privaja na igranje preprostih glasbil, da ob klavirju usmerja otroško petje. Za ta poklic so torej potrebne povsem druge sposobnosti, kot jih pričakujemo od drugih glasbenih strok. Prav te sposobnosti skušajo predavatelji na pedagoški akademiji odkriti pri mladih, ki se odločijo za študij na tej ustanovi. Ko končajo srednjo šolo, jim na tačaju predstavijo zahteve poklica in težavnost študija, nato pa s sprejemnim izpitom odberejo primerne kandidate. Tako študentov ni prav veliko, pravzaprav mnogo manj, kot bi jih potrebovale naše šole. Približno enako je število redno vpisanih in tistih, ki študirajo ob delu, okoli deset v vsakem letniku.

ja, ne pa tudi končana srednja glasbena šola. Tako postane študent na pedagoški akademiji marsikdo, ki morda ni imel dovolj možnosti za bolj poglobljen glasbeni študij. Zelo redki so študenti iz Ljubljane, čeprav tudi v glavnem mestu manjka glasbenih pedagogov. Razen tega se ob pomanjkanju učiteljev glasbenega pouka dogaja, da šole skušajo pritegniti študente še pred opravljenjo diplomo, kar nato otežuje delo na oddelku in pomeni hudo obremenitev za slušatelje. Vendar na oddel-

za svoje delo namreč potrebujejo tudi znanje klavirja. Čim bliže bo glasba tistim, ki se od vsega začetka ukvarjajo z oblikovanjem otrokove vednosti, tem lažje bodo nato glasbeni pedagogi usmerjali mlade k vrednotenju lepega — čeprav v tako skopih urah, kot so namenjene glasbeni vzgoji. Živeti ob glasbi in znati izkoristiti, kar nam prinaša neprecenljivega, kot pravi profesor Jež. Tako zastavljeno pedagoško delo pač težko zgreši svoj smoter.

METKA ZUPANČIČ



Bronka Sax med učenkami

Foto: Lado Jakša

Za vpis na glasbeni oddelk PA v Ljubljani je potrebno znanje klavirku upajo, da ni pretirano veliko takih, ki bi poučevali brez ustrezne izobrazbe, saj si jo marsikdo skuša naknadno pridobiti. S tem se stalno večja število slušateljev, resnost dela in ugled, ki izhaja iz doslednosti pri delu.

V nasprotju s pedagoškim oddelkom na akademiji za glasbo, ki pripravljajo študente na poučevanje v srednjih šolah, pedagoška akademija torej oblikuje osnovnošolske učitelje. To pomeni, da so slušatelji tu v večji meri deležni pedagoškega izobraževanja — obče pedagogike, psihologije, didaktike, sociologije z družbeno ureditvijo SFRJ, filozofije z etiko. Pa tudi strokovni predmeti so zasnovani tako, da bodočemu učitelju pomagajo do znanja, s katerim bo najlažje posredoval svoje znanje otrokom. Spoznati mora metodiko glasbenega pouka in dela v ansamblih, naučiti se mora dirigiranja, znati mora prirediti glasbo za različne sestave. Prvi pogoj za takšne sposobnosti je vsekakor poznavanje harmonije, kontrapunkta, glasbene zgodovine, oblikoslovja in še marsičesa drugega. Od tod tudi nujnost, da relativno majhnemu številu slušateljev predavajo štirje, pravzaprav pet profesorjev.

Pedagoški akademiji in s tem glasbeni skupnosti se obetajo boljši pogoji za delo, saj je v pripravi gradnja novega poslopja.

Povedati moramo še, da je seznanjanje z glasbo prisotno tudi na oddelku za razredni pouk. Bodoče učiteljice v nižjih razredih osnovne šole

GLASBENA PEDAGO- GINJA

Poučevati glasbeni pouk na osnovni šoli — to, kot vse kaže, ni prav nič lahka naloga. Zakaj bi sicer veliko učiteljev glasbenega pouka odhajalo drugam? Tisti, ki vztrajajo, vedo povedati, da je obveznosti mnogo in preveč, da se mora pedagog neprestano razdajati, delo je ne-hvaležno, nagrade zanj pa največkrat — premajhne.

Bronka Sax vztraja pri svojem poklicu že osemnajst let, od tega petnajst let na osnovni šoli Valentina Vodnika v Ljubljani. Če bi imela možnost ponovno izbirati poklic, pravi, bi izbrala glasbeni pouk na osnovni šoli. Po njenem sta bistvena pogoja za opravljanje tega poklica ljubezen do otrok in velika mera idealizma. Ne enega ne drugega tovarišici Saxovi ne manjka. Kot zatrjuje, ima na šoli že ves čas izvrstne možnosti za razvoj glasbenih dejavnosti, vendar smo trdno prepričani, da so uspehi predvsem plod njene

požrtvovanosti. Zato smo prosili prav njo, naj nam opiše svoje obveznosti.

Tovarišica Saxova je mesečno dolžna opraviti sto dvainosemest ur dela. Sem je všteti pouk, pa razredništvo, nato pa vse, kar sodi k „izvenšolskim“ glasbenim dejavnostim. Na šoli Valentina Vodnika se lahko postavijo, da imajo kar štiri možnosti udejstvovanja na glasbenem področju. Na prvo mesto moramo postaviti zbor, ki šteje sto petdeset članov; v Orffovem orkestru je petnajst otrok, prav toliko pa tudi v vsaki od dveh skupin kljunastih flavt. Tako mora biti, pravi tovarišica Saxova, če naj se otroci v osnovni šoli kar najbolj približajo glasbi in jo po svojih sposobnostih tudi aktivno izvajajo. Redkokatera šola se lahko pohvali, da njeni učenci v osmem razredu že prav solidno obvladajo kljunasto flavto. Razen tega so na šoli Valentina Vodnika redni bralci Glasbene mladine domala vsi učenci od četrtega razreda dalje. Pa še nekaj — že vrsto let so stalni spremljevalci koncertnih prireditev za mlade. Koncertanti prihajajo na šolo — pet skupin vsako šolsko leto, enkrat letno pa je predviden obisk operne predstave.

Ob tako zasnovanem uvajanju v svet glasbe je povsem jasno, da se pedagoginja, kakršna je Bronka Sax, ne zadovoljuje samo z urami, ki jih prebije v razredu. Najbrž je to edini način, da uresniči svoj cilj: vzgojiti bodočo koncertno in operno občinstvo, ljubitelje glasbe, pevce, ki bodo kasneje prepevali še kod drugod. Pripadnost, ki jo otroci čutijo do zbora, stiki, ki jih ohranjajo z dirigentko, pričajo, da se trdo delo obrestuje. Zbor je imel lani čez trideset nastopov v šoli in šišenskih krajevnih skupnostih; letos jih bo še več, pravi tovarišica Saxova. Pa si skušajte predstavljati, koliko dela je potrebnega, da se člani Modrih ptic, kakor se zbor imenuje, nauče programa! Ubrano petje otrok je Bronki Sax upravičeno najočitnejši kazalec uspešnosti njenega dela.

Kakšna izobrazba je potrebna, da človek obvladuje tako obširno področje delovanja? Danes si je znanje za glasbenega pedagoga mogoče pridobiti na pedagoškem oddelku ljubljanske akademije za glasbo, pa na pedagoških akademijah v Ljubljani in v Mariboru. Bronka Sax teh možnosti ni imela, saj je bil na akademiji za glasbo le zgodovinski oddelk. Odločila se je, da se po končani teoretični smeri na srednji glasbeni šoli takoj spoprime s praktičnim delom. Nato je obiskovala zborovodske tečaje, se izpopolnjevala v poučevanju Orffovega instrumentarija, ogromno pa so k izkušnjam pripomogla leta dela z otroki. Spremlja jih od četrtega do osmega razreda, glasbo jim približuje prek pesmi, prek plošč, pripovedi. Odtod tolikšna pripravljenost otrok za sodelovanje. Niso potrebne neopravičene ure, da bi mladi pevci redno prihajali na vaje. Glasbena soba je dvakrat tedensko vedno enako polna, pesem sproščena, zborovodkinja pa ponosna, da njen trud naleti na tolikšen odziv.

METKA ZUPANČIČ



Med pismi, ki so prispela na naš nagradni natečaj, smo to pot izbrali prispevek Martine Černe iz Ajdovščine, za katerega bo mlada avtorica prejela našo knjižno nagrado, Srečne ure ob glasbi Leonarda Bernsteina. Svoja razmišljanja je zapisala po koncertu, ki so ga na ajdovski gimnaziji izvedli člani skupine „Zvok sveta“.

Spet vas vabimo, mladi bralci, da nam v čimvečjem številu pošljete prispevke o vaših vtisih iz glasbenega sveta.

NAGRAJENO PISMO

Glasba ne pozna meja. Edina meja je kvaliteta. Nekatera vprašanja se stalno pojavljajo in vsako obdobje v glasbeni zgodovini jih reši na svoj način. Vloga instrumentov in odnos ustvarjalec – poustvarjalec je eno izmed takih vprašanj. Izvajalci koncerta „Zvok sveta“ so nam pokazali, kako rešujejo ta problem v našem času.

Spored in način izvajanja sta bila raznovrstna. Pri takem izvajanju ima pomembno vlogo organizacija prostora, ki mora omogočiti stik med izvajalci.

Klavir, sam celota in središče dogajanja, je izgubil klasični pomen.

To ni več instrument večglasnega melodijskega in ritmičnega izražanja. Zmeraj bolj postaja tolkalo.

Skladbe za klavir, kot na primer Ostrčeva Pravljica, zahtevajo od izvajalca dokajšnjo mero ustvarjalnosti, pri kateri je večji poudarek na ritmu kot na melodiji. S tem ko se melodijsko izražanje potiska v ozadje, stopa v ospredje uporaba raznih mehanskih delov klavirja, ki so bili do tega trenutka nepomembni pri izvajanju. Tudi videz klavirja je drugačen. Namesto elegantnega ohišja nehote vidimo klavirjevo notranjo zgradbo.

V celotnem procesu stopajo tolkala na vidnejše mesto. To niso več klasična tolkala. Uporablja se vrsta raznih zvončkov ljudskega porekla in drugih mehanskih predmetov, ki ustvarijo celovit sklop tonov in šumov. Skladbe niso napisane na petih črtah notnega črtovja. Največkrat je ustvarjalec in izvajalec en sam človek.

Laiku se zdi tako ustvarjanje neumetniško. Prvo vprašanje je, kaj je umetnost... in potem naprej.

Taka vloga klavirja in tolkal se ni pojavila danes. Poznali so jo že Hindemith, Schoenberg, Bartók (Sonata za klavir in tolkala). Kitara se v svoji vlogi ni povzpela v osrednji del ansambla. Ni brez vloge, vendar ostaja problem preglasitve ostalih instrumentov. Ostane nam še magnetofon kot najmanj subjektiven „instrument“ v skupini. Ima enokopravno vlogo. Mogoče ima celo prednost, saj nam predstavi „glasbo“, ki jo je nemogoče izvesti v dvorani. Vsekakor pa si ne moremo predstavljati slučajnosti magnetofonskega posnetka. Za tako predstavitev je potrebna dobršna mera kompozicijske in siceršnje ustvarjalne sposobnosti.

Skupina nam je predstavila ustvarjalnost današnjega časa, ki ji žal največkrat ne znamo prisluhniti ali pa se do nje obnašamo snobovski in je ne priznamo.

Martina Černe
Ajdovščina



SLOVENSKA LJUDSKA GLASBA 4

V vsakdanji govorici ni pomembno samo, da nekaj povemo, ampak tudi, kako povemo. Podobno nas pri ljudski pesmi ne more zanimati le njena vsebina (kaj), marveč enako njena oblika (kako), bodisi po tekstovni ali glasbeni plati.

Pri opazovanju teksta se vprašamo, kakšni so verzi in kako je s kiticami ali morebitnim drugačnim zvrščanjem verzov, pri glasbeni podobi pa nas zanima, kako je sestavljena melodija in kakšni so njeni deli. Treba je tudi pogledati, v kakšnem razmerju sta si besedilo in melodija.

Slovenska ljudska pesem uporablja razmeroma kratke verzne oblike, pretežno 4- do 10-zložne. Ritem je trohejski ali daktilski, ker začetnega nepoudarjenega zloga – če se pojavi – pri štetju zlogov ne upoštevamo, marveč ga označujemo za anakruzo, ki ji v melodiji ustreza predtakt. Nekateri verzni obrzci imajo razen tega na stalnem mestu premor (cezuro), ki praviloma ne sme sekati besed. Obstajajo pa tudi stalne verzne dvojice, ki se na različne načine družijo v kitice, kolikor že sama dvojica ne obseže kitice.

Starost in izvor verzni obrzcev sta seveda različna. Nekateri smo Slovenci prinesli s seboj že ob naselitvi kot dediščino iz praslavske dobe, zato jih najdemo tudi v pesmih drugih slovanskih narodov. V srednjem veku smo jih nekaj dobili od velikih evropskih narodov. Neka-

Markovci, Prekmurje

$\text{♩} = 160$

Ja-grič mi grei v za-le-ni lo'g,

ja-grič mi grei v za-le-ni lo'g,

ja-grič mi grei v za-le-ni lo'g.

Žeje, Gorenjsko

$\text{♩} = 160$

Res ve-le-ka je gol-fi-ja, gol-fi-ja je le fan-tov-ska,

ti-dra-la-le-ja, ti-dra-la-le-ja, gol-fi-ja je le fan-tov-ska.

(GMI M 29.336)

teri so tudi novejši. Potemtakem so verzni obrzci dostikrat dobro pomagalo pri ugotavljanju starosti posamezne ljudske pesmi.

Najstarejše pesmi niso imele kitic. Melodije so bile kratke, pa so se verzi preprosto vrstili drug za drugim. Še dandanes najdemo take primere recimo med obrednimi pesmimi. Povečini so slovenske ljudske pesmi kitične. Kitico sestavljata najmanj

dva verza, ki sta lahko enako dolga ali pa je drugi krajši. Trivrstičnih kitic je malo, a štirivrstičnih zelo veliko. Nastanejo iz štirih enakih verzov ali iz verzni dvojici, pri čemer se verza te dvojice lahko različno menjavata. Dostikrat je pri štirivrstičnih kiticah zadnji verz skrajšan. Za petvrstične je značilno, da sta 3. in 4. verz vedno kratka. Podobno so pri sedemvrstični kitici

zelo kratki zadnji trije verzi. Osemvrstične kitice imajo pesmi, za katere domnevamo, da so delo šolanih pesnikov.

Ljudske melodije, zlasti starejše, so preproste in ne dolge. To ni pomankljivost, marveč znamenje oblikovne dognanosti. Med najstarejše melodije sodijo – poleg enovrstičnih – dvovrstične, sestavljene iz dveh različnih delov. Največ jih je v pripovednih in obrednih pesmih, manj v drugih, kjer prevladujejo štirivrstične. Če je kitica pet- ali sedemvrstična, ima kajpak tudi melodija toliko delov. Za večvrstično kitico ni značilno samo večje število verzov, marveč tudi drugačna zgradba, ki je pri nekaterih posledica daljšega razvoja sprva preprostejše kitične oblike.

Melodija je nepogrešljiva sestavina ljudske pesmi, ni pa nezamenljiva. Zato vidimo, da ima isto besedilo lahko več melodij ali da se na eno melodijo poje več besedil. Ritem mora biti enak, oblika pa je lahko drugačna. Pri mnogih pesmih lahko opazimo, da se oblika tekstovne kitice ne sklada z obliko pete, melodične. Zato nastanejo bodisi ponovitve verzov (npr., MMNO, MNNO ipd.) ali ponovitve melodičnih vrstic (npr. AABA, ABCA, ABCB ipd.). Pomemben sestavni del pesmi je refren, ki se dodaja bodisi na koncu kitice, na koncu verza, izjemoma na začetku, redko sredi verza. Posebna kitična oblika je tista, pri kateri je od štirih vrstic tretja hkrati refren, četrta pa ponovitev druge (MNRN).

Nazadnje je treba še omeniti, da so v slovenskem izročilu tudi naraščajoče pesmi. Tako jih imenujemo, ker se pri vsaki kitici ponavljajo vse prejšnje v celoti ali deloma in je torej vsaka naslednja kitica daljša od prejšnje. Z vidika vsebine obstajajo še nekatere druge oblike, ki pa ne vplivajo na glasbeno podobo pesmi.

ZMAGA KUMER



Dragi reševalci, veliko rešitev ste nam poslali, vendar med njimi, žal, mnogo nepravilnih. Težave so se začele pri francoskem filozofu, in dramatiku Jeanu Paulu Sartru, tako seveda cele križanke niste mogli rešiti. Seveda je bilo kar precej tudi pravih, vendar so skoraj vse napisane z odraslo pisavo. Upamo, da so med izžrebanimi reševalci tudi najmlajši.

Knjigo Leonarda Bernsteina prejme TATJANA ŠPRAGAR, TRG SVOBODE 4, SLOVENJ GRADEC veliko ploščo pa: PETER JERIČ, URISKOVA 2, VELENJE MILOJKA GOLJEVŠČEK, GREGORČIČEVA 12, KANAL DUŠAN REMS, MESTNE NJIVE 4, NOVO MESTO JOŠKO ŽNIDERŠIČ, RAŠIŠKA 20, LJUBLJANA

Mnogo uspeha pri reševanju današnje križanke, rešitve nam pošljite do 20. marca na naslov Uredništvo GM, Ljubljana, Krekov trg 2/II. Tudi tokrat bomo izžrebali pet reševalcev, ki jih bomo nagradili z veliko ploščo, prvega pa s knjigo „Srečne ure ob glasbi“.

REŠITEV GLASBENIH UGANK IZ 4. ŠTEVILKE

NAGRADNA SLIKOVNA KRIŽANKA: Vodoravno – osla, Sartre, spor, aparat, Marjan Kozina, Te, ne kan, gaža, ril, Pavel Šivic, utor, ksenon, penklub, ilo, AV, ajda, jež.

KOMBINIRANA IZPOLNJEVANKA: Prvi lik: 1. gril, 2. hrup, 3. sram, 4. svet, 5. Senj, 6. deci. Drugi lik: 1. Mima, 2. rana, 3. Hall, 4. Ilka, 5. amen, 6. kvar. Tretji lik: 1. miligram, 2. harpunar, 3. Marshall, 4. svetilka, 5. snemanje, 6. redkvice. Na poljih s krogci: IPAVEC, MAHLER, GUSTAV.

PREČRTOVALNICA

GLOG, MOTOR, VIOLA, ŽLEBIČ, KRANJ, JURA, TRATA, SNEŽANA.

V vsaki od zgornjih besed prečrtaj po eno črko, tako da bodo preostale dale novo besedo znanega pomena (npr. BRAZDA, prečrtamo

BRADA). Črko Z in dobimo besedo BRZDA). Prečrtane črke preberi po vrsti in dobiš boš ime jugoslovanskega centra mednarodne federacije glasbene mladine.

VSTAVLJALNICA

1. P O — — — V J E
- 2 — V O — O D —
3. — — — — K O J
4. — — — — N — —

Na vsako črtico vstavi črko, tako da boš z že vpisanimi dobil besede naslednjega pomena:

1. del romana ali zgodbe, 2. nasprotje od suženjstva, 3. nemir, 4. znaki.

Po vrsti prebrane vstavljene črke dajo neko misel.

PREMIKALNICA

**CIVITAVECCHIA
NOVINARSTVO
PREVARANT
ARTEFAKT
MOLILNICA
SLEDENJE
CIVILIZACIJA**

Premikaj gornje besede drugo pod drugo tako, da boš v treh navpičnih vrstah dobil priimke treh italijanskih baročnih skladateljev.

SLOVENSKI SKLADATELJI

ZVONIMIR
SLAVKO
ALOJZ
MARJAN
JOSIP

Spodaj navedene priimke slovenskih skladateljev pripiši k njihovim imenom. Ob pravilni rešitvi bodo četrtre črke priimkov dale, brané navpično, priimek sodobnega slovenskega skladatelja (Lojze „Tangram“).

CIGLIČ, KOZINA, OSTERC, PAVČIČ, SREBOTNJAK.

REBUS



IGOR LONGYKA

NAGRADNA SLIKOVNA KRIŽANKA „SLOVENSKA MLADINSKA SKLADATELJA“ 4



GM	KEMIČEN ELEMENT PODOBEN NATRIJU	POKRIVALO KOC	FRANCOSKA NIKALNICA	AVTOR USTVARJALEC	RASNA DISKRIMINACIJA	STAR SLOVAN	STRNIŠA GREGOR	TRENJE	NARISAL MILOŠ BAŠIN	PRETNJA	KIS
NASPROTJE									ANGLEŠKA NIKALNICA		
POLMER									GRŠKA ČRKA		
LENOBA							UBOŽICE				
							UTROBA				
SOSEDNJI ČRKI			RIJEKA			KEMIČNI SIMBOL ZA BOR		KRADLJIVEC			
			OPERA VINCENZA BELLINIJA			VSTOPNICA		MEDMET SPODBUJANJA			
											POD
SESTAVIL IGOR LONGYKA	TRŽNICA	SVETOVNA MORJA							NIKOLA TESLA		
		GRŠKI BOG VETROV							HUDA JEZA		
KATRAN				MRAČITEV SONCA				BOLEČINA			
				ANTON DERMOTA				KAR			
GLAVNO MESTO ITALIJE ORIGINALNA PISAVA						GEOMETRIJSKI ELEMENTI					
LAKOTA						ZAPOR					

GM

PISANA
STRAN

KVIZ DA - NE

Za navedene trditve sta samo dve možnosti: da so pravilne ali napačne. Odločite se z odgovori DA ali NE. Rešitve bodo objavljene prihodnjič!

1. Znani slovenski koncertni pevec Mitja Gregorač poje tenor.
2. Avtor slovenske opere Gorenjski slavček je Davorin Jenko.
3. Slavn avstrijski skladatelj Wolfgang Amadeus Mozart je bil rojen na Dunaju.
4. Poleg pozavn na poteg poznamo tudi pozavne z ventili.
5. Mednarodni center Glasbene mladine Grožnjan je mestece v Istri. Rešitev iz četrte številke:
1. DA, 2. NE (440 Hz), 3. DA, 4. NE (eno struno), 5. DA.

Pravilni odgovori na kviz iz 4. številke: 1. DA, 2. NE (440 Hz), 3. DA, 4. NE (1 struno), 5. DA.

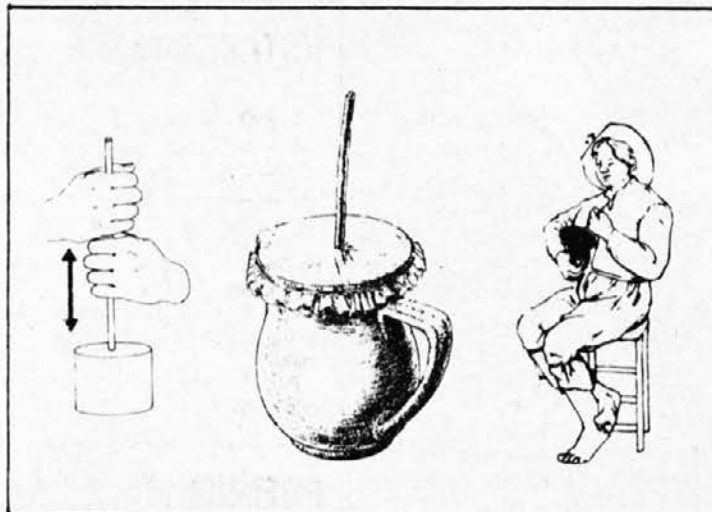
Ž - DUR

GESLOLETA: THE RAMONES, GABBA GABBA HEY."



NENAVADNA GLASBILA

LONČENI BAS



Med ljudskimi glasbili je veliko takšnih, ki so si jih ljudje naredili iz uporabnih predmetov. Zadnjič smo opisali perilnik in žago, danes pa vam predstavljamo lončni bas. To nenavadno glasbilo lahko naredimo sami, tako da preko glinastega lonca ali vrča za mleko napnemo vlažen svinjski mehur. Že prej pa smo v sredo mehurja zavezali leseno, koruzno ali sirkovo paličico ali pa kar konec drete, ne da bi pri tem predrli opno.

Ko se mehur posuši, je površina napeta kot pri bobnu. Če zdaj z morkimi prsti drgnemo po paličici gor in dol ali potegujemo za dreto, se opna trese in lonec brunda. Glas je dokaj močan. Poteg gor in dol da različna tona, približno v intervalu male terce ali velike sekunde. Nanj je mogoče igrati tudi ritmične figure

(npr. gor—dol za polko, dol—gor—gor za valček).

Lončni bas poznajo v mnogih evropskih deželah v nekaterih različicah, tudi kot sodobno igračo (ta ima vrvico). Ljudski godci ga uporabljajo ob različnih običajih. Pri nas največ o pustu skoraj po vseh pokrajinah Slovenije. V Prekmurju ga nosijo s seboj novoletni koledniki in fantje so včasih ob večerih delali z njim hrup po vasi. Uporabljajo ga za podoknice, ob svatbi in tudi kot bas v kmečki godbi.

Lončni bas ima pri nas skoraj v vsaki pokrajini svoje ime. Imenujejo ga bas, boben, muga, moga, gudalo, mehurjeva muzika, kuga, brundanje, duda na lonec, medved, vugač ali vugaš, vuk in diplenjok.

IGY

OBLETNICA

VINKO VODOPIVEC

Prijubljeni primorski skladatelj Vinko Vodopivec je bil rojen 16. januarja 1878 v Ročinju. 1901. leta je bil posvečen v mašnika, nato je nekaj let kaplanoval v očetovi rojstni vasi Kamnje na Vipavskem, potem pa 45 let župnikoval v Kromerku pri Gorici, kjer je tudi preživel strahote obeh vojn. Ostal je zvest svojemu ljudstvu tudi v času najhuj-



šega fašističnega preganjanja. Vinko Vodopivec je čutil s svojimi ljudmi, pomagal je tolažil in dvigal. Kar ni zmogla njegova roka in očetovska beseda, je opravila pesem. To so bili hudi časi za primorske Slovence, vendar skladatelj ni klonil.

Prve glasbene nauke je dobil od svojega očeta in na tem je gradil dalje. Pri tem sta mu najbolj pomagala njegov glasbeni talent in bister um. Za vsako pesem je našel primerno melodijo. Ljubil je preprosto obliko pesmi, zato so njegove pesmi vsakomur dostopne. Najraje je skladal na besedila rojaka Simona Gregorčiča, uglasbil pa je tudi pesmi S. Jenka (O večerni uri, Pobratimija), J. M. Aleksandrova (Na poljani), Župančiča (Željarska), v zadnjih letih pa tudi Kosovela. Mogoče je med vsemi najbolj znana njegova „Žabja svatba“, ki jo je na besedilo J. Stritarja napisal v eni noči 1918. leta v Cerknici, kamor se je med prvo svetovno vojno za krajši čas umaknil, ko je bomba udarila v njegovo župnišče.

Skladatelj Vinko Vodopivec ali „goriški slavček“, kakor so ga (poleg Simona Gregorčiča) radi imenovali, je umrl 29. julija 1952. leta. Da so ga ljudje imeli zares radi, je pokazal tudi njegov pogreb. Spremljale so ga tri godbe, zapelo mu je 18 zborov in na stotine pevcev ga je ob gostolenju slavčkov počastilo na njegovi zadnji poti.

JOŽE HRVATIN

SLOVARČEK

MAZURKA — poljski ljudski ples v trodelni obliki; v umetno glasbo jo je uvedel Frederic Chopin

NOKTURNO — (italijansko: notturmo) nočna razpoloženska slika; instrumentalna skladba ustrezne vsebine in kolorita brez strogo vezane oblike

RONDO — (francosko: rondeau = kolo) sprva ples s petjem, nato instrumentalna glasbena oblika, ki je poleg sonatne oblike najbolj razširjena; zanjo je značilno, da se posamezni odstavki lahko tudi po večkrat ponovijo in po številu in gradnji takšnih odstavkov ločimo razne tipe rondojev. Večina zadnjih stavkov klasičnih sonat in simfonij je zložena v eni od rondojskih oblik.

NAJ

Najglasnejšo sireno je imela britanska potniška ladja „Queen Elisabeth“. Uglasena je bila na basovski A in jo je bilo dobro slišati 16 km daleč, s posebnimi napravami pa celo do 160 kilometrov.

MALO, A VENDARLE NEKAJ

KULTURNO ŽIVLJENJE V GOZDARSKEM ŠOLSLEM CENTRU V POSTOJNI

Postojna ni tako zelo majhen kraj, osnovno šolo ima in glasbeno šolo pa svojo gimnazijo in srednjo gozdarsko šolo, se pravi, da tam živi mnogo mladih. Ti pa potrebujejo kulturnega življenja, sprostitev, zabave. Vendar v tem kraju koncertov tako rekoč ni, le zelo zelo redko gostuje kakšno slovensko gledališče, ena sama kinodvorana pa s sporedom skrbi predvsem za sprostitev mladih vojakov.

Pred nekaj dnevi sem obiskala srednjo gozdarsko šolo — gozdarski šol-

turno življenje in pestrejša dejavnost v prostem času.

Dijaki, zbrani z vseh koncev Slovenije, imajo skoraj vsi štipendijo, zato si razkošnega življenja ne morejo privoščiti in tisti med njimi, ki bi se radi učili na glasbeni šoli, presneto premisljijo, ali lahko pogrešijo 15 starih tisočakov za mesečno šolnino. Poleg tega prihajajo iz domačih krajev z določenim znanjem in na nižji glasbeni šoli v Postojni nimajo kje študirati dalje. Pomagajo si dru-

najdejo v klubski sobi kakšno urico, ko ni sestanka ali kakšnega drugega važnega opravila v tem prostoru.

Na gozdarski šoli nimajo estetske vzgoje, vendar se mladeniči, prepučeni svojim zamislim in prizadevnosti vzgojiteljev in profesorjev, ukvarjajo tudi z glasbo, literaturo in dramatiko. Med mnogimi krožki je seveda najbolj obiskano športno društvo, vendar se najdejo mladi, ki radi prebirajo knjige, pišejo pesmi, izdajajo šolsko glasilo „Mladi bori“, igra-

skrbela za glasbene točke — v glavnem slovenske narodne.

Mladi gozdarji poskušajo navezati stike z dijaki drugih šol in z vojaki. Včasih prirejajo skupne proslave, pripravili pa so tudi nekaj plesov in povabili gimnazijke, vendar so zamisel opustili, ker je kljub vsemu bilo deklet vedno mnogo premalo. Zato pa so se pomerili z dijaki gimnazije na kvizu o Otonu Župančiču. Štiričlanska ekipa gozdarskega centra je skoraj do konca tekmovanja vzdržala konkurenco gimnazijske ekipe, ob



Darko iz Lovrenca na Pohorju (igra kitaro in piše pesmi), Franci iz Kočevja (igra kitaro), Janko iz Radelj (igra kitaro), Drago iz Maribora (igra harmoniko), Vili iz Radelj (igra trobento), Izidor z Jesenic (predsednik mladinske organizacije v centru), Danilo iz Ajdovščine (pesnikuje in igra kitaro), vzgojiteljica Maja (skrbi za komisije), profesorica Silva Pavlica (poučuje slovenščino in vodi izdajanje glasila „Mladi bori“), vzgojiteljica Dorica (vodi literarni krožek) in Ferdo iz Starega trga pri Ložu (poje v postojnskem mešanem zboru).



ski center je uradno ime, in tam sem se dolgo pogovarjala z dvema vzgojiteljicama, profesorico slovenščine in osmimi dijaki, ki vsak po svoje poskušajo prispevati h kulturnemu življenju v centru. Okoli 200 mladeničev se tu pripravlja na poklic gozdarskega tehnika in mnogi med njimi stanujejo v starem velikem domu, ki stoji ob šoli. Zadnja leta med njimi ni nobenega dekleta, kar me je presenetilo. Pa menda temu ni bila kriva disciplina, prej nasprotno. Ko so bila na šoli dekleta, ni bilo zato nič več težav, bilo je živahnije kul-

gače. Igrajo vsak zase, skupaj v malih skupinah, trobentač Vili sodeluje v postojnski pihalni godbi, Ferdo pa poje v mešanem zboru. Nekoč so tudi na gozdarski šoli imeli svoj zbor in celo sami dijaki so ga vodili, zadnja leta pa ga ni, ker se ni našel nihče, ki bi prevzel inicijativo. Tako ostajajo pri kitarah — to glasbilo je izredno priljubljeno in razširjeno v domu, saj ni preveč bučno, ne zahteva posebnega prostora za vaje, ki so potrebne ansamblu. Kadar se trobentač, klarinetist in harmonikar pripravljajo na proslavo, le s težavo

jo in pojejo ter pomagajo pri pripravah na praznovanja in proslave. Ob teh priložnostih dijaki okrasijo veliko jedilnico in pripravijo večer, ob katerem se vsi razvedrijo, tudi profesorji in vzgojitelji. Ob novem letu so priredili večer sodobne slovenske poezije in se ob recitacijah spremljali na kitaro. Tudi kulturni prazni so počastili. Proslava se je začela in končala z Zdravico, vrstile so se deklamacije in dva prizora iz Župančičevih „Celjskih grofov“ ter Prešernov „Črtomir“, vmes pa sta harmonikar Drago in trobentač Vill po-

čemer velja seveda pripomniti, da imajo na gozdarski šoli enkrat manj ur slovenščine kot na gimnaziji.

Lahko bi omenila tudi glasbene večere, ki jih poskušajo organizirati, vendar se mi zdi, da bi si v gozdarskem centru želeli še mnogo več in bi več lahko tudi dosegli, če bi bilo v sami Postojni kulturno življenje malo bogatejše in živahnije, in če bi bila postojnska glasbena mladina aktivnejša.

TEKST IN FOTO:
KAJA ŠIVIC