

L. XXIV (1993-94) št. 5

GLASBENNA MLADINA

Orkester gamelan

Svetovni glasbeni dnevi

**Spomini na Witolda
Lutoslawskiego**

Zakaj Glenn Gould



Lojze Lebič



Foto: Žiga Koritnik



Guy Klucevsek
na jazz festivalu
v Saalfeldnu

Dobrodošel Guy!

Eden pomembnejših koncertnih dogodkov v tem letu bo prav gotovo nastop harmonikarja slovenskega porekla Guya Klucevskega na Drugi godbi. Malo je namreč umetnikov na tujem, ki na vsakem koraku poudarjajo svoj kulturni izvor. Za Guya je to povsem samo-umevno, saj je odraščal v slovenskem okolju zahodne Pennsylvanije ob poslušanju Frankiejca Jankovica in drugih slovenskih mojstrov harmonike. Svoje harmonike se je lotil pri šestih in poleg igranja polk študiral še Chopina, Bacha in Brahmsa. V srednji šoli je ustanovil svoj prvi polka bend Fascinations, njegova akademska pot pa je obsegala študij kompozicije na treh univerzah. Tam ga prevzamejo dela Pendereckega, Xenakisa, Ligetija in še posebno Mortona Feldmana.

Njihov vpliv se močno čuti v njegovih prvih posnetkih, še posebno na odlični plošči Scenes From A Mirage. Svojo zavezanost polki ustoliči s projektom Polka From The Fringe, ki obsega 30 skladb, izdanih na dveh laserskih ploščah Polka Dots & Laser Beams ter Who Stole The Polka, s skupino, ki jo poimenuje Ain't Nothin' But A Polka Band. Prav s tem projektom in to skupino prihaja prvič v Slovenijo.

Če nas je Astor Piazzolla spomnil na tango in nam podaril tango nuevo, nas Guy Klucevsek spominja na izvorno polko in nam podarja novo polko. Z njo postaja novi kralj harmonike.

Bogdan Benigar



letnik 24, št. 5,
marec 1994

**IZDAJATELJ IN
ZALOŽNIK:**

Glasbena mladina
Slovenije

**Cena v prosti prodaji
280 SIT**

Uredništvo:

Kaja Šivic, glavna urednica,
Veronika Brvar,
Bogdan Benigar, Milan
Bratec, Branka Novak,
Miha Hvastija (lektor).

Priprava: Jabolko tds

Tisk: tiskarna Ljudske
pravice, Ljubljana

**Oblikovanje in
tehnično urejanje:**
Igor Resnik

Naslov uredništva:

Revija Glasbena mladina,
Kersnikova 4/III, 61000
Ljubljana, telefon
061/1317-039 in
fax 061/322-570

Naročnina za prvo polletje
(štiri številke) tega letnika
je 1.000 SIT.

Odpovedi sprejemamo
pisno in veljajo za naslednje
obračunsko obdobje.

Številka žiro računa:
SDK Ljubljana
50101 - 678 - 49381.

Fotografija na naslovnici:
Skladatelj Lojze Lebič
sprejema Prešernovo
nagrado

**Nekaj misli Prešernovega nagrajenca
skladatelja LOJZETA LEBIČA**

Skupina Pro musica viva, v kateri smo se zbrali takrat mladi komponisti, je nastala v začetku šestdesetih let, v enem tistih razdobjih, ki so se v socialističnem svetu imenovala 'odjuga', ko so se meje odškrnile. Vsaj meni je bilo, kot da me bo zadušilo od neizmerne zvočne svobode, ki je zavela v trikotniku med Darmstadtom, Varšavsko jesenjo in Zagrebškim biennialom. Inštrumentalne kaskade, rjoveči klastri, zvočne detonacije, razgrajanja tolkal, ves ta divji zvočni svet me je strašil in neizmerno privlačeval. Po vojni smo bili Slovenci glasbeno v tistih letih evropski sodobnosti zanesljivo najbliže. Veliko smo potovali, se povezovali z vrstniki po svetu. V Radencih je zaživel Festival glasbe 20. stoletja, na drugi strani v Opatiji Glasbena tribuna z mednarodno udeležbo. Ivo Petrič nam je z ansambлом Slavko Osterc predstavljal pomembna skladateljska imena, naše skladbe pa tujini. Zakaj je Pro musica viva tako neopazno usahnila, bi bilo vredno raziskati, saj bi verjetno dobili vzorec in odgovor na vprašanje, zakaj v slovenski povojni glasbi vse tako kratko traja. Generacije, ki so sledile moji, niso več kazale pretirane povezovalne volje, temu so se pridružila še svinčena sedemdeseta leta, nova politizacija, tudi glasbenega okolja, in zopetno zapiranje pred svetom. Najbolj nadarjeni so odhajali, ne da bi se vračali.

Pravi ustvarjalci morajo biti sami in vsak drugje. v tej luči je bil razhod Pro musica viva naraven. Škoda pa je, da se je razšla ali bolje usahnila, preden je v slovensko strokovno glasbeno zavest vnesla potrebne mednarodne kriterije, vsaj kar zadeva sodobno glasbeno mišljenje. Kot kaže, pri vseh le ni bilo zavestne odločenosti za sodobnost in ne prave zvestobe tistemu, zaradi česar smo se takrat zbrali. Večkrat razmišljam, da bi tudi nam glasbenikom ne škodovalo kaj podobnega zdravniški Hipokratovi prisegi...

...Najbrž je neka lastnost, ki bi jo lahko označil za slovensko. Našel bi jo v primerjavi med skladatelji, ki ostajajo doma, in skladatelji, ki odhajajo po svetu. To je seveda rečeno zelo na splošno, vendar se skladatelji, ki ostajajo doma, nikakor ne moremo čisto posloviti od romantičnega subjektivizma. V ozadju sta Osterc in Kogoj, morda je v tem nekaj "esprit slovene", duh slovenski, neka lirična intimnost, ki jo v jeziku poznamo na primer kot našo dvojino... Drugi, ki odhajajo - Matičič, Globokar, Kos, Jezovšek, Majcen, Svete, veliko prevelika je že vrsta teh, ki so odšli - nekako kmalu v tujini sprejmejo svetovljansko objektivnost. Nad nami ves čas lebdijo vprašanja, kot 'za koga komponiram, zakaj komponiram, kdo me potrebuje'; nekako mesijansko smo obremenjeni, kot da počnemo nekaj silno pomembnega, ali kot je lepo povedal Pirjevec: 'Prešernjanska struktura je še vedno v nas'; ta občutek, da smo na eni strani kar naprej nekomu potrebni, na drugi pa nas nihče ne potrebuje. Medtem se tisti, ki gredo po svetu, sprašujejo samo, 'kako bom čimbolje uresničil svoje zvočne predstave in kako jih bom čimbolje poslal v svet', torej tistim, ki jim jih namenja. Upam in želim, da se Slovenci čimprej dokopljemo tudi doma do takega razpoloženja. Potem bo skladatelj bolj sproščen kot sedaj sedel v dvorano in prisluhnil krstni izvedbi svojega dela.

(Iz pogovora, ki ga je za Radio Slovenija pripravila Veronika Brvar)

od tod in tam
komorni zbor ave
goslač na strehi
vodnikova domačija
pigpen
afrika
junk shop
2 - 7

mejniki
witold lutoslawski
adolphe sax
8 - 9

pogovor
o istrskih pihalih
10 - 11

tema
gamelan
12 - 16

pogovor
režiser filma o glennu
gouldu
17

v ospredju
svetovni glasbeni dnevi
v mehiki

18
cd manija
19 - 21

uganke
nagrada križanka
22

gm novice
saksofonistka betka
kotnik
predstava celjskega
zboru
23

oglasna deska
tekmovanja
24

portret
violinistka violeta
smailović
25

MINIATURE

● Ob številnih zanimivih koncertih, ki so bili v zadnjem času pri nas, je treba omeniti dva prav posebna. V **Klubu Cankarjevega doma** je 18. februarja društvo Muzina pripravilo izjemen večer z naslovom **Se spominjate, gospod Satie?** Ena najuglednejših pevk sodobne glasbe, **Jane Manning** je ob spremljavi našega pianista **Bojana Goriška** z visoko kultiviranim petjem in sproščenim, duhovitim komentarjem občinstvu predstavila nekaj ciklusov pesmi skladatelja **Erika Satieja**. Prijetno klubsko ozračje in izvedba na najvišji ravni sta prispevala k spoznavanju pri nas neznanih Satiejevih vokalnih miniatür, ki so pravi biserčki.

● 22. februarja je v **Kogojevi dvorani Društva slovenskih skladateljev** s samimi sodobnimi slovenskimi skladbami nastopil **saksofonist Matjaž Drevnšek**. Izjemnost ni bil le spored (skladbe Pavla Šivica, Ambroža Čopija, Iva Petrića, Janija Goloba, Maksa Strmčnika in Slavka Osterca), temveč tudi odlična igra mladega solista, ki ga je spremljal **pianist Peter Zoltan**. Mladi pianist je bil za marsikoga v občinstvu pravo odkritje.

● V začetku marca Društvo glasbenih umetnikov Slovenije podeljuje **Betettove nagrade**. Letos jo je prejela naša prva **mezzosopranistka Božena Glavakova**, ki je v svoji dolgi karieri oblikovala neverjetno paleto vlog. Božena Glavakova je v ljubljanski operni hiši še vedno nepogrešljiva, v tej sezoni je na primer nastopila v Falstaffu s pevsko in igralsko odlično kreacijo. Betettovo nagrado je dobil tudi **klarinetist Mihael Gunzek**, odlični solist in član različnih orkestrrov, dolgoletni profesor na Akademiji za glasbo, kjer je bil tudi rektor in dekan, poleg tega pa zelo uspešni vodja Delavske godbe Trbovlje, s katero je dosegel najvišja mednarodna priznanja. Betettovo listino pa so podelili **Domu prosvete SODALITAS v Tinjah** za izjemne zasluge, ki jih ima tamkajšnja skupnost za ohranjanje slovenske kulture na Koroškem.

● Celjska electro-core zasedba **Strelnikoff** v studiu **BON TON** v Rogatcu snema priredbe pesmi skupine **Buldožer**. Kot posebni gost se bo na posnetkih pesmi **Novo vrijeme** in **Higiena** pojavil tudi **Marko Breclj**, prvotni pevec Buldožerjev. Posnetki bodo izšli pri eni izmed slovenskih neodvisnih založb kot mini album na CD formatu predvidoma v začetku aprila.

● Skupina **Strelnikoff** je v začetku lanskega leta za švicarsko založbo **Onomatopoeia** izdala zdaj že razprodani album **Heavy Mentally Retarded**. V promoru med njim in naslednjim avtorskim albumom, ki ga načrtujejo za konec tega leta, pa so se lotili omenjenega projekta, ki je hkrati tudi svojevrsten hommage ne samo Buldožerjem in Marku Breclju, temveč tudi celotnemu ustvarjalnemu ozračju, ki je Slovenijo prevevalo med leti '75 in '85. **Strelnikoff** bodo izdali mini albuma pospremlili s promocijsko turnejo.

● **Mladi plesalci, pozor!** Zveza kulturnih organizacij Slovenije in Celja ter Studio za ples Celje razpisuje **2. republiško srečanje mladih plesnih ustvarjalcev OPUS 1**. Tema plesne miniatüre, s katero lahko sodelujete na tem srečanju, ki bo **15. maja ob 18.00 uri v celjskem gledališču**, je "prostorski kontrasti". Če se želite posvetovati, se lahko do 15. aprila oglasite pri **Neji Kos na ZKOS** (tel: 061/125-10-28). Prijavnice je treba oddati do 22. aprila na naslov **STUDIO ZA PLES CELJE, OPUS 1**, Ljubljanska 33, 63000 Celje.

GOSLAČ NA STREHI PRVIČ V SLOVENIJI

Čar celovitosti predstave

Znameniti musical **Fiddler on the Roof** je v slovenskem prevodu z naslovom **Goslač na strehi** 30. januarja letos doživel prepričljivo izvedbo na odru **Opere SNG Maribor**. Delo skladatelja Jerryja Bocka, pisca songov Sheldona Harnicka in libretista Josepha Steina je bilo prvič izvedeno pred tridesetimi leti na Broadwayu v režiji in koreografiji Jeroma Robbinsa. Tudi mariborsko uprizoritev so pripravili izkušeni ustvarjalci te glasbeno-dramske zvrsti. **Režija Vlada Štefančiča** jasno poudarja **enakovrednost** tehtne literarne predloge židovskega pisatelja Scholema Aleichema, likovnega ozadja po vzoru Marca Chagala, umetnosti govora, gibanja, komičnega izraza in seveda glasbe kot bistvene sestavine musicala. Celotna **izvedba predstave** pod vodstvom **dirigenta Simona Robinsona** je plod natančnega dela z ostalimi ustvarjalci – zborovodjem Maksimiljanom Fegušem, scenografom Željkom Senečičem, kostumografko Vlasto Hegeđušič in koreografino Lili Čaki ter izvajalci. **Emil Baronik** kot mlekár Tevje je ustvaril lik dobro srčnega in razumevajočega očeta. Z značilnim občutkom za humor v glasbi je bil tudi pevsko prepričljiv. Igralski in pevski zahtevnosti vloge njegove žene Golde je bila kos **Alenka Pinterič**. Suvereno je nastopila z barvitim muzikalnim podajanjem. **Zorica Fatur** je z vlogo hčerke Cajtela dočakala primerno vlogo, v kateri se je potrdila s svežim in dopadljivim nastopom. Med debitanti je z lepo oblikovanim petjem izstopala **Darja Švajger** kot hči Hodel. Solistka iz zboru **Rajka Grabar** v vlogi hčerke Have pa potrebuje še veliko vaje v izgovarjavi, predvsem pa v glasovnem razvoju, da jo bo po kakovosti izvedbe mogoče primerjati z omenjenima odrskima sestrama. Upajmo, da se bo muzikalno razvil tudi **Damjan Vinter**, prav tako solist iz zboru, ki je kot Motel prijetno presenetil z naravnostjo odrske igre. Musicala **Goslač na strehi** si ni mogoče zamisliti brez **zboristov** opernega ansambla, ki so s predanim pevskim in plesnim izvajanjem dejavno prispevali k prepričljivosti predstave. Posebna pohvala velja **orkestru**, ki je pod dirigentovim vodstvom temperamentno izvedel predvsem ritmično zahtevno glasbo, in se kar najbolj približal njeni izvornosti.

Tjaša Krajnc

Z mariborske predstave *Goslača na strehi*; foto: Bogo Čerin



KOMORNI ZBOR AVE

Letošnji dobitnik priznanja **Prešernovega sklada**, Komorni zbor Ave, je svojo pot do uspeha gradil dobrih deset let. Prav letos junija praznuje zbor svojo okroglo obletnico nastanka. Prvi uspehi zboru so prišli dokaj pozno. V našem prostoru so zboru dali priznanje šele pred dvema letoma na največji zborovski prireditvi **Naša pesem** v Mariboru, resnični uspeh pa je zbor dosegel z osvojitvijo prvih mest v tujini (v Toursu in Gorici). Zasedba se je v desetih letih vseskozi spreminjala, ves čas pa je ansambel suvereno vodil **Andraž Hauptman**. Nekaj dni pred podelitvijo priznanja **Prešernovega sklada** smo ga naprosili za daljši pogovor. Za našo revijo smo iz radijskega pogovora izbrali naslednja razmišljanja.

Prve spodbude...

Veselite do petja v zboru in predvsem veliko znanja o zborovodstvu sem prejel od mame. Pel sem v njenem Trnovskem zboru, ki je tedaj slovel med mladinskimi zbori v Sloveniji.

Spremembe ansambla...

Imeli smo že najrazličnejše zasedbe. Leta 1987 mislim, da nas je pelo samo pet. Tedaj sem prišel do spoznanja, da v manjši zasedbi potrebuješ veliko bolj "verziranje" pevce, prav tako pa je omejena literatura. Sam pa zelo rad delam z manjšo skupino, s komornim ansamblom.

Izbor pevcev...

Prednost pri izbiri pevcev dajemo "entuziastom", ki so podobni nam. Ne iščem samo šolanih pevcev. Pred leti je npr. prišel k nam pevec, ki ni imel niti osnovne glasbene izobrazbe, imel pa je zelo lep glas.

Izbor programa...

To je verjetno za dirigenta vedno najtežje vprašanje. Pravi izbor programa pomeni tudi pravo in resnično pot do uspeha. Program izbiram z mislijo na slovenski prostor in vedno bolj tudi na svetovno zborovsko orientacijo.

O interpretaciji Gallusa...

Mislim, da tu ni kakšnih posebnih napotkov. Vedno se držim tistega, kar je želel sam skladatelj. Vedno skušam slediti skladateljevim napotkom, ki so tedaj veljala v glasbi oz. veljajo še danes. In tako je recept za pravo izvedbo pravzaprav preprost.

Posebna nagnjenja do slovenskih skladateljev, Kreka, Lebiča...

Lojze Lebič in Uroš Krek sta skladatelja, ki ne sodita samo v sam vrh slovenske glasbe, ampak tudi svetovne zborovske umetnosti. Pri nas nimamo prav veliko skladateljev, ki bi znali pisati za zbor. Njuna dela pa so takšna, ki vedno prepričajo, tako interprete, strokovno kritiko, kot tudi navadne poslušalce. Velikokrat npr. mislimo, da bo neka težka kompozicija našega časa odbila navadnega poslušalca, prav za dela skladateljev Lebiča in Kreka pa lahko z veseljem povem, da ni tako. Na javnih koncertih doma in tudi v tujini so jih z navdušenjem sprejeli.

Naše zborovstvo – tuje zborovstvo...

Primerjave so odvisne od zornega kota, s katerega gledamo. Prav gotovo je naše zborovstvo v zadnjih letih doseglo lepe uspehe. Ob tem pa naj povem, da naslednje leto, leta 1995, pričakujemo prvi evropski zborovski seminar. Takrat bomo lahko v Ljubljani videli, kako visoko je naša zborovska kultura.

Pogovarjala se je Veronika Brvar

VODNIKOVA DOMAČIJA – KULTURNO ZATOČIŠČE MLADIH BEGUNCEV

Začelo se je slučajno, ko je s sarajevske lldžice kot begunec skupaj z ženo Marijo prišel v Ljubljano profesor kitare in avtor več učbenikov za glasbo Vjekoslav Andree. V novem okolju, kamor ju je pregnala vojna vihra in odkoder družina Andree izvira (davnj predniki so v Slovenijo prišli seveda iz Francije), sta srečevala mlade iz Bosne, med katerimi jih je večina brez staršev ali skrbnikov. Porodila se jima je zamisel, da bi sobote in nedelje ter druge proste dneve preživljali v ustvarjalnem delu, namesto da bi se prepuščali samoti, pozabi in žalosti. Moto je bil: delom preseči težave! Pred letom dni sta Andreejeva skupaj z nekaterimi entuziasti skromno in brez velikih ambicij vstopila v prelepo Vodnikovo domačijo. Steklo je in vsak petek in soboto poteka kulturna dejavnost pod geslom Kulturni vikend za otroke iz BiH. Najprej so začeli z brezplačnim glasbenim izobraževanjem. Zabrenkale so strune klasične kitare, razvlekel se je meh harmonike in premikale so se črne in bele tipke klavirja ter sintetizatorja. Zazvenele so kljunaste flaute in oglasili so se melanholični glasovi otrok beguncev iz Bosne.

Potem je zamisel prerasla svoje začetno hotenje. Zakoncema Andree sta se pridružili hčerki Vesna in Marina, pa Maja Muslimović, Meira Smailović, Nataša Rogelja in Farah Tahirbegović. Slikar Ismar Mujezinović je začel z likovno delavnico, pesnik in prevajalec Josip Osti je vzel v roke nadarjene literate, odpri so video delavnico in šolo animiranih filmov ter delavnico kujundžiluka (to je stara obrt umetniške obdelave kovin, posebej bakra, temelji pa na orientalski tradiciji). Seveda ni manjkal računalniški tečaj. In vse to brezplačno!



Živahno sobotno muziciranje v Vodnikovi domačiji; foto: Žiga Koritnik

Na pomoč so priskočili mnogi, humanitarne organizacije, institucije Mesta Ljubljana. Posamezniki in skupine so si ogledali te dejavnosti in bili presenečeni, kaj vse zna mladina iz Bosne, ter ji poklanjali instrumente, knjige ali pa sodelovali brezplačno na njihovih koncertih. Jani Kovačič je podaril sintetizator, Aleš Debeljak je financiral eno od izdaj begunske biblioteke – ABC eksil... Med gosti smo našli najuglednejše pesnike, igralce, pevce. Tako je nastala pomembna materialna osnova, zbrali so se odlični strokovni kadri, izšle so številne izdaje, na primer učbeniki s kasetami za glasbeno vzgojo, kasete z bosanskimi pesmimi in knjige, pa video kasete, nastali so animirani filmi. Izbrana skupina najboljših je potem nastopala po vsej Sloveniji in tudi v Italiji. Tako več kot 180 deklet in fantov, med katerimi so mnogi ostali brez staršev, ni prepuščenih ulici. Obiskujejo redno šolo, prosti čas pa preživljajo ob petju, risanju, pisanju, v ustvarjalnosti, ki bogati njihove ranjene dušice.

Kmalu se je glas o tem, da se v Vodnikovi domačiji dogaja nekaj posebnega, razširil po Ljubljani. Obiskat so jih prišli novinarji in vrstila so se povabila za nastope. Mnogi so rekli, da ti otroci niso reveži, saj pojejo čudovite bosanske pesmi, imajo dušo, igrajo Bacha in Beethovna in Mozarta. Lansko poletje jih je petdeset odšlo na počitnice v Pizo in večni Rim. Po prvem nastopu v Rimu so jih navdušeni domačini začeli vabiti na vse strani, sprejel jih je predsednik Parlamenta, nastopili so celo pred papežem Janezom Pavlom II., koncert sester Meire in Violete Smailović v Pizi pa je izzval veliko pozornosti in požel odlične kritike.

Nekega sobotnega popoldneva bo treba priti v lepo urejeno Vodnikovo domačijo. Domačini so pomešani z gosti, pogosto je slišati tudi tuje jezike, ko pridejo prijatelji iz Italije ali od drugod, celo tuje televizijske ekipe. Takrat se začne vsakotedenski javni nastop, mladi izvajajo klasično glasbeno literaturo, pojejo sevdalinke in domoljubne pesmi, vse pogosteje tudi pesmi v slovenščini (najpopularnejša je tista, ki povezuje Bosno in Slovenijo – Zarjavele trobente), vse to pa osladijo Bonbončice, zbor deklic do sedmega leta starosti, ki ga vodi Maja Muslimović. Takrat se Vodnikova domačija spremeni v oazo bosanske domovine, neuničljivega bosanskega duha z značilnim smislom za humor, na tleh njihove začasne domovine. Za to navidezno lahkotnostjo in radostjo se skriva delo in napor ljudi, ki brezplačno in s posebno pozornostjo prosti čas namenjajo svojim sonarodnjakom, s katerimi delijo težke dneve begunstva.

V začetku februarja, nekaj dni pred slovenskim kulturnim praznikom, je opisana dejavnost s svečanim koncertom proslavila prvo obletnico in vesel je bil tudi medvedek Vali, maskota teh nesrečnih in ustvarjalnih otrok.

Ognjen Tvrčković



Pigpen; foto: Žiga Koritnik

AMERIŠKE ZVOČNE VRAGOLIJE

**Pigpen v Cankarjevem domu
No Safety v K4**

V razdobju enega tedna sta se na naših odrih predstavili dve zasedbi, ki izhajata iz newyorškega hrupnega rocka, jazzovske tradicije in nekaterih avantgardističnih glasbenih nastavkov. Vsekakor vzpodbudno in vredno odobravanja!

Pigpen je kvartet, ki ga je zbral Wayne Horvitz, izvrsten klavirist, ki je doslej razvijal svoje sposobnosti pri Curlew, President in – daleč najbolj opazno in odmevno – pri Zornovih Naked City. Doslej se kot vodja skupine ni posebej izkazal in tudi v solističnih projektih z avtorskega vidika ni posebej blestel. V Pigpen pa je v nekaterih trenutkih prijetno presenetil s svojimi avtorskimi posegi, kljub temu da je repertoar spretno nadgrajeval s posameznimi Zornovimi komadi. Na roko mu je šla tudi ostala trojica glasbenikov iz Seattla, izvrsten basist Fred Chalenor (ki smo ga pri nas že videli v izjemno zanimivem, a žal povsem spregledanem triu Tone Dogs), bobnar Mike Stone, ki se je izkazal tako v divjem ropotanju, kot v tihem muziciranju (po bobnih je tolkel tudi z oblazinjenimi palicami in celo z golimi rokami), ter alt saksofonist Briggan Krauss, ki je bil iz komada v komad bolj prepričljiv in je celoti vdihnil izrazit jazzovski

No Safety; foto: Žiga Koritnik



pečat. Zvočna sinteza je bila zelo bogata in dinamična predvsem v prvem delu, v katerem je Horvitz še enkrat dokazal, da je najboljši takrat, ko ostaja njegovo igranje povsem v ozadju in skrajno premišljeno zapolnjuje celotni zvočni prostor, medtem ko so v drugem delu Pigpen nekajkrat pretiravali v preveč dolgozvem "uživanju" v lastnem (solistično naravnem) muziciranju. Po dveh urah in pol je v programu vendarle ostalo nekaj lukenj, ki jih zanesljivo ne bi bilo, če bi Pigpen svoje opravili v koncentrirani uri igranja.

No Safety so nas obiskali že drugič in tudi tokrat so nastopili le pred kakšnimi 70 poslušalci. Toda niso se vdali v usodo, ampak so (očitno zelo dobro razpoloženi) odigrali svoj nastop še celo veliko bolj prepričljivo in nabit, kot so si stvar zastavili sami. Ker jih je tik pred turnejo zapustil drugi kitarist in ker so namesto basistke Ann Rupel, ki se je morala sredi turnee vrniti v Ameriko, angažirali eksplozivnega japonskega basista Kata, so pri svojem art-rock konceptu povsem zminimizirali "art", tako da je ostal predvsem hrupen, z okleščanim funky ritmom podložen rock, posebej ojačan s pogosto nadvse hrupnimi izpadi kitare (Chris Cochrane) in električne harfe ter klaviatur (Zeena Parkins). Njihov zvočni stampedo se je stopnjeval od začetka do konca, tako da jih je publika komajda pustila z odra. Ameriški off – (ali art-) rock še nikakor ni betežen. Krasno!

Rajko Muršič



OD JUŽNEGA LONDONA DO MADAGASKARJA IN NAZAJ

Združenje WOMAD (The World of Music Arts and Dance) je leta 1981 ustanovila skupina britanskih glasbenih zanesenjakov na čelu z rock pevcem Petrom Gabrielom, sicer znanem po plodnem sodelovanju s senegalskim glasbenikom Yousoufem N'Dourjem. V dvanajstih letih so z organizacijo množičnih festivalov in posameznih koncertov, izdajanjem plošč (Real World Records) in vodenjem izobraževalnih programov zrasli v vodilno promocijsko silo tradicionalne in sodobne glasbe najrazličnejših kultur z vseh koncev sveta. Osnovno geslo Womada – "navdušiti in seznaniti široko javnost z vrednostmi in potenciali multikulturne družbe" – pa je v zadnjih letih, v času ponovnega zapiranja kultur v zožene nacionalne meje, očiščene vsega tujega in drugačnega, žal samo pridobilo na aktualnosti. V prvih šestih mesecih delovanja je bila dejavnost Womada omejena predvsem na Veliko Britanijo. Po letu 1988 se je festival začel seliti po Evropi in Severni Ameriki in prvič stopil na južno hemisfero maja 1992 s festivalom v Avstraliji, septembra lani leto pa je prispel celo v Kolumbijo. V verigi festivalskih prireditev, razvrščenih čez vse leto, je po številu nastopajočih in obisku največji poletni festival v Readingu v Veliki Britaniji. Reading je manjše mesto z dolgoletno tradicijo rock in jazz festivalov, oddaljeno približno sto kilometrov od Londona in zato idealna festivalska lokacija.

Reading festival je tudi priložnost, ko Womad predstavi najvidnejše dosežke enoletnega dela. Veliki odri so seveda rezervirani za velika imena tovrstne glasbe. Na zadnjem festivalu so to bili: Nusrat Fateh Ali Khan, Remmy Ongala, King Sunny Ade, Arrow, Oumou Sangare in **Najma Akhtar**, ki je s svojim živim nastopom morda najprijetneje presenetila. Njena glasba ni nikoli poceni in površinska, kakor da ji je uspelo najti najboljšo in čutno formulo združitve Vzhoda in Zahoda, punjabskih tradicionalnih stilov z zahodnjaškimi plesnimi vzorci. Za nepoučena ušesa bi bilo težko najti primernejši in prikupnejši uvod v klasično indijsko glasbeno kulturo. Če te njeni plošči Quareeb in Pukar ne prepričata popolnoma, to prav gotovo stori njen nastop na odru, v katerem se odraža pevkin dvojna življenjska izkušnja (rodila se je v Londonu staršem indijskega porekla). Koncerte pričinja z umirjenimi tradicionalnimi indijskimi skladbami, pojoč prekrizanih nog, toda ko se ji pridružijo "moderne" glasbeniki, zafrfota po odru kot razburjen metuljček in z držo spretno pop igralko razoroži publiko. Na festivalih se vedno najde prostor za predstavitev manj znanih zasedb. V lanski sezoni je ta sreča doletela mlado zairsko skupino **Cla-**

ZGODNJA GANSKA POPULARNA GLASBA

1. del

V našem fragmentarnem in – resnici na ljubo – še vedno počeznem prerezu skozi zgodnjo afriško popularno glasbo (s čimer imam v mislih predvsem nam dostone posnetke popularne glasbe, ki je nastajala v posameznih afriških deželah po 2. svetovni vojni ter še posebej v 50. in 60. letih, kar hkrati sovpada z obdobjem borbe in prehoda posameznih dežel izpod kolonialnih vladavin v neodvisnost, torej v obdobju pred prebojem te etnično obarvane popularne godbe na mednarodni popularni glasbeni trg se za nekaj časa) selimo na gansko prizorišče.

Res je, da je "zlato obdobje" ganske popularne glasbe nekako minilo, še preden se je zgodil zares odmeven "boom" afriške popularne godbe v Evropi in ZDA. A dobro je vedeti, da je bil sodobni ganski "highlife" eden tistih afriških stilov, s pomočjo katerega se je (ob nigerijski in azanijski godbi) Afrika sploh pričela pojavljati na zemljevidu planetarne popularne godbe, na evroameriškem popularnoglasbenem prizorišču. Toda že konec 70., še bolj pa v zgodnjih 80. so ga začeli izpodrivati drugi etnopop obrazci in plesni ritmi, tako da je ostal prisoten, vendar vedno bolj potisnjen v ozadije. Kar pa ne pomeni, da je ganska popularna glasba, katere osišče in popularnoglasbeni vrhunec predstavlja prav "highlife", nepomemben del tovrstne historiografije. Nasprotno: prav zdaj, ko s povsem drugače utemeljenih zornih kotov poskušamo rekonstruirati bogate plasti geneze aktualne popularne glasbe v Črni Afriki, je obrat v Gano in k njeni zgodnji godbi še kako zanimiv. Nenazadnje spoznava tudi diskografski pogon, ki že ponuja ponatise zadnjih plošč legendarnih ganskih glasbenikov, kompilacije njihovih hit posnetkov, ali pa jim ponuja priložnost, da po mnogih letih ponovno posnamejo in izdajo ploščo. Eden ilustrativnih primerov takšnega zanimanja in početja je v zadnjem letu izdana plošča legendarnega ganskega kitarista Erica Agyemana Highlife Safari pri založbi Stern's Africa. A k aktualnim dimenzijam se bomo vrnili v nadaljevanjih. Najprej ponujamo samo površen historičen uvod k prepoznavanju žlahtne zgodnje ganske godbe.



Tarika Sammy

sic Swede Swede. Ob njihovi moderni rumbi, hreščečih tolkalih in presketajočem, doma narejenem harmoniju poslušalec začuti živi plesni utrip mestne Kinšase. Popolnoma drugače pa leže v srce umirjeno, s priokusom vzhodnoafriške otožnosti in nostalgije, Gorwanw – na zahodu prav tako manj znana mozambiška skupina, katere glasba temelji na tradicionalnih mozambiških ritmi in se hkrati, kot pravijo sami, izogiba folklorizmu. Lani julija so praznovali izid svojega prvega CD Mozambique. Časi zanje niso bili vedno tako rožnati – s politično kritičnimi besedili, ki so odražala ljudsko nezadovoljstvo zaradi neskončne vojne, so se zamerili bivšim komunističnim oblastem. Pevec skupine pravi, da jih je rešil sam pokojni predsednik Samoa Machel, ko jih je uporabil za pozitivni primer ob izjavi: "V Ljudski republiki Mozambik je prepovedano lagati!"

Eno izmed lanskoletnih prikupnih presenečenj je bil nastop mladega, na Zahodu sicer znanega kvarteta **Tarika Sammy**. Prihajajo iz Antonariva, prestolnice **Madagaskarja**, skrivnostno lepega otoka na jugu Indijskega oceana ob boku afriškega kontinenta. Osamljeni otok štiti neprimerljivo, skoraj pravilčno naravno dediščino in edinstveno kulturno izročilo, ki so ga izoblikovali afriški, indonezijski in v manjši meri evropski vplivi. Tarika Sammy ohranjajo otoško žlahtno glasbeno tradicijo. Vodja skupine Somoela že desetletje velja za vodilnega madagaskarskega glasbenika med tistimi, ki želijo preprečiti "predajo" zahodnim glasbenim stilom. Razgovor z ženskim delom zasedbe, **sestrama Hanitra in Noro**, je bil posnet pred njunim nastopom na readinskem festivalu.

Povejte nam kaj več o bistvu vaše glasbe? V njej ni nič tujega, samo glasba Madagaskarja. Je žilite številnih glasbenih stilov naših ljudstev. Uporabljamo glasbeno izročilo enaindvajsetih madagaskarskih plemen. Igramo vse njihove rit-

me in tudi najrazličnejše instrumente teh plemen. Iz vsega ustvarjamo popolnoma novo glasbo.

Natančneje, kateri vplivi so najmočnejši?

Vsi so enako pomembni, kar zadeva ritem. Prav to je bistvo naše glasbe. Uporabljamo pa vokalne harmonije plemena, ki mu pripadamo.

O čem pripovedujejo besedila?

Opevajo vsakdanje življenje in tradicionalne svečanosti, kot na primer obred tradicionalnega zdravljenja, obred ob rojstvu otroka, obred obrezovanja itd. V glavnem pejejo o "zabavah", z izjemo nekaj pesmi o domotožju oziroma nostalgiji – o čustvu, ki je zelo pogosto med nami glasbeniki.

Postajate zelo uspešni; igrali ste po vsej Ameriki in zdaj na najrazličnejših festivalih po Evropi. Mislite, da bo to vplivalo na vašo glasbo? Razmišljate morda o uporabi zahodnjaških instrumentov?

Upam, da ne! O tem niti ne razmišljamo. Trenutno nas zanima samo "roots music". Razlog je enostaven: imamo občutek, da se nismo izpeli in ponudili vsega, poleg tega še uživamo ob dejstvu, da nas zahodnjaška družba ne privlači. Razen morda mehanične, tehnične izboljšave – strune, na primer – bolje je imeti prave, kot pa tiste, narejene iz žice zavorza kolesa. Toda kar zadeva glasbo samo, nas trenutno ne zanima nič tujega.

Prej ste nam povedali, da ste v Kanadi nastopali skupaj s heavy metal skupino. Kaj pa heavy metal, ima ta kakšno možnost?

Saj smo že heavy metal! S tem mislim glasni in močni.

Kaj pa poslušalstvo, vam ugaja tukaj v Evropi?

Angleško niti malo. Ljudje so zadržani in nesproščeni, sploh v primerjavi z Američani.

Sonja Porle in Charles de Ledenja



UJET V NAVZKRIŽNEM OGNJU

2. del

Stevieja Raya Vaughana so zanimale le kitare; bil je tenkočuten glasbenik. Na odru je padal v trans; povsem se je predal težkim, jokoječim zvokom svoje kitare. Celu na potovanja je nosil prenosni stereo gramofon in plošče glasbenikov, kot so: Albert King, Muddy Waters, B.B. King, Eric Clapton in Jimi Hendrix. Skupina Blackbird je razpadla že slabo leto po Steviejevem prihodu v Austin; njen pevec temnopolti Christian Plilcque kljub pravi barvi kože ni imel pravega občutka za bluesovsko glasbo.

Marc Benno – kitarist, klavirist in kantavtor, doma iz Vzhodnega Dallasa, je konec leta 1972 prišel v Austin, da bi posnel čimbolj verodostojno ploščo s teksaško glasbo. Na Jimmiejevo priporočilo je angažiral Stevieja. Skupina **Marc Benno & The Nightcrawlers** je kmalu odšla na turnejo z že dovolj znanima skupinama Humble Pie in The J. Geils Band. Stevie je iz L.A.-ja telefoniral svojim prijateljem in jim z navdušenjem govoril, da je videl Chucka Berryja. Stevie Ray Vaughan je po vrnitvi s turneje v austinskem klubu Antone's – kjer je nastopal tudi Muddy Waters – igral z različnimi znanimi bluesovskimi

glasbeniki; med vsemi srečanji je bilo najbolj zanimivo z Albertom Kingom. Lastnik kluba je vedel, da Stevie obožuje in tudi odlično igra njegovo glasbo, zato je že prvo noč Kingovega gostovanja v Austinu stopil k velikemu mojstru in mu rekel: "Albert! Brat Jimmieja iz skupine Fabulous Thunderbirds je nor na tvojo glasbo. Njegov heroj si, tudi kitaro uglašuje tako kot ti, zelo rad bi igral s teboj. Veš, da te ne bi prosil, če bi ne bil res dober." Albert King – znan kot neusmiljen glasbenik, ki je igral celo s skupino The Doors – je na odru osramotil marsikaterega domišljavega belega kitarista. Ko je zaslišal, kako igra rdečelični mladenič, je onemel in Stevieja, ki je kljub začetniški tremi igral z žarom velikih glasbenikov bluesa, nagovoril, naj nekaj skladb zaigra kar sam. Ob burnem ploskanju občinstva in prošnjah, naj kaj tudi zapoje, je Stevie zaigral tudi svojo najljubšo skladbo *Texas Flood*, ki jo je napisal Larry Davis. Skladbo lahko slišimo na prvem Vaughanovem studijskem albumu z istim naslovom, pa tudi na koncertnem albumu *Live Alive*; Stevie Ray Vaughan ga je posnel med letoma 1985 in 1986 na koncertih v Švici in Texasu. Plošča *Live Alive* je zanimiva v več ozirih. Skoraj pol milijona prodanih izvodov prvega albuma *Texas Flood*, razprodana prva turneja in množice poslušalcev, željnih dolgih kitarskih solov, to so bili zadostni razlogi, da si je Stevie zaželel še več slave. Pri vsem tem ne smemo pozabiti, da je v Ameriki še vedno živo prikrito rasno razlikovanje in da temnopolti glasbeniki v primerjavi z belci še vedno težje uspejo. Stevie Ray Vaughan pa je bil beli glasbenik, ki je, podobno kot Elvis Presley, igral in prepeval črnsko glasbo ter tako veliko pripomogel k razmahu bluesovske glasbe. Temu smo pričla v zadnjih nekaj letih. Črnski glasbeniki so imeli zato Stevieja radi, saj je bluesovski glasbi na nek način odprl vrata največjih dvoran. Želja po slavi pa je zahtevala svoj davek. Vaughanovi studijski posnetki zato včasih zvenijo preveč komercialno,

Stevie Vaughan sedi



S svojimi več kot 100 jeziki in etničnimi členjenji premore Gana neizmerno bogastvo tradicionalne godbe, katere večina še nikoli ni bila posneta. Pri tem si je pomembno zapomniti, da ima tradicionalna glasba – medtem ko jo neprekinjeno izvajajo in ob njej uživajo na podeželju – hkrati tudi močna oporišča v urbanih centrih in vpliv na urbano popularno godbo. Ni je mogoče obravnavati kot arhaično in statično formo, saj se vztrajno razvija, prilagaja in spreminja tako v podeželskih kot v urbanih sredinah; v teh zadnjih pa prehaja v bogat urban eklektični stil. Nasprotje med tradicionalnim in modernim je tako pri aktualni ganski glasbeni produkciji zgrešena dihotomija, zato bi bilo mnogo bolj plodno zajemati gansko glasbo v njeni celovitosti, znotraj njenega močnega nepretrganega toka, ki poteka med "grmovjem" in "mestom", med tradicijo in popularnostjo.

Prav v 70. je Gana izkusila odlično ponazoritev opisanih procesov v pojavu "roots revival", ko so se tedaj popularne električne skupine, kot so bile Bonsu Soundz, Bassa Bassa in Hedzolleh, obrnile k tradicionalnim idiomom znotraj povsem sodobno zastavljenih nastopov. Še bolj je bil ta "revival" tradicionalne ganske glasbe izrazit v neo-tradicionalistični glasbeni izdaji kakšnih Wulomei, Adzo in Dzadzelo. Vendar pa je po drugi strani ta obrat okrepil tudi takrat že krepko prevladujoč in nadvse popularen urbani "highlife", ki je že pričel uspešno prodirati tudi v kolonialno metropolo, v London – ter vse ostale ob njem in iz njega nastajajoče popularne forme.

"Highlife" izvira iz Gane in Sierra Leoneja ter se je izkazal za eno izmed najbolj prodornih glasbenih form, ki pa je imela tudi svoje vzpone, vrhunce in padce. Razumemo ga lahko kot fuzijo izvornih plesnih ritmov in melodij, ki so bili podvrženi zahodnim, evroameriškim vplivom, ki so vključevali vojaško godbo, značilno za posamezne angleške kolonialne polke, mornarske popevčice in predvsem cerkvene himne, ki so se prvič pojavile v obalnih ganskih mestih v zgodnjih letih tega stoletja. Zgodnja instrumentalizacija je variirala od afriških bobnov do orglic, kitar in harmonik. Zgodnji "proto-highlife" stili so zaobsegali Osibisabo, Ashiko in Dogombo, toda že od 20. let so bili znani pod skupnim nazivom "highlife". Prav "highlife" je nujno osište vsakega razglabljanja o zgodnji ganski popularni godbi, zato bomo naše paberkovanje na tej točki ozemljili in se k temu osrednjemu ganskemu etnopop stilu vrnili skozi sestopanje v sedanost v prihodnjih nadaljevanjih. (se nadaljuje)

Zoran Pistotnik

Afriški program na letošnji Drugi godbi ponuja dve skupini na treh koncertih:

BLACK UMFOLOSI

iz Zimbabveja v Okarini na Bledu, 22. maja in v

Križankah v Ljubljani, 23. maja

OUMOU SANGARE

iz Malija v Križankah v Ljubljani, 4. junija

na koncertih je Stevie nemalokrat izgubil nadzor nad razkazovanjem kitarskega znanja in dobesedno kopiral Jimija Hendrixa – razbijal je kitare, soliral z jezikom in zobmi, uporabljal pirotehniko in podobno; najbolj je pri tem seveda trpela glasba. Postala je razvlečena in naduta. Občinstvo je zahtevalo destrukcijo; Stevie jo je na odru igral, v resničnem svetu pa se je vse bolj utapljajal v drogah in se podrejal zahtevam pogodbe, ki jo je pred leti podpisal s hudičem na enem izmed teksaških razpotij.

Na festivalu jazzovske glasbe v švicarskem mestu Montreaux je Stevieja Raya Vaughana poslušal **David Bowie** in ga povabil k snemanju kasneje zelo uspešnega albuma *Let's Dance*. Bowie si je želel, da bi bil kitarski solo v skladbi *Cat People* zares počasen, zaigran v starinskem slogu pokojnega Briana Jonesa. Vendar ga furjasti Stevie ni poslušal, posnel je enega svojih najbolj razparanih in grmečih solov. Ko je Albert King slišal ploščo *Let's Dance*, je Vaughana bolj v šali kot zares obtožil, da je ukradel vse njegove kitarske trike. Prav zvok Steviejeve kitare je dal Bowiejevemu albumu pridih črnega ritma & bluesa. Bowie je Stevieja povabil tudi na razvpito turnejo *Serious Moonlight*, vendar se je Stevie raje posvetil delu s svojo skupino. Kakorkoli že, njegovi prvi resni posnetki spominjajo na Jimija Hendrixa, ki je pred ustanovitvijo skupine Jimi Hendrix Experience med drugim igral tudi v soulovski skupini Isley Brothers. Ta naveza je toliko bolj očitna ob poslušanju uspešnice *Living In America*, ki jo je leta 1986 posnel boter soulavske glasbe **James Brown**. Bolj pozorni poslušalci lahko v ozadju skladbe *Living In America* slišite Vaughanovo kitaro.

Vpliv Hendrixove glasbe pa je najbolj očiten na drugem Vaughanovem albumu z naslovom *Couldn't Stand The Weather* iz leta 1984. "V skladbi *Little Wing* lahko slišiš vse," pravi Steviejev brat Jimmie. "Slišiš vpliv jazzovske in bluesovske glasbe. Stevie zveni kot Hendrix. Na trenutke je nežen, na trenutke popolnoma besen. Sam to skladbo zelo težko poslušam, saj se mi zdi, da Stevie igra tukaj, v moji sobi. Če skladbo *Little Wing* poslušáš zbrano in s sluškami, lahko slišiš brnenje Steviejevega ojačevalca." Omeniti velja vsaj dve Hendrixovi skladbi v izvedbi Stevieja Raya Vaughana: omenjeno *Little Wing*, ki je po mnenju avtorja članka najlepša Hendrixova skladba, in mogoče eno najbolj značilnih pa tudi zahtevnih Hendrixovih skladb *Voodoo Chile*, ki v originalni Hendrixovi izvedbi traja celih 15 minut. Iz skladbe *Voodoo Chile* namreč veje splet vseh značilnosti Hendrixovega sloga igranja na električno kitaro: od zategovanja strun, uporabe soulavskih ritmov, do nadutih solističnih vložkov. Stevie Ray Vaughan je obrise Hendrixove glasbe vtikal tudi v svoj glasbeni izraz; sicer pa se je Hendrix v skladbi *Voodoo Chile* zgledoval po Muddyju Watersu in Buddyju Gyu. (se nadaljuje)

Jane Weber



KOLIKO SO ZASLUŽILI?

Uwe Kramer, po reviji Fonoforum povzel Pavel Šivic

PREBRALI SMO

LUDWIG VAN BEETHOVEN Finančno stanje skladatelja Ludwiga van Beethovna je bilo zamotano. Avstroogrška je morala po porazu plačati Napoleonu 50 milijonov francoskih frankov, zaradi česar je moral novi avstrijski finančni patent stari denar nadomestiti z novim papirnatim, ki je devalviralo staro vrednost. Beethovnova letna podpora 4000 goldinarjev je s tem splahnela na 1617 goldinarjev, za stanovanje pri odvetniku dr. Gostiši (!) na Dunaju je namesto nekdanjih 250 goldinarjev moral odmeriti 1100 letno. Poleg tega so njegovi dohodki stalno nihali.

Beethoven je bil svojevrsten primer ekstravagance in skoposti. Služinčadi ni zaupal, čeprav ni bil tako zadržan kot filozof Kant, ki je po jedi skrival in zaklenil celo pribor. Vendar sta morali Beethovnu služkinja in gospodinja vsak dan poročati o dnevnih izdatkih. Svojo znamenito peto simfonijo je najprej prodal pl. Oppendorffu, nato pa mu vsilil še druge svoje skladbe; končno jo je, sklicujoč se na svojo poštenost, dražje prodal s še drugimi svojimi skladbami založbi Breikopf & Härtel. Zgovarjal se je pri tem tudi na svojo finančno stisko, katere vzrok je bila njegova popolna oglušlost. Ta mu je onemogočila, da bi nastopal kot pianist in dirigent svojih del, pa tudi vsakršno poučevanje. Svojo Misso solemnis je pisno zagotovil kar sedmim naročnikom, dokler je ni dobil založnik Schott iz Mainza.

Ko je Beethoven umrl, ni bil reven. Javna zapuščina tega komponista bi pomenila v današnji valuti 150.000 mark. Kakšno bogastvo, če ga primerjamo z zapuščino Franza Schuberta, ki je umrl leto dni po Beethovnu: šest starih oblek, štiri srajce, trinajst parov nogavic in nekaj drugega perila, pa še nekaj "starih muzikalij" za 10 goldinarjev, med njimi skladbe, ki so se pozneje izkazale za bisere in so danes kot avtografi neprecenljive dragocenosti v rokah zbirateljev. Kralj samospeva Franz Schubert je dobival za svoje stvaritve bedne, kar nesramno nizke honorarje. Za posamezno pesem iz cikla Zimsko popotovanje je prejemal po en goldinar. Šele koncert lastnih del 24. marca 1828 na Dunaju – v letu njegove smrti – je bil takó obiskan, da si je lahko kupil klavir in odplačal svoje dolgove. Kako bi se bil začudil, če bi izvedel, da je pozneje založnik Diabelli v 40 letih samo s pesmijo Popotnik zaslužil približno 400.000 današnjih nemških mark!

FRANZ SCHUBERT je sicer obvladal povprečno igro na različnih inštrumentih, z vodilnimi virtuozii svojega časa pa se ni mogel meriti. S svojo skromno izobrazbo, s svojo neznanostjo, s svojo neugledno pojavo se tudi ni mogel prsite. Tudi s privrženostjo tedanji dunajski subkulturi in s koserijo s prijatelji ni bil človek, ki bi bil deležen velikega ugleda in umetniške pomembnosti med bogatejšim meščanstvom. Med velikimi skladatelji bi prav on najbolj upravičeno napisal skladbo O zgubljenem grošu, ki jo je napisal njegov starejši sodobnik Beethoven. Znano je, da se Goethe, kateremu je poslal pesmi, komponirane na njegove pesnitve, Schubertu sploh zahvalil ni. Pa je bila med njimi tudi tako znamenita, kot je Erlkönig – Vilinski kralj.

Witold Lutoslawski

MEJNIKI



Witold Lutoslawski in Krzysztof Penderecki na Dunaju leta 1961

USTVARJALEC, ČLOVEK IN MISLEC

7 februarja letos je zapustil vrste glasbenih ustvarjalcev eden največjih mojstrov tega stoletja Witold Lutoslawski. Z njim je glasbeni svet izgubil veliko ime in vzornika mnogim mladim ustvarjalcem zadnjih desetletij.

Namen tega spominskega zapisa ni, obravnavati njegovo življenjsko pot ali analizirati njegova dela. Takšne podatke je moč prebrati v številnih člankih in knjigah, ki razčlenjujejo opus, slog in življenjsko usodo tega velikega poljskega skladatelja. Poleg tega so njegove partiture in posnetki njegovih del neizčrpen vir za sladokusce. Na kratko bi omenil le njegov premočrtni in zavestni razvoj osebnega sloga od začetnih folkloro in neoklasicistično obarvanih del pod vplivi Szymanowskega in Bartóka (Mala suita, Koncert za orkester), prek prvih sodobnejših poskusov z dodekafonijo (Žalna glasba v spomin Béle Bartóka), odločnejših inovacij in uvajanja aleatorike (Jeux vénitiens, Trois poèmes d'Henri Michaux, Godalni kvartet), izčiščevanja osebnega sloga (Livre pour orchestre, Koncert za violončelo in orkester), do epohalnih del zadnjega obdobja, kjer je spjal vse svoje avantgardne dosežke s tradicijo in jih dvignil na najvišjo raven današnje glasbe (Chain št. 2 za violino in orkester, 3. in 4. simfonija).

Witold Lutoslawski je kot ustvarjalec, človek in mislec zapustil v mojem glasbenem razvoju tudi z najinimi srečanji in razgovori neizbrisno sled. Naj mi bo dovoljeno, da ob njegovi smrti o tem nanizam nekaj vrstic.

8 Spomladi leta 1961 je bil na Dunaju kongres mednarodnega združenja za sodobno glasbo (SIMC), ki je poleg rednega zasedanja delegatov iz mnogih držav obetal tudi vrsto zanimivih koncertov. Našo državo sva zastopala s kolegom Petrom Bergamom in sva kot mlada skladatelja z velikim spoštovanjem sedela v konferenčni dvorani skupaj z velikimi imeni sodobne glasbe: Witoldom Lutoslawskim, ki je bil tedaj podpredsednik združenja, Aloisom Habo, Osterčevim učiteljem in znanim četrtonskim skladateljem, Rogerjem Sessionsom, znanim ameriškim skladateljem, pa z mojim kasnejšim velikim glasbenim prijateljem japonskim skladateljem Shin-ichijem Matsushitom ter med drugimi s tedaj naglo vzhajajočo zvezdo Krzysztofom Pendereckim, ki je na koncertih frapiral s povsem novim držnim zvokom (časopisi so pisali "zvočni čarovnik iz Poljske").

Takrat nisem slutil, da se bom z Lutoslawskim še velikokrat srečal, predvsem pa iz njegovih partitur črpal mnogo pobud.

Že jeseni istega leta sem obiskal sloviti festival Varšavska jesen, ki je postal v tistem času najpomembnejše srečanje sodobne glasbe in Meka novosti željnih z vsega sveta. Na sporedu festivala je bila vrsta za naše stoletje izredno pomembnih del Pendereckega, Bairda, Nona, Lidholma, Petrassija, Stockhausna, Góreckega, Cagea, Beria in Lutoslawskega (Jeux vénitiens). V festivalskem klubu sem sproščeno kramljaj s šarmantnim gostiteljem Lutoslawskim, ki je bil eden od ustanoviteljev tega festivala ter njegova najodličnejša osebnost.

Leta 1963 je bil Lutoslawski najuglednejši gost Zagrebškega bienala in prav tedaj je začela njegova skladateljska zvezda strmo vzhajati, saj je s krstno izvedbo izjemne kantate Trois poèmes d'Henri Michaux za zbor in orkester, ki jo je vodil sam, zablestel in promoviral svoj značilni skladateljski slog. Na istem koncertu je bila izvedena tudi moja kantata Kamen smrti. Najpomembnejši zame osebnost in za našo muziko pa je bil nastop ansambla Slavko Osterc, s katerim smo pričeli delovati leto poprej. Na koncertu je v prvi vrsti sedel Lutoslawski, ki me je skupaj z ansamblom osebno povabil na Varšavsko jesen, kar je bila za vse nas izjemna čast in velika priložnost, saj se je tedaj naša mlada sodobna glasba šele razvijala in si počasi utirala pot v

Witold Lutoslawski in Ivo Petrić po koncertu ansambla Slavko Osterc na Varšavski jeseni leta 1963



zavest našega kulturnega okolja. Tako smo 27. septembra 1963 nastopili v sloviti dvorani narodne filharmonije v Varšavi in mednarodni srenji predstavili dela Osterca, Hindemitha, Ljubice Marić, Stibilja, Radice, Fribca, Petrića in Ramovša. Razen prvih dveh, so bile vse skladbe krstno izvedene. Poleg

toplega sprejema in dobre kritike, mi je največ pomenila prisrčna čestitka Witolda Lutoslawskega, ko nas je po koncertu pozdravil in se nam zahvalil za nastop. Danes mi je po njegovi smrti spomin na ta dogodek še posebno pri srcu.

Na tem mestu bi želel še posebej poudariti pomen festivala Varšavska jesen, ki je tedaj prevzel svetovno pobudo na področju afirmacije sodobne glasbe in po Darmstadtu postal svetovna prestolnica nove muzike. Velika moč poljskih ustvarjalcev, za katerimi je stala vsa organizacijska in poustvarjalna elita tega naroda, ki se je v duhovnem smislu otresel socialističnih spon, je imela odločujoč vpliv na prihajajoče generacije in ta se je močno reflektiral tudi na naših tleh. Ta vpliv je viden še danes, ko je festival že odigral svojo zgodovinsko vlogo.

Preteklo je kar precej časa, ko me je leta 1975 doletela čast in so na otvoritvenem koncertu 19. Varšavske jeseni z Varšavsko filharmonijo izvedli moj violinski koncert Trois images s solistom Igorjem Ozimom in je bil med poslušalci tudi Witold Lutoslawski, tedaj že nedvomno eden prvih svetovnih sodobnikov. Pet let pozneje pa sem bil sam med poslušalci na krstni izvedbi njegovega Dvojnega koncerta za oboo, harfo, godala in tolkala z odličnim Hansom Holligerjem na Luzernskem glasbenem festivalu. Lutoslawski je bil tedaj osrednja osebnost festivala, od vseh slavljen skladatelj. Žal sem ga tedaj videl zadnjič, njegova kasnejša dela pa so mi vedno znova potrjevala, da je eden največjih genijev glasbe tega stoletja.

Sedaj, ko se je njegova življenjska pot iztekla, bo prišel čas za temeljitejšo analizo njegovih del in njegovega bleščečega skladateljskega sloga, pa tudi njegove osebnosti, ki je medtem že postala legenda sodobne glasbe. Nekaj takšnih vtisov nam daje tudi veliki televizijski portret, ki so ga posneli lani ob njegovi osemdesetletnici, kjer je s pretehtano besedo potrdil svoj izjemni intelekt, odlične izvedbe njegovih del pa so zaokrožile podobo tega nepozabnega umetnika.

Pri Lutoslawskem gre za izjemno glasbeno osebnost v vseh pogledih. Bil je vrhunsko profesionalen skladatelj, v mladosti dober pianist, kasneje – ko ga je že priznal veliki glasbeni svet – pa tudi iskan dirigent lastnih del. Njegov osebni odnos do ustvarjalnosti, do glasbene materije, glasbenega razvoja in miselnih procesov našega časa, še posebej na področju umetnosti in glasbe, je bil tako profiliran in intelektualno popoln, da bo zgodovina le stežka našla podobno osebnost našega časa. Njegova življenjska pot do vsesplošnega priznanja je bila polna tragičnih odpovedovanj in udarcev usode, pa tudi trdnega zaupanja v lastno vizijo umetnosti, da je lahko njegov primer vzor pokončnega in brezkom-

promisnega ustvarjalca tudi po človeški plati. Njegove partiture so morda v našem času ene redkih, ki jih je še kako vredno proučevati zaradi njihove dovršenosti ter slogovne in tehnične zanimivosti. V razvoju glasbene ustvarjalnosti po drugi svetovni vojni stoji Lutoslawski visoko kot redek primer doslednosti in prepoznavnosti v zgodovinskem nasledju velikih imen vseh časov. Njegov lik je moralna in umetniška obveza vseh tistih, ki danes kljubujejo plehkosti cenenege šarlatanstva in nabrekli, a prazni glasbeni sceni širom po svetu.

Ivo Petrić

IZUMITELJ ADOLPHE SAX

Pred natanko sto leti, 7. februarja 1894, je umrl genialni snovalec in izdelovalec glasbenih instrumentov ter klarinetist, flavtist in saksofonist Adolphe Antoine-Joseph Sax.

6. novembra 1814 se v belgijskem mestecu Dinant v družini izdelovalca pihal in trobil Charlesa Josepha Saxa rodi prvi od enajstih otrok, Adolphe Antoine-Joseph. Naslednje leto, po bitki pri Waterlooju, se družina preseli v Bruselj, saj oče Charles Joseph dobi naročilo kralja Williama I za izdelavo inštrumentov za pihalno godbo novoosnovane kraljeve garde.

Nič čudnega, da sin nadaljuje očetovo delo. Že pri šestih letih Adolphe v očetovi delavnici vrta klarinete in zvija cevi za rogove. Kot dijak bruseljskega konservatorija zraste v izvrstnega flavtista. Svoje prve inštrumente, dve flavti in klarinet iz slonovine, pri petnajstih predstavi na bruseljski industrijski razstavi, pri dvajsetih pa izdelava bas klarinet.

Podobni inštrumenti so že obstajali, a so bili zaradi slabih tonskih lastnosti neuporabni, po Saxu pa so postali enakovredni z drugimi pihali, saj je sam Adolphe kot izvrsten instrumentalist demonstriral boljšo zvočnost svojih izdelkov kot njegovi tekmeči. Ko mu žirija belgijske narodne razstave leta 1841 za njegove iznajdbe ni hotela dodeliti prve nagrade, češ da je premlad, je razočaran zapustil Bruselj ter se napotil v Pariz. Tja je zelo siromašen prispel spomladi 1842. Novo okolje pa ga ni sprejelo prijazno; boriti se je moral proti ljubosumlju in spletkam svojih francoskih kolegov in rivalov. Na vso srečo si je znal z inteligentnostjo pridobiti ljudi, kot so Berlioz, Meyerbeer, Rossini, kralj Louis-Philippe in Napoleon III, ki so ga pozneje podpirali v karieri. Preobrat v Saxovem življenju je povzročil obširni članek z naslovom Glasbeni inštrumenti Adolpha Saxa, ki ga je 12. junija 1842 skladatelj Berlioz objavil v pariškem Journal des débats. V njem je hvalil Saxove inovacije na klarinetih ter prvič omenil "le saxophone", inštrument, imenovan po avtorju, ter ga podrobno opisal. Ta datum velja za rojstvo novega inštrumenta. Prvi iz družine je bil bariton, pozneje mu je Sax dodal še alt, tenor in sopran saksofon. Po objavi Berliozovega članka je Sax svoje novo glasbilo uspešno predstavil na pariškem glasbenem konservatoriju in kmalu zatem odprl lastno pariško delavnico.

Sax je saksofon prvič javno predstavil na pariški industrijski razstavi poleti 1844, k promociji pa mu je pomagal sam kralj Louis-Philippe s kraljico Marie-Amélie in sinovoma, saj se je ob obisku razstave dalj časa zadržal pred Saxovo stojnico, Sax pa je ob tej priložnosti priredil majhen koncert v kraljevo čast.

Naslednje leto je Sax v glasbenih dvobojih z nasprotniki upravičeval obstoj nove družine inštrumentov, ki jo je gradil vzporedno s saksofonom – saksove rogove, ki so nasledili saxotrombe. Najbolj znan je duel, ki se je odigral 22. aprila 1845 na poligonu tedanje vojaške šole na Champ-de-Mars v Parizu, ko sta se pred zelo kompetentno žirijo pomerili dve pihalni godbi prvo, standardno vojaško godbo je vodil kapelnik Carafa, drugo, v kateri so bili tudi saksovi rogovi, pa Adolphe Sax. Triumf Saxove godbe je bil popoln, kar je pomenilo reformo pihalnih orkestrrov po Saxovem modelu.

Leta 1846 so saksofon tudi uradno patentirali. Naslednje leto so začeli s poukom tega glasbila na Glasbeni gimnaziji v Parizu, leta 1857 pa je Sax odprl katedro za saksofon na Pariškem konservatoriju. Vodil jo je trinajst let. Medtem si je tudi čudežno pozdravil maligni tumor na zgornji ustnici, ki je bil posledica neprestanih preskušanj pihal in trobil v delavnici. S pomočjo zdravilnih zelišč iz Indije, ki jih je dobil od nekega dr. Vriasa, je Saxu kožni rak popolnoma izginil. Vsa zdravniška elita Saxu ni predvidela nič dobrega, a je Sax po ozdravitvi živel še 38 let brez sledu strašne bolezni.

Zadnja leta je preživel v revščini ob pokojnici, ki mu jo je za zasluge dodelila francoska vlada. Umrl je v Parizu, star osemdeset let. Preživel pa so njegovi inštrumenti in njegova slava. Rossini je o njegovem saksofonu dejal, da "proizvaja najlepšo mešanico zvokov, kar jih je kdaj slišal".

Adolphe Sax

MEJNIKI

SAKSOFON – INŠTRUMENT NAŠEGA ČASA

Saksofon pomeni danes v zabodni kulturi več kot le glasbeni inštrument – ikono. Številni hollywoodski filmi in sredstva množičnega obveščanja so o njem ustvarili podobo, s katero ga označujejo kot simbol prefinjenosti, čutnosti in celo seksualnosti.

Takšna simbolika je delno posledica dolgoletne vloge, ki jo je saksofon odigral znotraj jazzovske glasbe. Zanimivo je, da zgodovina saksofona ni veliko daljša od zgodovine jazza. Ta zvrst glasbe, za katero je značilna samosvojskost instrumentalnega zvoka, nam omogoča, da lahko sledimo tudi razvoju saksofona, vse od tarnajočih in tresočih tonov Sidneyja Becheta, prek toplega in zamolkelega igranja Colemana Hawkinsa in Lesterja Younga, trdih in drvečih zvokov Charlieja Parkerja, bogatih in težkih tonov Johna Coltrana, do polnih, čistih in voljnih zvokov Branforda Marsalisa, Michaela Breckerja in Joa Lovana.

Saksofon se, kljub svojemu visokemu mestu v jazzovski in popularni glasbi, uveljavlja tudi na področju klasične glasbe. Njegova vloga v orkestralnih delih, kot sta Ravelov Bolero in Slike z razstave Modesta Musorgskega, je seveda znana, njegov čudoviti in enkratni zvok pa lahko občudujemo tudi v redkeje izvajanih orkestralnih delih, npr. v Bergovem Violinskem koncertu in v številnih orkestralnih skladbah Krzysztofa Pendereckega. Ker pa je bila večina uveljavljenega orkestralnega repertoarja napisana pred iznajdbo saksofona, ima saksofon v orkestru še vedno status gostujočega inštrumenta. Nanj ponavadi igrajo klarinetisti, ki ga ne obvladajo do popolnosti, zato je skrajni čas, da se saksofonu znotraj orkestra dodeli ustrezno mesto in spoštovanje. Sprašujem se, če bi bili v orkestru tako ravnodušni in bi dovolili, da bi tretji oboist vskočil, ko bi potrebovali dodatnega fagotista?

Vse pomembnejši je saksofon tudi v komorni glasbi. Poleg mešanib zasedb, za kakršno je svoj Kvarter op. 22 napisal Webern, nastaja vse več skladb za kvartet saksofonov, za katerega nekateri neupravičeno trdijo, da je prebrupen in neuglašen. Kvarter saksofonov je izredno privlačen ansambel, ki obvlada paleto zvočnih barv in velik dinamični razpon te družine glasbil.

Raziskave sodobnih tehnik, npr. večglasnega igranja, izvajanja mikrotinov, s katerimi se ukvarjajo nekateri izvajalci (naj med njimi omenim francoskega saksofonista Daniela Kientzyja), spodbujajo nastajanje novih del za solistični saksofon ter elektroakustičnih skladb s saksofonom.

Meje med različnimi glasbenimi zvrstmi so vedno bolj zabrisane, težave pri uvrščanju glasbenikov v katero od unaprej določenih kategorij in institucij pa so se pojavile tisti trenutek, ko so sodobni klasični glasbeniki pričeli deliti svoj zvočni svet in estetski pogled z glasbeniki s področja jazza ali celo "art-popa", kot sta npr. John Zorn in Evan Parker.

V teh časih, ko je vloga "sodobne klasične glasbe" v širšem kulturnem prostoru nejasna in problematična, lahko saksofon naveže stik z novo, mlado publiko, ki bo njegovim zvokom prisljubila neobremenjeno in brez nostalgije po romantičnem orkestralnem repertoarju.

Saksofon je učinkovit inštrument, ki deluje sočasno na številnih glasbenih in kulturnih nivojih. Le malo je mladih akustičnih inštrumentov, ki bi tako odločilno uplivali na podobo sodobne glasbe. Zato lahko upravičeno trdimo, da je saksofon inštrument našega časa.



Dario Marušič

o istrskih ljudskih pihalih



fotografije k članku:

1. Dario Marušič s trsteno piščaljo (foto Marino Kranjac)
2. Dario Marušič z mihom in sopelo (foto Luciano Kleva)
3. sopile (foto Dario Marušič)
4. mih (foto Dario Marušič)
5. Josip Kranjac iz Bertokov igra na mih (foto Marino Kranjac)

GM Kaj počne Dario v življenju?

Prvenstveno se ukvarjam z istrsko (ljudsko) glasbo, kar poenostavljeno pomeni, da beležim gradivo, ga analiziram in periodično opravljamčasne sinteze. Ob tem pa seveda gođem. Imam veliko srečo, da živim v okolju, kjer je še vedno relativno veliko ljudskih pevcev in godcev, tako da so stiki z njimi kar pogosti, skoraj vsakodnevni. Seveda mi je vse skupaj olajšano, ker se v mojem življenju delo in prosti čas praktično prekrivata in torej vedno delam in se vedno zabavam.

GM Aktivno se ukvarjaš z igranjem na celo vrsto znanih in manj znanih glasbil. Med njimi je cela vrsta zanimivih pihal, največje so videti dude!

Dude so v Istri še vedno v uporabi, tako da imamo danes vsaj dobro desetino godcev. To je ogromno število, če pomislimo, da proti severu in vzhodu igrajo dandanes dude šele v dalmatinskih Bukovici, na Madžarskem in Slovaškem; na jugozahodni strani pa komaj v Franciji in srednji Italiji. To v nekem tradicionalnem kontekstu. Rekonstrukcija in revival sta seveda druga zgodba.

V Istri imamo dva tipa dud. Prvi, bolj razširjen, je **mih** z dvojno melodijsko piščaljo (mišnice), katere cevki sta izvrtani vzporedno v istem kosu lesa. Drugi tip so **pive** iz Galižane (Gallesano), ki imajo dvocevno melodijsko piščal iz dveh različnih kosov. Oba tipa imata enojne jezičke.

Meh je pri obeh iz cele kozličkove kože, torej ni šivan. Na mestu, kjer naj bi bile zadnje kozličkove noge, je koža odrezana in zavezana, na eni od sprednjih nog je cev za napihovanje, druga noga je zaprta, na vratu pa je melodijska piščal.

Oba tipa dud sta brez bordunske piščali. Prvi tip (mih) je bil prisoten tudi v Sloveniji na Brkinih, v Čičariji in v Beli krajini. Ostala Slovenija je domnevno imela zahodni tip dud z enojno melodijsko (dvojni jeziček) in bordunsko piščaljo (enojni jeziček). Nikakor ni izključen še tretji tip ("madžarski") z dvojno ali

trojno piščaljo in bordunom, ki je morda bil prisoten v Prekmurju.

GM Zelo zanimivo pihalo so sopele.

Okrog sopele je bil ustvarjen mit o tisočletni prisotnosti ("sopile svire več milijare lit..."), vendar je to le "licenca poetika" pesnika Mateja Balote, ki zadovoljuje le nacionalno dimenzijo etnomuzikologije. Iz čistega organološkega vidika so istrske **sopele** ali **roženice** eden od dveh slučajev še živečega poznorenesančnega šalmaja. Drugi je katalonski par tiple – tenora. Sopele so na nek način "degeneracija" šalmaja (predvsem glede na preciznost vrtnja notranjega konusa in tehnično reduciranih izraznih možnosti), medtem ko sta katalonski glasbili njegova evolucija, celo z dodanimi zaklopkami. Verjetno se ne motimo, če predpostavimo, da so se sopele iz mestne glasbe, zaradi njihove takratne modernosti, razširile na podeželje. V urbani sredini je s pojavom oboe šalmaj izginit, v ruralni pa se je ohranil do dandanes. Ni tudi izključeno, da so sopele – šalmaj nadomestile neko že obstoječo organološko podobno glasbilo. Tu ne gre prezreti **sopil** z otoka Krka in Vinodolskega, ki so v bistvu drugačno glasbilo od istrskih **sopel** (roženic). Le v tem kontekstu je morda mit o tisočletni prisotnosti vsaj delno opravičljiv. No, kakorkoli že, kljub različnemu izvoru so danes roženice del istega izročila kot mih. V skladu s tem izročilom nikoli ne igra ena sopela sama. Izvajanje je v paru (vela in mala) ali z mihom ali pri spremljavi petja (mala). Sopele so sestavljene iz štirih delov: lijak, kanela, špulet in pisak. Pri starejših labinskih sopelah je prisoten še peti del, sodček, ki prekriva spoj med lijakom in kanelo in nima praktične funkcije. Vendar je z organološkega vidika zelo pomemben, ker predstavlja ostanek šalmaja, kjer prekriva zaklopko za mezinec.

GM Pogosto uporabljaš tudi klarinet, oziroma več klarinetov. Klarineti, ki jih uporabljam, so rekonstrukci-

ja preprostih diatoničnih klarinetov, kot so jih najpogosteje izdelovali kar godci sami (npr. **Bepo Ščulac**). Nekateri so bili v bistvu pravi "chalumeau" (predhodnik klarineta). Enega takega sem po navodilih in v prisotnosti informatorja izdelal iz enostavne trstene cevi, pri kateri je en konec poševno odrezan in tu privezan klarinetni jeziček.

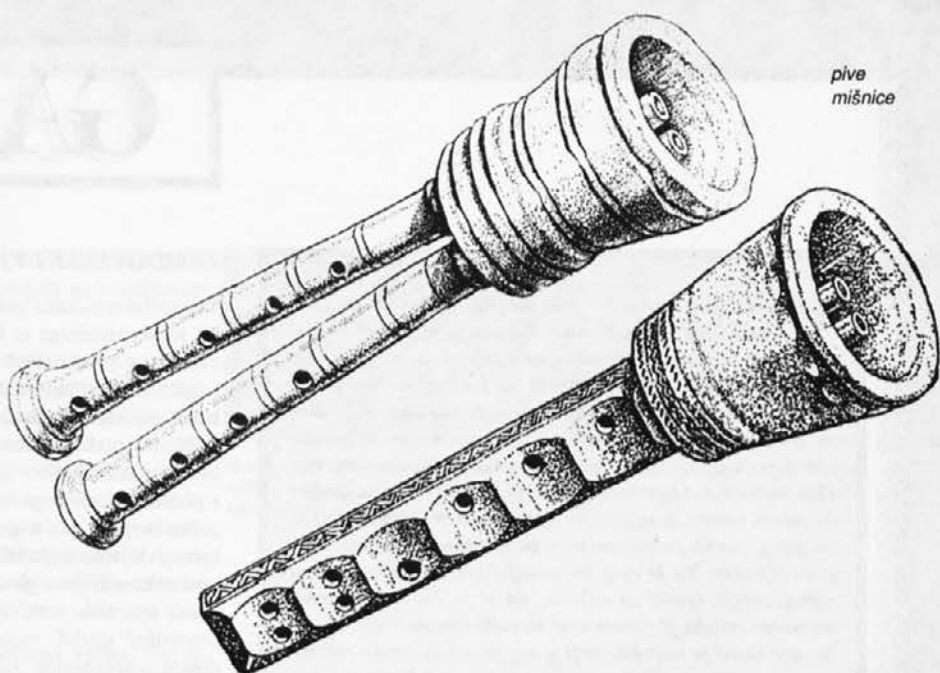
GM Vsa, oziroma skoraj vsa ta glasbila si izdelal sam; Kje, od koga in koliko si se naučil, saj si večino zadev najbrž pogruntal sam?

Res je, večino glasbil sem izdelal sam, ker je to zelo zabavno in obenem "organsko", ko sam izdelam glasbilo, na katero boš igral. Preprostejše piščali sem se navadil izdelovati že v otroštvu, kar je bilo v takratnih časih za vaškega dečka običajno. O drugih glasbilih, kot so mišnice ali sopele, sem se največ naučil od najboljšega istrskega izdelovalca in odličnega prijatelja **Martina Glavaša**. Seveda si večkrat vzamem svobodo modificiranja osnovnih načrtov. To je lahko zavestna ino-





3



pive
mišnice

4

vacija, ki poizkuša nadgraditi tradicijo (večje število luknjic, druga tonaliteta itd.), pogosto pa tudi zvočno-organološki eksperiment, nekakšna skica transformacij. Neredko poizkušam kombinirati izkušnje raznih izdelovalcev in godcev.

GM Kot poklicni glasbenik igraš v več skupinah, večinoma v Italiji, sodeluješ pri snemanjih, gledaliških predstavah...

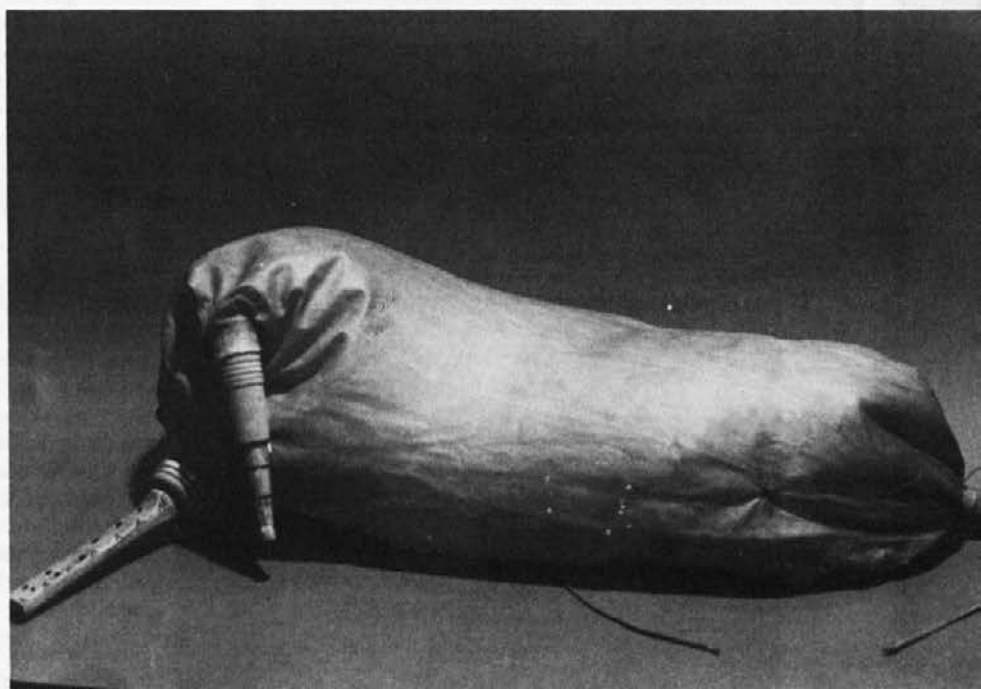
Igram pri skupinah **Mola** (glasba italijanskih Alp), **Sedon Salvadie** (furlanska glasba) in **Current** (evropska glasba). Pri snemanjih sem največ sodeloval s skupino **Calicanto**, ko so potrebovali specifična glasbila ali stil petja. V gledališču igram prvič (*Antigona v ljubljanski Drami*), čeprav sem doslej večkrat skladal in snemal zvočno opremo za gledališče, radio in televizijo.

GM Decembra leta 1992 je pri založbi Lipa v Kopru izšla zbirka Predi predi hči moja, plod tvojega večletnega zbiranja istrskih ljudskih pesmi. Kako je nastajala?

Da povem iskreno: šele v zadnjih petih letih sem začel načrtno zbirati tudi ljudske pesmi. V prejšnjih desetih letih pa se mi je pevsko gradivo prikradlo samo, ker sem, čeprav je bilo moje zanimanje osredotočeno predvsem na instrumentalno glasbo, vedno vse beležil. Svoj čas sem si vzel dva meseca za pregled svojega arhiva, neke vrste inventuro, ter ugotovil kar lepo število pesmi. Iz nekakšnega lokalnega ponosa sem se hotel oddolžiti svojemu okolju (živel sem na Koprskem) ter poizkusil zapolniti vrzel, ki jo je predstavljala severna Istra. Tako sem izdal prvo zbirko ljudskih pesmi tega področja.

(Op.ur.: Dodatne informacije o Dariju Marušiču najdete tudi v pogovoru, objavljenem v RGM št. 4, o zbirki Predi predi... pa v RGM št. 5, oboje v prejšnjem letniku.)

pripravil Ror



5



GAMELAN

ZGODOVINSKI VPOGLED

V začetku, preden so Javo naselili ljudje, je na otok prišel Sang Hjang Batara Guru in postal kralj bogov. Oblikoval je gong z imenom genta keleng, ki ga je potem uporabljal za obveščanje bogov. Na podlagi načina udarjanja po gongu in po številu udarcev bi naj bogovi zvedeli, da jib Sang Hjang Batara Guru potrebuje zaradi izdajanja zapovedi, najave zakonov, sprejemanja sporočil, vojskovanja ali kakega drugega razloga. Večkrat so napačno razumeli vabilo. Zato je Sang Hjang Batara Guru izdelal še en gong, enako oblikovan in z istim imenom, ampak drugače uglašen. To je vsaj za nekaj časa izboljšalo sistem signalizacije. Glede na dejstvo, da se je število zapovedi bogovom večalo, je kmalu spet nastala zmeda. Sang Hjang Batara Guru je naredil tretji gong, ponovno enako oblikovan in z istim imenom – genta keleng – ki je bil uglašen drugače kot prva dva gonga. Ti trije različno uglašeni gongi, znani kot Tetabuban Lokananta (kralj sveta), so bili temelj za gamelan munggang, ki ga imajo danes za najstarejši tip ansambla na Javi.

1. Putu in Tarika igrata jegogana, pred njima sta jublanga (balijski gamelan semar pegulingan)



2. Asnawa igra gijing (balijski gamelan semar pegulingan)

Ta zgodba o začetku gamelana, se pravi ansambla v glavnem bronastih glasbil, karakterističnega za Javo, Bali in še nekatere otoke jugovzhodne Azije, je zapisana v prvem zvezku rokopisa, posvečenega glasbi na dvoru sultana v Jogjakarti (Java, Indonezija). V luči zgodovinskih virov se je, da se je glasbena podoba jugovzhodne Azije nedvomno oblikovala v bronasti dobi. Na podlagi arheoloških primerjav je ugotovljeno, da so pridobitve bronaste dobe prišle v jugovzhodno Azijo z migracijami prebivalstva, najbrž s področja današnjega Vietnama (mesto Dong Son), v 3. in 2. stoletju pred našim štetjem. Java je postala pomembno središče za izdelavo predmetov iz bronu, vključno z glasbili. Čeprav javanski ikonografski viri potrjujejo prisotnost nekaterih tipov glasbil sodobnega gamelana že v 8. stoletju, dokazov za obstoj ansambla, sestavljenega iz teh glasbil, ni vse do 16. stoletja. Java je z bronastimi glasbili najmanj od 18. stoletja naprej oskrbovala skoraj vse države jugozahodne Azije (Burma, Filipini, Indonezija, Kambodža, Laos, Malezija, Tajska).

Glede na dejstvo, da sta indonezijska otoka **Java in Bali** najbolj pomembni, pa tudi nedvomno najbolj raziskani središči tradicije gamelana, naj omenim nekaj zgodovinskih podatkov, pomembnih za razumevanje te tradicije. Od 5. stoletja naprej narašča vpliv Indije in že v 6. stoletju na Borneu, Javi in Sumatri zasledimo države, ustanovljene po indijskih vzorcih. **Hinduizem in budizem** sta v 7. stoletju že uveljavljena na otokih in koeksistirata (sobivata) v ozračju verske tolerance. V 8. in 9. stoletju mogočna sumatranska dinastija Cailendra gradi stupo (budistično kulturno stavbo) Borobudur na Javi. Na stenah Borobudura zasledimo številne ploske reliefe glasbil. Prikazana glasbila bolj spominjajo na indijski kot pa na sodobni indonezijski instrumentarij. **Prihod islama v 15. stoletju** pomeni konec hindujsko-budističnega obdobja na Javi. Čeprav je nova religija prišla po mirni poti s pomorsko trgovino, so se obogateni spreobrnjenici začeli upirati osrednji oblasti hindujske dinastije Majapahit. Bojno poraženi predstavniki dinastije so se v 16. stoletju morali umakniti z Jave na sosednji otok Bali. Seveda s kraljevimi glasbenimi in gledališkimi ansambli. Od takrat se na muslimanski Javi in na hindujskem Baliju razvijata ločeni tradiciji gamelana. Kolonialna prisotnost Evropejcev, predvsem Nizozemcev, od 18. do 20. stoletja ni neposredno vplivala na gamelan. **Predstavitve gamelana na Svetovni razstavi v Parizu leta 1889** pa je bistveno prispevala k popularnosti gamelana v svetu.

Beseda gamelan verjetno izhaja iz javanskih besed **gamel** (rokovati) in **gangs** (bron). Nanaša se na več tipov ansamblov, ki so sestavljeni iz vertikalno in horizontalno postavljenih, samostojnih ali v sete organiziranih gongov, potem metalofonov, bobnov in drugih glasbil, kar je odvisno od tipa ansambla. Na Baliju takšne ansamble tradicionalno imenujejo **gong** (v primeru, če ansambel vsebuje veliki gong) ali **gambelan**; danes uporabljajo tudi besedo gamelan. Jaap Kunst je v tridesetih letih tega stoletja objavil, da samo na otokih Java in Madura obstaja več kot 17.000 gamelanov. Ti se med seboj razlikujejo po tipu, velikosti, uglastitvi, glasbilih, stilu, funkciji itd. V tem prispevku bom predstavil skupno in posebno v zvezi z gamelani ter posebej balijski gamelan semar pegulingan, v katerem sem imel čast in zadovoljstvo igrati štiri leta.

GLASBENA ORGANIZACIJA

Gamelan sestavljajo skupine glasbil, ki imajo posebne naloge. PRVA, T.I. KOLOTOMSKA SKUPINA GLASBIL, ustvarja glasbeno obliko; poudarja dobe in tako definira metrum ter strukturo skladbe. DRUGA SKUPINA GLASBIL izvaja temo, t. i. fiksno melodijo, ki jo na Javi imenujejo **balungan**, na Baliju pa **pokok**. Fiksna melodija je strukturno oblikovana in ima določeno trajanje – po njej se imenuje skladba (gending). TRETJA SKUPINA GLASBIL izvaja **ornamentirane improvizacije** na podlagi fiksne melodije. V t.i. glasnih ansamblih (bonangan) so te improvizacije enostavnejše in bolj podobne fiksni melodiji, kot v t.i. tihih ansamblih (klenengan). Obstajajo tudi gamelani, v katerih glasbila, značilna za tihe in glasne ansamble, tvorijo sekcije v istem ansamblu (npr. javanski gamelan seprangkat). ČETRTA SKUPINA GLASBIL izvaja

samostojne melodije, skoraj povsem neodvisne od fiksne melodije. PETA SKUPINA GLASBIL ima naloge na področju **ritma**, ki obsegajo standardizirane oblike in improvizacijo.

1. PRVA SKUPINA GLASBIL vključuje horizontalno in vertikalno postavljene samostojne **gonge** različnih velikosti. Velikost glasbila pogojuje pogostost udarcev naj. Čim večje je torej glasbilo, manjkrat se oglasi. Največji gong (viseči gong **ageng** ali tudi enostavno gong), ki ima premer do enega metra, se oglasi samo ob koncu metričnega cikla (gongan). Manjši viseči gong **kempul** in gong **kenong**, ki leži na vejah znotraj lesene škatle, alternirata na več dob cikla. **Ketuk**, ki je manjši **kenong**, se oglasi na vsako dobo. Zvočnost nazivov (gong, kempul, kenong, ketuk) onomatopejsko korespondira z zvočnostjo glasbil; gong npr. je zvočno najbogatejši in rezonira največ časa, ketuk pa ima top zvok in rezonira najmanj časa.

2. V DRUGO SKUPINO glasbil sodijo **metalofoni iz družine saron**. Gre za enooktavne metalofone različnih velikosti, ki so uglaseni v oktavi. Njihovi nazivi od najmanjšega do največjega so: **panerus**, **barung** in **demung**. Glasbenik aktivira metalne ploščice na lesenem trupu z lesenim kladivom.

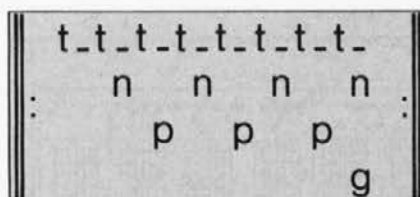
3. TRETJA SKUPINA GLASBIL vključuje set horizontalnih gongov **bonang**, metalofon **gender**, ksilofon **gambang**, in, odvisno od ansambla, en ali dva tipa **citer** (celempung, siter). Bonang je sestavljen iz dveh vrst gongov v obsegu dveh oktav, ki sta položeni na veje znotraj lesenega okvira. V gamelanu sta praviloma dve tovrstni glasbili. Gender ima 12 do 14 ploščic v obsegu dveh ali treh oktav, ki so privezane nad bambusovimi rezonatorji v lesenem okvirju. V gamelanu zasledimo praviloma par genderjev. Gambang ima lesene ploščice in obsega oktavo in pol. Bonang je značilen za glasni gamelan oziroma glasno sekcijo znotraj gamelana, ostala omenjena glasbila so značilna za tihi gamelan, oziroma tiho sekcijo.

4. ČETIRTO SKUPINO SESTAVLJA **rebab**, glasbilo iz družine lutenj, na katero godejo z lokom, pevka **pesinden**, moški zbor **gerong** in **flavta suling**. Rebab je vodilno glasbilo v tej skupini, pogosto tudi vodilno glasbilo v gamelanu nasploh. Ima dve struni. Pesinden ima v tradiciji enako pomembno vlogo v gamelanu kot glasbila. Pod vplivom zahodne glasbe in mikrofonov pesinden na zahodu Jave vse bolj začneja spominjati na solistko, ki poje ob spremljavi ansambla. Njene melodije, zvočna barva in ornamentalnost izvedbe spominjajo na rebab. Gerong sestavljajo trije ali štirje pevci, ki kontrapunktirajo na fiksno melodijo, pri čemer sledijo kolotomski strukturi skladbe. Njihova melodija je manj ornamentirana, tekst pa je bolj pomemben kot pri pesinden. Suling, mala podolžna flavta, narejena iz bambusa, sodeluje s kratkimi, izrazito ornamentiranimi frazami.

5. PETA, RITEMSKA SKUPINA GLASBIL temelji na **bobnih**, za katere je ponekod skupni naziv **kendang**. Bobni so dvostopenjski. Praviloma je bobnar vodja ansambla. Skrbi za koordinacijo glasbenikov, odloča o spremembah tempa in dinamike ter glasbeno podkrepljuje gibe pesalcev ali lutk, odvisno od vrsti predstave, ki jo gamelan spremlja. Zato ima bobnar v kontekstu ansambla centralen položaj, ki mu omogoča dober pregled glasbenikov in scene, ostalim sodelujočim pa omogoča, da ga dobro slišijo.

UGLASITEV

Zanimivo je, da izdelovalci in izvajalci gamelanov **ne poznajo ne standardne uglasitve ne absolutnih tonskih višin**. Vsak ansambel je sistem zase. Glasbila znotraj ansambla povezuje skupna uglasitev, material oziroma zlitina, iz katere so narejeni gongi in ploščice metalofonov, dekorativni motivi rezbarij in barva na lesenih delih glasbil. Za Bali je značilna uglasitev v parih, pri čemer sta istovetni



legenda ritma

Ilustracija kolotomskega načela s črkami prikazuje enega enostavnejših ciklov, lancaran. Sestavljen je iz osmih dob. Črka g označuje gong, p je kempul, n je kenong in k je ketuk.

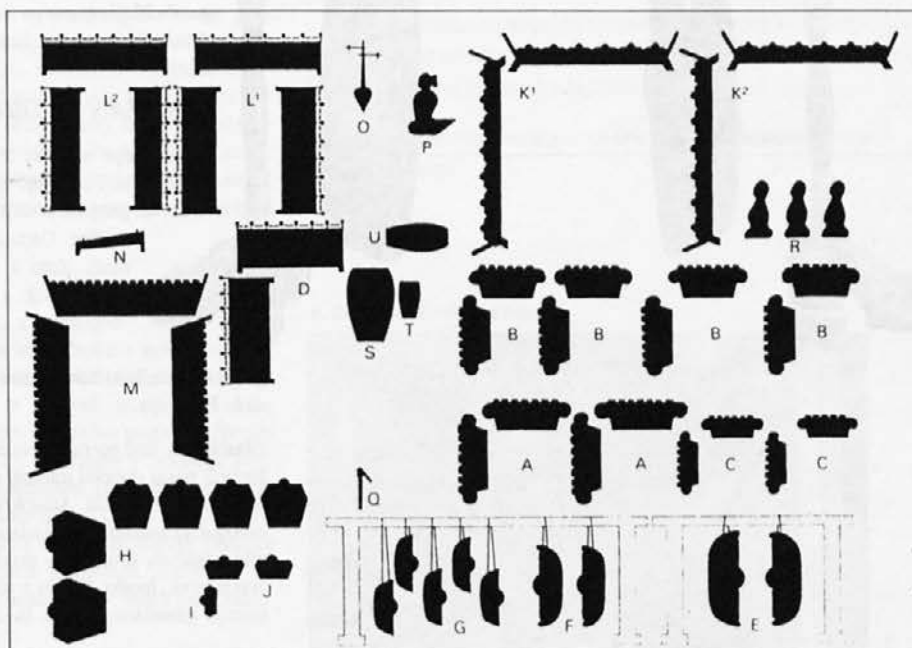
INDONEZIJSKI GAMELAN

enooktavni metalofoni

A – demung
 B – barung ali rinčik
 C – panerus ali peking
 D – slentem
vertikalni gongi
 E – gong ageng
 F – gong suwukan ali siyem
 G – kempul
horizontalni gongi
 H – kenong
 I – ketuk
 J – kempyang
gongi – zvončki
 K1 – barung
 K2 – panerus

večoktavni metalofoni (gender)

L1 – barung
 L2 – panerus
ksilofon
 M – gambang
strunska glasbila
 N – siter
godala
 O – rebab
ženska pevka – solistka
 P – pesinden
podolžna flavta
 Q – suling
zbor
 R – gerong
bobni z dvema opnama
 S – kendang gending
 T – ketimpung
 U – batangan ali ciblon



GAMELAN

glasbili zavestno različno uglašeni. Razlika je zelo majhna, tako da pri unisonem igranju ustvarja za balijski gamelan značilno ostro resonanco. Zavest o pomenu te razlike v uglastitvi se izraža tudi v terminologiji: **višje uglašeno glasbilo se imenuje pengisep, nižje pa penumbang.**

Na Javi se razlikujeta **dve lestvici: slendro**, ki vsebuje pet medsebojno približno enako oddaljenih tonov znotraj obsega oktave, in **pelog**, ki vsebuje sedem medsebojno različno oddaljenih tonov znotraj oktave. Pelog torej lahko spoznamo po navzočnosti intervalov, ki nas spominjajo na malo sekundo. Omenjeni lestvici zasledimo pri igri glasbil s fiksnimi tonskimi višinami, kot so npr. metalofoni in gongi. Pevci in godec na rebab prispevajo k raznovrstnosti intervalov s t.i. vokalnimi toni, ki se razlikujejo od tistih v slendru ali pelogu. Tako petim tonom slendra lahko dodajo še pet vokalnih tonov, sedmim tonom peloga pa še dva vokalna tona. Na podlagi slendra in peloga so zgrajeni modusi, trije za slendro (nem, sanga in manyura) in štirje za pelog (lima, nem, barang in manyura). Vsak modus uporablja posebne primarne in sekundarne melodične in kadenčne obrazce. **Splošno sprejeti naziv za modus je patet.**

Tudi na **Baliju** razlikujejo **pentatonske** in **heptatonske lestvice**. Pentatonski sta **saih gender wayang**, ki jo uporablja mali tradicionalni ansambel gender wayang, in **selisir**, ki jo uporabljajo nekateri veliki, v tem času priljubljeni tipi ansamblov, kot je npr. gamelan gong kebyar. Heptatonska lestvica se imenuje po **sait pitu** in je značilna za gamelan gambuh. Tudi na Baliju občasno uporabljajo za pentatonske in heptatonske lestvice, ki so podobne javanskim, naziva sledro in pelog.

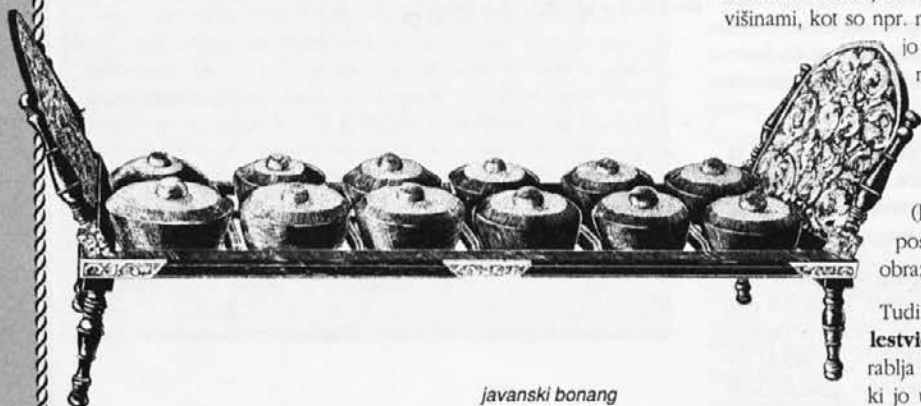
Vsaka lestvica spodbuja posebno počutje. Tako **slendro** na splošno **spodbuja globoko žalost** ali veselje ter občutje napetosti in dramatičnosti. **Pelog** je v primerjavi z njim bolj **svčan**. Tudi modusi, utemeljeni na lestvicah, spodbujajo med seboj različna počutja. Tako, npr. pelogov modus **lima spodbuja meditacijo**, modus **barang pa je emocionalno nabit** in ga povezujejo z občutkom žalosti.

Gamelane, ki imajo na razpolago **samo tri tonske višine**, ni mogoče klasificirati glede na slendro oziroma pelog. Med njimi sta najbolj znana že omenjeni **stari gamelan munggang** in **gamelan kodok ngorek**, ki obsega manjša glasbila in zato zveni višje kot munggang. Za nekatere tipe gamelana z več toni je značilna uglastitev v slendru (npr. za gamelan angklung) ali v pelogu (npr. za gamelan gambuh). Pogosto pa zasledimo gamelane z dvojnimi setom glasbil – v slendru in v pelogu, ki pa nikoli ne nastopata hkrati.

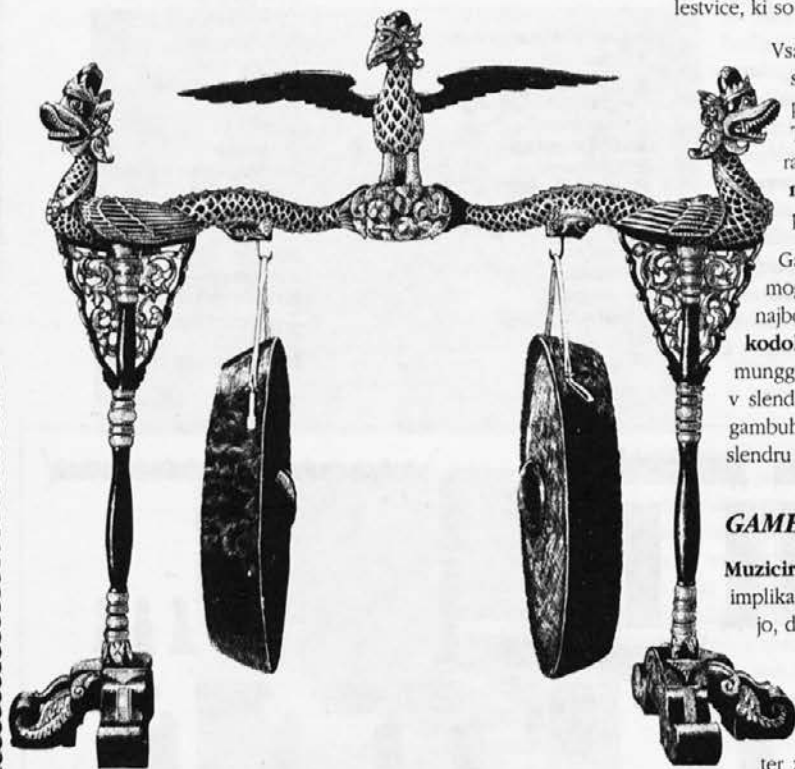
GAMELAN IN DRUŽBA

Muziciranje na Javi in še posebej **na Baliju** ima pogoste religijske implikacije. Pojmujejo ga kot **versko in družabno obveznost**. Pravi-jo, da pospešuje dejavnost templjev, ti pa omogočajo funkcioniranje družbe. Gamelan imajo za eno od manifestacij karizmatične moči. Zato z glasbili ravnaajo spoštljivo. Pred nastopom jih blagoslovijo s cvetnimi listi in vodo. Včasih prostor izvajanja dopolnijo z okraskom, narejenim iz sadja (glej fotografijo) ter z vonji dišečih palčk. **Gamelan in glasbo ter umetnost nasploh ne jemljejo kot zabavo k vsakdanjemu življenju; gre za integralne dele življenja.**

Glasbila na Javi so navadno last sultana, aristokratov ali mestnih bogatašev. Najbolj znani dvorski tradiciji sta v Jogjakarti in Surakarti, izvajalci pa so profesionalni glasbeniki. Aristokrati oziroma bogataši običajno dvakrat tedensko omogočijo amaterskim glasbenikom dostop do instrumentov. Le-ti so pripadniki različnih družbenih poklicev in slojev. Tradicionalno so vsi izvajalci, razen pevk, moški. Danes v tovarnah, na fakultetah in drugje, kjer zasledimo igranje gamelana, moški in ženske vse pogosteje nastopajo skupaj. Tudi



javanski bonang



javanski gong ageng

vaščanom, predvsem na Baliu, gamelan ni tuj. Vas je vedno sledila vplivom dvora; **znane so vaše verzije gamelanov**, ki niso narejene iz bron, ampak iz cenejših in lažje dostopnih materialov, kot sta železo ali bambus. Po drugi strani pa se tudi v dvorski umetnosti odraža vpliv vasi, in to zaradi zaposlovanja vaških glasbenikov na dvoru. Na Baliu je gamelan skupna last družbenega kluba v mestni četrti ali vasi. Ustanovitev in ukinitve ansambla zahtevata skupno odločanje. Muzicirajo zvečer, po končanem delu.

Posameznik, ki se hoče naučiti muziciranja v gamelanu, lahko začne sodelovati brez večletnega treninga. Začne z igranjem enega od glasbil v kolotomski skupini. Ko postopoma uspešno obvlada vsa kolotomska glasbila, lahko začne s tistimi, ki izvajajo fiksno melodijo. Po izkušnjah v tej skupini lahko nadaljuje z glasbili iz skupine, ki izvaja ornamentirane improvizacije na podlagi fiksne melodije, in tako naprej. **Princip je, da vsak glasbenik obvlada vsa glasbila v ansamblu in tako dobi občutek za celoto.** Za primerjavo: violinist v simfoničnem orkestru doživlja celoto ansambla in glasbenega dela samo kot violinist in ne tudi kot hornist ali timpanist. Posameznik na Javi in Baliu lahko postane dober glasbenik in dober plesalec le, če se nauči igrati na vse instrumente v gamelanu. Izbor glasbila v končni fazi je odvisen od posameznikovih afinitet.

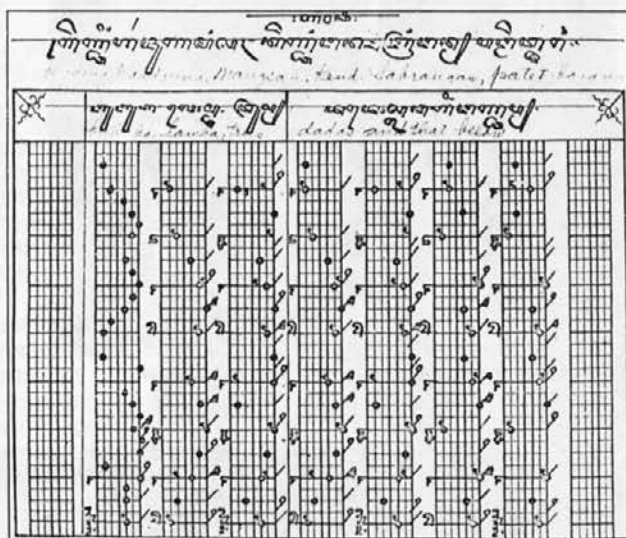
Gamelan na najbolj splošni ravni lahko izvaja koncertno glasbo ter spremlja ples ali gledališko dejavnost. Muziciranje brez spremljevalne vloge je bolj značilno za Javo kot za Bali. **Posamezni tipi ansamblov so povezani s posameznimi plesi**, tako npr. gamelan pelogongan spremlja ples legong. Drugi tipi ansamblov so povezani s posameznimi gledališkimi dejavnostmi, tako npr. gamelan gambuh spremlja plesne drame, v katerih je osrednja oseba lokalni junak Panji; ansambel gender wayang pa spremlja imenitno gledališče senc wayang kulit, ki temelji na zgodbah iz indijskih epov Mahabharata in Ramajana. Več podatkov o gledališču na Javi je dostopnih v Glasbeni mladini štev. 2, letošnjega letnika. Naj še povem, da je za zgodbe o Panjiju primerna lestvica pelog, za zgodbe iz indijskih epov pa slendro. V kontekstu gledališča senc je prvi del, ki se začne v večernih urah in se konča ob polnoči, v slendrovem modusu nem drugi del, ki obsega naslednje tri ure, je v modusu sanga, tretji, zaključni del, ki traja do zore, pa je v modusu manyura.

NOTACIJA

Čprav obstajajo načini za zapisovanje glasbe za gamelan, je pomen, ki ga pripisujejo notaciji, bistveno manjši kot v evro-ameriški umetni glasbeni tradiciji. Proces učenja glasbe temelji na slušnih predstavah. Muzicirajo brez napisanih partitur. Notacija rabi samo za ohranjanje repertoarja. Tako v Jogjakarti, kot v Surakarti so na dvorih razvili svoj notacijski sistemi. Jogjakartanska notacija je vertikalna, surakartanska pa horizontalna. Vzemimo kot primer notacijo iz Jogjakarte (glej fotografijo). Beremo jo od zgoraj navzdol, z leve na desno. Število črt je odvisno od modusa – v tem primeru gre seveda za pelog. Horizontalne črte označujejo dobe. Vsaka četrta je močnejše odtisnjena in ima vlogo taktnice. Črne pike so note. Znaki ob levi strani črtovja so napotki za glasbenike v kolotomski skupini, znaki ob desni strani so za bobnarja. Danes za notiranje fiksne melodije pogosto uporabljajo numerično notacijo, kot jo kaže **fotografija 5**.

STILNE PRIMERJAVE

Tri področja, v katerih je tradicija gamelana dobila posebno stilno podobo, so centralna Java, Sunda (zahodna Java) in Bali. Podobnost starejših glasbenih značilnosti na teh območjih izvira iz skupnih korenin. Novejše značilnosti, ki so se formirale v 20. stoletju, bom na kratko primerjal. Število tipov gamelana je največje na Baliu, okrog 25, najmanjše v centralni Javi. Število glasbenikov v gamelanu je na Baliu in centralni Javi praviloma večje kot v Sundi in v nekaterih tipih presega 60 glasbenikov. Glede raznovrstnosti v tempu, dinamiki in tudi orkestraciji je Bali na prvem mestu, posebej balijski gamelan gong kebyar. Pevci v balijskih gamelanih praviloma ne sodelujejo, v centralni Javi so enakovredni del ansambla, v Sundi pa postaja-



jogjakartanska notacija



evropska notacija

5. Sodobna numerična notacija



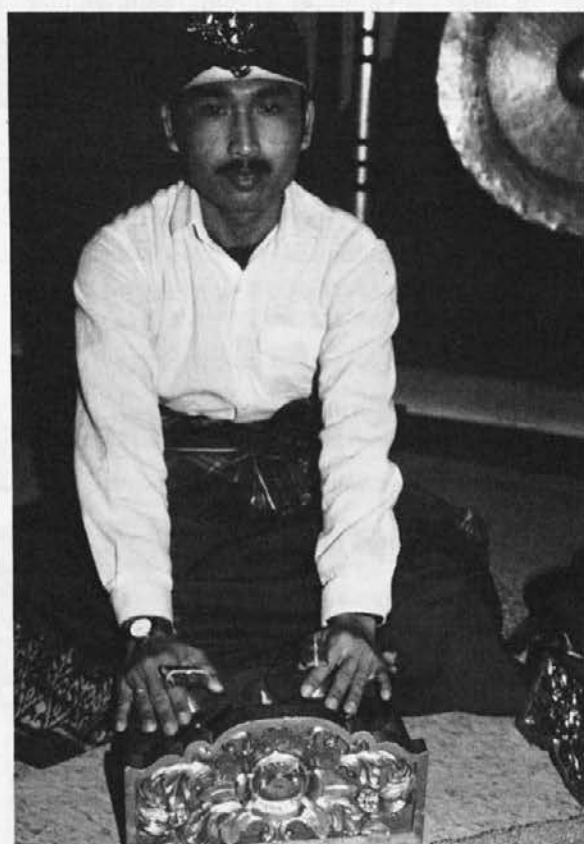


3. Putu igra trompong (balijski gamelan semar pegulingan)

jo postopoma pomembnejši od ostalih glasbenikov. Na Baliyu gamelan v glavnem spremlja ples, na Javi pa pogosto nastopa samostojno. Stilne razlike so posebej izrazite pri igranju rebaba in kendanga.

GAMELAN SEMAR PEGULINGAN

Fotografije prikazujejo nekatera glasbila, ki sodijo v gamelan **semar pegulingan** (gamelan boga ljubezni). Gre za danes redke tip dvornega ansambla balijskih vladarjev. Vizualno spominja na gamelan gong, vendar ima zaradi skromnejšega instrumentarija nežnejši zvok. Uглаšen je lahko v pentatonski lestvici selisir ali v heptatonski saih pitu. Gamelan semar pegulingan, ki ga predstavljam, je heptatonski. Osebe na fotografijah so skladatelj Asnawa Ketut Gede iz največjega mesta na Baliyu Denpasara, njegova soproga, plesalka Putu Oka Mariani ter njuna hči Tarika. Asnawa je bil vodja gamelana v času najinega podiplomskega študija v Baltumoru (1988-1992), Putu in Tarika pa sta nastopali kot plesalki.



4. Asnawa igra cong cong (balijski gamelan semar pegulingan)

Na fotografiji 1 Putu in Tarika igrata kolotomsko glasbilo, metalofon jegogan, ki se oglasi npr. na četrto in osmo dobo osemdobnega cikla. Pred njimi je drugo, manjše kolotomsko glasbilo, metalofon jublag. Ta se oglasi na drugo, četrto in šesto ter osmo dobo cikla. Glasbila so v skladu z balijsko tradicijo narejena v parih. Kladiva za jegogan in jublag so različnega tipa in velikosti. **Fotografija 2** prikazuje glasbilo iz skupine, ki izvaja fiksno melodijo, metalofon giying. V ansamblu sodeluje nekaj parov tovrstnih glasbil. Vodilno glasbilo, narejeno v paru, je večjih dimenzij. Na fotografiji se jasno vidi način igranja, pri katerem Asnawa s kladivom v desni roki udarja po ploščici, z levo roko pa ustavlja njeno resonanco v trenutku, ko udari na drugo ploščico. **Fotografija 3** prikazuje glasbilo iz skupine, ki izvaja ornamentirane improvizacije na fiksno melodijo, set horizontalnih gongov trompong. Putu drži v vsaki roki na vrhu obloženo palico; trompong namreč igra z obema palicama. **Na fotografiji 4** vidimo Asnawo, ki igra male činele cong cong. To glasbilo je posebej pomembno pri spremljavi plesa.

DO SEDAJ ...

O gamelanu je do danes napisanega veliko. Raziskave sta, nič čudnega, začela državljana dežele, ki je bila kolonialni gospodar Indonezije v prvi polovici 20. stoletja, **Nizozemca J.S. Brandt Buys** in posebej **Jaap Kunst**. Kunstove knjige obravnavajo glasbo Jave, Baliya, Niasa in nekaterih drugih otokov. Tudi **skladatelj Colin McPhee** je z monografijo Glasba na Baliyu pomembno prispeval k mednarodni afirmaciji gamelana. Kunstov doktorant **Mantle Hood** je avtor številnih člankov ter trilogije Evolucija javanskega gamelana. Hoodovi doktoranti, ki so se posvetili tradiciji gamelana, vključujejo tudi indonezijske znanstvenike, kot sta **I. Made Bandem** in **Hardja Susilo**. Za ta članek sem upošteval prispevke omenjenih avtorjev, pa tudi dela Margaret Kartomi, Jennifer Lindsay, Tilmanna Seebassa in drugih.

... IN ZA NAPREJ

Raziskovanje glasb jugovzhodne Azije se je v glavnem omejilo na Javo, Bali in sosednje otoke, najbrž prav zaradi privlačnosti fenomena gamelana. Tako je veliko indonezijskih otokov ostalo bolj ali manj muzikološko neraziskanih. Moja želja in upanje je, da bi nekega dne študentje in ljubitelji glasbe v Sloveniji lahko zaigrali v tukajšnjem gamelanu. Glede na vse v tem prispevku povedano, menim, da bi takšna glasbena praksa lahko pozitivno vplivala na nadaljnji razvoj znanosti o glasbi in muziciranju v Sloveniji.

Svanibor Pettan

Sadni aranžma pred nastopom javanskega gamelana



Zakaj prav Glenn Gould?

François Girard je mladi kanadski režiser, avtor filma *Dvaintrideset kratkih filmov o Glennu Gouldu*, za katerega je lani na 50. Mednarodnem filmskem festivalu v Benetkah prejel nagrado Premio CICAIE (Confédération Internationale Cinéma ART Européen).

GM V teh dvaintridesetih fragmentih ste združili razne filmske vrste, kot so dokumentarec, igrani film, intervjuji, elementi risank, vse skupaj pa prepletli z glasbo... Kdaj ste dobili idejo za film o Glennu Gouldu in kako ste jo razvijali?

Takoj na začetku sem se odločil za več kratkih filmov, ker je kmalu postalo jasno, da je bil Glenn Gould preveč kompleksna in prevelika osebnost, da bi jo lahko stlačili v majhno škatlo. Niti enkrat samkrat nisem hotel pokazati: "tu je tisto, kar morate razumeti in kar morate vedeti o Glennu Gouldu". Ta fragmentarna struktura daje možnost veliko širšega pogleda na njegov značaj in dovoljuje gledalcu, da fragmente povezuje in si ustvari umetniško bližnjo podobo. Glenna Goulda ni v teh dvaintridesetih filmih, prisoten je med dvema posameznima fragmentoma, med dvema vizijama, kar je bil edini način, kako zaobseči ves ta material in kako razgrniti vrsto njegovih idej in njegovih del.

GM Je bilo ta film težko narediti?

Bilo je res veliko dela. Morali smo narediti ogromno raziskavo, ker nam je Glenn Gould zapustil veliko dokumentov, knjig, glasbe, plošč in TV oddaj... Tudi sama zgradba tega filma v dvaintridesetih fragmentih pomeni ogromno dela, ker ima vsak film svoj postopek. Pri vsakem je druga postavitev, drugačna organizacija, drugačna ekipa. Za delo s tem materialom sem porabil nekaj let. Lahko bi rekel, da je bilo zelo veliko dela, vendar sem to počel z veseljem in ni bilo težko.

GM Zakaj je bil Glenn Gould tako pomemben, oziroma zakaj je za nas še vedno pomemben? Zaradi svoje čudne narave, energije? Zakaj ste se odločili narediti film prav o njem?

Pravzaprav mislim, da ideja o filmu nima nič opraviti z njegovo čudaško naravo. Glenn Gould je bil eden najpomembnejših interpretov tega stoletja, posebej odličen interpret Bacha. Osebnost mislim, da je bil najboljši in tako meni tudi veliko kritikov. Bil pa je tudi nekaj več kot interpret, bil je mislec, napisal je nekaj zelo pomembnih besedil o medijih, o glasbi... Zame je bil več kot glasbenik in mislec, ker je spremenil veliko stvari, spremenil je način, na katerega poslušamo glasbo. Bil je prvi, ki je prekinil koncertno kariero in se lotil izključno snemanja plošč. V tistem času, leta 1964, si je bilo nemogoče zamisliti, da bi nekdo nehal javno nastopati in samo snemat. Mislili so, da je nor in da ne bo mogel prodati svojih plošč in uspeti, vendar se je zgodilo ravno nasprotno. Po prenehanju koncertiranja je samo še snemat in prodaja njegovih plošč je rasla in še vedno raste, čeprav je že deset let mrtev. Spremenil je našo miselnost, spremenil način, na katerega ustvarjamo, živimo z glasbo...

GM Iz tega filma lahko vidimo, da Gouldove osebnosti skoraj nihče ni razumel, čeprav je veliko ljudi oboževalo njegovo glasbo.

Glenn Gould je zelo varoval svoje osebno življenje, bil je zelo skrivnosten. Popolnoma je bil predan svojemu delu, svoji glasbi, ki je bila tudi

njegovo srce. Mislim, da ga ljudje sploh niso razumeli kot osebnost, mislim celo, da je zelo težko dobiti jasno vizijo o njem kot mislecu, kot glasbeniku... Zdaj, ko sem končal to študijo, za katero sem porabil zadnja tri leta resnega dela, lahko rečem, da se ne pretvarjam, da Glenna Goulda razumem. Skušal sem le ohraniti njegovo skrivnost živo, nisem pa je želel zreducirati na nekaj, kar bi lahko razumel, na svojo stopnjo in merila razmišljanja.

GM Kdo vam je največ pomagal pri razkrivanju te skrivnosti? Glasba, ljudje, ki so ga poznali?

Kot veste, imamo v tem filmu različne zorne kote, toda glavni je glasba. Moje delo – raziskava, pisanje scenarija – se je začelo s poslušanjem celotnega materiala, pri čemer sem razvil lastno metodo, saj sem moral sto ur glasbe sistematično zreducirati na eno uro in pol. Ta proces je bil glavni način približevanja Gouldovemu značaju, njegovi skrivnostnosti. Podobno je bilo s pogovori z ljudmi, ki govorijo v teh filmih. Na platnu jih je kakih dvajset, pogovarjali pa smo se s stotinami...

GM V vas mora biti vsaj delček glasbenika, ker si ne predstavljam, kako bi se sicer prebili skozi vso glasbo, ki jo je Glenn Gould pustil za seboj... Tudi vaš producent mi je povedal, da dela večinoma v glasbenih filmih...

S producentom Nivom Fichmanom deliva skupno ljubezen do glasbe in oba sva bila vanjo vpletena že pred tem projektom. Sam sem amaterski pianist, igram zase, v svojem stanovanju, nikoli pa nisem na tem resno delal. Kljub temu sem zmeraj igral klavir in to mi seveda daje neko občutljivost za Gouldovo glasbo, četudi se ne pretvarjam, da sem ekspert ali kritik. Le rad imam glasbo, rad igram klavirsko glasbo in rad imam Gouldovo glasbo, ki je je v filmu največ, koliko sem je sploh lahko predstavil.

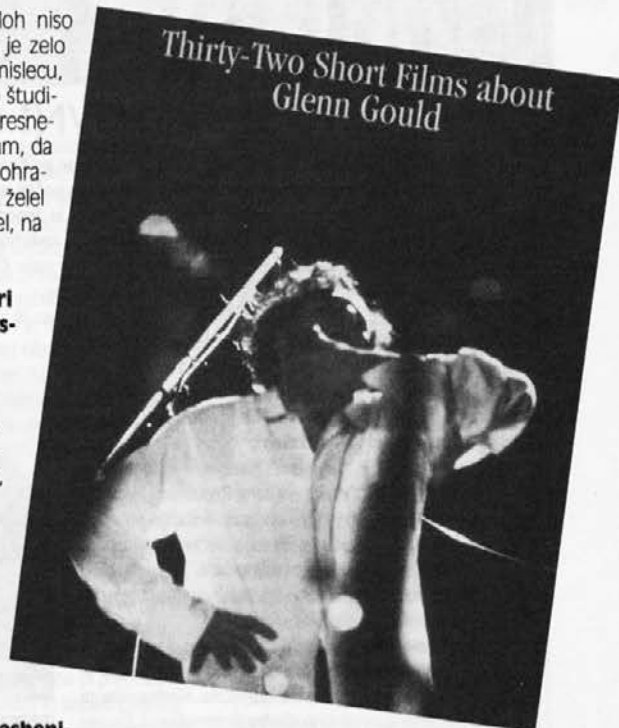
GM Kakšen film pripravljate zdaj?

Girard: V mislih imam več projektov. Naslednji celovečerec bo igrani film o heroinu z mnogo bolj konvencionalno pripovedno zgodbo, za katerega sem začel pisati scenarij pred več leti, še pred idejo za film o Glennu Gouldu. Še vedno pa imam v načrtih nekaj projektov o glasbi.

GM Povedali ste mi, da ste že bili v Ljubljani na video festivalu, kjer ste dobili tudi nagrado, omenili pa ste tudi spomin na nočno dogodivščino...

Spomin na Ljubljano je zame velik... Leta 1985 sem tam prebil teden dni in ob koncu tedna smo končno naleteli na lokal, ki se je zapiral nekaj pozneje, tako da smo se veselili do zgodnjih jutranjih ur... Srečali smo neke Ljubljancane, s katerimi sva šla s kanadskim kolegom na Grad, na majhen hrib... Sredi noči smo plezali na grad, mislim da z vrta... Ko smo ob petih zjutraj končno prišli na vrh, je sonce vzhajalo, nad Ljubljano je bilo nekaj oblakov... to je ena najlepših slik, ki jih imam v glavi.

Olga Pajek



POGOVOR



Režiser François Girard, rojen v Lac Saint-Jeanu v Kanadi, je študiral komunikacije v Montrealu, leta 1984 osnoval družbi Zone Productions in Velvet Camera, katerih vodja je bil do leta 1992. Njegovi filmi in umetniški video filmi so prejeli več kot trideset mednarodnih nagrad, skoraj polovico (vključno z nagradami International Emmy leta 1991 v New Yorku in FIPA d'or leta 1992 v Cannesu) jih je prejel za projekt *Le Dortoir* – tv priredbo slavne igrice montrealške gledališke skupine Carbone 14.

Fotografija Pierfilippo Loizzi

AMERIKA ODKRIVA EVROPO

■ SVETOVNI GLASBENI DNEVI V MEHIKI ■

Doma na Slovenskem je bila noč, v Mehiki pa so se prižigale luči. Dan se je podaljšal za sedem ur. Največje potniško letalo se je počasi spuščalo in pristalo sredi mesta, poleg avtomobilske ceste, med hišami in travniki, med vrtovi in mestnimi ulicami. Dotaknilo se je tal, pilota pa sta si zaslužila aplavz. Letalo se je ustavilo pred letališko stavbo največjega mesta na svetu *Ciudad de Mexico*, 2265 metrov nadmorske višine, 22 milijonov prebivalcev.

Na tem mestu, na mestu današnjega Ciudad de Mexico je do leta 1521 stalo glavno mesto azteške države Tenochtitlan. V sodobno zasnovanem mestu, v glavnem mestu zvezne republike Mehika so bile leta 1968 poletne olimpijske igre. Leta 1985 je mesto prizadel hud potres, lani so bili v njem Svetovni glasbeni dnevi.

Potem ko se je "bremena" Svetovnih glasbenih dni otrslo Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije (leta 1993 naj bi to glasbeno manifestacijo organizirali v Sloveniji), je organizacijo srečanja svetovnega glasbenega srečanja prevzela mlada, šele leta 1990 ustanovljena mehiška sekcija Mednarodnega združenja za sodobno glasbo.

Días mundiales de la musica (Svetovni glasbeni dnevi) so trajali osem novembrskih dni. V tem času se je štirikrat sestala generalna skupščina Mednarodnega združenja za sodobno glasbo (International Society for Contemporary Music - ISCM). Slovenija je postala polnopravna članica tega združenja 22. maja 1992 v Varšavi. V Mehiki, v palači lepih umetnosti (Palacio de bellas artes), kjer smo občudovali nepozabno slikarsko razstavo azteških otrok, je bila naša država prvič v krogu petinštiridesetih držav, članic ISCM.

Minilo je sedemdeset let, odkar obstaja Mednarodno združenje za sodobno glasbo; to združenje, ustanovljeno 11. avgusta 1922 v Salzburgu, je prve Svetovne glasbene dneve priredilo leta 1923 v Salzburgu. In potem so bili Svetovni glasbeni dnevi vsako leto, izzvezeta so samo leta med drugo svetovno vojno (1940 - 1945). Dvoje neuradnih srečanj so v vojnem času organizirali v ZDA (leta 1941 v New Yorku in 1942 v San Franciscu), prvi povojni Svetovni glasbeni dnevi pa so bili leta 1946 v Londonu.

Petčlanska mednarodna žirija vsako leto izbere najboljše skladbe med tistimi, ki jih pred tem izberejo žirije nacionalnih selekcij. Za mehiške Svetovne glasbene dneve so po tej poti izbrali okrog 45 skladb, 5 skladb je izbrala mehiška nacionalna žirija, druga dela pa je umetniško vodstvo mednarodnega glasbenega srečanja izbralo po lastnem preudarku.

Mednarodna žirija je pregledala in ocenila 600 pripeljih partitur izbrala je 45 skladb. Z dopolnjenim izborom del pa so na devetnajstih koncertih predstavili 122 skladb: 48 iz Severne in Južne Amerike, 61 iz Evrope, 11 iz Azije in 2 iz Oceanije. Na festivalu takšnega obsega je tako prišlo tudi do nekaterih sprememb. Nekatere skladbe zaradi bolelosti nastopajočih in drugih (ne vedno pojasnenih) vzrokov niso bile izvedene.

Dodano pa so organizirali dva koncerta in eno razstavo, tako da je bilo vseh prireditev (zraven šteje tudi tridnevni muzikološki simpozij na temo **Čas v glasbi**) okroglo trideset. Veliko in včasih tudi naporno. Slavnostno odprtje Svetovnih glasbenih dnevo je bilo ob vzhodu (svetovno znanih) piramid Teotihuacan. Lep dan se je ob sončnem zahodu spremenil v hladno in vetrovno noč. Tolkala z dodanimi elektroakustičnimi efekti so noč ozvočila. Poslušali smo tri skladbe, vse so bile prilagojene prostoru narave, vse so bile zvočno atraktivne in nove, bolj zaradi izbire sredstev kot zaradi vsebinske zasnove.

Nedeljski opoldanski koncert je bil v Dvorani Nacionalnega muzeja umetnosti. Poslušali smo glasbo za strunska glasbila: za kitaro, za violončelo, za kontrabas...

in spoznali fenomenalnega italijanskega kontrabasista. Stefano Scodanibbio ima 37 let. Bil je član različnih orkestror, od leta 1980 pa nastopa kot solist. Daljša obdobja je bival v Ciudad de Mexico in v San Franciscu, zanj pa so napisali skladbe tudi Bussotti, Donatoni, Estrada, Ferneyhough, Scelsi in Sciarrino. Njegova interpretacija skladbe sicilijanskega skladatelja Salvatora Sciarrina je v Mehiki doživela navdušen sprejem.

In potem smo doživeli prvo muzikalno popolnost: **nordijsko ekspresijo**. Z deli nordijskih skladateljev se je predstavil specializirani ansambel za novo glasbo **Cikada**. V sestavi ansambla so pleg godalnega kvinteta še flauta, klarinet, tolkala, klavir in sintetizator. Ansambel vodi šestintridesetletni Christian Eggen. Nordijsko glasbo smo poslušali v veliki dvorani univerzitetnega kulturnega centra. Izjemno zanimiva dela so za ta koncert prispevali skladatelji Rolf Wallin (1957), Asbjorn Schaathun, John Persen in Lasse Thoresen; finski skladatelj Magnus Lindberg pa se v tej (izbrani nordijski) družbi ni najbolje izkazal.

Ansambel **Cikada** je še enkrat nastopil na opoldanskem koncertu sklepnega dne. Delovni naslov koncerta je bil Elektronska nostalgija, poslušali pa smo argentinsko (Octavio Lopez), ameriško (Rick Baitz) in švedsko (Anders Nilsson) glasbo, za sklep pa še godalni kvartet pred dvajsetimi leti umrlega italijanskega skladatelja Bruna Maderna. Izvedba tega dela, nastalega davnega leta 1956, je preseгла vsa pričakovanja.

Tudi to pot se je izkazalo, kako pomembni so za novo glasbo dobri izvajalci. Latinsko-ameriški godalni kvartet se ni mogel meriti s (slavnim) kvartetom Arditti; italijanski ansambel Divertimento ni bil primerljiv z istovrstnim ansamblom Cikada. Zelo dobro se je v Mehiki izkazal freiburški ansambel *Aventure*, v njem sta igrala tudi dva slovenska glasbenika: flavtistka Mateja Haller in pozavnist Uroš Polanc.

Kakšne izkušnje je imel z izvajalci naturalizirani mehiški skladatelj **Conlon Nancarrow**, ne vem. V Mehiki uživa ugled in slavo. Ob 80-letnici rojstva so mu pripravili razstavo, uradni koncert s sodelovanjem kvarteta Arditti in dva dodatna koncerta v sosednjih prostorih palače lepih umetnosti. Conlon Nancarrow je kot skladatelj posebež: mnoga svoja dela je namenil izvedbi na mehaničnem klavirju. In tako nima težav z izvajalci, ker je izvajalec on sam. Gledali smo mehanični klavir, poslušali smo glasbo, ki je po novem (in s pomočjo skladateljevih asistentov) programirana in računalniško vodena. Klavir in ksilofoni, različnost ritmičnih pustolovščin; nenavadnost in skoraj perverzna hitrost mehaničnega klavirja. In kako spretno se je tej hitrosti prilagodil štiridesetletni violinist Irvine Arditti.

S kanadsko pevko **Brendo Mitchell** sva si izmenjala posetnici: rekla mi je, da živi zdaj v Berlinu in da poučuje solopetje. Potem je nastopila z godalnim kvartetom Arditti. Pela je solistični delež Četrtega godalnega kvarteta petdesetletnega angleškega skladatelja Briana Ferneyhuga. Z izvrstno pevsko dikcijo in s sposobnostjo preoblikovanja artikulacije nas je očarala. Veliko nepozabnih koncertnih dogodkov, novih srečanj in spoznanj je bilo za menoj, ostal je še sklep. Odšli smo v Cholulo, v mesto, ki ga je za eno uro ozvočil španski skladatelj Lloerenc Barber: enaintrideset cerkva in več kot sto zvonov. Tudi to je glasba; tudi z zvonovi se razširja nova glasba. Prvič v latinski Ameriki, in ta Amerika odkriva Evropo.

Pavel Mihelčič



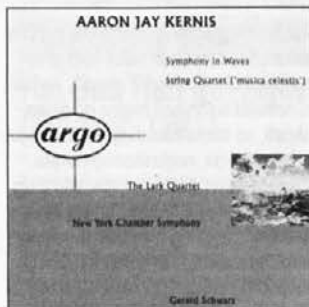
Skladatelj Conlon Nancarrow • Ansambel Cikada
• Sopranistka Brenda Mitchell •

Aaron Jay Kernis:

Symphony in Waves String Quartet (musica celestis) (Argo, 1992)

Štirinadesetletni Aaron Jay Kernis sodi med najznamenitejše predstavnike mlajše generacije ameriških skladateljev. Pozornost širše javnosti je vzbudil s svojim prvim orkestralnim delom *Dream of the Morning Sky*, ki so ga njujorški filharmoniki in dirigent Zubin Mehta izvedli leta 1983. Z bogatim repertoarjem orkestralnih, komornih in zborovskih del Kernis velja za enega najbolj raznolikih skladateljev, ki svoj glasbeni izraz gradi po vzorih iz različnih obdobij glasbene zgodovine. Kernis kot svoje vzornike omenja Johna Sebastiana Bacha, Gustava Mahlerja, Claudea Debussyja, Albana Berga, Benjamina Brittna, Johna Adama in Stevea Reicha. Rezultat njegovega eklektičnega pristopa je glasba ekstremov, glasba, kjer se zamaknjeno sanjarjenje meša z nemirno urbanega sveta.

"Nikoli nisem nameraval napisati simfonije. Zame je bila to nezanimiva in zastarela glasbena oblika," pravi Kernis. Kljub temu je bil izziv prevelik. Kernis je napisal prvo simfonijo že leta 1989. **Symphony of the Waves** ima štiri stavke, ki jih je skladatelj zasnoval na podlagi gibanja štirih osnovnih valovanj – valovanj zvoka, svetlobe, vetra in vode. Kernisova simfonija pomeni celovito in spretno prepletanje minimalistične repetitivnosti z ritmično neubranostjo. Čeprav kot poslušalci ne dobimo občutka zapletene in težavne ritmične strukture, pa imajo izvajalci s Kernisovo simfonijo precej težav. Glasbeniki St. Paul Chamber Orchestra so pod vodstvom Johna Adama opravili le polovično delo, saj jim je do pre-



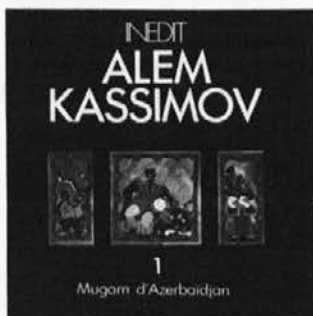
miere uspelo našturirati le prva dva stavka. Simfonijo so pod taktirko Gerarda Schwarzja dve leti kasneje v celoti izvedli glasbeniki New York Chamber Symphony. Na kompaktni plošči – predlani jo je izdala londonska založba Decca – najdemo poleg simfonije še eno Kernisovo delo. **Musica celestis** je godalni kvartet, ki ga je Kernis napisal leta 1990, v svoj repertoar pa so ga uvrstili člani odličnega Lark Quarteta. Delo odlikuje veličastna in razkošna harmonija, poseben pečat pa ji dajejo spretno vtakane prvine srednjeveške glasbe.

Lili Jantol

Alem Kassimov:

Sakine Ismailova: Mugam d'Azarbadjan (MCM-Inedit, '90, '93)

Azarbadžanska glasba je ena najlepših in najbolj živih orientalskih glasb, zato ni čudno, da jo zlagoma odkriva tudi Zahod – in to odkrije je morda eno najpomembnejših in ušesu najprijetnejših odkritij zadnjih nekaj let. Med mnogo stoletij trajajočem dozorevanjem se je v kulturni simbiozi arabo-perzijsko-bizantinskih in lokalnih tradicij kot njen najbolj ploden in popoln izraz razvil azarbadžanski mugam (ekvivalent bolj znanega makama) – dolga vokalno-instrumentalna skladba, v kateri se pretanjeno in goreče izraža vsa silovitost ljubezenske občutenja. Azarbadžanska klasična glasba je kot vse učene tradicije srednjega in bližnjega vzhoda modalna in pušča veliko prostora improvizaciji. Vsak mugam /skladba/ se razvija znotraj enega, primarnega modusa (mugama), ki ima svoj temperament in senzibiliteto – mugamsko čustvo; ob primarnem mugamu, po katerem se obsežna skladba imenuje, se niza vrsta sekundarnih mugamov (modusov). Mugam tvori cikel modusnih melodij, merjenih skladb in vokalnih improvizacij; vanj se prosto vple-



tajo različne pesmi, imenovane tesnif, ter raznolike instrumentalne skladbice reng in diring, katerih lahkotnost in plesnost razkrivata ljudsko poreklo. Mugam ponuja neverjetno raznolikost in enotnost hkrati; raznolikost se odraža v alterniranju improvizacij in predpisanih skladb, merjenih in svobodnih ritmov, modusnih čustev, pisanih zvočnih barvanj; igra alternacij vodi v postopno prehajanje iz modusa v modus, ne da bi se dalo natančno določiti, kdaj je do prehoda prišlo. Enotnost mugama tvori splet vseh teh elementov, ki se dopolnjujejo v enovito celoto, obvladujeta jo primarni modus in njegovo čustvo. Ti principi niso le formalni, ampak krepijo estetsko bogatost azarbadžanske glasbe in podpirajo poetično izraznost. Četudi je struktura mugama zelo rahla in rahločutno pušča veliko svobode izvajalcu, mora vendarle spoštovati vsa formalna pravila. Šele ko jih mojstrsko obvladuje in spoštuje, lahko njegov umetniški navdih prosto poleti in jih v pretanjeni improvizaciji nadgradi. In šele tisti, ki zna z zanosom glasbene domišljije pravila nadgraditi,



si upravičeno zasluži titulo – mojster. Alem Kassimov in Sakine Ismailova sta gotovo mojstra – nikakor ne edina, saj je azeri glasba še kako živa, a vendarle najvidnejša in najbolj izstopajoča. Oba pripadata mlajši generaciji azarbadžanskih glasbenikov, Kassimov se je šolal pri velikem mojstru Bahramu Mansurovu, Ismailova pa v priznani bakujski šoli Zajnali. Četudi glasbeno kariero gradita vsak v svojem triu (klasični trio tvorijo tolkalno daf, s katerim se spremlja vokalist, violina kamanče in lutnja tar), sta oba glavna interpretata bakujske Opere, skupaj sta nastopila tudi v sloviti operi Lejli in Medžnun Uzeira Hadžibekova. Veliko bi bilo potrebno napisati o vokalnih kvalitetah teh dveh interpretov (in azeri mugama sploh), ki radostno in tragično, eksplozivno in implozivno, ekspresivno in prepričljivo poustvarjata čustvo in lirizem pesmi s silno gibkostjo, celovito ornamentacijo in neverjetno tehnično preciznostjo glasu. Toda – še veliko bolje bi ju bilo slišati...

Tatjana Capuder

Eugene Chadbourne: Songs + Strings (Intakt, 1993)

Songs in Strings, dva CD albuma, ki ju je ob siceršnji običajni hiperprodukciji Dr. Eugena oskrbela za diskografski trg izjemno cenjena švicarska založba Intakt Records, sta zagotovo njegovo zadnje čase najbolj resno delo. To nista priložnostna dokumenta, koncertna posnetka ali pa tekoča Chadbournova domislica, za katerih izdajo običajno sproti poskrbi kar sam; to je izvedbeno in studijsko vrhunski, v vseh aspektih predstavljenega gradiva premišljeno podan, v postopku pa dovolj dolgo načrtovan izdelek, ki predstavlja reprezentativen diskografski dokument o tem, kaj je Eugene Chadbourne počel v zgodnjih 90. ter kaj je v zadnjih letih predstavljal in seveda pomenil njegov svojski glasbeni angažman. Dva kompletna, do potankosti izdelana albuma, na katerih ne boste našli mašila, temveč samo bistveno, morda za zagrete Chadbourne frike zvenita nekoliko prerensko; k čemur pripomore tudi pristop k njuni prezentaciji, tj. oprema obeh albumov in besedila, ki ju spremljajo. Vendar pa je morda prav

EUGENE CHADBOURNE SONGS



ta poteza tisto, kar smo pri njem zadnje čase pogrešali; ob poplavi domislic, kritičnih zabebancij, lucidnega, angažiranega humorja ter glasbene destrukcije in rekonstrukcije popularnoglasbenih stilemov, v čemer so se izgubljale briljantne ideje, mu je manjkalo jasno zabeleženo stališče, pregledno artikuliran ustvarjalni odnos do vsebin, ki jih je uporabljal, zlorabljal, preoblikoval in komentiral. Prav to pa ponujata oba omenjena albuma: dosledno izvedeno, tematsko vseobsegajoče, pregledno predstavljeno, decentno komentirano. Kaže, da se je tudi sam Eugene spravil k podjetju z manj vihravosti in več natančnosti. Razgalja se sam, zgolj uporabljajoč svoje osnovne strunske instrumente (predvsem kitaro, pa dobro in banjo), sicer prepevajoč in zganjajoč hrup, vendar brez ekstravagantnih trikov, zavestnih banalnosti in namenskih bizarnosti. Tu ni več praznega teka, temveč le premišljena organizacija gradiva. Razpon izbranih skladb je tematsko popoln: od Buckleyja, Ochsja in Nicka Drakea do starih jazzovskih mojstrov Dolphyja, Coltranea, Mingusa in vrste drugih; od countryja, bluesa in bluegrassa do Ozzyja Osbourneja; predvsem pa vrsta njegovih lastnih, odličnih skladb – seveda z ironičnimi ali angažiranimi poantami, ki jih izdajajo že naslovi. Med boljše sodijo "Hello Causeescu", "People Will Vote For Whoever Gives Them Food", "Captain Hook", zanimive pa so tiste, posvečene glasbenikom, npr. Dereku Baileyu, Grace Slick, Sonic Youth, ali literatu Paulu Bowlesu. Tudi te besedne iztočnice pokažejo, kako bogato in raznovrstno je ozadje, na katerem Chadbourne temelji svoj prizadeti glasbeni komentar obstoječega. Zaradi vsega tega sta dokumenta, ki bosta za njim ostala, četudi grozna kataklizma požre vso nepregledno množico njegovih dosedanjih izdaj.

Zoran Pistotnik



Motherhead Bug:

Zambodia (Pow Wow, 1993)

Križanje in prepletanje različnih glasbenih praks v newyorškem "alter" dogajanju že dolgo ni posebnost. Jazz, funk, rap, rhythm'n'blues in "noise" so stopali z roko v roki skozi eklektična 80. in novejša pojavitev 9 članskega orkestra Motherhead Bug pravzaprav ne čudi. Zasedbo je ustanovil trobentač in pevec David Ouimet v začetku leta 1992, takoj ko mu je bilo dovolj brezkompromisnega nabi- janja v Cop Shoot Cop, kjer se je ukvarjal predvsem s samplerjem. Ouimet se je zopet prijel trobente, ki jo je igral že v šolskem orkestru v ro- dnem Memphisu, in ta mladostna glasbena izkušnja se sedaj kaže tudi v delu Motherhead Bug. K sodelovan- ju je prepričal kup newyorških glas- benikov različnih usmeritev in pred- znanj, da mu pomagajo v tem norem cirkuško-rockovskem karnevalu. Pro- ducēt Martin Bisi je poskrbel za do- volj nabit zvok, ki sloni na močnem ritmu tolkal, čez to podlogo pa se za svoj prostor prosto borijo bas, pihala, violina, klaviature, oboa in le mesto- ma kitara. Posebno vlogo si je name- nil David Ouimet sam. Kuje nenavad- na besedila, katerih model predstavlja kar naslovna pesem, Zambodia. Tekst je inspiriran z lokalnim poseb- nežem, t.i. princem Mongom, ki menda že vrsto let ob polni luni s stre- he svoje hiše kriči v nebo oz. proti namišljenemu planetu Zambodiji, za katerega verjame, da tudi sam izhaja od tam. Pravzaprav so vsa besedila na meji med resničnim in umišljenim, Ouimet pa situacije vodi do absurdnih robov. Najprej nam pride na misel primerjava z delom Toma Waitisa zad- njih let, a če bi hoteli vsaj približno naštetih vse vplive in navezave Moth- erhead Bug, bi lahko popisali celo stran Glasbene Mladine. Skratka, neobremenjeno in samosvoje!

Janez Golič

Black Umfolosi:

Festival – Umdlalo (World Circuit, 1993) /prodaja Kazina/

Če odmislimo cerkveno krščansko izročilo in s tem povezan afriški

gospel, smo sodobno acapella petje afriškega izvora, ki smo ga spoznavali najprej s pomočjo "odkritij" Paula Simona in seveda takoj nato s samo- stojnimi albumi taistih Ladysmith Black Mombazo, pripisovali azanijski glasbeni sceni. In čeprav z Black Umfolosi segamo na sosednje prizo-

sko vsebuje pesmi članov okteta, v katerih ob tradicionalnih ritmi in na- činu petja v resnici prepevajo zelo sodobna besedila. Tematsko segajo od socialnih in politično angažiranih, pri katerih izstopi tudi panafriška kom- ponenta, do ljubezenskih in zaklju- čnega gospela.

NAGRADNA IGRA GM IN TRGOVIN KAZINA IN REC REC

Na vprašanji sta pravilno odgovorila *Rado Kuhar* in *Janez Zalaznik*, oba iz Ljubljane. Za nagrado dobita CD plošči *Pieces of Cake* Primoža Simončiča in *Ko Sira Oumou Sangare*.

Tokratni ? vprašanji:

1. Kako se je imenovala država Zimbabwe pred razglasitvijo neodvisnosti?
2. Kateri glasbeniki iz New Yorka so že nastopili na dosedanjih Drugih godbah?

Odgovor(a) pošljite s kuponom na naslov GM. Nagradi za izžrebana pravilna odgovora sta laserski plošči *Festival – Umdlalo* in *Burns Like Fire*.

rišče, v Zimbabve, srečanje z njimi na nek način vseeno potrjuje omenjeno predstavo: dodaja ji zgolj nove razsežnosti, ki se jim reče: vpliv zunaj domačega prizorišča. Black Umfolosi nasploh povsem spominjajo na do sedaj slišane južnoafriške acapella skupine, med katerimi so najbolj znani Ladysmith Black Mombazo. Ti so tudi najprimernejša primerjalna referenca tistemu, kar nam je ponujeno z odlično ploščo *Umdlalo* ali *Festival*. In takšno primerjavo dostojno preživijo. Na tem albumu ponuja moški vokalni oktet bogat repertoar, dramaturško vsečno organiziran v 12 skladb stan- dardne dolžine; nikoli ne presežejo dobrih pet minut. Čeprav Black Umfolosi odkrito in dosledno črpajo iz glasbene tradicije svojega okolja – kar pomeni, da segajo ob izročilu ljud- stva Ndebele, ki mu pripadajo, tudi k ljudstvom Zulu, Shangaan, Kalanga in Shona – hkrati ne skrivajo zaveze tolmačenju sodobnosti. Zato tako glasbeno, še bolj pa z besedili komentirajo sprego tradicije s sodob- nostjo. takšen je tudi repertoar, ki sicer vključuje predstavitev in pre- delave tradicionalnih skladb, a večin-

Black Umfolosi bodo dobremu pozna- valcu Ladysmith Black Mombazo in nekaterih sorodnih azanijskih skupin morda zveneli bolj trdo, grobo, rudi- mentarno. A prav v tem je njihov dodatni mik; prav to in pa kombinacija v repertoarju jih razlikujeta od soro- dnih skupin. To sta elementa, ki zago- tovo pritegneta k poslušanju s svojo prefinjeno patino arhaičnosti in prist- nosti, ki jo ponujajo ušesom tudi s tem zadnjim albumom.

Zoran Pistotnik

Bob Ostertag: Burns Like Fire Say No More (RecRec Music, 1992, 1993) /prodaja Rec Rec/

Bob Ostertag je ameriški glasbenik, ki je ob koncu sedemdesetih let s svojimi elektronskimi vragolijami na analognih sintetizatorjih in ob pomoči magnet- onskih trakov začel sodelovati z neka- terimi ključnimi improvizatorji iz njujor- ške off scene. Potem ga je sredi osemdesetih let dohitela digitalna re- volucija in takoj je začel temeljito razi- skovati možnosti novega glasbila, samplerja. Kaj vse je mogoče početi s to stvarjo, je pokazal leta 1990, ko je prek mlinskih kamnov svojih elektrons- kih digitalnih naprav pognal posnetke solističnih improvizacij svojih starih pri- jateljev Freda Fritha in Johna Zorna in rezultat seveda podpisal s svojim imenom: *Attention Span*.

Na plošči *Burns Like Fire* je šel Oster- tag še korak naprej. Med rasnimi ne- miri v San Franciscu pred tremi leti je šel na ulico in posnel kričanje razjarje- ne množice, ki je veselo zažigala vse, kar ji je prišlo pod roke. Posnetke je potem predelal v glasbo, in moramo reči, da z več kot presenetljivo lucid- nostjo. Res je, da o kakšnem tonskem materialu te glasbe v pravem pomenu besede sploh ne moremo govoriti, zato pa je mogoče z zvoki iz vsakdanjega sveta ob pomoči elektronike vendarle ustvariti povsem samostojno glasbeno kompozicijo, ki stoji od prvega do zad- njega šuma, predvsem pa je globoko glasbena v najelementarnejšem smislu pojmovanja glasbe kot zvočnega izra- za v času, ki temelji na napetostih med posameznimi tekočimi tonalnimi, dina- mičnimi ali ostalimi zvočnimi elementi in na idiosinkratičnem reševanju teh tenzij. Daljšo skladbo *Burns Like Fire* je Ostertag zasnoval v štirih kontrast- nih stavkih. Najprej je digitalno obdelal posnetke z ulice v stavku *Go to It, Boy* (*Burn It Down, Yeah*), potem je posem- plal skladbo *I'll Get Over Losing You* country pevca Conwaya Twittyja, s ka- tero je obdelal belsko ameriško kultu- ro, v tretjem delu skladbe *Burn It Down* je countryju zoperstavil črnski gospel oziroma soul pevke Rebecce Smith v skladbi *I Got Religion*, v finalu pa se je ponovno vrnil na peklenski konflikt med obema ameriškima kulturama na ulicah kalifornijskega velenesta. Temu ne moremo več reči samo



konkretna glasba ali nekakšno zvočno slikarstvo, ampak je nekaj več: je re- snična, realna, stvarna glasba, na nek umetniški način bolj realna od dejan- skosti, ne samo zaradi uporabe zvokov iz resničnega, neglasbenega sveta. Ostertagovo početje je glasbeno v kla- sičnem pomenu te besede, saj imamo štiristavčno formo z vodilno temo, nje- nimi variacijami, zastavljenimi tenzija- mi znotraj zvočnega materiala in njilho- vimi razreševanji skozi repetitivno pul- ziranje, na katerega skladatelj navezu- je do nerazpoznavnosti obdelan kon- kretni in glasbeni zvočni material. Na plošči *Say No More* pa je Bob Ostertag šel še en korak naprej. Tokrat je najprej povabil v studio prekajene improvizatorje in posnel njihovo solisti- čno muziciranje. Potem je ta "surov glasbeni material" predelal s sampler- jem (digitalnim vzorčnikom zvoka) in ga premešal ter tako "izklesal" (ne zle- pil ali sestavil) povsem novo zvočno skulpturo. Rezultat je naravnost never- jeten. Nastali sta dve popolnoma novi skladbi, pri katerih ne bi nikoli pomislili, da glasbeniki ob igranju niso poslušali



drug drugega, ampak so igrali povsem ločeno. Zvočna celota je dinamična, kontrastirana, zapolnjena, kompozicijsko uravnotežena in predvsem neverjetno živa, zveni kot izjemno strastno odigrana živa improvizacija kopice izvrstnih improvizatorjev. V skladbi Say No More je uporabil posnet material bobnarja Joeya Barona, basista Marka Dresserja in vokalista Phila Mintona, v skladbi Tongue-Tied pa je bobnarja Barona zamenjal tolkalec Gerry Hemingway. Pri tem avtorskem posegu (Ostertagovo početje je dejansko skladateljsko delo neke povsem nove vrste!) pa je Bob Ostertag napravil (ne boste verjeli!) še en korak dalje. To novo verzijo posamezne komponirane skladbe so glasbeniki potem naštudirali, tako da jo sedaj izvajajo v živo (skupaj z živo uporabo elektronike Boba Ostertaga). In da bo mera zares polna, se nam obeta živa izvedba te "izklesane"



improvizacije (ki seveda ni več improvizacija) tudi na letošnji Drugi godbi!

Rajko Muršič

Gene Clark & Carla Olson:

Silhouetted In Light
(Demon Records, 1992)

Thin White Rope:

The One That Got Away
(Frontier, 1993)

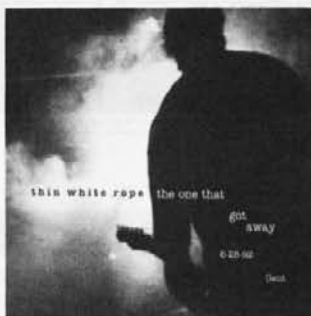
O možakarju s tamburinom in o njegovih pesmih smo v naši reviji že pisali. Pokojni Gene Clark je bil po mnenju mnogih poznavalcev ameriške kozmične glasbe eden najvplivnejših članov legendarne skupine The Byrds; napisal je vrsto manjših uspešnic – najbolj znana je skladba za naslovom *I'll Feel A Whole Lot Better* – njegova vizija rockovske glasbe pa je bila najbliže tisti padlega angela Grama Parsonsa. Clarkove pesmi izvajajo številne skupine zdajšnjega ameriškega rocka; še več glasbenikov pa v svoji glasbi poustvarja značilno zvenketajoče razpoloženje rahlo melanholičnih Clarkovih pesmi; spomnimo se samo skupin: R.E.M., The Long Ryders, Tom Petty & The Heartbreakers in (žal že razpadli) Husker Du ter Thin White Rope. Jean Pierre Morriset – eden najboljših poznavalcev

tovrstne glasbe v Evropi – je v ameriški reviji *Cosmic American Music News* objavil krajši esej, v katerem govori o zadnjih letih Clarkove kariere. Sodeč po nekaterih podatkih, obstaja v zvočnih arhivih še vrsta neizdanih posnetkov tega glasbenika; med najbolj zanimive gotovo sodita prav skladbi karizmatičnega Grama Parsonsa *One Hundred Years From Now* in *Still Feelin' Blue*, ki ju je Clark posnel s skupino Flyte že pred desetimi



leti. Gene Clark je s pevko Carlo Olson februarja 1990 nastopil v Santa Monici in posnel koncertno ploščo z naslovom *Silhouetted In Light*. Omeniti velja vsaj tri skladbe: priredbo odlične klasike Johna Prinea *Speed Of The Sound Of Loneliness* (Clark jo je zapel s presunljivim glasom 'bogaboječega pijanca' ob preprosti spremiljavi akustične kitare in orglic); removski obarvano balado *Gypsy Rider* – pesem o motoristu, ki potuje po kalifornijski puščavi, in skoraj sedemminutno glasbenikovo poslovlino pesem *Your Fire Burning* – Clark jo je napisal nekaj mesecev pred smrtjo, 24. maja 1991 – v kateri lahko slišite nekaj najlepših verzov tega zapitega popotnika skozi deželo kaktusov. Pri možakarju s tamburinom pa so se učili tudi člani ene najpomembnejših skupin novega ameriškega rocka Thin White Rope; ti so se lani zaradi ignorantskega odnosa glasbenih poslovnežev, pa tudi kritikov dokončno poslovili s koncertnim albumom *The One That Got Away*, posnetim v nekem belgijskem klubu. Kitarist in pevec Guy Kyser je ustanovil skupino Thin White Rope sredi minulega desetletja. Odraščal je v ameriški puščavi, v kraju, v katerem je njegov oče delal kot tehnik v vojaški postojanki. Ta neprijetna življenjska izkušnja je odločilno vplivala na njegovo glasbo in ji dala zven utesnjenosti. Iz Kyserjeve poezije nemalokrat veje boj med nežnostjo in jezo, zato so jo najbolj navdušeni glasbeni kritiki označili kot faulknerjevsko. Na koncertni plošči skupine Thin White Rope slišimo skoraj vse Kyserjeve značilne pesmi, pa tudi priredbe klasik Boba Dylana, Boja Diddleyja ter skupin Can in Hawkwind. Kyserjeva kitara zveni nekje med Killing Joke, Mad River in zgodnjimi Jefferson Airplane; zdi se, kot da bi kitarist skušal preskusiti, kako veliko napetost prenesejo strune. Obeh plošč bodo najbolj veseli ljubitelji poetičnega rocka z močno poudarjeno osebno noto.

Jane Weber



Moja prva blokflavta

Moja prva elektronska klaviatura
(DZS, 1993)

Moja prva blokflavta in Moja prva elektronska klaviatura sta dva nova učbenika, izdana pri DZS kot prevod angleških originalov londonske založbe Usborne House (prevod Tatjana Fajon, urednica Pavla Uršič Kunej). Obe sta podobno in zelo slikovito oblikovani, polni nazornih ilustracij, obarvanih kvadratov za razna pojasnila in razpredelnice ter bolj ali manj domiselnih prikazov raznih glasbenih smotrov.

Moja prva blokflavta se najprej loti osnovne razlage samega instrumenta, ravnanja z njim in prvih napotkov, kako pihati, držati roke in prste ter izva-bit iz njega prve tone. Takoj zatem zanimivo in nevsiljivo začne z razlago osnov glasbene teorije in to vedno v neposredni povezavi z izvajalsko prakso. Tukaj že srečamo nekaj motivov iz svetovne ljudske glasbe, ob vsakem pa pojasnjen kak nov izvajalski ali teoretični pojem. Presenetljivo hitro, a v dokaj naravnem zaporedju se dotakne not z višaji ter tonov, izvajanih s priprtimi luknjicami, nato pa italijanske terminologije, predvsem pa so pomembni nasveti za igranje in vezbanje. Zadnji del učbenika vsebuje notne zapise narodnih pesmi Evrope in Amerike, štirih tem klasične glasbe, nekaj božičnih pesmi ter skladbe za dve flauti in flauto s kitarsko spremilja-



vo. Prav na koncu je še kratak opis družine blokflavt, slovar uporabljenih izrazov in odgovori na vprašanja iz posameznih lekcij.

Moja prva elektronska klaviatura najprej pojasni osnovne funkcije klaviature, nato pa se loti not, branja in pisanja glasbe. Sledi poglavje o ritmu, igranju prvih melodij in o funkciji različnih prstov glede na tipke klaviature. Vse te navidez suhoparne teoretične razlage so predstavljene slikovito, zanimivo in so vse prej kot suhoparno teoretiziranje. Nato srečamo nekaj skladb za igranje (podobnega izvora kot v učbeniku za flauto) ter zopet nove lekcije teorije in agogike z nazornimi primeri iz enostavne glasbene prakse. Pravzaprav, če ne bi bilo vmes nekaterih pojasnil o funkcijskih tipkah elektronske klaviature (npr. regulatorji zvoka, elektronski spomin, elektronski ritmi...), bi lahko govorili tudi o začetniški šoli klavirja oziroma kateregakoli instrumenta s tipkami. Prav to je ena osnovnih kvalitet tega učbenika, saj v nasprotju z mnogimi drugimi postavlja v ospredje samo glasbo in ne izpostavlja "elektronske potuše". Poleg tega spretno povezuje razlago osnovne teorije z izvajalsko prakso (to velja za oba učbenika) in to na zanimiv in iskričast način. Skratka, oba nova učbenika prinašata kar nekaj svežine na področje glasbene pedagogike za začetnike. Sem pa tja poznavalca elektronskih klavirur nekoliko zmoti kakšen ne čisto ustrezen prevod, vendar pa so ti instrumenti med seboj zelo različni in je zato idealen prevod skoraj nemogoč. Drugo, kar bode v oči in česar prevajalka verjetno ni "smela" popraviti, je pogosto ponavljanje, da v učbeniku



(velja za oba) najdemo Vse o... ter Vse o...! Tipična prodajna poteza, ki je ta dva učbenika s svojo kvaliteto pač ne potrebuje. Le kdo na svetu je namreč sposoben povedati vse o ...

Lado Jakša

Sestavlja Igor Longyka

Razpis

V tej številki vam ponujamo samo nagradno križanko, zato pa je ta toliko večja. Vaše rešitve pričakujemo do 24. marca, ko bomo izžrebali tri nagrajence.

prva nagrada: dve cd plošči, **druga nagrada:** mali leksikon GLASBA, **tretja nagrada:** majica z znakom Glasbene mladine

Nagradna križanka

				JANKO OROŽEN	EDEN OD TREH MUŠKETIRJEV	VKLJUČITEV	ANDREJ EINSPELER	NEUE SLOWENISCHE KUNST	PREHAJANE V ZADNJE OBDOBJE ŽIVLJENJA	1	PREBIVALKA IRANA	
				ALUMINIJ			BARVILLO ZA LAŠE					
				MEDNOLIMPKOMITE						RONALD (KRAJŠE)		
				GORA V JULUOH						ČETRTI RIM KRALJ		
4	NARODOPISCI, ETNOGRAFI	NIKOLA TESLA	MAJHNO DETE	RIMSKO IME LJUBLJANE	RISTO SAVIN		ZIMSKA BOLEZEN		3			
6					LJUDSKO BASOVSKO GODALO		EDEN OD BRIONSKIH OTOKOV					
	ŠTARJERSKA PLEMŠKA RODBINA (GRAD DORNAVA)				STARA MAMA, BABICA		DALMATIN. MESTO Z ALKO			PROVINCA V JUŽNOAFRIŠKI REPUBLIKI		
	MNOŽINA	KAZALNI ZAJMEK			HUDA JEZA		MEHEK TONOVSKI NAČIN	2		KAZEN ZA PREKRŠEK		
		BISTVO; OBSAJANJE					ZNIŽANA NOTA					
8					VEDNO KRIVI PIŠČANČEK (IZ RISANK)					ANTON LAJČIČ		
	JUNAKINJA CARROLLOVIH POVESTI				PREDNJI ZDBJE	GORA NAD RAZDRTIM				PAS PRI KIMONU		
	GLASBENA ZNAMENJA				ZNAMENJE, ZNAK	POUDAREK		IGRA NA SREČO				
					LETENJE			RADO SIMONITI				
	GREGOR GRILC		PRIHORSKA MOČNATA JED	ZDRAVILLO					9 IN KARI BDA		
	ZA POMOČ PRI REŠEVANJU PREBERI ČLANEK NA SREDNJIH STRANEH!	ŽUŽELKA										
		ENAKA SOGLASNIKA	SKUPINA PTIČEV			TIBETANSKO GOVEDO						
	KOR		NOČNI LOKAL		LJUBLJANA							
					TI IN ČERKA							
	BEVKOVA ROJSTNA VAŠ											
	SESTAVIL IGOR LONGYKA											
7												

Rešitev nagradne križanke iz 3. številke:

k, paranoja, ekonomat, trgovec, ro, Manet, ep, lrska, bosjak, elea, yes, nav, de, Emerik, dirigent, emir, ako, seno, lar.

Rešitev izpolnjevanke z glasbilo: orgle

Rešitev zavitih besed z naslovom skladbe: V labirintu sveta in raju srca

Nagrade

Rok Orel iz Ljubljane prejme dva cedeja, **Božena Žibert** iz Ljubljane bo eno leto brezplačno prejela revijo Glasbena mladina, **Duška Pezdirc** iz Črnomlja pa dobi majico z znakom Glasbene mladine.

SAKSOFONISTKA BETKA KOTNIK

Saksofon se uči vse več punc, pravi Betka. Morda zaradi simpatičnega profesorja, Matjaža Drevenška? se pošalim. Morda tudi, pravi Betka v smehu. Pa ta študij ni samo z dobro voljo in smehom posejan, je prav pošteno zahteven in naporen.

Betka se je kar naravnost spopadla s tem zanimivim inštrumentom, ničesar drugega ni igrala za uvod, za pripravnico, kot to imenujejo na glasbenih šolah. Če sta oba njena velika brata godla, zakaj ne bi tudi ona. Pravzaprav si je želela igrati flavto, a so jo doma prepričali, da bi bil najboljši saksofon, saj je stric imel doma altovski inštrument. In tako se je začelo. Že v drugem letniku glasbene šole na Ravnah je Betka začela igrati tudi v eni od koroških pihalnih godb, čez tri leta pa se je vključila v znano Ravensko godbo, v kateri igra še danes.

Njen odlični nastop so na koncert Mladi mladim v Kosovelovo dvorano Cankarjevega doma v Ljubljani prišli poslušati tudi stasiti ravenški fantje, ki so prav gotovo ponosni na uspešno kolegico. Betka, ki je letos v tretjem letniku srednje glasbene šole, se je namreč že dve poletji izpopolnjevala v Gapu v Franciji, kjer priredijo tudi tekmovanje. V pisani mednarodni konkurenci je bila enkrat peta in enkrat šesta. Na slovenskem državnem tekmovanju mladih glasbenikov pa je že dvakrat prejela prvo nagrado.

Betka pravi, da v začetku seveda ni bila prepričana, da bo to tisto pravo v življenju, v tretjem letniku pa so se začeli kazati rezultati in prav uspeh na prvem tekmovanju ji je vlil voljo, tako da je začela premišljati o vpisu na srednjo glasbeno šolo. Preselila se je k teti v Škofjo Loko, odkoder se vozi v Ljubljano, kjer obiskuje glasbeno gimnazijo in študira saksofon pri profesorju Drevenšku. Dijaki morajo obvezno igrati tudi v komornih zasedbah in tako so pod profesorjevim vodstvom oblikovali kvartet saksofonov, ki že uspešno nastopa.

Betka sicer igra tudi jazzovsko glasbo, vendar bolj zaradi poznavanja kot posebne nagljenosti. Pravi, da jo najbolj vleče klasična glasba in pri tej namerava ostati, se ji popolnoma posvetiti. To seveda pomeni, da bo študij nadaljevala na akademiji. Če na ljubljanski Akademiji za glasbo takrat še ne bo oddelka za saksofon, bo pač še en dober glasbenik, ki ga bomo poslali v svet. A zagotovo nam bo vsakokrat, ko nam bo prišla pokazat svoje dosežke, v veselje in ponos.

Kaja Šivic

VELIKO VOLJE IN DELA TER SANJ

Februarskega večera je Mešani pevski zbor Gimnazije Celje pod vodstvom zborovodkinje Adriane Požun Pavlovič pripravil premiero pevsko-plesno-scenskega projekta z naslovom **Tisoč in ena pesem**.

Predstava ni bila zasnovana kot običajna zborovska prireditev. Prvi del, **Pesmi s podstrešja** so oblikovali v splet preprostih pesmi, ki so z neposrednostjo učinkovale kot glasbeno sporočilo (citiram s programskega lista): "...kot subtilna lepljenka glasbenih drobcev sredi kričečega, neobčutljivega, glasbeno povsem skomercializiranega vsakdanjika. Tako kot davno pozabljeni, zaprašeni, a dragoceni predmeti z



babičinega podstrešja se zdijo te pesmi v slovenskem jeziku v svetu, ki presoja vse okrog nas in tudi nas same kot tržno blago. V svet praznih sanj, lažnih reklam, hladne poslovne logike in hkrati nezaslišane krutosti naj te pesmi priključijo vsaj malo človečnosti".

Petje so spremljali violistka Alja Beccari, flavtistka Alenka Čater in kitarist Rok Lajnar. Drugi del je bil spektakularnejši. Tudi odlomke iz musicala so izvajali v slovenščini. Pevci gimnazijskega zbora so z enkratnim nastopom navdušili številno sedeče in stoječe občinstvo v celjskem Narodnem domu.

Sicer deluje zbor v tej množični zasedbi (več kot 80 pevcev) šele od septembra, vendar redno vadi po pouku in večkrat tudi ob sobotah. Zborovodkinja pravi, da načrtujejo še nekaj ponovitev projekta, sodelovali bodo v Zagorju in na Gimnaziji v Mariboru.

Polona Kovač

Glasbena mladina Slovenije
GM ODER 93-94

•
MOJCA BARBIČ, klavir
ANDREJ ZUPAN, klarinet
GORDANA KELLER, violončelo

•
Spored:
Ramovš, Tajčevič-Srebotnjak,
Beethoven

19. marca 1994 ob 10.30 uri
v Veliki dvorani Glasbene šole v Velenju
(organizatorica Glasbena mladina Velenja)

21. marca 1994 ob 11.30 uri
v Graščini Dobrovo
(organizator Kulturni dom Nova Gorica)

22. marca 1994 ob 19.30 uri
v Mali dvorani Slovenske filharmonije v Ljubljani
(organizatorica Glasbena mladina Slovenije)

23. marca 1994 ob 18.00 uri
v Grajski dvorani v Murski Soboti
(organizatorica Zveza kulturnih organizacij Murska Sobota)

Tekmovanje mladih slovenskih glasbenikov v sodelovanju z Glasbeno mladino Slovenije in Glasbeno mladino Maribora prireja

•
EVROPSKI KONCERT
prvornagrajencev nacionalnih
tekmovanj Češke, Nemčije,
Norveške in Slovenije

•
v ponedeljek, 28. marca 1994 ob
19.30 uri
v Kazinski dvorani v MARIBORU

v torek, 29. marca 1994 ob 19.30 uri
v Veliki dvorani Slovenske filharmonije
v LJUBLJANI

Nastopili bodo pianistka Nataša Majer iz Slovenije (v Mariboru) in saksofonistka Betka Kotnik ob spremljavi pianistke Bojane Krstulovič Karuza iz Slovenije (v Ljubljani), hornist Marc Ostertag ob spremljavi pianistke Barbare Ostertag iz Nemčije, sopranistka Turi Olin Grimstad s pianistko Siv Sjoetun iz Norveške ter trio iz Češke, ki ga sestavljajo violinista Anja Bukovec iz Ljubljane in Ludek Ružička iz Prage ter pianistka Hana Dvorakova.



Saksofonistka Betka Kotnik bo 29. marca nastopila na Evropskem koncertu mladih glasbenih nagrajencev v družbi z nemškim hornistom, norveško pevko in praškim triom.

POVABILO K PETJU

Vox Europae je mednarodni zbor, ki ga sestavljajo pevci z veliko glasbenimi izkušnjami. Bistvena zahteva tega združenja je izvajanje kvalitetne zborovske glasbe. Večina pevcev je učiteljev glasbe, ostali pa so različnih poklicev. Starost pevcev je od 20 do 40 let. Zbor sta leta 1983 ustanovila dirigent Fritz ter Wey iz Aachna v Nemčiji in pevec Leo Van der Heide iz Nizozemske. Moto ob ustanovitvi je bil in je še danes tkanje prijateljskih vezi med mladimi iz različnih evropskih držav ter njihova naklonjenost glasbi.

Zastopane so naslednje države: Avstrija, Belgija, Češka, Danska, Estonija, Finska, Francija, Latvija, Lichtenstein, Litva, Italija, Nemčija, Norveška, Poljska, Slovaška, Slovenija, Švedska, Švica in Turčija. Značilnost zbora so nastopi v narodnih nošah držav, iz katerih prihajajo pevci. Ta naj bi bila istočasno simbol različnosti, pestrosti in enotnosti Evrope.

Zbor se sreča enkrat ali dvakrat letno za deset dni, vendar vedno v drugi evropski državi.

Izvajanje zahtevnih vokalnih del zahteva dobro glasbeno izobrazbo in veliko osebno zavzetost vseh članov zbora. Note pošljejo pevcem običajno vsaj dva meseca pred začetkom srečanja, zato je treba program pripraviti vnaprej. Vaje na srečanju zbora potekajo najmanj 8 ur dnevno – pod vodstvom stalnega dirigenta Weya in dirigenta iz gostujoče države.

Zbor Vox Europae na Norveškem 1994 Srečanje zbora bo potekalo od 27. julija do 7. avgusta '94 v Drobaku – mestecu ob fjordu 30 kilometrov južno od Osla. Poleg glavnega dirigenta Weya bo sodelovala še dirigentka Bianca Dahl iz Norveške.

Program

V. Nees: Veni Sancte spiritus, za zbor in trobilni kvintet
F. Poulenc: Les quatres motets pour un temps de pénitence
Norveški program bo sestavljen iz skladb njihovih avtorjev.
Tretji del programa pa bodo izvajali pevci v skupinah iz posameznih držav.

Pevci, ki jih zanima sodelovanje v zboru V.E., lahko dobijo več informacij v uredništvu GM vsako sredo do 30.3. 1994.

Polona Kovač



KUPON

GM

Rešitve pošljite s tem kuponom na naslov Glasbena mladina Slovenije, Kersnikova 4, 61000 Ljubljana do 24. marca 1994

TEKMOVANJA

Violina

28. mednarodno tekmovanje Tibor Varga bo potekalo v Sionu v Švici od 6. do 16. avgusta 1994. Namenjeno je violinistom, starim od 15 do 32 let. Prijaviti se je treba do 30. junija 1994 na naslov: Tibor Varga International Violin Competition, Case postale 954, CH-1951 SION (tel:/41-27/23-43-17, fax:/41-27/23-46-62).

Mednarodno tekmovanje Nicolo Paganini bo v italijanski Genovi od 1. do 9. oktobra 1994. Prijavijo se lahko violinisti, stari do 33 let. Rok prijave je 20. junij 1994, naslov: Nicolo Paganini International Violin Competition, Palazzo Tursi, Via Garibaldi 9, I-16124 GENOVA (tel:/39-10/209-81, fax/39-10/20-62-35).

Violončelo in rog

Mednarodno tekmovanje bavarskega radia bo letos od 8. do 17. septembra v Muenchnu. Namenjeno je violončelistom in hornistom, starim od 18 do 30 let. Prijaviti se je treba do 1. julija 1994 na naslov: ARD International Music Competition, Bayerischer Rundfunk, D-8000 MUENCHEN 2 (tel:/49-8959-00-24-71, fax/49-8959-00-30-91).

GM

POLETNI TEČAJI

V italijanskem mestu CIVIDALE DEL FRIULI vabijo mlade glasbenike na izpopolnjevanje od 17. do 27. avgusta 1994. Tečaj flavte bo vodil Raymond Guiot, tečaj komorne glasbe Luigi Toffolo, tečaj violončela Menahem Meir, tečaj klavirja Larisa Dedova in tečaj jazzovske kitare Tomaso Lama. Pozanimajte se na naslovu: Biblioteca Comunale, Borgo S. Pietro 6, I-33043 CIVIDALE DEL FRIULI (tel:/432/73-24-44).

Mednarodni center za zborovsko glasbo prireja od 9. do 17. julija 1994 drugi poletni mojstrski tečaj za zborovodje v belgijskem mestu Namur. Tečaj bo vodil priznani dirigent Frieder Bernius iz Stuttgarta. Prijavite se na naslov: International Center for Choral Music, 2 avenue Jean 1er, 5000 NAMUR, Belgium (fax:/32-81/73-78-72).

Ime in priimek: _____

Naslov: _____

Naročam XXIV. letnik revije Glasbena mladina v _____

izvodih _____

Datum: _____

Podpis: _____

Če se odločite, pošljite na naslov: Revija Glasbena mladina, Kersnikova 4, 61000 Ljubljana, tel: (061) 1317-039 fax: (061) 322-570

violinistka Violeta Smailović



Violeta se je rodila v družini samih glasbenikov kot najmlajša od petih otrok. Od najrosnejših let igra violino, veliko potuje, govori šest jezikov...

Pogovarjali sva se po njenem nastopu z orkestrom Tartini na nedeljski matineji v dvorani Slovenske filharmonije v Ljubljani, in to v slovenščini. Violeta je doma na več koncertih po svetu, njena odlična igra jo je iz Sarajeva ponela po Evropi tja do Dallasa v Ameriki, kjer trenutno živi, a se stalno vrača čim bliže domu, zdaj najpogosteje k sestram v Ljubljano. Živahna in prisrčna sogo-vornica ne kaže niti svojih trindvajset let, zato pa je njen pogled na umetnost prav tako zrel kot njena odlična igra, s katero osvaja občinstvo za občinstvom.

Foto: Branko Cvetković

GM Umetnika navadno predstavimo z vrsto njegovih uspehov in vam jih zares ne manjka. Med osmim in šestnajstim letom ste na več zveznih tekmovanjih mladih glasbenikov prejeli sto točk, pri osemnajstih so vas proglasili za najboljšega glasbenika Jugoslavije, kar vas je pripeljalo na evrovizijsko tekmovanje v Amsterdam, dvakrat ste prejeli naslov laureat Japonske fundacije Sasakawa Peace Foundation, pri dvajsetih ste zmagali na mednarodnem tekmovanju v Portugaru, dve leti kasneje v Avignonu... leta 1992 pa ste bili tudi laureat fundacije Yehudija Menuhina. Kakšna nagrada je to, kaj prinaša?

Menuhinova fundacija se imenuje Live Music Now – Présence de la Musique, se pravi predstavljanje žive glasbe, in na svoj način skrbi za promocijo uspešnih mladih glasbenikov. Na tekmovanje se lahko prijavijo mladi glasbeniki s katerimkoli instrumentom ali glasom. Pred dvema letoma, ko sem sama tekmovala, se je menda prijavilo več kot štiristo kandidatov. Prva selekcija je prek gradiva – življenjepisa, kritik, posnetkov. V drugem krogu šestčlanska žirija v živo poslušala izbrane kandidate – pred dvema letoma nas je bilo okrog sto – in izbere dvajset finalistov, ki nato nastopijo še pred gospodom Menuhinom. On sam nato izbere nekaj laureatov. Poleg diplome je največja prednost, ki jo ta naslov prinaša, skrb fundacije za tvojo pot koncertanta. Pogosto te povabijo na koncerte ali snemanja, ki jih organizirajo, in vse te prireditve Menuhinove fundacije so močno medijsko prisotne v javnosti, imajo veliko publicitete.

GM Študiral ste pri več profesorjih, zamenjali kar nekaj šol, veliko potovali. Je bilo to dobro?

Res sem že pri štirinajstih potovala v Zagreb k profesorici Smirnovi pa pozneje k profesorju Grubertu v Novi Sad in nato v Portugaru in Italiji k profesorjema Vernikovu in Čugajevi. Ne da bi sama za to vedela, so me v tem času prijatelji prijavili na Conservatoire National de Musique v Parizu, kjer sem ostala dve leti. Zelo zanimivo je, da so me sprejeli, kajti Francozi so dokaj nacionalistični, neradi na nacionalni konservatorij sprejemajo tujce, poleg tega nisem znala nič francosko. Ko je imel lani profesor Schmieder mojstrski tečaj v Parizu, me je povabil na "svojo" univerzo Meadows School of the Arts v Dallas in mi ponudil štipendijo. Mislim, da je vse to bilo dobro. Pomembno je spoznati čimveč šol, načinov dela, nato pa se odločiti, kaj sprejmeš in česa ne. Ruska šola je zame zelo pomembna, ker poudarja poetičnost, muzikalnost, ne le tehnike. V Franciji sem se s profesorjem Moglio dobro razumela, predvsem sem preigrala ogromno francoske glasbe in veliko novega spoznala. Ni pa mi všeč njihov šolski sistem, ker temelji samo na konkurenci. Vse je eno samo tekmovanje, tudi v razredu. Veliko ljudi ima strašno tremo, v njih je strah. Sama k sreči ne vem, kaj je trema, navajena sem nastopati od malih nog.

GM Kako pa je s konkurenco v Ameriki?

Tam je konkurenca veliko bolj zdrava. Če si dober, greš naprej, če nisi, pač ostaneš malo zadaj. Nič drugega ne šteje kot tvoja igra. Ko sem priletela v Dallas, so bile še isti dan na Meadows School of the Arts avdicije. Bila sem grozno utrujena, poleg tega pa prepričana, da bom obstala nekje na repu, saj sem bila čisto nova, od daleč, nihče me ni poznal. Prvič sem sploh doživela pravo avdicijo za orkester – dirigentu sem morala a vista odigrati nekaj odlomkov skladb. In izbral me je za koncertnega mojstra! Presenečena sem bila nad visoko ravni na dalaški univerzi. Študij je intenziven, glasbeniki odlični, šola ima več različnih dvoran, čudovite koncerte, kjer nastopajo največja imena, npr. Midori, Zuckermann... Imajo tudi prekrasno knjižnico, ki je odprta 24 ur na

dan in kjer si lahko sposodiš tudi trideset cedejev, če želiš. Tudi študentski dom je krasno urejen, podiplomanti imamo celo vsak svoje malo stanovanje. Američani pač znajo kupiti tisto, kar je dobro, in na ta način ustvarjajo konkurenco. Na univerzi smo silno mešani, vseh barv in narodnosti, nivo pa je zelo visok. Zanimivo je morda to, da okolje v Ameriki na svoj način vpliva na nas, tam celo Rusi delujejo bolj intelektualno kot v Evropi.

GM V čem je ameriški študij tako poseben?

Kot povsod imamo tudi tam glavni predmet instrument, obvezni sta komorna igra in igra v orkestru, zares poseben za nas pa je predmet, ki se imenuje RECITAL. To je neke vrste seminar o vsem, kar sodi k samemu nastopanju, skratka "kariera". Učijo nas o tem, kako se predstaviti, kako sestaviti svoj promocijski material, kako organizirati koncert... Vsak semester moraš od začetka do konca sam pripraviti lastni recital. Za oceno šteje, ali si pravilno izbral dvorano, koliko si imel občinstva, kakšen je bil plakat, je bilo v medijih dovolj objav o tvojem koncertu... Za večino med nami je to nekaj povsem novega, a zelo koristnega in uporabnega. Glasbeniki navadno mislimo, da je dovolj, če dobro igramo, pozabljamo pa, da k uspehu sodi še marsikaj. V tujini te manager še pogleda ne, če mu ne prineseš že zelo dobro pripravljene gradiva. Če začneš z "rojena tam in tam, takrat in takrat...", rečejo: rodili smo se vsi, povejte, kdo ste in kaj pomenite!

GM Ampak prav kmalu po rojstvu ste začeli igrati violino. Zakaj prav violino?

Dve starejši sestri sta igrali violino in hotela sem jima biti podobna. Starši niso bili navdušeni nad tem, da bi bila tudi jaz glasbenica, saj se že vsi drugi člani družine ukvarjajo z glasbo. A že pri treh letih sem trmarila in gnjavila, da hočem violino in za šalo so mi v Italiji kupili takšno majhno belo plastično. In sem divje igrala, tako da ste me sestri, ki sta študirali v Ljubljani pri profesorju Bravničarju, pripeljali pokazat svojemu učitelju...

Še o marsičem bi se lahko pogovarjali, na primer o pre mnogih koncertih, ki se vrstijo že od njenih petih let, o družinskem ansamblu, s katerim so dolga leta koncertirali v domovini, o zanimivih srečanjih z najznamenitejšimi violinskimi pedagogi na mojstrskih tečajih po svetu, pa o cedeju, ki sta ga lani posnela s francoskim pianistom Lemoinom za pariško založbo FNAC. A naj ostane še kaj za prihodnjič, priložnosti bo še veliko.

Kaja Sivić

PORTRET

Gm



Komorni zbor Ave

Foto: Diego Andres Gomez



Dirigent Andraž Hauptman in članica zbora Tamara Žagar sprejemata nagrado.