

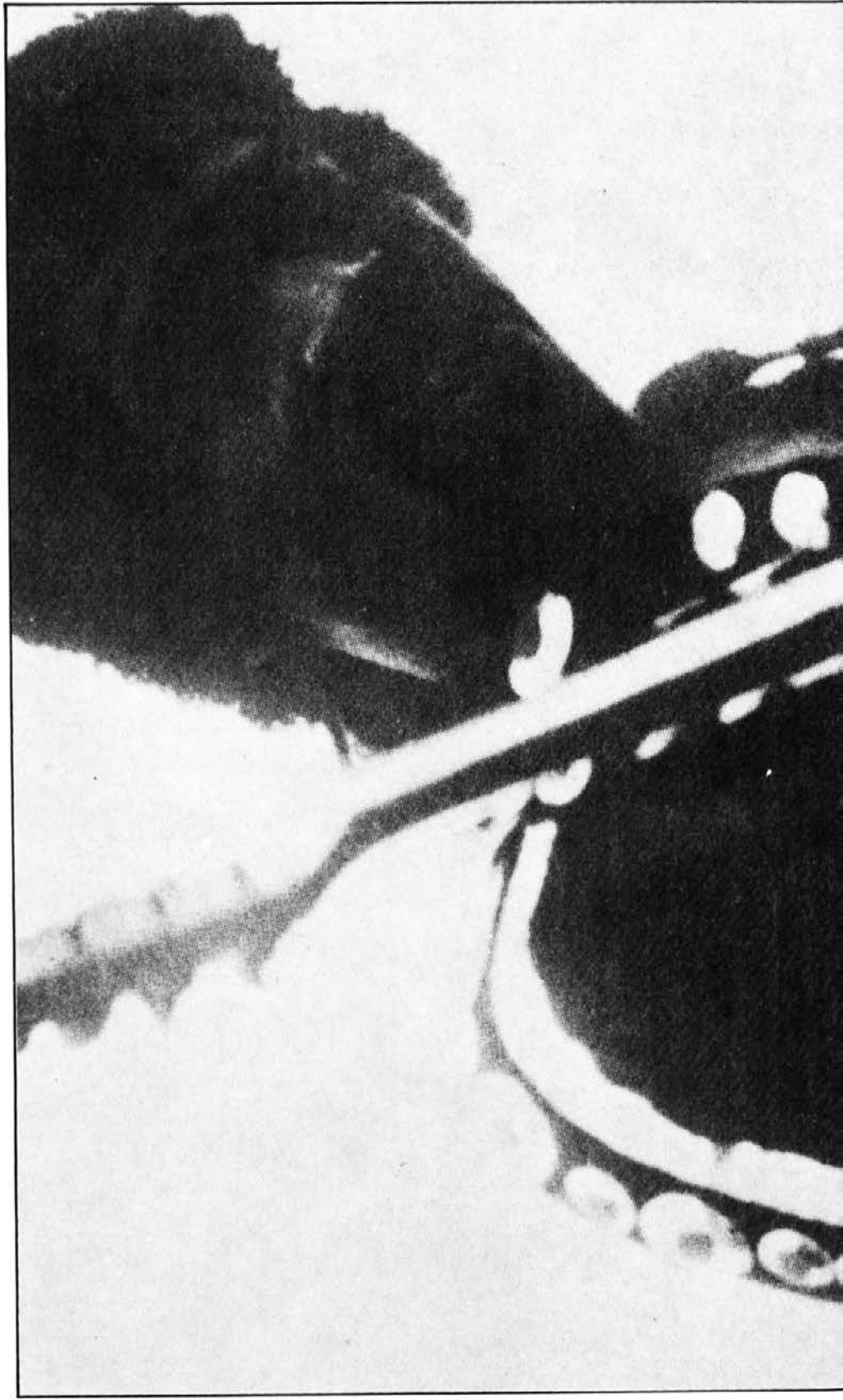
GAM

REVIJA GLASBENE MLADINE SLOVENIJE
ŠT. 7 / L. XVIII / 1987-88



MEM

JIMI HENDRIX





REVILJA GLASBENE MLADINE SLOVENIJE
ŠT. 7 / L. XVB / 1988-89



Naslovnica:
Fotografiral: LADO JAKŠA
**REVILJA GM, L. 18, ŠT. 7
APRIL 1988**

Revija GM
izdaja Glasbena mladina
Slovenije

UREDNIŠKI ODBOR

glavna urednica – Kaja Šivic, odgo-
vorna urednica – Cvetka Bevc, v. d.
urednika – Veronika Brvar, likovni
urednik – Miloš Bašin, lektorica –
Mija Longyka, stalni sodelavci –
Peter Barbarič, Matjaž Barbo, Lado
Jakša, Tjaša Kranjc, Igor Longyka,
Tomaž Rauch, Roman Ravnič, Irena
Sajovic in Eva Uršič-Petkovšek.

ČASOPISNI SVET

Slavko Mežek (predsednik), Dr. Marija
Bergamo (FF – PZE Muzikologija), Igor
Dekleva (AG Ljubljana), Nena Hohnjec
(PA Maribor), Ivan Marin in Ida Virt (ZD-
GPS), Nevenka Leban (DGUS), Peter Ko-
pač (DSS), Marko Studen (ZKOS), Ro-
man Lavtar (ZSMS), Lea Hedžet in Polo-
na Kovač (obe GMS).

NASLOV UREDNIŠTVA

REVILJA GM, Kersnikova 4, 61000 LJUB-
LJANA, p. p. 248, telefon (061) 322-367,
račun: SDK Ljubljana, št. 50101-678-
49381. Revija izide osemkrat v šolskem
letu. Cena posameznega izvoda je 650 din,
polletna naročnina za drugo polletje
XVIII. letnika znaša 2600 din. Rokopisov ne
vračamo, fotografije pa le v primeru dogovo-
ra.

Revija GM lahko kupite na uredništvu re-
vije (Kersnikova 4, 61000 Ljubljana), v Tru-
barjevem antikvariatu (Mestni trg 25, Lj.), v
Mladinski knjigi na Nazarjevi ter v Muzika-
lijah Državne založbe Slovenije (prav tako
Ljubljana).

V OSPREDJU

TV IN GLASBA

Ljubljanska televizija ohranja svoj monopol nad slovenskim ozemljem in vse kaže, da bo to svojo oblast zadržala v neskončnost. Njeni novinarji grmijo zoper avstrijsko gonjo, zoper italijanske fašiste... napihnejo balonček ob reformiranju avstrijskega šolstva, nato pa ga pustijo odleteti, namesto da bi vanj še pihali, dokler se ne bi razpočil. TV pa si pilatovsko pere roke: saj sem prva obveščala o tem...

Tako je seveda glede političnega prostora. Kako pa je s kulturnim slovenskim prostorom?

Spomnimo se, da so naši Korošci januarja igrali Drabosnjakovo Pastirsko igro v novi draveljski cerkvi (mimogrede, to je bila ena najbolj živo igranih predstav z neverjetno, neverjetno zavzetostjo vseh sodelavcev – s tega stališča vsaj tako genialna, kot je Sgourosov spomin), ko so bile razprave okrog novega avstrijskega šolskega modela najbolj vroče! Cerkev je bila na vseh treh predstavah nabit polna, čeprav so si Korošci reklamo naredili kar sami. Mediji seveda tej prireditvi niso posvetili kaj dosti pozornosti.

Izkazati so se hoteli, pa jim ni najbolj uspelo, ko so isti Korošci marca nastopili v Cankarjevem domu. Osrednji koncert je bil posvečen pesim zatiranih narodov sveta in je bil svetel zgled zanimivega in z izrednim poslušom sestavljenega programa. Je Cankarjev dom naredil kakšno reklamno akcijo? Kje pa, običajne objave. Z malo več truda bi lahko dvakrat razprodal veliko dvorano. No, ampak tokrat se je izkazala televizija, ki je koncert ponudila vsem Slovincem.

Seveda nam je jasno, da je na prvem programu v soboto zvečer prostor le za kako evrovizijsko popevkanje, zato so našim (tolikanj objokovanim) Korošcem dodelili drugi program. Mimogrede, tega še zdaleč na svoje ekrane ne more ujeti vsaka slovenska družina! A vendarle, prenos koncerta Ponizani in razzaljeni je lahko videla skoraj vsa Slovenija. In glej ga vrabca – sredi koncerta so prenos kar preprosto prekinili (!) in brez kakršnegakoli opravičila ali vsaj pojasnila vključili Sportsko suboto!!! Kljub temu, da je nekaj dni pozneje TV ponovila celoten posnetek koncerta, je poteza neopravičljiva.

Podobno se nam je zgodilo nekaj dni prej, 11. marca, ko nas je TV razveselila (seveda na drugem programu, da ne bo pomote) s tem, da je meni nič tebi nič odrezala posnetek tekmovanja mladih glasbenikov (resnih) za uvrstitev na Evrovizijsko tekmovanje. Seveda brez odjave, brez opravičila, ali (bognedaj) rezultatov tekmovanja. Bi bilo v športu to mogoče?

Spet na drugem programu TV smo lahko v začetku tega meseca gledali (in poslušali!) posnetek imenitne švicarske uprizoritve Verdijeve zadnje opere – Falstaff. Takoj ko so se po koncu predstave začela na ekranu vrstiti imena izvajalcev, so program izklopili – saj je bila opera zadnja točka sporeda tisti večer in treba je bilo iti spat. Kaj bi radovednost tistih nekaj čudaških gledalcev, ki jih zanima, kdo so bili ustvarjalci predstave!

Tako je na drugem programu. Kaj pa na prvem? Tam je v »resni sferi«
prostor le za politiko, razglabljanja, filme in šport. Morda bi lahko malo resne glasbe gledalcem zaškodilo! Navajeni so je namreč, izjemoma, le v reklamah, pa še tam jih Belton že več kot eno leto pridno pita z delčkom Mozartovega klavirskega koncerta, pri katerem ena tipka vztrajno napačno »igra«.

A nič zato, mi moramo TV verjeti, saj je naš največji in najplivnejši medij! Morda pa bi veljalo na vseh klavirjih v Sloveniji zamenjati tipki B in H?!

DEŽURNI TV GLEDALCI UREDNIŠTVA

ENIŠKA ZI IZ VSEBINE

- 2-4
KOMENTIRAMO
- 4-6
ODMEVI IN GM NOVICE
- 7
TELEGRAMI IN OSTALO
- 8
OD VSEPOVSOD
- 9-16
(PRED)USMERJENE
STRANI...
GA POZNATE? ŽENSKES IN
GLASBA,
ZAPOREDJE IN RAZVOJ?
PISMA
IN KAJI? IZLETI
V ZGODOVINO
ROCKANJA IN ROLLANJA
- 17
LJUDSKA GLASBA
- 18
POSKUS ESEJA
- 19
FILHARMONIČNI JUBILEJ
- 20
GLASBENA ANALIZA
- 21
MELANHOLIJA
- 22
FILM IN GLASBA
- 23
DISCO MINE
- 24
IZDAJE

RADIJSKE ODDAJE

Opozorjamo vas na oddaje iz dela Glasbene mladine, ki so na sporedu prvega programa Radia Ljubljana vsako drugo sredo ob 14.20. Oddaje v naslednjem mesecu: 27. aprila (predstavitev 7. redne številke ter ilustracija prispevka o poslušanju glasbe) in 11. maja.

Hkrati vas opozorjamo na oddajo »alternativnejših«
revijalnih prispevkov Druga godba revije GM, ki je na sporedu drugega programa Radia Ljubljana vsak drugi petek ob 22.15. Letošnja zaključna oddaja: 22. april.

ŠOPEK MLADIH MUZIKANTOV V TORINSKI KAPELI

Kadarkoli kakšen slovenski umetnik uspešno nastopi v tujini, nas prevzame nacionalni ponos. In prav je tako. Kajti če že doma nismo ustvarili nič svetu vrednega, kar bi se nam zdelo samoumevno, smo razvili vsaj manjvrednostni kompleks. Tega nam precej uspešno pomaga gojiti tudi moralna in materialna družbena kriza, v kateri moramo preživeti, kakor pač kdo zna. Zato je nastop mladih slovenskih glasbenikov pred italijanskim občinstvom v Torinu v času, ko so gostovanja naših umetnikov na tujem zaradi denarja, ki je namenjen kulturnim stvaritvam, vse redkejša, ali pa so kulturniški obiski tujine vedno bolj osebni in zasebni, nenavaden in je plod dveletnega načrtnega sodelovanja novogoriških in torinskih glasbenih organizatorjev. Začetki stikov segajo v leto 1985, imenovano takrat »leto glasbe in leto mladih«, ko je novogoriški **Kulturni dom** organiziral cikel koncertov **Mladi umetniki na koncertnem odru**. Spominimo se, da se je tedaj novogoriški publikli predstavil torinski pianist **Giuseppe Massaglia**, ki mu je sledilo nekaj koncertov novogoriške pianistke **Ingrid Siličeve** v Torinu. Njeni nastopi so bili očitno dovolj ugodno sprejeti, saj jim je kasneje (poleti 1987) na predlog torinskih organizatorjev sledilo še pet koncertov **Siličeve** s priznanjem in priljubljenim flavtistom **Antonmarim Semolinijem** iz Torina po Sloveniji. In da bo vsaj za trenutek omajano klavstrofobično slovensko podcenjevanje, naj povemo, da je rezultat tega skupnega dela tudi to, da naša umetnica zdaj stalno živi in dela v Italiji, kjer je našla kar najbolj pozorno občinstvo, ki se izkazuje z obilico koncertov, ki jih prireja zanjo. Tako postaja vse pomembnejša.

Sodelovanje med slovenskimi in italijanskimi glasbeniki se je po nastopu **Slovenskega kvinteta trobil** v Crei (Poletne glasbene prireditve Piemonta) še poglobljalo in končno obrodilo zamisel o več koncertih. Ker gre za obsežno kulturno dejavnost, s katerim se naši glasbeni kulturi odpira možnost nastopanja v deželi s takšno glasbeno tradicijo, kot je Italija, je novogoriški **Kulturni dom** povabil k sodelovanju še druge slovenske glasbene ustanove. Upošteval pa je tudi želje Glasbene mladine Zagreba in Glasbene mladine Vojvodine in vključil gostovanje njihovih predstavnikov. Zdaj se bodo lahko ob pomoči Kulturne skupnosti Slovenije, Skupnosti koncertnih poslovalnic Slovenije, Glasbene mladine Slovenije, Glasbene mladine Ljubljane ter Kulturnega doma Nova Gorica naši mladi, uveljavljeni glasbeniki predstavili v Torinu z osmimi programi. Za povračilo bodo imeli glasbeniki iz Piemonta maja letos šest koncertov po različnih slovenskih krajih. Ker je Piemont razvito italijansko glasbeno področje, navajeno občinstva s pretanjenim poslu-

hom, upajmo, da jih bomo lahko sprejeli tudi z ustreznimi organizatorskimi sposobnostjo.

Prvi koncert v okviru glasbenih dnevov Piemont – Slovenija je bil v soboto, 30. januarja, v Torinu. V izjemno akustični cerkvi **Confraternita di San Rocco**, katere osrednja ladja je za manjše zasedbe tako zelo primerna, kakor da bi bila nanje posebej »uglašena« sta se predstavila flavtist **Cveto Kobal** iz Idrije in **Mojca Zlobko** iz Ljubljane. Njun nastop je bil otvoritev ciklusa **I koncerti CAMT del sabato sera**, ki ga organizirala **Iniziativa CAMT** iz Torina, pobudnik izmenjave. Že čez 14 dni se je torinskemu občinstvu predstavil pianist **Bojan Gorišek**. Mladi glasbenik, ki sicer že uspešno nastopa na tujih odrih, je tudi tokrat ostal zvest izvedbam sodobne klavirske literature in z njimi ogrel občinstvo. Njegovemu nastopu je 20. 2. sledil koncert piranskega **Kvinteta trobil** iz Centra za glasbeno vzgojo Koper (**Andrej Jureš, Mitja Dragan, Renata Jureš, Borut Božec, Damjan Jureš**; umetniški vodja **Umberto Radojković**; solist **Damjan Jureš**, klaviristka **Nataša Kolaba**). Italijanska kritika jim je namenila šopek pohval in njihovo muziciranje opisala kot »prijetno, simpatično, svežo igro zelo mladih umetnikov.«

V Torinu bodo nastopili še: **Klemen Ramovš** s svojim ansamblom, **Lado Jakša** in **Martin Lumbar**, orkester **Gaudemus** iz Zagreba, trio **Density** iz Novega Sada, cikel pa bodo zaključili primorski glasbeniki: **Komorni zbor** iz Nove Gorice in **Obalni komorni orkester** iz Kopra. Nekoliko mladim slovenskim glasbenikom bo tako prihranjeno vsaj nekaj razlogov za zaprt lokalni nacionalni pesimizem.

TATJANA GREGORIČ

Fotografiral: FRANCE MODIC



KAJ POSLUŠAM IN ZAKAJ

Da, da, Stravinski. Eden tistih redkih velikih skladateljev, ki si je v svojih delih dal pravega duška, v njih izrazil svoj humor, sarkazem, vso svojo objestnost! In prav zato ga imam tako rada.

Z veseljem sem se odpravila na februarjski »zeleni« koncert orkestra RTV Ljubljana, ki je obetal prelep glasbeni večer:

Koncert za godalni kvartet in orkester **Bohislava Martinuja**, Koncert za violino in orkester št. 1 **Béle Bartóka** in Posvetitev pomladi **Igorja Stravinskega**. Še preden se je koncert začel, sem si rekla – trikrat bravo za program! Že dolgo ni bilo na sporedu treh krepkih del tega stoletja.

Ko sem poslušala koncert, sem prisodila dvakrat bravo orkestru in predvsem violinistu Dejanu Bravničarju za lepo izvedbo Bartokovega mladostnega violinskega koncerta, v katerem je solist izredno prepričljivo izpeljal vse detajle.

Vsaj enkrat bravo bi lahko rekla izvedbi Martinujevega koncerta, v kateri se je odlikoval Novi ljubljanski godalni kvartet.

Nazadnje pa nič bravo za izvedbo meni tako ljubega Stravinskega. Sacre! (francosko je to lahko tudi kletvica) kako je ta Sacre zahteven do izvajalcev! Vsekakor je treba povedati, da mehiški dirigent Enrique Batiz za to delo ni bil pravi. Sev la mu pod njegovo taktirko tudi orkester ni otil kos. Pa vseeno lahko rečem orkestru vsaj hvala za pogum, kajti za Sacre ga potrebuješ.

Kar gnalo me je domov k gramofonu, da še enkrat natančno prisluhnem temu delu, polnemu življenja, domišljije, evforije. V moji ne ravno bogati diskoteki je plošča madžarskega Hungarotona s filharmoničnim orkestrom iz Budimpešte pod vodstvom Kena Ichira

Kobayashija iz leta 1976. Plošče še zdalec nisem poslušala zato, da bi primerjala in preštevala napake, saj je v tej glasbi **toliko glasbe**, da bi si jo bilo škoda pokvariti s čimerkoli podobnim. Pa da ne boste mislili, da na madžarskem posnetku prav vse zveni, kot bi moralo! Stravinski se je pač rad šalil, tudi z ritmi in glasbeniki... Naj si še enkrat zavrtim ploščo? A ne, to bi bilo pa že preveč. Ker pa se kar ne morem ločiti od Stravinskega, se lotim plošče iz zbirke Great Performances (CBS - Suzy) iz leta 1981, prav tako kot Hungarotonove kupljene pri nas, in se poglabim v Petruško in nato Ognjenega ptiča - tokrat v izvedbi njujorške filharmonije pod vodstvom paličice samega Leonarda Bernsteina. Ni kaj, po tem poslušanju lahko samo še zadovoljno uživam v tišini.

KAJA ŠIVIC

KOGA ALI KAJ DEMITIZIRATI?

Miti zahtevajo in producirajo vedno nove mite, tudi tisti miti, o katerih velja, da s svojo ukleščenostjo in normiranostjo pogojujejo tiste vrste mit, ki ga je treba za vselej odstraniti. Temu ustrezno se tudi glasbeni »novatorji«, »eksperimentatorji«, »demitizatorji« delijo na dvoje: prvič, na tiste, ki so spoštljivi do Starih, kar bi v našem primeru pomenilo: vedo, da je mit neozdravljiva nujnost človeštva; četudi z njihovim delom dobivajo umetnine tako nove forme kakor nove vsebine, še vedno trdno in nepremakljivo obstajata forma in vsebina mita; mit je, skratka, bolje puščati ob strani, če nečemo, da bi kakor koli vplival na našo življenjsko važno iluzijo o tem, da se umetnine lahko spreminjajo - z Nietzschejem bi utegnili reči: pozabiti na spomin, a vedeti, kako je nujno, da je v tem svetu dobro ne pozabljati; in drugič, na tiste, ki živijo v predstavi, da bodo s svojim delom opravili z zgodovino, tiste, ki, z eno besedo, verjamejo, da s svojimi željami po zmagah nad Starimi štittijo mrtve pred udarci zgodovine, ki tako šele začenja nastajati.

Med slednje gotovo sodi tudi Borut Ljubec, organizator okrogle mize **Demitizacija ustvarjalnosti** (Cankarjev dom, 14. januarja letos). Za debatni večer po nastopu koprške **Glasbene delavnice** (»Centra za označevanje«) je Ljubec obljubil sintezo svojega šestletnega dela, teoretično razgrnitev smisla procesualnega eksperimenta, ki naj bi omogočal razvoj »osvojenih«, »nekastriranih« osebnosti. Zakaj mu ni uspelo, zakaj niti uradno sodelujočih (od precej povabljenih smo se odzvali le Mladen Dolar, Lev Kreft in jaz) ni mogel navdušiti za svoje misli? Točka nezaupanja je vedno vmesna, venomer se rine med neke sicer simpatične pomanjkljivosti, ki pa s to točko zadobijo tragične konotacije, vredne zavračanja: a) Ljubec je pripeljal v CD delavnico, otroke, ki kljub temu, da ne dajejo na vposluh nič ne šokantno ne kako drugače novega, delajo v »zdravem

ozračju aktivnega razmerja med seboj in do sveta«; b) nastopil je s svojimi redkokje objavljenimi tezami, ki iščejo produktivne nastave tako v lacanovski psihoanalizi kakor v novi fiziki. Kar je bilo med tema poljema, torej med poljem muzikalnih praktik (ki niso dajale - mar ni to pri eksperimentih čudno - niti najmanjšega »muzikalnega ugodja«) in poljem teoretičnih podstat (ki so v avditoriju naletele na upravičeno negodovanje, saj moramo vedeti, da je Ljubljana eno svetovnih središč lacanovske psihoanalize, tako da si ne more dopuščati odklonov poljubnega razumevanja), je bilo mesijanstvo, tista značilnost torej, ki se ji glasbeniki vseh časov, tehnik in razredov težko odrečejo. Dasiprav Ljubec zahteva razkole s »cehovstvom«, »predvidljivostjo«, vidi precejšnje neizkoriščene prostore v možganskih procesih, ko je govor o »utečeni« glasbi, in nikjer drugje; težava je v tem, da to stori na način, ki je enak pararevolucijam (obratom zgolj znotraj zgodovinskih »cehov«, obratom tehnik, metod, ki še vedno upoštevajo glasbeništvo pravil in norm), ne more pa uspeti kot naperjenost proti tem normam!

In temeljni vzrok za neuspeh? Razgrnemo ga lahko že na terminološki ravni, če si le podrobno ogledamo naslov prireditve. »Demitizirati ustvarjalnost«, kaj to pravzaprav pomeni? Odveč so besede metafizike, češ da je ustvarjalnost v svojem bistvu ena od pogojevalk človekovega bivanja prav zato, ker se zateka k mitu. Odveč so »besede logosa«, češ da je mit za sleherno dialektiko polje soočanja/ignorance, nikakor pa ni poslanstvo teorije, da bi svoj napor namenjala gnevu nad »naravnimi poteki takšne dvojiške zasnove«. Niso pa odveč besede temu spisu prihranjene konkretnosti, češ da teorija ni neki »epohalni kvas«, ki bi ga bilo mogoče zamesiti v razprave o historični upraviče-

nosti in neupravičenosti tako kastrirane kakor nekastrirane glasbene dejavnosti. Še posebno lacanovska psihoanaliza ni te vrste. Ta se niti ne vmeša v stvari niti jih ne prepušča lastnemu blišču/bedi. Ve, da so takšne, kakor so, pa tega ne obeša na veliki zvon popularnosti, zgrešenih videzov, prve žoge in podobnega. Borut Ljubec pa je to hotel, ne vedoč, da se ustvarjalnosti, če jo hočemo zgrabiti korenito, »ustvarjalno«, približamo na težko ulovljiv način, v katerem pa vemo, da s tem še ni nujno kaotičen. Mit in mitizacija nista stvar abortiranja, odprave s »prirejeno« teorijo, marveč sta stvar užitka, ki pa še dolgo ne bo prenesel negativacije tipa negodovanje ali zamenjava. Še več, mit in mitizacija tovrstni užitek šele omogočata.

MIHA ZADNIKAR

RODIL SE JE GENIJ

Gala koncert galerije Leut, posvečen W. A. Mozartu

Ko sem bila majhna, sem najraje gledala TV; od vseh oddaj so mi bile najbolj všeč reklame, a med njimi mi je bila najbolj pri srcu tista Jugotonova: »Kaplakap, kaplakap, nova ploča, nova ploča.« Nepoučenim naj povem, kakšna je bila ta reklama: hrupno se pojavi pevška zvezda, nato ta zvezda nekaj malega odpoje, na koncu pa (Zucker kommt zu letzt) črn ptiček blekne: »Kaplakap, kaplakap - nova ploča, nova ploča.« Če mi verjamete ali ne, nekaj podobnega sem doživela že kot odrasla v živo, le da na moje veliko razočaranje sedaj ni bilo »kaplakape«.

Za kaj gre? Stvar je v tem, da so se fantje Boris Martinović, Maks Emanuel Cencič in njegov očka Maksimiljan Cencič spomnili, da ima nam vsem dragi, vsem ljubi itd. MOZART rojstni dan in da je to treba vsekakor proslaviti. Tako so se lotili težke in izčrpavajoče, pa tudi hvalevredne naloge in 27. januarja letošnjega leta postali gostitelji koncerta, prirejenega Mozartu na čast. Zagrebški publikli so obljubili **gala koncert** s programom, ki je bil sestavljen iz uvertur in arij Mozartovih oper. In res so se za občinstvo dobro potrudili, saj so povabili celo vrsto gostov: Branko Bretovac, Nado Ruždjak, Anteja Mijača in Joška Lešaja. Njihova naloga je bila predvsem v tem, da so zmanjšali intenzivnost nastopa zasenčujoče pojave Borisa Martinovića in ljubkih poklonov malega Maksa Emanuela Cenciča, ker bi bila ta dva za publiko drugače premočna doza. Sestavili so tudi orkester, in to ne kar tako, ampak **ad hoc**, kakor ga je predstavil Nenad Turkalj (le kaj je mislil s tem?). In ne samo da je bil tako sestavljen, ampak je tako tudi muziciral (bravo, doslednost na mestu). Organizatorji so angažirali tudi dva voditelja: prvega strokovno podkovanega (to je bil Nenad Turkalj), a drugega, pravzaprav drugo, v vlogi



estetskega okraska (to je bila dama z neverjetnim voče *espressivo*). Njena vloga ni bila le v tem, da prebereta, kar je pisalo na koncertnem listu (da ne bo nesporazuma, branje je bilo nujno potrebno, saj je bil – sicer nepodpisan – koncertni list tako nerazumljivo napisan, da so bila dodatna pojasnila nujna), ampak tudi v neprestanem opominjanju na kvalitete in pomembnost gostiteljev. Res Boris Martinič nima kakega posebnega glasu in res se mali maks Emanuel Čenčič kljub prekrasnemu sopranu in obnašanju malega genija ne more povzpeti do primerne, še manj pa do zrele interpretacije, toda za koga neki je to pomembno. Slavi se vendar Mozartov rojstni dan, Mozartu pa je tako vseeno. Poleg tega pa, ali ni ljubko, ko deček, oblečen v odraslega, z aplavzom dvigne cel orkester.

Motite se, če mislite, da se je vse končalo s koncertom. Ne, ne. V pavzi je bil organiziran cocktail, koncert pa je bil povezan z avkcijo slik, ki se je po končanem Rojstvu genija odvijala ob **zabavnem** programu v hotelu Internacional. In vse to Mozartu na čast. Res škoda, da ni bilo »kaplakape«.

NATAŠA KRIČEVCOV

vsi »zabavni« večeri pristali na skupnem imenovalcu – na trivialnem ugajanju splošnemu ljudskemu »okusu«.

Prvi večer je že s samim naslovom (Avtorski večer *chansonov*) budil upanje na umetniško doživetje brez pridobitniških ambicij. Začetno preludiranje na orglah v skrajnih mejah dinamike, *fff*, podkrepjeno z verzi umetniške poezije, je poskušalo izpolniti pričakovanja z monumentalnostjo dogodka. Glasba in v veliki večini tudi sam pevski glas v nadaljevanju večera nista igrala bistvene vloge. Zvočno ozadje je besedilo le neproblemsko okrasilo, tako da ni v ničemer vznemirjalo občinstva. Pevci, *chansonjerji*, so avtorstvo potrjevali predvsem z igralskim nastopom. Popevke so oblikovali na kabaretni način (Vita Mavrič, Svellana Makarovič) ali v stilu trubadurske (Arsen Dedič) oz. serenadne lirike (Rade Šerbedžija). Alenka Pinterič in Zafir Hadžimanov sta jo odpela v samozavestnem in temperamentnem nastopu. Pri duu Bora Džordževića smo lahko ugotovili da je *chanson* vseobsežen pojem. Anegdote na račun naše politične stvarnosti so uspele razvedriti vso dvorano, spremljava »brenki–brenki« na kitarah pa je uspešno odigrala vlogo prehodov oz. mašil. *Chanson* v »reklamni preobleki« je uspešno predstavil Janez Hočevar-Rifle. Teksta, ki je hotel šokirati, kljub vsemu ne bi uvrstila med »angažirana« besedila, še manj pa med zabavna.

Francoskemu *chansonu*, ki smo ga lahko v polni meri podoživeli z nastopom Catherine Sauvage, se je najbolj približal pevec Zoran Predin. Velikim glasovnim zmoglostim, dobri artikulaciji in izvirnemu besedilu bi lahko dodal še koreografsko nadgradnjo.

Za večer tovrstnih popevk bi lahko rekli, da je bil pionirski. V skladu z zagretim začetkom pa je tudi novoustanovljena nagrada, poimenovana po našem prvem resnem *chansonjerju* Franu Milčinskem-Ježku.

Drugi večer naj bi predstavil ljudske motive, uporabljene v lahki glasbi. Program je bil stilno povsem neenoten in je jasno pokazal, da so bili nastopi posameznih skupin povsem naključni in nenačrtno izbrani. Pričakovana predstavitev jugoslovanskih pokrajin je, npr., zaobjela črnogorsko pop skupino Kotor in ansambel Novi fosili iz Dalmacije. Mednarodno udeležbo so potrdili nastopi gostov iz sosednjih držav Avstrije in Italije (točneje Furlanije), pop ansambel iz Münchna in povračilni nastop gostov iz Portugalske. Za veliko presenečenje so poskrbeli sami izvajalci s petjem na »play-back«. Po umetniški vrednosti je izstopala edino portugalska *soudade/tožba* in študentske pesmi skupine, ki jo na iberškem polotoku imenujejo tuna. Veliki kontrasti med posameznimi nastopi pa tem osamljenim biserom niso prav nič koristili. V celoti je prvi del izzvenel kot Babilon neumetniške glasbe.

Folklorna skupina France Marolt iz Ljubljane je izpolnila drugi del večera s profesionalno odplešanimi slovenskimi plesi in zanimivo postavitvijo koreografije.



Zadnja prireditev je bila prava »sobotna vročica«. O izboru oz. že oddanih prvih treh mestih ni potrebno izgubljati besed. Lahko smo ponosni, da se vsaj v nečem primerjamo s pravo »Evrovizijo«. Tudi modne kreacije niso zaostajale za evropskimi »revue«, prav tako glasba, ki je skupaj z besedili sestavljala varno in blago ozadje. Nastopi so se med seboj ločevali le po koreografskih »zamislih«. Poskusi jazzbaletnega showa in klasična postavitve enega pevca s tremi prepevačimi in poskakajočimi v ozadju sta bili le dve najbolj izraziti liniji. Zmagovalna popevka se s tem celotnim konceptom ni povsem skladala. Na finalnem nastopu pa ji nobeden ne bo mogel očitati, da ni bila izvirna?

VERONIKA BRVAR

Fotografiral: **JOŽE SUHADOLNIK**

VINNY GOLIA QUINTET

Medtem ko v glavah ljubiteljev jazza še odmeva prefinjena muzikalnost pianista Michela Petruccianija, so 8. marca zopet prišli na svoj račun, ko je v srednji dvorani Cankarjevega doma v Ljubljani nastopal kvintet ameriškega pihalca Vinnyja Golie, predstavnik sodobnih glasbenih tokov Zahodne obale in posebej Los Angelesa (Vinny Golia, pihala, Robert Miranda, akustični bas, Wayne Pete, klavir, Michael Vlatkovich, trombon in Alex Cline, bobni).

Njihova glasba je bila najavljena kot »jazz po jazzu«, kot nekakšna glasbena nadgradnja dosedanjega razvoja jazza. Sam vodja skupine jo je predstavil kot zmes elementov različnih starejših in novejših jazzovskih smeri, etnične glasbe iz raznih koncev sveta, t. i. »klasične glasbe« in sodobne eksperimentalne glasbe.



DNEVI ZABAVNE GLASBE —

9., 11., 12. marec 1988

Festival zabavne glasbe s finalno predstavitvijo »evrovizijske« popevke se je tokrat odvijal v Ljubljani. Za veliko denarja bi pričakovali vsaj nekaj dobre muzike, tako pa smo imeli priložnost videti in slišati lahko glasbo, prineseno z »vseh vetrov«, kvaliteta skladb in njihova izvedba pa sta bili na zelo poprečni ravni. Zamisel o predstavitvi različnih vrst lahke glasbe v treh večerih je kar zanimiva, na žalost pa so

Vsi ti različni elementi so v glasbi tega kvinteta čvrsto povezani v novo glasbeno tkivo, iz katerega se od časa do časa razvije intenziven solo enega ali drugega instrumenta. Ta nikoli ne osatne osamljen, temveč mu ostali sledijo s skupinsko »zvočnoenergetsko« podlago.

Predvsem je navdušil sam vodja skupine, virtuozen pihalec, ki si je instrumente (od lesene flavte, piccola, altovske prečne flavte, soprani-na, sopranskega in baritonskega saksofona do basklarineta) kar podajal iz rok v usta in včasih muziciral kar z dvema hkrati.

Učinkovitost njegovega zvočno nabitega in kompozicijsko osmišljenega igranja je še stopnjevalo obvladovanje tehnike neprekinjenega igranja pihal (istočasno vdihavanje zraka skozi nos ter izdihavanje skozi usta in instrument).

Z nekaj briljantno odigranimi daljšimi vložki, kompozicijsko dognanostjo in izvirnostjo je navdušil tudi pianist Wayne Pete, ki bi mu z veseljem prisluhnil tudi na solističnem koncertu.

Ostali člani kvinteta so korektno skrbeli za zvočno kompaktnost celote in čvrst ritem, ki je v smislu »jazza po jazzu« nihal od svobodnega, prek swinga, bopa do funka in različnih vmesnih oblik. Tudi pozavnist Michael Vlatkovich, očitno naslednik naših staršev, je s svojo pozavno in dodatnimi »drobnimi« instrumenti poskrbel za slikovitost in »orkestrsko« zvenenje skupine.

Vsekakor je bil to pester glasbeni dogodek, dobra informacija o dogajanju na jazzovski sceni Los Angelesa ter v svojih najboljših delih poslastica za ljubljansko občinstvo, ki pa žal zopet ni zmoglo napolniti srednje dvorane Cankarjevega doma.

LADO JAKŠA



Fotografiral: LADO JAKŠA

DIMITRIS SGOUROS

V Veliki dvorani Cankarjevega doma v Ljubljani je predzadnji teden v marcu potekal mali festival 19-letnega grškega pianista Dimitrisa Sgourosa, ki je z orkestrom Slovenske filharmonije nastopil na treh koncertnih večerih.

Program prvih dveh koncertov, ki ga je umetniško oblikoval grški dirigent Karolos Trikolidis, so sestavljala dela dveh velikanov klasicizma: W. A. Mozarta (Uvertura k operi Don Giovanni, Klavirski koncert št. 20 v d-molu K 466, Klavir-



ski koncert št. 21 v C-duru K 467) in L. van Beethovna (Uvertura »Egmont« op. 84, Klavirski koncert št. 1 v C-duru op. 15, Klavirski koncert št. 4 v G-duru op. 58). Sgourosove interpretacije omenjenih klavirskih koncertov so bile nekaj posebnega, prežete z mladostno svežino in svojstvenim muzikalnim izrazom, ki je morda nekoliko tuj poslušalcu, vajenemu evropske glasbene tradicije, prav gotovo pa so znova dokazale in potrdile njegove genialne, skoraj nadnaravne pianistične sposobnosti. Žal gostujoči dirigent ni znal docela vzpostaviti dialoga med solistom in orkestrom – tako je v spremeljavi večkrat prišlo do ritmičnih nesoglasij.

Na tretjem koncertu je orkester pod vodstvom svojega stalnega dirigenta Uroša Lajovica uvo-domo izvedel Osmo simfonijo v G-duru op. 88 A. Dvořaka, ki je prvo letošnje predstavitev – v isti zasedbi – doživela že na abonmajskem koncertu 3. in 4. marca. Tokrat je dirigent svojo interpretacijo še poglobil in zlasti v drugem stavku postavil v ospredje nežno spevnost in meditacijo na eni ter dramatične izbruhe na drugi strani. Pianist je v Klavirskem koncertu št. 1 v d-molu op. 15 J. Brahmsa dokazal, da mu romantična literatura, kljub večji zahtevnosti glasbe, izrazno bolj odgovarja kot klasičistična. Vso potrebno oporo je dobil v tehnično in muzikalno dovršeni orkestralni soigri.

Nastop Dimitrisa Sgourosa, ki si je največ simpatij in priznanj ljubljanske koncertne publike pridobil z dodajanjem tehnično najzahtevnejših skladb solistične klavirske literature, lahko preprosto označimo z besedami: Prišel – odigral – zmagal!

BARBARA KORDAŠ

Fotografiral: LADO JAKŠA

PESMI ZATIRANIH NARODOV

Sklepna kulturna prireditev Slovencev iz Avstrije, ki jo je pod naslovom Ponižani in razžaljeni 19. marca izvedel Mešani pevski zbor Rož iz Šentjakoba v Rožu z zborovodjo Lajkom Milisavljevičem, je po svoji zasnovi in izvedbi močno presešla vse, kar so Korošci tiste dni prikazali v Cankarjevem domu. Dogodek je namreč prestopil okvire koroškega prostora in položaja slovenske manjšine v njem, ko je predstavil problem manjšin iz najrazličnejših delov sveta v odnosu do večinskih narodov. Sama izvedba pa je bila s svojo profesionalnostjo že kar občudovanja vredna, če pomislimo, da je dogodek izoblikovalo nekaj več kot trideset amaterskih pevcev popolnoma samih.

Zamisli – v glasbi, besedi in sliki predstaviti dvaindvajset zatiranih narodov, o katerih poprečni zemljani bolj malo vedo, bi bila ogromen zalogaj tudi za kakšen precej močnejši in

številnejši zbor, ki bi mu pomagali profesionalci. Koroški Slovenci, ki so sami v situaciji, kakršno so s svojo prireditvijo želeli prikazati, so se v veliki projekt zagnali z ogromno voljo in vztrajnostjo in zanj porabili skoraj tri leta. Zbrati je bilo treba pesmi, fotografije in podatke o evropskih narodih – severnih Frizijcih, Ircih, Škotih, Baskih, Korzičanih, Ladincih, Furlanih, Slovencev (v Benečiji), Gradiščanskih Hrvatih, Madžarih (v Romuniji), Makedoncih (v Grčiji) – še teže pa je bilo priti do informacij o Armencih, Palestincih, Kurdi, Eritrejcih, staroselcih z juga Afrike, s Filipinov in iz Avstralije, o Idijancih iz obeh Amerik, o Inuitih in Romih. Vse pesmi so pevci peli v originalnih jezikih. Prvi del programa – pesmi evropskih manjšin – je zbor izvedel koncertno, stojé na praktikabli, obdan s simbolno bodočo žico. Drugi del, ki ga je režijsko in scensko zelo domiselno in učinkovito oblikoval Marjan Sticker, član zboru, je od pevec zahteval od pesmi do pesmi drugačno razporeditev, premikanje scenskih rekvizitov, igro (ne le odrske premike, ampak tudi igranje na zelo različna glasbila – nekatera so izdelali sami), ples (v Prošnji za dež Kiwa Indijancev), branje besedil in nevidno opazovanje zborovodje, skritega v prvi vrsti. Ta je poskrbel za zelo dobro glasbeno izvedbo prav vseh dvaindvajsetih pesmi in bil motor celotne zamisli.

Mešani pevski zbor Rož iz Šentjakoba se je s svojim petnajstletnim zagnanim delom že davno uvrstil med najpomembnejše kulturne poslanca Slovencev v Avstriji. Pripravil je več stilno zasnovanih koncertov s poudarkom na koroški ljudski pesmi, ki jo načrtno goji – Rožanska ljudska pesem, Vascit pr Zile (ziljska ohcet v pesmi, besedi, plesu in glasbi) ter Šentjakovski vižarji in skladatelji. Člani zboru pa niso aktivni le kot pevci, ampak se tudi sicer kulturno udeležujejo, sodelujejo v igralskih postavitvah na Koroškem (np. Miklova Zala, pasijoni...) in drugod. Januarja so se tudi v Ljubljani v trikrat napolnjeni draveljski cerkvi, predstavili v Drabónjakovi pastirski božični igri, ki je bila za mnoge gledalce pravcato presenečenje.

Za vse dosedanje prispevke šentjakobskega zboru k ohranitvi slovenske kulture v Avstriji, še posebej pa za projekt Ponižani in razžaljeni, je treba pevkam in pevcem ter neutrudnemu zborovodji Lajku Milisavljeviču iskreno čestitati.

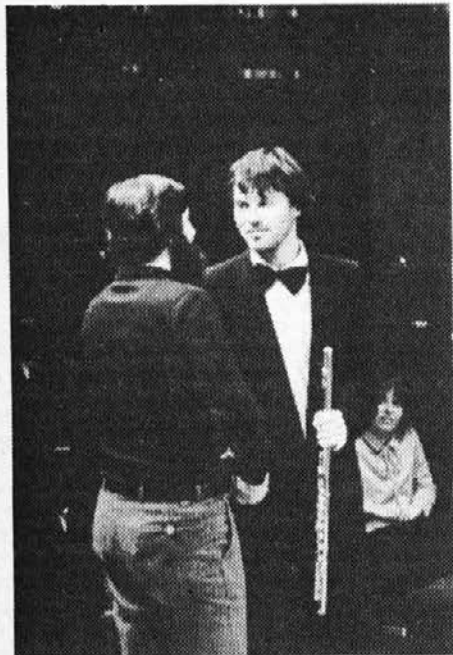
ROMAN RAVNIČ



MOJCA, CVETO & MATEJA

Ne, ni intervju, nanj še mislil nisem.

Celo pogovor ni, čeprav smo posedeli, prijeto, nagosto, pobliskovo. Mojca Zlobko, tako rekoč naslovna vloga našega nedavnega koncerta »Mladi mladim«, študentka Akademije za glasbo v Ljubljani (tako uradno navajam, ker mi je ondan Aldo Kumar, skladatelj slovenski, z vsem prepričanjem zatrdil, da se »bruculja« ne spodobi), in če je kaj pravice na tem svetu, naša bodoča virtuozinja-koncertantka-harfistka. In Cveto Kobal, pri nas diplomirani akademski flavtist na izpopolnjevanju v Parizu, ki je bil specialni gost (kot bi se reklo po ameriško) te bruculje (kot se ne sme reči po naše). In Mateja Koležnikova, ki je bila »gospodinja« (slab prevod iz srbohrvaškega »domačica«) tega koncertnega večera, kar zna med vsemi nami, ki tega ne znamo, ona še najbolje. Posedeli smo, da, v sobici Glasbene mladine Ljubljane, ki ji je vsaj Cveto kot prireditelji sprva prav malo zaupal, kasneje, po koncertu, pa bolj. Vendar ne bom popisoval, kaj smo metali v ekspresni pogovorni mlincček, in ne, kaj smo zmleli. Kaj vam mar!



Flavtist Cveto Kobal in skladatelj Aldo Kumar

Povem pa nekaj od vsega, kar me je potlej obletavalo in spreletalo.

Predvsem: blagor Mojci! Delavna je samoumevno, tega je je že klavir naučil, harfa se pa brez tega še zmeni ne za harfistko. Delavnost jo ves čas »drži« v glasbi. S tem je pa tudi vse bistveno že povedano. Problemov in dilem nima, glasbo ima. Vprašanj si ne zastavlja, zastavlja si naloge, naloge so glasbene – in smo spet (oziroma še zmeraj) tam. Čustvuje z dolgim nizom harfinskih strun in misli z njimi in še pove se z njimi in tako je vse lepo sklenjeno, varno zaokroženo in celo – dorečeno.

Na drugi strani podobe je nekakšna abstraktna slovenska narodna potreba po koncertantni harfi in po harfinskih koncertih. Brez tega pač ne

moremo in ne maramo biti, to bi bila luknja v živem narodnem glasbenem telesu! Toda kdo in kako? Narod ne razobeša transparentov: hočemo harfo, hočemo harfo! Državni planer ne planira za naslednje dolgoročno plansko obdobje n. pr. 3, 7 harfistk, sukcesivno, ali kaj takega. Ni je državne policije, ki bi znala tako ukrepati, da bi ne ostali iznenada brez koncertantne harfistke; tega še JLA ne bi zmogla, menim, tudi če jo bomo posebej financirali. Kdo torej in kako?

Lahko se je takole lahkotno spraševati, kadar nam v majhnem slovenskem cvetličnem lončku z občutljivo rastlino harfine glasbe krepko sili navzgor nov poganjek! A le kako pride do tega?

Mislím si: življenje je resda en sam splet (boljalimanj) naključij – a najbrž ne zgolj po naključju...

No, pa tale Cveto. Ko se je pred tremi leti loteval svojega glasbeniškega zdomarstva, je nosil še očala, pa mi je bil še bolj podoben svojemu rojaku Kogoju, posebno tistemu Pilonovemu. Ujedla ga že ni, tale tujina (no, saj v Parizu je že samo glasbenih Slovencev toliko, da se ti ni treba zgubiti v njem), nasprotno, še bolj jedrnatega nam ga je naredila, njegova nasmejanost je čvrstjša. Kaj je glasba in po čem je, koliko je je in kaj je ena flavta v njenem vesolju, koliko trd je glasbeni kruh in kako je okusen, tega njemu ne bo treba pridigati. Njegov Pariz ni ne tako daleč ne tako visoko, da bi se iz njega lepo ne videla Slovenija in pot, ki vodi tja nazaj.

Se tole: saj se sploh poznala nista, kar tako po zdravi pameti in po dobrem pregledu ju je »zvezala« Glasbena mladina Slovenije. Ta glasbeni svet je zares smešno majhen! Pa se dobro ujameta, malo po sorodnosti malo pa po načelu, da se kontrasti privlačijo.

To bi rad bil ciganka ali »črn kafe«, da bi vsaj malce prepoznal njen dan po teje njeni prvi zarji, njegovega po tem njegovem zgodnjem jutru...

JOŽE HUMER

Fotografiral: LADO JAKŠA

DVA SLOVENSKA POLETNA TABORA

4. TEDEN KITARE 1988 TITOVO VELENJE

Od 5. do 15. julija 88

obsega poletno šolo za klasično kitaro in za male komorne zasedbe s kitaro ter ciklus kitarskih koncertov in predavanj na isto temo.

Tečaj na poletni šoli bosta vodila strokovnjaka za klasično kitaro Jerko Novak in Istvan Römer, mentor tečaja za male komorne zasedbe, ki vključujejo poleg kitare še druge instrumente, bo Tomaž Lorenz.

Šola je namenjena predvsem učencem, dijakom in študentom kitare. Delo se bo odvijalo v prostorih Glasbene šole, na velenjskem gradu in drugih primernih kottičkih v Titovem Velenju in okolici.

Kotizacija za tečaj znaša 40.000.

Bivanje si vsak organizira sam.

POLETNA ŠOLA HARMONIKE V TITOVEM VELENJU

od 2. do 8. julija 88

bo tekla v prostorih Glasbene šole Fran Korun Koželjski, vodil pa jo bo Franc Žibert, virtuos na harmoniki, ki sicer deluje v Zvezni republiki Nemčiji.

Šola je namenjena učencem in učiteljem harmonike, ne glede na to, ali igrajo harmoniko s standardnim ali z melodijskim basom.

Kotizacija za tečaj znaša 30.000.- din, glede bivanja velja isto kot za Teden kitare.

Informacije in prijavnice dobite pri Glasbeni mladini Slovenije na Kersnikovi 4 v Ljubljani (tel. 061/322-570).

TELEGRAMI

Končalo se je 17. tekmovanje učencev in študentov glasbe Slovenije. Udeležilo se ga je 168 tekmovalcev, med njimi jih je 62 prejelo prvo nagrado (se pravi nad 90 točk) 53 drugo nagrado (nad 80 točk), 31 je bilo tretjih nagrad (nad 70 točk), 12 pohval in 10 priznanj. To je seveda suhoparna statistika. Kaj pa je za njo? Veliko dela, truda, razočaranj, uspehov... Knjiga bi bila premalo, da bi lahko natančno osvetlili življenje in delo vseh, ki se ukvarjajo z glasbo že od mladih nog in nato skušajo svoje znanje preveriti pred komisijo tekmovanja.

Konec aprila bo v Ljubljani (po mnogih letih) tekmovanje na zvezni ravni. Pomerilo se bo skoraj tristo mladih glasbenikov – pihalcev, solopevcev in harmonikarjev – vseh prvonagrajencev republiških tekmovanj. Ob tem tekmovanju bodo v Ljubljani tudi zanimivi koncerti – 22. in 24. aprila bodo v veliki dvorani Slovenske filharmonije nastopili najuspešnejši tekmovalci. 23. aprila pa bo koncert namenjen uspešnim mladim glasbenikom iz drugih evropskih držav – Avstrije, Nemčije in Belgije.

Vse to dogajanje je toliko zanimivo, da mu bomo v zadnji letošnji številki posvetili malo več pozornosti in skušali predstaviti misli nekaterih udeležencev zveznega tekmovanja. Te bodo najbrž povedale več kot točke...

UREDNIŠTVO

Kar nekako neopazno je šel mimo vseh medijev komorni koncert, ki bi ga bilo treba omeniti, čeprav je časovno že precej oddaljen. Konec februarja sta v veliki dvorani Slovenske filharmonije na pobudo in v organizaciji francoskega kulturnega centra Charles Nodier v Ljubljani z večerom francoske glasbe nastopila mlada glasbenika – violinist Volodja Balzalorsky in pianist Hinko Haas. Lepo zaokrožen spored so sestavljale Sonata v D-duru Jeana Marie Leclaira, skladatelja in violinista iz 18. stoletja, Sonata v G-duru Mauricea Ravela, polna impresionističnih barv in jazzovskih elementov, ter tehnično in muzikalno izredno zahtevna Sonata v A-duru Cesarja Francka. Duo je dokazal visoko raven s svojo muzikalno in sproščeno izvedbo teh treh izredno različnih del, nastalih v treh različnih stoletjih. Bilo je to muziciranje z veliko mero občutljivosti.

**26. 2. 1988, oranžni abonma SF, CD:
L. v. Beethoven: Missa solemnis**

Missa solemnis, ki ni velikokrat na sporedu, vedno pričakujemo kot poseben dogodek. In čeprav izvajalci naših pričakovanj ne izpolnijo čisto do konca, odhajamo napolnjeni z vso lepoto Beethovne glasbe. Milan Horvat je svojo vlogo opravil v svojem znanem kvalitetnem slogu (in vse na pamet). Med solisti je izstopala Ruža Pospis, sopranistka Jadwiga Gadulanka je v kvaliteti nekoliko nihala, oba moška solista (B. Robinšak in G. Stier) pa sta bila premalo navzoča. Mogoče je bilo to veliko delo za APZ Ivan-Goran Kovačič iz Zagreba le malo pretrod oreh, pa nas je njihovo zavzeto petje kljub temu pritegnilo.

**4. 3. 1988, modri abonma SF, CD
L. M. Škerjanc: Gazele, P. I. Čajkovski: Variacije na rokokojško temo za čelo in orkester op. 33, A. Dvořak: Simfonija št. 8 v G-duru**

Škerjančevih sedem gazel sestavlja nekakšno suito, kjer so stavki med seboj tematsko povezani. U. Lajovic je tematiki in razpoloženju vsakega stavka tenkočutno sledil. V koncertu za violončelo se nam je predstavil sovjetski solist Ivan Monigetti, ki nas je z lahkotnostjo igranja, lepim tonom ter muzikalnostjo, ki je združevala rokokojško lahkotnost in romantično čustvenost, povsem pričal. 8. Dvořakova simfonija ima od vseh morda največ češkega temperamenta. Lajovic jo je zgradil jasno in trdno, pa tudi s poslušom za češko melanholiko, orkester mu je pri tem solidno sledil.

**7. 3. 1988, SF, mednarodni mojstrski ciklus
Ivan Monigetti, violončelo, Tatjana Baranovoj, klavir**

V bolj ali manj tradicionalni program (L. v. Beethoven: Sedem variacij na Mozartovo temo, F. Schubert: Sonata »Arpeggione« in R. Schumann: Adagio in Allegro), ki ga je zaigral z velikim poslušom za stil in oblikovanje, je vpletel dve zanimivi, muzikalno zelo rahločutni deli A. Weberna – Sonata za violončelo in klavir ter Tri drobne skladbe op. 11, v katerih se nam je predstavil kot odlični izvajalec moderne glasbe. Prav tako sta s pianistko v zelo precizni in ustvarjalni skupni igri predstavila Sonata za violončelo in klavir sovjetskega skladatelja A. Schnittkeja.

**KLAVIRSKI KONCERT
DUBRAVKE TOMŠIČ-SREBOTN-JAKOVE**

2. marec 1988, Velika dvorana Can-karjevega doma

Program: L. van Beethoven, Sonata op.

**53 v C-duru/Waldstein/
Sonata op. 81 a v Es-duru/Les Adieux)
C. Debussy, Suita Pour le piano,
Šest preludijev,
L'isle Joyeuse**

Po nekaj letih se nam je s samostojnim recitalom spet predstavila naša največja slovenska pianistka Dubravka Tomšič-Srebotnjakova. Z dvema Beethovnovima sonatama je potrdila vrhunsko igro virtuozinje, ki do popolnosti obvlada svoj instrument in vedno zvesto sledi skladateljevim zahtevam. Individualna hotenja pa so, kljub temu, na vsakem novem samostojnem recitalu opaznejša in trdnjša.



Fotografiral: JOŽE SUHADOLNIK

Tokrat nas je presenetil že sam izbor Debussyjevih skladb v drugi polovici večera, kajti skladatelja »zvočnih barv« smo v njeni interpretaciji slišali prvič. Intimna glasba pa je žal naletela na gluha ušesa poslušalcev. Obilno kašljanje je popolnoma onemogočilo zbrano poslušanje, zato lahko le občudujem pianistko, ki je ponudila veliko več, kakor pa si je večina prisotnih v dvorani sploh zaslužila.

V. B.

**4. koncert abonmaja
Vrhunski domači in tuji umetniki
SF, sreda, 16. marca 1988**

**Izvajalci: Olga Gracelj – sopran,
Stanko Arnold – trobenta, Maks
Strmčnik – čembalo, portativ,
Godalni kvartet Slovenske filharmo-nije**

Spored: H. Purcell, Sonata v D-duru za trobento, godala in continuo; L. Boccherini, Godalni kvartet op. 10 št. 2; A. Scarlatti, Su le sponde del Tebro, kantata za sopran, trobento, godala in continuo; P. Baldassare, Sonata v F duru za trobento, godala in continuo; J. S. Bach, Aria iz Suite v D-duru; J. S. Bach, Hvalite Boga v vseh deželah, kantata BWV 51 za sopran, trobento, godala in continuo.

Glasbeniki so celoten koncert posvetili bogati baročni glasbi, z Boccherinijevim godalnim kvartetom pa posegli še v obdobje italijanskega klasicizma. V pestrem in skladno izbranim sporedu je pomembno omeniti uvodno Purcellovo sonato, ki je bila tekoče in okusno izvedena s svečanimi zvoki trobente. Kot pri Purcellovi so bili tudi pri Baldassarovi sonati stavki izvedeni s primernimi razlikami med tempi. Boccherinijev godalni kvartet je zvenel muzikalno premalo izdelano, z ne dovolj izraženimi ritmičnimi in dinamičnimi spremembami. Znaša Bachova Aria, ki je zaradi

Čeprav je Lebičeva skladba nastala že leta 1974, jo sprejemamo skoraj kot noviteto, saj ni velikokrat na programu. Za to nam je lahko žal, saj se skladba uvršča med pomembna slovenska dela. Njen uvodni moto je Strnišev: »Včasih, samo za hip, vemo, da je vse že prej bilo. Včasih vemo, samo za hip, da živimo, kar še ni. Kje smo mi, ki smo bili, kje bomo, ko nas nič več ni? Nečutna dlan, nevidno oko zazna, kar je bilo, kar bo.« Skladba nam z veliko pretanjenostjo zvoka in barvitostjo orkestra pričara ozračje tega mota. Sestavljena je iz petih ciklično razporejenih delov, ki »neslišno« prehajajo drug v drugega. Horvat je z velikim poslušom za Lebičovo invencijo in subtilnost sooblikoval skladbo, saj ima pri delih take vrste dirigent do neke mere tudi soustvarjalno vlogo.

Solistka Takumi Kubota je v Mendelssohnovem koncertu pokazala vso virtuoznost svojega igranja, pa tudi lep ton in smisel za oblikovanje fraz, vse primerno romantično čustvenostjo.

Beethovno Peto je Horvat zastavil predvsem zelo heroično. Orkester se je primerno odzval z intenzivno igro. Morda smo pri tem malo pogrešali nekoliko večjo raznolikost v tempih.

Vsekakor nas je koncert zadovoljil, pa tudi sprožil v nas vprašanje, koliko je še slovenskih del take kvalitete, ki ležijo po predalih in bi gotovo morala biti večkrat izvajana?

svoje priljubljenosti se toliko odgovornejše delo za izvajalce, je bila muzikalno občuteno izvedena, a z občasno nekoliko razvlečenim tempom. Vsi izvajalci so se dobro ujeli v obeh kantatah, katerih arije je sopranistka stilno lepo zapela, tudi v recitativih je bila glasbeno dovolj izrazita. V Largu Scarlattijeve kantate so se instrumentalisti odlično ujeli v skupnem muziciranju. Trobentač je izstopal v obeh sonatah in kantatah z muzikalno in tehnično izdelano izvedbo, prav tako se je čembalist s tekočo igro skladno prilagajal celotnemu ansamblu.

Koncert je kot celota učinkoval zelo lepo in prijetno, saj smo slišali veliko bogate, polne glasbe, ki bi na naših odrih zaslužila več izvajanja.

TJAŠA KRAJNC

18. marec, CD, oranžni abonma SF

**L. Lebič: Glasovi za godala, tolkala in brenkala
F. Mendelssohn: Koncert za violino in orkester v e-molu, op. 64
L. v. Beethoven: Simfonija št. 5 v e-molu, op. 67**

**Izvajalci: dirigent Milan Horvat,
solistka Takumi Kubota**

**19. XI. 1987, Dvorana slovenskih skladateljev sgs ljubljana
Čembalski koncert Ursule Dutschler
Program: G. F. Handl: Suita št. 2 v F-duru, C. Ph. E. Bach: 12 variacij na temo Folie d'Espagne, G. Ligeti: Madžarski rock, J. S. Bach: Toccata št. 5 v D-duru, D. Scarlatti: Sonati K. 543 in K. 29, B. Martinu: Dva impromptuja.**

Mlada švicarska čembalistka je skladbe izvajala na dvomansobnem francoskem čembalu, ki je nastal v glasbeni delavnici Borisa Horvata. Že s prvo skladbo je s primernimi razlikami v tempu, registraciji in fraziranju pokazala svojo interpretatorsko moč in se v Bachovih variacijah z vso skrbnostjo posvetila ornamentalnim značilnostim. Zelo učinkovito je (prvič ljubljanskemu občinstvu) predstavila ritmično, tehnično in interpretativno zahtevno hačono Madžarski rock. Bachove Tocatte in Scarlatti-jeve sonate (skupaj s poudarjenimi dramatičnimi elementi flamenca in smislom za detajle in briljantnost) je U. Dutschler izvedla briljantno in tekoče, koncert pa je sklenila z Martinujevima impromptujema, – od katerih je bil posebej učinkovit drugi v ritmu valčka – in z dodano Scarlatti-jevo sonato.

T. K.

V APZ Tone Tomšič so spet zamenjali dirigenta. Potem ko je po tekmovanju v Španiji odšel Jernej Habjanič, se je pred kratkim v sporazumu z zborom odpovedal svojemu mestu tudi novi dirigent Anton Cimperman. Na povabilo pevcev se je vrnil Jože Fürst, ki je APZ vodil že sedem let. Tako se zbor pod njegovim vodstvom pripravlja na letošnje mariborsko Našo pesem ter na letni koncert. Na začetku julija nameravajo nastopiti tudi na Jugoslovanskih zborovskih svečanostih v Nišu. APZ torej ostaja neuničljiv.

GM Obveščevalec

Porota Revije GM se nadaljuje.

V okviru mednarodne izmenjave med Lombardijo in Slovenijo (v koordinaciji Kulturnega doma iz Nove Gorice) sta v Torinu 26. marca nastopila še Lado Jakša in Martin Lumbar s predstavitvijo lastne glasbe.

♦♦♦♦

Na Uredništvu Problemov potekajo zanimiva predavanja. O muzikocitativih, glasbi in črki, rocku in poeziji in še čem. Upamo, da bodo pripravili tudi razmišljanje »Pisati o glasbi«...

GM Obveščevalec

Ogrevanje »hladnih odnosov« med velesilama je moč zaznati tudi v glasbi. »Skupaj ustvarjati glasbo« (Making Music Together) je naslov novega ameriško-sovjetskega projekta. Tako naj bi marca letos v Bostonu pripravili tritedenski festival s po tremi predstavami na dan, na katerem bi poleg domačih umetnikov nastopilo še 285 sovjetskih plesalcev, glasbenikov, skladateljev in pesnikov, oktobra 1989 pa naj bi obisk vrnilo še kakih 200 Američanov, ki bi sodelovali na prireditvah v Moskvi ter morda tudi v Leningradu. Osrednjo pozornost na bostonskem festivalu namenjajo ameriški premieri Mrtvih duš ruskega skladatelja Rodiona Ščedrina. Za otvoritev so sestavili iz glasbenikov obeh držav festivalski orkester, ki naj bi ga vodila Jansug Kahidze in Seji Ozawa.

(International Herald Tribune, januar 1988)

♦♦♦♦

Yehudi Menuhin je za letošnji november napovedal »Festival premirja«, na katerem bi se spornili žrtev prve svetovne vojne z deli glasbenikov, pisateljev, slikarjev in drugih umetnikov, ki so bili ustreljeni v bojih. Festival bo trajal od 5. do 15. novembra. Na otvoritvi v Londonu nameravajo tako pod Genadijem Roždestvenskim igrati dela skladateljev, ubitih na frontah prve vojne (Angleža Georgea Butterwortha, Francoza Albérica Mag-



narda in Španca Enriquea Granadosa). Pokrovitelji festivala naj bi bile vlade držav, ki so bile vpletene v spopade 1914–1918.

(Le Monde, februar 1988)

GM Ljubljana je pripravila srečanje z glasbenimi šampioni, Večer sodobne ljubezenske poezije ob glasbeni spremljavi pianista Vladimirja Mlinariča in violončelista Nebojše Bugarskega. Na koncertu Mladi mladim je gostila Mojca Zlobko (harfa) in Cveta Kobala (flavta).

♦♦♦♦

Dirigentov pa ne menjajo samo apezejevcji. Neeme Järvi zapušča tako Scottish National Orchestra. 14. maja ga bo na mestu glasbenega direktorja in prvega dirigenta zamenjal Bryden Thomson.

(Financial Times, marec 1988)

Ljubitelji dobre glasbe smo si lahko v Kinoteki ogledali dokumentarni film o legendarni pevki šestdesetih let Janis Joplin

GM Obveščevalec

28. marca je v Radovljici in na Bledu nastopil simfonični orkester Srednje glasbene in baletne šole iz Ljubljane z dirigentom Francijem Rizmalom in poseben, komentiran program predstavil več kot tisoč mladim poslušalcem. Sicer pa smo v prvih treh mesecih posredovali po Sloveniji in tudi v tujino devetdeset glasbeno-mladinskih programov.

♦♦♦♦

Druga godba – prireditev, ki predstavlja v medijih manj prisotno a zanimivo glasbo in izvajalce iz vsega sveta – bo letos četrta, med 27. majem in 5. junijem v ljubljanskih Križankah.

Glasbena mladina ljubljanska je srečno preživela OBČNI ZBOR.

Februarja je bila v Salzburgu premiera Mozartove zgodnje in malo znane opere Betulia Liberata. V tem glasovno in izvedbeno zahtevnem delu je uspešno nastopil tudi slovenski tenorist Branko Robinšak, sicer član salzburške opere.

Handelsblatt, 4. 2. 1988

Dunajski filharmoniki so v februarju trikrat nastopili v New Yorku pod taktirko Herberta von Karajana. Na sporedu so bila dela Richarda Straussa in Antona Brucknerja.

Die Presse, 28. 2. 1988

Od desetega do trinajstega marca je potekal najstarejši nemški jazz festival v Frankfurtu. Med sodelujočimi glasbeniki so bila imena kot Ginger Baker, Markus Stockhausen, Lester Bowie, Arthur Blythe, Archie Shepp, Chet Baker in drugi.

Frankfurter Allgemeine Zeitung

Klavirski duo Dekleva je ob 20-letnici umetniškega delovanja priredil v dvoran Slovenske filharmonije sonatni večer. Na sporedu so bila dela Mozarta, J. Ch. Bacha, Musorgskega, Ramovša, Hindemitha in Poulenca. Najzanimivejša skladba večera je bila Ramovševa sonata, napisana prav za to priložnost, ki je izvajalcema nudila dovolj možnosti za dognana in večplastno interpretacijo. Drugi del koncerta s Hindemithom in Poulencom je potekal v pristnem, duhovitem in enakovrednem muziciranju, ki je zasenčilo na trenutke blede in neizenačeno igro v prvem delu.

GM Obveščevalec

NAPOVEDUJEMO:

Prireditve Cankarjevega doma, Ljubljana:

11. april: Takumi Kubota, violina in Anne de Dadelsen, klavir (Leclair, Strauss, Petrič, Sarasate), 12.–16. april: Slovenski glasbeni dnevi, 19. april: Indijska klasična glasba – Martin Lumbar, 21. in 22. april: Koncert Orkestra SF (Beethoven, Mahler), 24. april: XI. Srečanje jugoslovanskih baletnih umetnikov, 4. maj: Koncert studija za tolkalca (Petrič, Crumb, Golob, Božič), 5. maj: Orgelski koncert študentov orgelskega oddelka Akademije za glasbo Ljubljana, 6. maj: Izredni koncert Simfonikov RTV Ljubljana (Strauss, Bruckner), 18. maj: Koncert mladih umetnikov s Simfoničnim orkestrom SF – Jelka Glavnik, Lidija Grkman in Karmen Palajsa (Schubert, Bach, Rossini), 24. maj: Koncert Tolkalnega ansambla Srednje glasbene in baletne šole Ljubljana, 30. maj: Koncert Akademskoga pevskega zbora Tone Tomšič (Thompson, Bruckner, Poulenc, Lajovic, Ligeti, Lebič, Kumar, Horvat).

GA POZNATE?



NEKAJ PODATKOV O SKLADATELJU

Rodil se je konec prejšnjega stoletja kot sin trgovca ruskega porekla, ki se je nekoč pisal Gersjovič, v novi domovini tam prek oceana pa se je preimenoval.

Kot mladenič je študiral klavir in muzikologijo, se lotil komponiranja in postal priznan glasbenik in skladatelj. S svojimi izvirnimi deli si je pridobil svetovno slavo in kljub kratkemu življenju (doživel je komaj 39 let) je zapustil veliko glasbenih del, od katerih so nekatera najuspešnejša še danes pogosto na sporedih vseh večjih glasbenih odrov po svetu. Še posebej ga cenijo zaradi znamenite opere, prvega glasbeno-scenskega dela, ki vključuje močne elemente jazza in prikazuje življenje črncev.

NEKAJ SKLADATELJEVIH MISLI O GLASBI

V drugih deželah je bila velika glasba preteklosti vedno zgrajena na ljudski glasbi. Le-ta je bila donosen izvor glasbene plodnosti. Amerika ni izjema. Najboljša glasba, ki je danes napisana, prihaja iz ljudskih izvirov. Ne priznavajo vedno, da ima Amerika ljudsko glasbo; v resnici nima le ene, ampak več različnih. To je širna dežela in v različnih pokrajinah je nastala seveda različna vrsta ljudske glasbe. Vse pa so pomembne in vse so dober temelj za razvoj umetne glasbe. Zato mislim, da je mogoče v Ameriki razviti številne različne sloge, ki vsi koreninijo v ljudskih pesmih posameznih pokrajin: jazz, ragtime, negro spirituals, pesmi južnih gora, podeželske pesmi in kavbojske pesmi...

Jazz imam za ameriško ljudsko glasbo -- ne edino, vendar zelo mogočno, ki leži morda bolj v krvi in občutju Američanov kot katerakoli druga vrsta ljudske glasbe. Mislim, da je jazz lahko temelj resnih simfoničnih del visoke vrednosti v rokah glasbenika s talentom...

Dragi mladi bralci,

pred vami je še zadnja letošnja uganka. Upamo, da ne bo pretežka, saj ste se v prejšnjih izkazali kot vestni reševalci in dobri poznavalci glasbenih ustvarjalcev.

Da ne bomo vsakokrat ponavljali pravil reševanja, tokrat prav na kratko:

vaše odgovore na 7. ugnako pričakujemo **do 16. maja**, nato bomo še enkrat pregledali vse odgovore, ki smo jih prejeli to šolsko leto. Rešitve (pravilne seveda) vseh tistih reševalcev, ki bodo poslali vseh sedem odgovorov, bomo vložili v popolnoma enake kuverte in nato v sredo, **18. maja organizirali žrebanje**. V uredništvo naše revije na Kersnikovo 4 v Ljubljani bomo člani uredništva povabili enega izmed reševalcev, ki je pridno reševal uganke, a ni poslal vseh sedmih. Ta bo torej izvlekel pet kuvert in reševalcem, ki bodo na ta način izžrebani, bomo poslali walkman.

In da ne pozabimo -- pohvaliti moramo vse, ki ste poslali rešitev 6. uganke. Vsi odgovori so bili pravilni, saj ste napisali, da je opisani skladatelj **SLAVKO OSTERC**.



Prizor iz znane skladateljeve opere

Težko je določiti, kakšne stalne vrednosti ima jazz v estetskem pogledu, ker je »jazz« beseda, ki jo uporabljamo za pet ali šest različnih tipov glasbe. Ta je konglomerat mnogih stvari: ima nekaj ragtimea, nekaj bluesa, klasicizma in spirituala. Predvsem pa je to stvar ritma. Po pomenu so za ritmom intervali, glasbeni intervali, ki ustrezajo ritmu. Razen tega pri tej glasbi ni ničesar novega...

Jazz je glasba; uporablja iste note, kot jih je uporabljal Bach. Če jazz igrajo drugi narodi, ga imenujejo »ameriški«. Če ga igrajo v drugi deželi, zveni tuje. Jazz je dosežek energije, ki jo ima Amerika. To je zelo energična glasba: glasna, groba pa tudi vulgarna. Eno pa je gotovo: jazz je dobil v Ameriki stalno vrednost, ker pač izraža to deželo. Je originalni ameriški dosežek, ki bo trajal, morda ne kot jazz, bo pa zapustil sledove v glasbi prihodnosti...

ŠE ZNANA ANEKDOTA

Ko je naš skladatelj (takrat že uspešen in priznan) prišel k Igorju Stravinskemu in ga prosil, če bi se lahko pri njem izpopolnjeval v kompoziciji, ga je hudomušni Stravinski najprej vprašal, koliko na leto zasluži. »Okrog sto tisoč dolarjev, maestro«, mu je odvrnil naš skladatelj. »Potem bi bilo pa bolje, da se jaz izpopolnujem pri vas, dragi mladi mož, kajti sam ne zaslužim niti desetine tega!«, je rekel Stravinski.

UGANKA 7

Skladatelj je

Ime in priimek.

Starost.

Naslov.

TRI ŽENSKÉ



Kate Bush: The Whole Story

Minilo je že več kot deset let, kar je izšla prva plošča angleške avtorice Kate Bush z njeno doslej največjo uspešnico *Wuthering Heights*. Z nenavadnim glasom, ki je spominjal na glasove tradicionalnih japonskih pevk, samosvojo lirično in izpovedno glasbo ter dovršenim scenskim nastopom, ki je združeval osnove baleta in pantomime, je presenetila tako kritike kot poslušalce. Takrat še rosno mlada glasbenica je pokazala izredno umetniško zrelost in talent, ki jo je takoj uvrstil med velike upe angleške glasbene scene.

Na zadnjem albumu, ki je izšel pri nas, so največje uspešnice iz njenih dosedanjih petih plošč. Raznolikost in izvirnost dvanajstih skladb nam pove, da je vsak album poglavje zase v njenem glasbenem razvoju, da se Kate nikoli ne ponavlja, temveč nenehno išče nove možnosti tako v glasbeni obliki in strukturi kot v načinu interpretacije. Od skoraj akustične, pretežno klavirske glasbe v prvem obdobju, kjer sta bila v ospredju njen izraziti kristalno čisti sopran in doživeta interpretacija lirične poezije, je prešla na zvokovno in ritmično polnejšo, instrumentalno bogateno glasbo. Spustila se je iz eteričnih višin in pokazala nove kvalitete svojega obsežnega, večplastnega vokala. Glasba Kate Bush ni namenjena neangažiranemu poslušanju, še manj je to glasba za ples, saj ji posebnosti ritmične in melodične strukture, ki izstopa iz ozkih okvirov standardnih poppesmic, tega ne dopušča. Za ta album so skladbe izbrane tako, da so blizu širokemu krogu poslušalcev. Izpuščene so njene najboljše in najmočnejše pesmi, ki so precej hermetične in pod vplivom avtoričine klasične glasbene izobrazbe, vendar je izbor še vedno tehten in zanimiv.

Če iščete dobro in vsebinsko pestro glasbo ter odlično interpretacijo, potem vas plošča ne bo razočarala.

SAMANTHA FOX

Bivša porno zvezdica in fotomodel Samantha Fox se je odločila postati pevka in na svetlem je že njen drugi album z velikim hitom *NOTHING'S GONNA STOP ME NOW*. Očitno je punca globoko prepričana, da je na poti v sam vrh popularne glasbe ne more prav nič zaustaviti, niti dejstvo, da so njene vokalne sposobnosti zelo zelo skromne, da na rečem uboge.

Glasba, ki je na albumu, se popolnoma ujema s Samanthinim glasom. Disco štanče, namenjene zgolj poplesavanju na plešičih ali domačih zabavah, star rockerski komad (*Satisfaction*) v disco preobleki, skladba, ki se spogleduje z rapom in nekaj sentimentalnih pesmic s srce parajočimi besedili, kjer si Samantha lahko da duška z vzdihujočim popevanjem. Bleščeče prazna plošča, ki je le izmed množice podobnih obrtniških izdelkov.

Samantha ni nevarna, dokler se samo šopiri z naslovnico, takoj pa ko odpre usta, ste lahko upravičeno zaskrbljeni za vaš ali vaših bližnjih glasbeni okus.

BARBRA STREISAND: The Broadway Album

Ime pevke in igralkice Barbre Streisand je v njeni dolgi in bleščeči karieri postalo sinonim za dobro glasbo in še boljše petje.

Že naslov zadnje plošče *The Broadway Album* pove, da so na njem skladbe iz najbolj znanih musicalov avtorjev Bernsteina, Rodgersa in Sondheima.

Med pesmimi prevladujejo uspešnice, kot so *Somewhere, Send it the Clowns*, *Not While I'm around* in *Gershwinova I Loves You Porgy*.

Skladbe se odlikujejo po izvrstnih aranžmajih, odličnih studijskih glasbenikih in izjemni Barbrini interpretaciji, ki vedno znova preseneča in navdušuje z neomejenim obsegom razkošnega glasu. Plošča sama po sebi ni nič posebnega, ni ne aktualna niti ne pomeni kakšne spremembe v Barbrini glasbeni usmeritvi. Namenjena je vsem tistim, ki imate radi kvalitetno razpoložensko glasbo s pridihom romantike, a brez cenene sentimentalnosti.

B. F.

URSULA DUETSCHLER

V Slovenijo je prvič prišla v novembru lanskega leta. Pripravila je zanimiv in lep koncert v SGŠ v Ljubljani. Letos se je vrnila in nas obdarila s še več dobre glasbe.

Ursula Duetschler, mlada čembalistka iz švicarskega mesta Thun. Majhni, petletni deklici je mama kot prva učiteljica pomagala odkrivati zvoke na domačem spinetu, s sedmimi leti je postala učenka švicarskega profesorja Jörga Ewalda Dählerja. Pri odličnem pedagogu je študi-

rala tudi kasneje na glasbeni akademiji v Bernu ter pri njem diplomirala najprej kot komorna čembalistka, lani pa še kot solistka.

Že v času svojega študija je prejela več nagrad: prvi nagradi na državnem tekmovanju »Migros« in na prvem mednarodnem tekmovanju čembalistov v Rimu – obe 1985. leta.

Ursula je tudi odlična izvajalka v komornih zasedbah. Več let je sodelovala v zasedbi *Ceciliam Musicum* of Vienna, še vedno je zelo dejavna v skupini *Trio a Quattro Bern*, s katero veliko koncertira po Švici, Avstriji in drugod. Od lanske jeseni se izpopolnjuje pri solistem, svetovno priznanem, čembalistu Kennethu Gilbertu v Salzburgu. V začetku letošnjega leta je posnela prvo solistično ploščo z dvanajstimi sonatami *Domenica Scarlattija*.

Ursula je prišla 11. februarja letos v Maribor, kjer je izvedla dva koncerta z obsežnim sporedom. Opoldne je nastopila v SGŠ v Mariboru, kjer jo je mlado občinstvo zelo toplo sprejelo. Po koncertu so jo učenci, mladi glasbeniki, spraševali o podrobnostih igranja na čembalo in o njeni šele začetni, a že bogati poti čembalistke.

Zvečer je gostja iz Švice v lepo prenovljeni Kazinski dvorani SNG še enkrat izvedla ves spored. Predstavila je dela skladateljev od zgodnjega 17. do konca 18. stol. in z izvajanimi deli posegla še v 20. stoletje. Najprej je izvedla *suito št. 23 J. J. Frobergerja*, skladbo, ki dovoljuje veliko svobodne domišljije v dodajanju različnih okrasov in ritmičnem variiranju. Manj znane so skladbe francoskega čembalista J. Duphlyja s programskimi naslovi: *La Forqueray*, *Chaconne* in *La Médée*. Ursula jih je bleščeče izvedla z značilnostmi plemenitega in nekoliko vzvišenega francoskega stila. Zelo sta učinkovali sonati K. 115 in K. 116 v c molu D. Scarlattija. V skladbah s hitrimi pasažami, trilčki v akordih in velikimi intervalnimi skoki je čembalistka izrazila vso duhovitost in briljantnost italijanskega mojstra. 5. točcatu v D-duru J. S. Bacha je Ursula svobodneje zaigrala z dobro domišljenimi prehodi med vznemirljivimi, dramatičnimi in imitativnimi, svetlejšimi odseki. Kot točcatu je mlada umetnica muzikalno in zrelo izvedla tudi 12 variacij na znano temo *Folie d'Espagne*, v katerih nas je z odlično izraženimi ornamentalnimi značilnostmi prijetno vznemirila. Posebno doživetje nam je pripravila s skladbami: *Madžarski rock (chaconne) Györgya Ligetija* in *dvema impromptujema Bohuslava Martinůja*. V Mariboru smo tako prvič slišali sodobno glasbo za čembalo. Impromptuja (1935) je Ursula izvedla z nenadnimi hitrostnimi in ritmičnimi spremembami, izvrstna pa je bila *chaconna* (1978), ritmično izredno zahtevna skladba, ki jo je izvedla z veliko mladostno energije. Ursulino igranje je poslušalo žalostno malo ljudi – verjetno pri večini še ni razvita želja po spoznavanju lepega, zanimivega, še neznanega. Kljub temu je Ursula maloštevilnemu, a iskrenemu poslušalstvu namenila še sonato K. 208 D. Scarlattija,

ki je umirjeno in skoraj intimno sklenila njen odlični koncert.

Mlada čembalistka je svoje gostovanje pri nas sklenila z igranjem na svečani predstavitvi restavriranega spineta v galeriji Ars v Ljubljani, ko je z nežnim, občutnim izvajanjem izvalila iz majhnega instrumenta plemenit, mehak in prodoren ton.

Ursula igra zelo mirno, enakomerno in tekoče. Njeno igranje je lahkotno in nezapleteno in s svojo preprostostjo nehoče očara. Verjetno bo kmalu spet prišla in nas razveselila s svojim igranjem in čudovitimi zvoki čembala.

TJAŠA KRAJNC

ALICIA FARACE

V Pamploni je gostovala slavna dirigentka Alicia Farace. Njen »curriculum vitae« je tako obsežen in uspeha poln, da bi za natančen prikaz porabili vse strani naše revije.

»Moški težko sprejmejo žensko za dirigentko, ker povezujejo dirigiranje s fizično močjo.«

Prvič v zgodovini je v Pamploni orkestru Sv. Cecilije dirigirala ženska. Pod njeno taktirko je orkester zaigral v strogem in hitrem tempu, značilnem za moško dirigiranje, hkrati pa je izražal ženskost in nežnost, ki jo lahko pričakujemo le od ženske. Najbolj ji je uspela izvedba briljantnega, vendar težavnega dela Peer Gynt, skladatelja Griega.

Sodba, da je Alicia groba ženska z moškimi kretnjami, je povsem napačna. Je svetlolaska, ne posebno velika, z dolgimi lepimi lasmi, oblikovanimi v moderno frizuro. Njene kretnje so nenavadno ženske in nežne, tako med dirigiranjem kot med pogovorom. Vrh vsega pa je še zelo prosta in simpatična in, podobno kot vsi veliki umetniki, ne pretirava s povečevanjem svojega dela. Dela to, kar ji je všeč, in vedno skuša narediti najbolje, kot zna.

V Pamplono je prišla devet dni pred koncertom in ob odhodu je priznala, da ji slovesi niso všeč, kajti vsak izmed njih jo pusti za nekaj časa prazno. »Vedno se mi zgodi enako,« je po telefonu priznala svoji prijateljici, »nikoli se ne bom navadila.«

Draga Alicia, pa začniva s pogovorom. Zakaj je tako malo žensk dirigentk?

Torej... ne obstajajo posebne skladbe, napisane za ženske. V vsako delo, ki ga interpretiramo, verjamemo, da nam najbolje ustreza. Vendar ne gre samo za to. Izvajati moramo tisto delo, ki nam je najbolj všeč.

– Katere skladbe izvajaš bolje?

– Vse je odvisno od moje »duše«. Dobro interpretiram Mozarta, enako Françoze, Debussyja, Ravela.

– Kako se »znajdeš« v operi?

– Dobro, zelo mi je všeč. Delala sem La Boheme, zelo veliko sem izvajala tudi Carmen, Lohengrina in Čarobno piščal.

– Kakšna je razlika med dirigentom moškega in ženskega spola?

– Ne da se govoriti o razlikah, če pa kljub vsemu obstajajo, so take kot med samimi tipi dirigentov, pač odvisno od temperamenta. Ne moremo soditi samo po kretnjah. Tudi med dirigentkami najdemo zelo moške »prijeme« in med moškimi zelo nežne gibe.

– Si dobro sprejeta med moškimi v svetu glasbe?

– Spominjam se, še iz časov študija, da so se kolegi do mene zelo čudno obnašali, lahko bi rekla, da celo z malo ironije. Glasbeniki pa so se, ravno nasprotno, na moje dirigiranje odzivali naravno, spontano.

– Prvi nastop je vedno presenečenje, kajne?

– Dobro se zavedam, da se podobno dogaja tudi moškim. »Orkestraši« nestrpno pričakujejo novega dirigenta, premissljujoč, le kakšen bo, bo navaden, histeričen, le kakšen?

– Ali tvoja navodila dobro sprejmejo?

– Da, da, zelo dobro. Med nami ni nikoli pregrad, nikoli »a priori« ne odklonijo navodil, zato ker sem ženska. Kadar jih ne sprejmejo, jih ne zaradi navodil samih oz. bolje rečeno, ravno tako jih ne bi sprejeli od dirigenta – moškega.

Mariaa Blanca Ferrer
prevod: Veronika Brvar
(Monsalvat, januar 1988)



Risbe so prispevali dijaki Srednje šole za oblikovanje v Ljubljani

MLLE NADJA

Za sklep tega muziko-ženskega kolaža bomo stopili še na obisk v Francijo – deželo žensk skladateljic. A ne le to. Kaže, da je bila »liberté« žensk izbojevana tedaj, ko je sedemnajstletno dekle pričelo predavati kompozicijo na konzervatoriju v Parizu in kasneje na ameriškem koncer-

vatoriju v Fontaineblauju. Če še nikoli niste slišali o njej, pa gotovo poznate Segalovo Love Story. V njej lepa in nadarjena Jenny odgovarja svojemu prijatelju: »Študirala bom celo pri **Nadji Boulanger**. Znameniti glasbenici. V Parizu.«

Študirati glasbo pri ženski? Nemogoče. Kako se je to vendarle zgodilo, je priznal tudi eden njenih prvih ameriških študentov, skladatelj Aaron Copland: »Premagati sem moral še nekaj duhovnih težav. Pravgotovo ni še nihče pomislil, da bi se učil kompozicijo pri ženski. Ta zamisel je bila absurdna. Vsakdo ve, da na svetu še ni bilo pomembne skladateljice. Iz tega sledi, da bi ženska težko učila kompozicijo. In kako bi to povedal doma? Cela zamisel je bila le preveč revolucionarna.«

Toda Nadja je učila. Z neskončno ljubeznijo do glasbe in sposobnostjo, da je navdala učenca z zaupanjem v njegove lastne sposobnosti. Prijateljica pesnika Paula Valéryja (bil je med prvimi, ki je pisal o njej) je vzgojila celo vrsto skladateljev. Med njenimi učenci sta bila tudi pianistka Marina Horak in skladatelj Janez Matičič. Svoji učiteljici sta se poklonila na spominskem večeru ob stoletnici njenega rojstva, ki se je odvijal na začetku leta v Cankarjevem domu. »Do svojih učencev je bila »tiran«. Zahtevala je disciplino, eksaktnost tonskega zapisa, jasno formo. Toda zmeraj je bila odprta za novosti, čeravno ni prenašala dodekafonije, se zanimala za konkretno in elektronsko glasbo...« se je spominjal Janez Matičič. Marina Horak, ki se je izpopolnjevala pri njej kot pianistka, je poudarila njeno veliko moralno odgovornost, ki jo je čutila do glasbe, njeno rigorozno razumevanje komponistovega zapisa in usmerjenost na poslušanje notranjih glasbenih struktur, na »kristalizacijo vsakega zvočnega pramena«.

Življenje Nadje Boulanger je bilo življenje profesorja. Klicali so jo – kot je zahtevala – gospodična. In ta gospodična je še osemdesetletna vsako sredo zbrala v svojem stanovanju okrog sebe poslušalce, prijatelje, učence in jim igrala, svetovala, interpretirala in govorila O GLASBI.

CB

OD A DO Ž

idee fixe: (fr. idè f'iks), oznaka, ki jo je H. Berlioz uvedel za značilno temo svoje Fantastične simfonije. Ta tema predstavlja določeno osebo, se pojavlja skozi vse stavke in pri tem doživlja različne spremembe. Kot takšna je neposredna predhodnica Wagnerjevega leitmotiva.

imitacija: (lat. »posnemanje«), melodično posnemanje, enaka ali podobna ponovitev motiva ali teme v drugem glasu.

Inverzija: (lat.) obrat, obrnitev

kuplet: (fr. couplet »kitica, pesem«), prvotno vmesna kitica solista med zborovskimi pripevi, pozneje kratka, večinoma lirično-satirična pesem.

ostinato: (it. »vztrajno«), melodična formula, ki se v istem glasu, navadno v basu, vztrajno ponavlja daljši čas ali skozi vso skladbo.

ZAPOREDJE IN RAZVOJ

Glasbo lahko dojemamo le, če se odvija v času. Nikoli ne moremo imeti pred sabo celotnega glasbenega dela v danem trenutku, kot imamo lahko sliko. V tem pogledu je skladba bolj podobna kipu: če hočemo kip občutiti v celoti, moramo zbrati in zlititi med sabo več pogledov, ki smo jih zbrali drugega za drugim iz različnih kotov. To zahteva čas. Vendar imamo časa dovolj na razpolago, kajti kip stoji pri miru. Glasba pa teče neizprosno naprej, ne dovoli, da bi preučili en njen trenutek, in se nikoli ne ustavi, da bi lahko spet ujeli izgubljeno nit. Potrebujemo ostru ušesa in često dober spomin, da dojamemo vsak trenutek, ki gre mimo nas.

Razvoj lahko opišemo kot rezultat odnosov med zaporednimi glasbenimi dogodki. Domnevamo lahko, da je celotna glasba zgrajena na takih medsebojnih odnosih, vendar pa se za mnogo sodobnih kompozicij zdi, da so preprosta zaporedja zvočnih dogodkov, in vse, kar lahko storimo, je to, da sprejmemo, kar se dogaja v danem trenutku, ne da bi pri tem preiščevali, kaj se je zgodilo pred tem, ne predvidevali, kaj lahko sledi.

Primer 1:

J. Cage in D. Tudor: Variacije II

To je skladba, ki jo lahko izvajamo na več različnih načinov, odvisno pač od izvajalca (tukaj D. Tudor), kako se v nekem trenutku odloči interpretirati zelo odprta skladateljeva navodila. Tudorjeva verzija uporablja elektronsko tehniko ojačenja tonov in povratnih zvez, da s tem razširi zvočnosti klavirja. Cage pravi, da take skladbe izražajo dezorganizacijo in stanje duha, ki se v zen budizmu imenuje satori (stanje mirovanja duha). Zveze med zaporednimi zvočnimi dogodki so zgolj naključne in nimajo večjega pomena za celoto.

Čeprav so zvočni viri in načini izvajanja (soudeležba pri ustvarjanju skladbe) zgornjega primera sodobni, sama ideja o nepovezanem zaporedju glasbenih dogodkov ni nova. V mnogih tradicionalnih vokalnih delih sledi glasba besedilu v neprestano menjavajočih se načinih. Prav tako najdemo v mnogih improviziranih delih dostikrat enak način nizanja idej, ki imajo le malo skupnega.

Primer 2:

J. S. Bach: Orgelska fantazija v g-molu
V tej skladbi najdemo poleg delov, ki so med seboj odvisni, tudi take, v katerih si različne ideje sledijo v stilu improvizacije, ne da bi imele mnogo skupnega med seboj.

Kljub temu pa večina glasbe, ki jo slišimo, vključuje medsebojne zveze idej, ki jih moramo zaznati, če hočemo slediti razvoju skladbe. Tako zaznavanje zahteva enako koncentracijo, kot če hočemo slediti debati ali predavanju. Spodrslijaj v pazljivosti lahko pomeni izgubo pomembnega

toka misli in s tem nepopolno dojetje celotnega dela.

Slediti razvoju skladbe je kot igrati igro pričakovanj. Pričakovanja so izzvana, potrjena, odložena, zanikana. Oglejmo si to vizualno:



Številka 2 v tem vzorcu ustreza prvemu motivu oziroma glasbenemu dogodku, ki ga slišimo. Dvojka na začetku, kako se bodo stvari razvijale. Pričakujemo, da bo sledilo več števil, čeprav ne vemo, v kakšnem redu: ali kar na slepo ali v določenem zaporedju? Kaj bo torej naslednja številka?



Ker ugotovimo, da je naslednja številka 4, nam to zbudi nekatera pričakovanja in zbrše ostala. Kakršen koli že bo vzorec, ne bo sestavljen iz zaporednih števil - 3 manjka. Vendar še vedno ne moremo reči, katera bo naslednja - 6, 7, 8, ali nazaj 2? Mogoče številka čisto brez reda, ki bo zbrisala naše naraščajoče pričakovanje o nadaljevanju vzorca? Na tem mestu se možnosti zožujejo in napetost narašča.



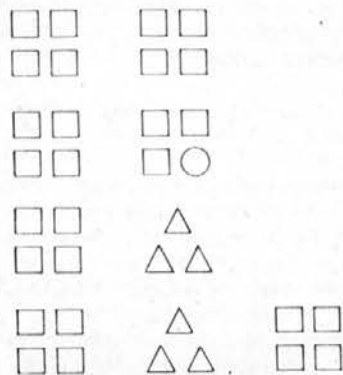
Zdaj vemo, katera od možnosti je bila izbrana, in napetost je popustila ob rezultatu, ki smo ga pričakovali. Če pa bi bila četrta številka 11 ali 17, bi se naše precej trdno pričakovanje, ki je izhajalo iz dosedanjega zaporedja, podrlo, vzorec bi bil pretrgan in napetost bi narasla na novo stopnjo negotovosti.

Ni rečeno, da je taka podobnost obvezna pri glasbi, vendar se nekaj temu podobnega dogaja v razvoju skladbe, ki temelji na medsebojnih povezavah zvočnih dogodkov. Skladatelj neprestano ustvarja pričakovanja, jih potrjuje, spreminja, odlašja ali zanika. Na splošno: več

potrditev, večji je občutek celote; raznolikost prihaja iz sprememb, odlašanja ali zanikanja. Slediti ravnotežju med enotnostjo in raznolikostjo v razvoju skladbe lahko postane eden od velikih užitkov pri poslušanju glasbe, kajti, kot je rekel filozof R. G. Collingwood, slediti delu nadarjenega umetnika pomeni deliti z njim nadarjenost.

Poglejmo štiri načine, kako z majhnimi koščki gradimo večjo glasbeno idejo:

- s ponovitvijo,
- z variacijo,
- z odmikom v nekaj drugega,
- z vrnitvijo.



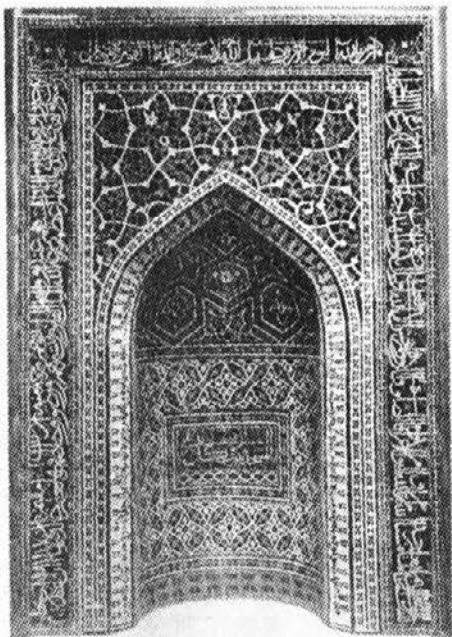
Motiv, fraza, kadenca, del (perioda)

Motiv je namanjši delček glasbenega razvoja. To je kratka, izrazita ritmično-melodična figura, ki često predstavlja del daljše enote. Ko ga prvič slišimo, figura še ni motiv, temveč ideja. Postane motiv, ko jo skladatelj ponovi, variira ali se vrača k njej kot h gradbenemu elementu.

Fraza je naslednja večja enota gradnje. To je glasbena ideja, bolj ali manj zaključena v sebi. Fraze se zaključujejo s kadenkami - zaključki, ki ustrezajo piki pri pisanju. Kadenca prinese občutek zaključka, če ima vlogo zaključnega dela na koncu stavka, ali pa le občutek trenutne pavze v pričakovanju nadaljevanja (kot vejica v stavku). Pogosto sta dve frazi povezani v razmerju trditev - odgovor, trditev se konča z vmesno kadenko, ki napoveduje nadaljevanje, odgovor pa z zaključno kadenko, ki nam daje občutek zaključka.

Več fraz pa sestavlja glasbeni del, včasih zaključen v sebi, včasih odprt za nadaljevanje. Če je zaključen, lahko vsebuje obliko a-b-a, to se pravi odmik in vrnitev k prvotnemu.

PREHODNI DELI



Ponavljanje, variacija, odmik in vračanje vsak po svoje prispevajo k prefinjenosti in zapleteni gradnji v perzijski molilni niši iz 14. stoletja.

Doslej smo govorili o gradnji skladbe s postavitvijo, ponavljanjem, variacijami mitovov, fraz in delov ter odmikov z namenom vpeljati kontrastne ideje. Da bi skladatelji vodili razvoj skladbe, kadar njen obseg narašča, uporabljajo različne prehodne dele, ki se med seboj razlikujejo po svoji funkciji. Pisatelji delajo nekaj zelo podobnega: predstavijo glavno idejo, jo variirajo z novimi zapleti, gradijo most med scenami s prehodnimi deli, z vsem tem pripravljajo vrh zgodbe in jo nazadnje zaokrožijo v zaključku. Če ste pazljiv bralec, boste hitro ugotovili različnost funkcij vseh teh delov. Če ste pazljiv poslušalec, boste hitro odkrili njihove glasbene ekvivalente in občutili, kako prispevajo k širokemu razponu razvoja v obsežnih skladbah. Glasbeni prehodni deli, ki jih najlaže karakteriziramo – predvsem zaradi ritma, tipičnega za vsakega od delov – so predstavitev, uvodi, zaključki, prehodi in/ali nadaljevanja.

Predstavitve, uvodi

Rekli smo, da je ritem glavno vodilo za razpoznavanje prehodnih delov ter da ima vsak tip svoj način gibanja. To je posebno res za predstavitevne dele, ki so namenjeni predvsem temu, da si jih dobro zapomnimo. Nagibajo se k temu, da so razločno definirani z melodijo in ritmom – predvsem z ritmom. Druge oblike pre-

Zaključki, prehodi/nadaljevanja

Zaključni deli lahko končajo predstavitevne ali prehodne dele znotraj skladbe ali pa dejansko zaključijo celotno skladbo. V zaključnih delih lahko uporabimo dva ritmično različna načina. Pospešimo gibanje do viška ali ga upočasnimo do ustavitve. Poleg ritma igra vlogo zaključka predvsem kadenca, ki utrdi toniko. Včasih se skladatelji radi poigravo in nas zavajajo z lažnimi zaključki (kadencami), preden v resnici zaključijo skladbo.

Primer 1:

F. J. Haydn: Simfonija št. 101, drugi stavek (zaključek)

Primer 2:

F. J. Haydn: Simfonija št. 104, četrti stavek (zaključek)

Primer 3:

F. J. Haydn: Simfonija št. 100, drugi stavek (zaključek)

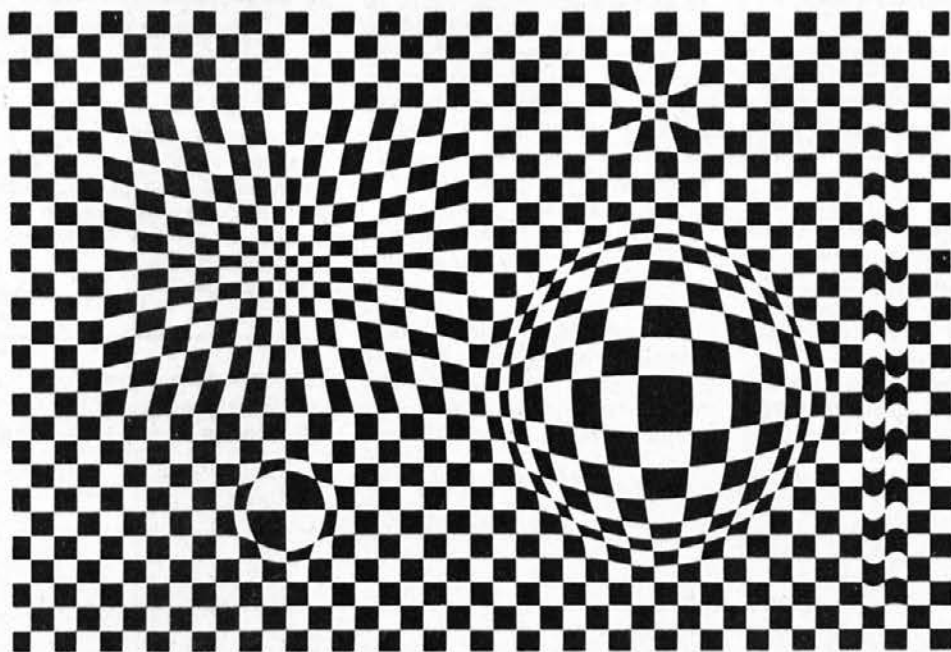
Vsak od teh treh zaključkov je drugačen: v prvem skladatelj potrdi naša pričakovanja s postopno upočasnitvijo do konca, v drugem nas pelje mimo mnogih zaključkov, ki nas presenečajo, v tretjem pa popolnoma obrne naša pričakovanja, ko spremeni pričakovan miren zaključek v zelo dramatičnega.

Delo, ki so predvsem prehodni, imajo najmanj izrazite ritmično-melodične značilnosti in si jih je najtežje zapomniti.

Primer 1:

W. A. Mozart: Simfonija št. 35 (Haffner), tretji stavek

Po kratkem predstavitevni delu sledi prehodni – nadaljevalni del, ki si ga težje zapomnimo, saj je sestavljen predvsem iz hitrih pasaž z neznačilnim ritmom. Nato sledi drugi predstavitevni del in za njim drugi prehodni del.

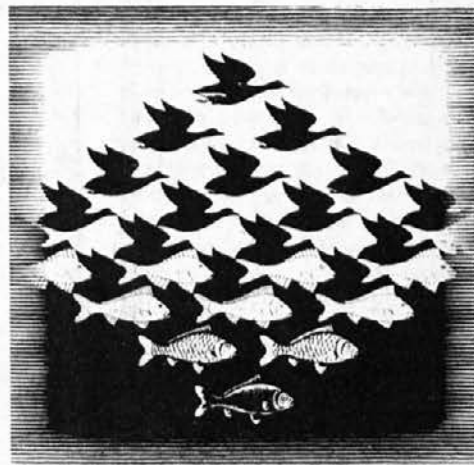


Iz enega samega motiva – kvadrata – izhaja celotna gradnja te slike. Umetnik vzpostavi jasen odnos med ospredjem in ozadjem zgolj z variiranjem motiva. (V. Vasarely: Vega)

V nekaterih primerih izhaja razvoj prvenstveno iz ponavljanja in variacij motivov in fraz, v drugih iz ponavljanja celotnih odsekov, npr. refren pri pesmih. To je star način gradnje razširjene skladbe. Najdemo ga v večini balad, bluesu in ljudskih pesmih.

hodnih delov okvirjajo predstavitevne – jih vpelejo, povezujejo, nadaljujejo oziroma razvijajo njihov material in zaključujejo.

Uvodni deli niso nujno na začetku skladbe. Slišimo jih kadarkoli, kadar vpeljujejo predstavitevne dele. Njihov značaj je večinoma statičen, z malo ritmičnih zanimivosti. To je seveda razumljivo, saj bi drugače odvrnili našo pozornost od idej, ki jih napovedujejo.



Zgoraj in spodaj je motiv popolnoma jasen, toda oglejte si dvoumni prehodni del v sredini. Ribe ali gosi? Ste prepričani? (M. C. Escher: Nebo in voda I)

GM PISMA

Dragi mladi dopisniki, zadnje čase postajate kar pravi novinarji, saj me dobredno zasipavate z zanimivimi spisi, ki bi jih rad vse po vrsti objavil, a zmanjkuje prostora. Zato moram izbirati najboljše napisane, druge pa nekoliko skrajšati ali povzeti vsebino, če so predolgi.

Tokrat začenjam s pisemcem šestdesetletne **Mateja** iz Beltincev v Prekmurju, ki je lahko marsikomu za vzgled. Njegov sestavek ima lep uvod in sklep, vejice so pravilno postavljene, in, kar največ prispeva, njegovo izražanje je zrelo in izredno slovensko. Pa besedilo ni le imenitno sestavljeno, tudi to, kar želi povedati, je hvalevredno:

IGRAM NA HARMONIKO

Izhajam iz družine, kjer se poje in igra. Očka že dvajset let igra kot godec na veselnicah in prekmurskih »gostüvanjih«. Sestra Melka obiskuje prvi letnik glasbene šole za klavir, Tatjana pa hodi k fruličnemu krožku. Kot učenec četrtega letnika glasbene šole za harmoniko večkrat spremljam sestri, ko pojeta narodne pesmi.

Že v zgodnji mladosti me je za glasbo navdušil ansambel, v katerem igra očka. Od vseh instrumentov me je najbolj prevzela harmonika. Zaželel sem si prav tako, kakršno sem občudoval, vendar sem bil premajhen za tako velik instrument. Čeprav mi je očka nenehno govoril, da bo treba v učenje vložiti veliko truda, sem vztrajal.

Na pustni torek sem prišel iz šole ves našminkan. Ob vstopu v stanovanje sem zagledal strica z majhno rdečo harmoniko. Z očkom sta jo pravkar pripeljala. Ni bila čisto nova, a zame je bila najlepša. Težko sem verjel, da bo to moja prva harmonika. Spomnil sem se očkovih besed in moj prosti čas se je spremenil v iskanje skrivnosti glasbe. Po uspešno opravljenem testiranju sem bil sprejet v glasbeno šolo. Moj učitelj je tovariš Šuklar, s katerim se dobro razumeva. Ob začetnih dolgočasnih vajah mi je večkrat zmanjkovalo poguma. Očka me je bodril, da brez tega ne bo šlo. Ko sem začel igrati pesmiče, se mi je vrnil pogum in veselje do igranja. Začeli so se vrstiti nastopi. Pred dvema letoma so me izbrali za harmonikarja pri mladinski folklorni skupini. Rad se spominjam nastopov v Cankarjevem domu v Ljubljani, dveh nastopov v Čakovcu, vrhunec naših nastopov pa je bil lansko leto na 27. otroškem festivalu v Šibeniku. Vsak novi nastop mi daje novih moči in volje do učenja. Vaje so vse bolj zahtevne, s trdno voljo pa je vsako težavo mogoče premagati.

MATEJ ZAVEC, 6. c
OŠ BELTINCI

Naslednje pisemce je napisala Ljubljanka **Mojca**, ki obiskuje 8. razred. Njeno pisanje mi je všeč predvsem zaradi neposrednosti in pa očitnega aktivnega sodelovanja pri ogledu predstave, ki jo opisuje, kar je tudi zasluga glasbene pedagoginje, ki je svoje učence na predstavo temeljito pripravila.

KULTURNI DAN

8. februar – slovenski kulturni praznik. »Spet proslave«, boste mislili. Toda tokrat ni bilo tako. Za spremembo smo se »predali« izraznemu plesu, ki so ga izvedli mladi plesalci iz Celja pod umetniškim vodstvom koreografinje Ane Vovk. Literarna vsebina so bile stare perzijske pravljice Tisoč in ena noč, glasbeno podlago – suito pa je napisal Nikolaj Rimski-Korsakov. Glasbo treh izbranih pravljic smo poslušali že pri glasbenih urah v šoli. Sedaj smo slušno predstavo doživeli še vizuelno – z gibom in fonomimiko. Plesalcem je uspelo glasbo z gibi poenostaviti in nam jo narediti čimbolj razumljivo. Bili smo zelo navdušeni. Kritični smo bili le do šolske dvorane, ki ni bila primerna za to izvedbo. Je že tako, da prostor vpliva na kvaliteto izvedbe, navajeni pa smo tudi izvedb v Cankarjevem domu...?!

Kljub temu smo prepričani, da so plesalci potrebovali veliko domišljije, da so lahko tako nazorno uprizorili posamezne scene: morje, pohlep duha, dobrosrčnost, pripovedovanje pravljic...

Zavedamo se, da je bilo v predstavo vloženo veliko dela in truda, kar smo tudi cenili. Poleg plesa nam je v spominu najbolj ostala glasba. Prepričana sem, da je skladatelj s svojo glasbo navdušil starejše, mlajše in najmlajše.

MOJCA OPARA, 8. a
OŠ ZVONKO RUNKO
LJUBLJANA

Prisrčno pisemce mi je postala petošolka **Tina** z Bleda, ki si je prizadevala opisati prav vse podrobnosti potovanja na Madžarsko. V mestecu Vespren se je namreč marca mednarodne plesne prireditve udeležila tudi skupina z Bleda. Vsaj predvidevam tako, kajti v gostobesednem pisemcu ni osnovnih podatkov – kakšna prireditev je to bila (revija, tekmovanje?), komu je bila namenjena (samo mladim ali vsem starostim?) in kako je blejska skupina prišla do sodelovanja v njej. Ta vprašanja omenjam zato, da bi v svojih prišpevkih skušali poleg lastnih vtisov, kritik in mnenj na kratko le omeniti, za kaj je pri vsej stvari »šlo«. Preberite tisti delček Tininega pisma, ki govori o sami prireditvi – gotovo je bila zelo zanimiva:

S PLESNO SKUPINO NA MADŽARSKEM

... Po zajtrku smo poiskali športno halo in vadili. Tresla sem se kot šiba na vodi. Ob 13^h smo se vsi napeti odpeljali na nastop. V garderobah smo se preoblekli in se potem zrinili med gledalce ter opazovali program. Najprej so plesale otroške in mladinske skupine, kmalu smo bili na vrsti mi. Najprej mlajši – Afričani, potem pa mi s cha cha chajem. Nismo se najbolje odrezali. Hitro smo stekli s prizorišča in se pripravili na drugi ples »leteči slon«. Tega smo dobro izpeljali in zadovoljni smo se spet pomešali med gledalce. Na vrsti so bili break dancerji in electric boogiji. Nekdo se je ponesrečil pri salti in morali so ga odnesti z odra...

TINA MULEC, 5. b
OŠ dr. J. Plemlja
Bled

Pisemce **Branke** Janc s Srednje glasbene in baletne šole iz Maribora pripoveduje o nastopu švicarske čembalistke Ursule Dütschler, ki je februarja obiskala Slovenijo. Ker pri-

pravljamo daljši intervju s to mlado glasbenico, bom Branin prispevek malo skrajšal, vabim pa jo, da se nam večkrat oglasi, saj kljub pestremu kulturnemu dogajanju v Mariboru o njem mladi redko kaj napišejo.

URSULA DÜTSCHLER V MARIBORU

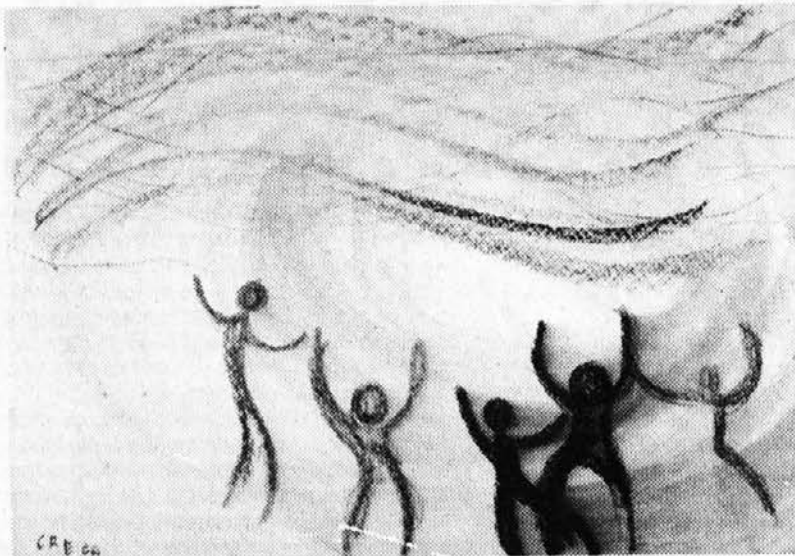
... Mlada šestindvajsetletna čembalistka **Ursula Dütschler** je na koncertih (na SGBŠ in zvečer v Kazinski dvorani SNG v Mariboru) predstavila dela J. J. Ferbergerja, D. Scarlattija, J. S. Bacha, C. Ph. E. Bacha in dela skladateljev 20. stoletja, Martinuja in Ligatija. ... Igrala je na dvomannualnem čembalu z imenom **Nicole**, ki je bil izdelan v ateljeju **Borisa Horvata** v Ljubljani. Po koncertu sta izdelovalec in čembalistka odgovarjala na vprašanja mladih glasbenikov in izvedeli smo, da to ni edini čembalo tovariša Horvata (izdelal jih je že 16), da je izdelan v stilu francoskih instrumentov iz 18. stoletja in uglasen v baročni neenakomerni uglastvi. Ursula je povedala, da je tehnika igranja na čembalo precej drugačna od klavirske... Na koncu so si dijaki lahko čembalo ogledali še od blizu, pa tudi zalgrali so lahko nanj.

BRANKA JANC, 4. letnik
SGBŠ Maribor

Kar zajeten kupček prispevkov moram prihraniti za prihodnjik, kar pa seveda ne pomeni, da ne pričakujem vaših novih pisemc. Trdno voljo pri šolskem delu in s tem učne uspehe vam vsem v muhastem pomladnem mesecu želi

VAŠ UREDNIK

Takole je Šeherezado upodobil Gregor iz OŠ Zvonka Runka v Ljubljani



(PRED)USMERJENE STRANI (PRED)USMERJENE STRANI

Rešitve 6. križanke:

Vodoravno: krstitev, loterija, amoret, ser, capa, Ioni, non, Čiovo, NT, NN, Apači, ajd, Ivo, aspik, sulica, teror, ilegala, Arosa, Mito, irh, GK, k, fjord, Simeon, Mururoa, EB, fajfa, anilin, oksigen, jus, Titani, kikla, opera, ef, najditelj, novum, ril, ar, ikona, naklada, SC, prot, tir, Ora, Vjesnik, oaza, SA.

Tokrat smo prejeli kar precej rešitev in redkokje ste se motili. Iz kupčka smo potegnili dve rešitvi in reševalca nagradili s ploščo. To sta MARKO PUSCHNER iz Kamnika in BOŽENA ŽIBERT iz Ljubljane.

Letošnjo 7. križanko rešite in nam rešitve pošljite najpozneje do 16. maja. Naš naslov je še vedno REVIJA GM, Kersnikova 4, Ljubljana.



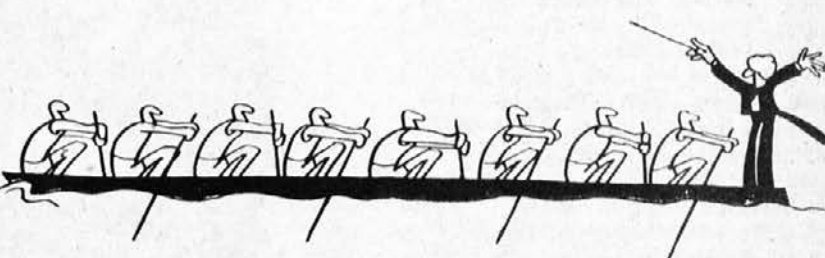
SESTAVIL IGOR LONGYKA	NAJBOLJ SLAVNA SIME, SKL. NA SLIKI	ZBRANIK ZA BOLEDM NOSU, UŠES IN GLA	KDOR PIJE	ITALIJAN- SKA TE- DENTKA REVLJA	VOJVO- DINSKI ŠAHOVSKI MOJSTER	KDOK POSTALNO DELUJE	VULKANI EKVADOR- JU (SPTA) NAJVEČNA SV.	TUJE ŽENSKO IME
VELIKA HERBTNA KOST								
STROKO- VNJAK ZA ETIMOLO- GIJO								
NOVOST								
PREBIVA- LEC EVR- OTOŠKE DRŽAVE					PRIPADNIK GERMAN. NARODA			
LETOVIŠČE NA FRANC. RIVIERI					AVTURI PO ROČ. AGENC. GOZDNA ŽIVAL			
OSMA IN PETNAJSTA ČRKA MREČE			DIŠAVA Z DRUGIM IHNOM KLINČKI	POŽE- LENJE				POŠLJI REŠITVE UREDNI- ŠTVU GM!
KORUŠKA POKRAJINA POD KARAV- ANKAMI				FILM. IGR. HARRISON WELLSOV- ČI SPEV				▶ ▼

ŠIPTARJI							DVAŠETA ČRKA AM KRALJA FARROW	NEŠANICA REDEČEGA IN BELGA VINA	MEŠTO NA JUGO ARAB. ČRGA POLODKA	PARTNER SAMICE
HEIBOVJE NA POLO- TOKU KRIMU V SZ						POJEBEL- SKI BELA- VEC V JUŽI. AMERIKI	ŠTRUFINA VLACA RADIOTEL. ZAGREB			
GLAVNI ČLOVEŠKI ORGAN					PRISHR- NJENEK					
MEMŠKA VOJNA LUKA MAMA					IDEOLOGIA ETATISTOV VOJAŠKA ENOTA					

POŠLJI REŠITVE KRIŽANKE	SOV. PRI- STANIŠČE OB JAPON. MORJU	SPREJE- MANJE V ZAVEST	KRILATI DE- ČKI, KI PRA- STAVLJAJO BOGA AMORNI	OTOK V IRE- SKEM MORJU DALIŠI PLAN. IZLET
-------------------------------	---	------------------------------	---	--

ALPSKA DOLINA POD TRI- GLAVOM				INDUSTRIJ. MEŠTO NA SEV. OBALI ŠPANIJE
UKRAJIN- SKI SLIKAR IN GRAFIK				BRENCELI
PORTUGAL. OTOČJE V ATLAN- TIKU			LITIJ SRBSKIM- SEC (ALEX- SANDAR)	GOVEJI IZTREBKI VINKO GLOBOKAR
TROPSKA VRSTA PROGA		PREVOZNO SEEDSTVO		VELIKI ČRNI PTIČI
NAZIV			SLOV. PISA TELI(SASA) KVARTALSKI IZRAZ	
		ČUTILO		FRI DEN DELAVEC
VETRC				
UTEAVNO SREBRIŠČE V ŠPAN. ASTURIJI				

SARAJEVO	PEVSKI PEDAGOG DARIAN	BLEJSKA TOVARNJA POHIŠTVA	RIMSKA BOGINJA PLODNOSTI
KLADA ZA SEKA- NJE DRV. (MOŠLIŠČA)			
EDIP			
FARAON Z NAJVE- ČJO PIRA- MIDO			



IZLETI V ZGODOVINO ROCKANJA IN ROLLANJA

NEWYORŠKO PODZEMLJE IN GARAŽNI PUNK

Do sredine leta 1966 je v newyorškem Greenwich Villageu ostalo le malo glasbenikov, ki bi z nastopi polnili lokalne klube in pritegovali množice radovednih turistov. Uspeli glasbeniki iz folk klubov so se preselili na velike ameriške odre, manj uspeli pa so jo v glavnem razočarani odkurili na Zahodno obalo in tam poskusili znova (Roger Mc Guinn, Stephen Stills).

Med redkimi skupinami, ki so ostale v Villageu, moramo omeniti vsaj tolpo bivših beatniških pesnikov in anarhistov z imenom **The Fugs**. Le nekaj ulic naprej od njihovega lokala pa se je zbirala podobno čudna in sumljiva skupina glasbenikov, igralcev in izvajalcev modernega plesa, iz katere se je izoblikovala ena ključnih kulturnih skupin sedemdesetih in osemdesetih let, skupina, ki je močno vplivala na mlade punkovske in novorockovske glasbenike, **The Velvet Underground**. Njeni člani so se najprej zbirali na happeningih, ki jih je pripravljval znani pop art slikar Andy Warhol. Ta se je v svojih projektih vedno bolj skušal odpirati popularni glasbi kot zvoku mesta. Pri tem bi lahko popularnost Warhola v tistem času brez težav merili s popularnostjo izvajalcev pop glasbe. Tako tudi ni čudno, da je The Velvet Underground nenavadno hitro in brez posebnih pomislekov pogoltnila velika založba MGM. No, ta z njimi pričakovano ni imela velikega tržnega uspeha. Vsaj v šestdesetih letih ne.

Za slabo prodajo plošč The Velvet Underground je bil prav gotovo zaslužen tudi pevec in srce skupine **Lou Reed**. Ta je bil v začetku šestdesetih let eden najbolj obetavnih mladih newyorških ustvarjalcev pop glasbe, toda do leta 1966 si je s svojimi mračnimi in samoučevalnimi nastopi pridobil sloves črne ovce na takratni lokalni pop sceni. Pri tem se je Reed zelo malo ukvarjal s svojim dobrim in slabim slovesom. Pomembno mu je bilo le to, da je vsak dan dobil dozo droge.

Pred Reedom se beli, svetli svet pop glasbe ni mešal z drogami. Njihov temni svet je bil pač povezan le z življenjem umazanih temnopoltih glasbenikov. Zato je Reed leta 1966 toliko bolj pretresel ameriške glasbene kroge, ko je v skladbi **Heroin** na prvi plošči The Velvet Underground obdelal celotno narkomanovo izkušnjo. Razumljivo je, da je ta skladba plošči zaprla vrata do ameriških radijskih postaj, podobno pa so na njihov hlad naleteli tudi skupinine naslednje plošče. Pri tem je bila glasba The Velvet Underground zanimiv zvočni izziv, saj je predstavljala uspešno sintezo ameriškega folka, bazičnega, garažnega rock'n'rolla ter artovsko (»umetniško«) utemeljenega prelamljanja

zvočnih klišejev (za zadnje je bilo gotovo pomembno glasbeno znanje dveh ključnih članov skupine, Reeda in Johna Calea — prvi je končal študij klavirja na glasbeni akademiji, drugi pa je študiral pri znanem avantgardnem glasbeniku Corneliusu Cardewu in bil sploh zelo modernistično nastrojen). Zvočna skrajnost Velvetov je še danes zgled marsikateremu izmed aktualnih novorockovskih odtrgancev (omenimo vsaj Sonic Youth kot eno najmočnejših nadaljevank velvetovskega newyorškega koncepta), še posebno pa je očitna na njihovi drugi veliki plošči **White Heat/White Light**. Poznejši izdelki skupine so bili sprejemljivejši, kljub temu pa ji preboj iz podzemlja ni uspel in tako je po množici tržnih neuspehov in tudi kompromisov končno razpadla (oziroma jo je zapustil Lou Reed). The Velvet Underground so nato že v začetku sedemdesetih let odkrili glasbeniki v Veliki Britaniji, predvsem art rockerji tipa David Bowie in Roxy Music, ki so še posebno »padali« na velvetovski dekadentni videz in na njihove glasbene izzive. Tako tudi ni čudno, da je ravno David Bowie rešil Louja Reeda iz ponarkomanske polanonimnosti in mu pomagal pri produkciji njegove plošče (prav tako, kot je pozneje nekajkrat pomagal svojemu drugemu vzoru, ravno tako noremu in raztrganemu rockerju Iggyju Popu).

Pa se zdaj iz New Yorka odpravimo po ZDA. Jasno nam je že, da so po boomu Beatlov in Stonesov na ameriških radijskih postajah ob redkih izjemah **prevladovala britanske pop in**

rock skupine. Tako je razumljivo, da so na tisoče ameriških mladih glasbenikov v prvi polovici šestdesetih let precej bolj vplivali omenjeni britanski heroji kot pa kakšen Elvis Presley. Podobno kot ti so tudi ameriški mladi ustvarjalci razglasili svojo **glasbeno avtonomijo**: pisali so svoje skladbe in jih tudi sami igrali. Njihovo osnovno načelo je bilo »naredi si sam«. Prostorov za nastope jim seveda ni manjkalo. Ameriški prostor se namreč lahko hvali z množico glasbenih **klubov**, od lokalnih in univerzitetnih do večjih prizorišč. Poleg tega ima tudi vsako srednje veliko ameriško mesto skoraj gotovotudi svoj manjši **studio** in lokalno **radijsko postajo**. Veliko težje si je bilo najti založbo. Zato je v ZDA kar naenkrat nastalo več sto **manjših založb** (pogosto celo samozaložb), katerih plošče so redko zapustile domače mesto. Razumljivo je, da so tiste skladbe, ki so se prebile prek meja lokalnega radia in postale uspešnice, brez posebnih zadržkov odkupile velike založbe in jih ponesele prek celih ZDA.

Za ta fenomen množice lokalnih, anonimnih skupin šestdesetih let se je med poznavalci ustalil naziv **garažni punk** (garažni zaradi preprostih studiev, kjer so skupine snemale, in njihovega grobega, primitivnega zvoka, punk pa zaradi cinizma in upornišva, ki so ga prevzele predvsem od Rolling Stonesov). Pogosto je imela pri »uporniškem« videzu teh skupin glavno vlogo njihova zvočna podoba. Njeno osnovo je sestavljal skrajno enostaven ritem, nad katerim so se razvijale ponavadi popačene kitare in zelo izpostavljene električne orgle ob



Electric Prunes

LJUDSKA GLASBA WALESA

ostrih in arogantnih jaggerjanskih izpadih pevcev. Nič čudnega ni, seveda, da so tiste garažne skupine, ki so ostale na odrih dalj časa, hitro izgubile svoj punkovski predznak, ko so se naučile igrati in začele snemati v boljših studiih. Pri tem je ravno v zadnjih nekaj letih prišlo do pravega booma ukvarjanja z garažnim punkom šestdesetih let. Lepo število skupin je celo posodabljal njihov čudni popačeni zvok (omenim naj vsaj Cramps ali pa zrele Hüsker Dü).

Če se na kratko poigramo s predstavniki garažnega punka, lahko ugotovimo, da sodijo nekako v **dve kategoriji**: med tiste, ki so nastali neposredno pod vplivom britanskih skupin, in med tiste, ki so se že prej oblikovali skozi rhytm'n'blues in rock'n'roll. Največ uspehih iz prvega »predalčka« jih je delovalo v sončni Kaliforniji, drugi pa je pokazal najzanimivejše rezultate na ameriškem Srednjem Zahodu, v Texasu ter v državi Washington. Ravno skupine v tamkajšnjem Seattlu so, recimo odkrile skladbo **Louie Louie**, ki je postala prek tamkajšnjih Kingsmen ena klasik popularne glasbe. Druga skupina iz tega okolja je bila **Electric Prunes**; ta je pod vplivom eksperimentiranja Yardbirdsov in lastne psihedelične odtrganosti posnela eno ključnih psihedeličnih uspešnic šestdesetih let I Had Too Much Dream Last Night. In končno, iz seattleške glasbene scene je prišel tudi **Jimmy Hendrix**.

In **Texas**? Tam so začeli delati brata Johnny in Edgar Winter ter Steve Miller. Za današnji novoročkovski trenutek pa so bili toliko pomembnejši psihedelični norci **The Thirteenth Floor Elevators**, ki jih je vodil čudak Rocky Erickson. Ta kulturna skupina šestdesetih let je namreč pozneje zmešala glavo novopsihedeličnim teksaškim odtrgancem Butthole Surfersom in Scratch Acid.

Chicago in Detroit sta zaslužna za dve med najpomembnejšimi in najbolj razprodanimi uspešnicami garažnega punka, za 96 Tears skupine And The Mysterians (1966) ter Hanky Panky The Shondelles (1964 – ta plošča se je prodajala v desetisočih, na črno natisnjenih izvodih, tako da njene naklade sploh ni mogoče oceniti).

Pa se na koncu napotimo še v sončno Kalifornijo. Med njenimi najbolj znanimi garažnimi skupinami so bili **The Standells** (skladba Dirty Water z močnimi vplivi Stonesov). Tudi na **Love** so v zgodnji fazi vplivali The Rolling Stones. Pri tem so prav Love »odkrili« skladbo polanonimnega folk pevca iz San Francisca (o njenem avtorju so se nato dolga leta vlekli drage pravde), **Hey Joe**, ki je ponarodela prek iniač Jimmyja Hendrixa in pred kratkim znova prek Nicka Cavea.

Sicer pa je bila za večino garažnih skupin značilna le po ena uspešnica, s katero so se bolj ali manj proslavile, nato pa znova izginile v garažah zgodovine popularne glasbe. Najboljši vpogled v njihovo početje omogočajo **kompilacije**, med katerimi je gotovo najpomembnejša njihova serija Pebbles, ki jo dobite v vsaki pomembnejši alternativni trgovini s ploščami onstran meje (z astronomskimi cenami izdelkov okoli 30 nemških mark). Dovolj spodbuden vpogled v to glasbo pa dobimo tudi z Elektrino kompilacijo Nuggets iz leta 1972.

In kaj nas čaka prihodnjic? Surfanje, morje, sončna Kalifornija. Izvrstno, prav za počitnice. Vaš

PODGANA DŽO

Dobri dve desetletji sta minili od časov, ko je keltski folkrevival bil žarišče folkigibanja v Evropi. Čeprav je nastal iz nacionalno-političnih razlogov, vezanih na točno določeno okolje, je ponudil nekatera izhodišča za obnavljanje in ohranjanje ljudske glasbe tudi ostale Evrope.

Prvotno je v keltskem folkrevivalu imela glavno besedo Irska, ki pa je kmalu dobila somišljenike v Škotski in Bretoniji. V Walesu je razen poizkusov oponašanja irske glasbe in vesoljno prisotne ameriške »ljudske« pesmi dolgo vladalo mrtvilo. Vzrok za tako stanje je ob angleškem političnem pritisku iskati predvsem v religioznemu okolju, ki je z neodobravanjem gledal na glasbo, petje in ples. Živo ljudsko glasbeno izročilo, iz katerega so izhajali irski, škotski in bretonski glasbeniki, je v Walesu skoraj izginilo.

Leto 1976 je letnica slučajnega rojstva skupine AR LOG, ko so skupino sestavili za nastop na medkeltskem festivalu v Lorientu. Njihova vloga v populariziranju waleške glasbe je zelo velika tudi zaradi srečne okoliščine, da so nekateri člani skupine neposredno vezani na živo ljudsko glasbo (Brata Gwyndaf in Dafydd Roberts sta nosilca družinske tradicije igranja na keltsko harfo; njuna teta Nansi Richard spada med zadnje virtuozne na to glasbilo).

Ostale skupine morajo v glavnem črpati iz pisanih virov, kot je zbirka Edwarda Jonesa. Zaradi različnih interpretacij je zvok raznih skupin med seboj dosti različen. To bi sicer bil pozitiven pojav, če bi skupine to pestro gradile na kakem obstoječem lokalnem modelu.

Druga skupina, ki je vsaj delno vezana na živo izročilo, je CALENIG. Njeno delovanje je osredotočeno na proučevanje tradicije južnega (angleško govorečega) Walesa s posebnim poudarkom na tipični gostilniški zasedbi zadnjega stoletja: diatonska harmonika, concertina žlice. Poleg teh glasbil uporabljajo člani Caleniga še dude, piščorn (pihalo klarinetskega tipa iz kravjega roga), tolkala in harmonij, ki je bil v bližnji preteklosti prisoten skoraj v vsaki waleški hiši.

Predvsem pevskega izročila so se posvetili MABSANT in PLENTYN iz srednjega Walesa. Nekateri pesmi iz njihovega repertoarja bi bile prav gotovo všeč ljubiteljem slovenskega večglasja.

S plesno glasbo in plesom se ukvarjajo JUICE OF BARLEY, KEMAYS FOLLY in SWEYJ'N EY. Te in druge manj znane skupine se vsako leto srečujejo na plesnem festivalu GWYL IFAN.

Posebno vlogo v ohranjanju ljudskega izročila ima tudi Združenje waleške mladine, ki si je med drugim zadalo nalogo uvajati ljudsko glasbo v osnovne šole.

Kot mnogokje po Evropi, v Walesu mediji ne posvečajo bistvene pozornosti folk glasbi. Izjeme so le postaja BBC-ja v waleškem jeziku in RED DRAGON RADIO. Zato pa v Cardiffu izhaja revija TAPLAS v celoti posvečena ljudski glasbi. Da je waleški folk postal znan tudi v Evropi je v veliki meri »kriva« diskografska založba SAIN RECORDIAU z dobro organizirano distribucijsko mrežo.

Mreža folk klubov ni tako gosta kot v Angliji ali na Irskem in običajno nimajo svojih prostorov. Pogosto folk klub gostuje v kakem pubu ali manjšem hotelu. Znan klub je Valey (ob torkih v istoimenskem kraju, ob petkih v Pontardawe, kjer je avgusta tudi mednarodni folk festival), ter kluba v Llantrisantu in Overtonu on Du.

Še največ folk glasbe pa je čuti konec tedna na ulici. Tam zgoraj še niso prišli do lepe navade preganjanja pouličnih godcev. V Cardiffu so jim mestne oblasti postavile celo oder.



Keltska harfa

DARIO MARUŠIČ

KAJ SPLOH JE GLASBA?

Marsikomu se bo naslov zazdel čuden. Čuden za enega od zadnjih člankov v tem letniku revije, v katerem sem ves čas razpravljaval o stvari, o kateri sploh nisem prepričan, da vem, kaj je. Vendar pa, ali je danes kaj takega sploh še mogoče vedeti? Ali ni čudno, da se danes sprašujemo stvari in o stvarih, ki so bile cela stoletja jasne, po katerih se ni bilo nikoli treba spraševati?

Morda bo naslov čuden iz drugega razloga. Se vam zdi, da je to vprašanje odveč? Da vendar vsak, prav vsak človek ve, kaj je **to glasba**.

Torej, zdaj naj bo tukaj nekaj časa za razmislek in nato prosim za odgovor. Kaj je **Glasba**?

Pa naj bo dovolj šale! Morate priznati, da odgovor na to vprašanje ni tako enostaven, kot kaže na prvi pogled. Posebej ni enostaven, če je bralec tega članka ali kdorkoli drug, ki se ukvarja s podobnimi problemi, bral razprave različnih teoretikov o tej temi. V samem začetku teoretiziranja o glasbi je bilo mogoče zaslediti veliko zelo konkretnih in pogumnih definicij glasbe(?) Te so začele hitro izgubljati veljavo, kar je bilo posledica novih razmišljanj, vprašanj, ki se danes zdijo nepomembna, a jih še vedno zasledimo v sodobnih knjigah. Npr. kaj je bilo prej, ritem ali melodija? Dolgo časa je veljalo, da ritem. Bilje srca kot primarni ritem je bil osnova za ritmične delitve, za nastanek metruma. Toda, je to res? **Glasba**, ki je v osnovi umetnost poslušanja, tega vendar ne more priznati. Vsak ritem, ki ga slišimo, ima tudi melodijo, če je še tako enostavna, torej sestavljena na primer iz enega tona. Toa, ali je to potem še melodija? Ali je ritem še ritem, če je sestavljen iz enega samega ponavljajočega se obrazca? Ali lahko govorimo o melodiji, če gre za skupino več tonov istočasno? Ali so clustri že harmonija? Koliko možnosti različnih harmonij lahko uporabimo?

Vsa ta vprašanja se že dolgo pojavljajo. Koliko so smiselna, tudi ne vemo. Dokončnega odgovora ne bo nikoli. Lahko smo srečni. Po zaslugi tega dejstva smo lahko prepričani, da bomo vsi, ki se takšne in podobne »neumnosti«
spršašujemo, imeli vedno dovolj dela.

Ker me je zanimalo, kaj je **glasba** in za vsak slučaj sem šel zadnjič pogledat v lepo modro knjigo, na kateri piše »Oxford dictionary of MUSIC«, torej **GLASBA** z zelo velikimi črkami. Ko sem pogledal v knjigo, kako je ta velika beseda razložena, je seveda nisem našel. V knjigi je bilo razloženo (in je še vedno), kaj je **to**: Musica antiqua, Musica ficta, Musica figurata... Kaj je **to glasba**, še vedno ne vem. Slišal sem že, da je **to** vrsta tonov, ki si sledijo skozi čas, da je **to** tonska umetnost, umetnost izražanja z zvokom, pozneje sem slišal, da je **glasba** vse, kar slišimo, pa da »**to** ni več **glasba**«
(to slednje v konkretnem primeru)... Lari-fari!

Ali je **glasba** to, čemur danes pravimo **glasba**?

Ali je ta **glasba** še umetnost?

Kaj je sploh to: umetnost?

Vse **to**, kar danes poslušamo, prav gotovo ni več **glasba**, kot so jo pojmovali včasih.

Vse **to**, kar danes v nekaterih zvrsteh **glasbe** počnejo, prav gotovo ni več umetnost.

Večina tega, kar danes nastaja, pa imenujemo **glasba**, je le še industrija zvoka. Industrija za množice, pa za izbirčne posameznike, ki se jih kar nekaj nabere, pa za lastno veselje...

Včasih še celo zato, ker ima nekdo nekaj pametnega povedati!

Bili so ljudje, ki so rekli, da je **glasba** vse, kar slišimo!

Cage na primer! Pa še ta je kmalu padel v lastno past. Namesto da bi svoje poglede uporabil za razširitev palete možnosti in sredstev v **glasbi**, je sam sebi dolgo prepovedoval uporabo nekaterih tonovskih načinov in sklopov, ki so jih uporabljali pred njim. Toda, to ni več razširjanje možnosti, ampak le še zamenjava. Zvok avtomobilov na cesti je imenoval **glasba**! Ali je **to** upravičeno? Zakaj je potem sploh hotel sebe predstavljati kot avtorja, če je **to** bilo že samo po sebi, če bi **to** bilo tudi, ko Cagea ne bi



bilo? Kup vprašanj je, ki se postavljajo v tem primeru.

Ali je tudi sam ugotovil, da čisto vsega, kar sliši, le ne more imenovati **glasba**? Zakaj je pozneje sam sebe zanimal in se vrnil v dobro staro mirno morje sredstev, ki jih je dvajset let (ali celo manj) pred tem zanimal? Res, zelo ekstremno jih je uporabljal, pa vendar...

Ali je bilo vse skupaj le provokacija?¹

Ostala iskanja pred Cageom in po njem so bila večinoma manj ekstremna. Kljub temu je bilo nekaj zgrešenih poskusov ustvarjanja »nove«
glasbe. Drugačne **glasbe**. Kdorkoli se je oddaljil od tradicije svojega časa, je ostal le še zanimivost. Šele po dolgih letih se je navadno našlo nekaj posnemovalcev, ki pa so se prav tako izgubili v množici tradicionalistov. Danes se »ekstremisti«
ne morejo več primerjati s tistimi v preteklosti, ki so imeli še veliko bolj omejena sredstva.(?)

Bili pa so vedno (npr. da Venosa, že v renesansi).

Vsi so ostali nekeje v zraku, brez nadaljevanja.

V ostali »neresni«
glasbi so se pojavila drugačna vprašanja. Ali je **glasba** tudi nekaj, kar posnamejo v studiu z namenom, da ne bo poslušljivo?

Ali je opravičilo za to, da **to** imenujemo **glasba**, že samo to, da nekaj posameznikov **to** čudo kljub vsemu poslušaja?

Ali je brezkončno ponavljanje enega obrazca brez kakršnegakoli dogajanja **glasba**?

Ali je **glasba**, če nekaj tipov z instrumenti (ki jih navadno ne obvladajo) pride na oder in iz njih spravlja nekakšne zvoke?

Ali je lahko **glasba** karkoli, čemur nekdo pač reče **glasba**?

Še zdaj nisem niti približno odgovoril na vprašanje, ki sem ga postavil na začetku članka. Mislim, da tudi ne bom. Že v prejšnjih člankih sem bolj tipal in taval po nekaterih ne preveč zanesljivih območjih razmišljanja, ki ni hotelo biti vsiljivo. To, kar se sprašujem danes, je še veliko bolj v zraku od vsega prej. In ta današnji prispevek bo pokazal, da smo ljudje v glasbi kot tudi na vseh ostalih področjih še vedno neskončno ubogi in neboljani.

Vse naše ugotovitve so vprašljive. Pa kljub temu razmišljamo. In marsikaj tudi ugotovimo.(?)

Pa da ne bom predolgo razpravljaval o ničemer, bom vse skupaj končal s ponovljenim vprašanjem z začetka:

KAJ SPLOH JE GLASBA?

Če kdo najde stoodstotno zanesljiv odgovor, naj mi ga, prosim, pošlje v uredništvo!

HVALA!

TOMI RAUCH

Pompe:

¹ Seveda!

FILHARMONIČNI JUBILEJ II

Nekoč me je pred koncertom Slovenskih filharmonikov Matjaž pozabaval z zgodbo o glasbenih sladkoscih. O tistih, ki čakajo na fortissimo, da lahko odvijajo bonbone, jih stlačijo v usta in potem v pianissimu olajšano seslajo sladkor z opojnostjo glasbe vred. Obstajajo pa menda celo taki glasbeni eksperti, ki v žepih večernih oblek skrivajo najrazličnejše posebnosti sladkobnega carstva in po posluhu in navdihu goltajo karamele ob Bachu, melisnice ob Schumannu in ob bučnem aplavzu pokajo z žvečilnim gumijem. V razgovoru o problemih naše Filharmonije nama je **Boris Šinigoj** ponudil drugačno variacijo na temo glasbenega sladostroastja:

»Dejal sem svojemu prijatelju Petru Kušarju »Letos boš pa zadovoljen, ker imamo toliko sodobne glasbe!« – »Ah, kaj to. To so same kratke skladbe. Jaz bi rad imel celovečeren koncert.« – »Ja, si žleht. Bi rad, da bi samo midva poslušala?«

Poslušalcev pa je veliko. Poslušalcev z različnimi željami, pozdravi in čestitkami. Poslušalcev, za »katere smo lepili plakate tudi po avtobusih in gostilnah, da bi kljub temu, da so si že ogledali veliko dvorano Cankarjevega doma, znova prišli **poslušat glasbo**; poslušalcev, ki kljub »abonmajski vstopnici ostanejo doma« ali pridejo šele na drugi del koncerta. Poslušalcev, ki jih je vedno več. Se je zato pojavila potreba po abonmajskih ciklih s ponovitvami? Vlogo apologeta je prevzel **Ivo Petrič**:

»To je tendenca v celem svetu. Orkestri, ki si lahko pridobijo ponovitev, so gotovo naredili velik kvalitativen prěskok navzgor. (Ne pa da naštudiraš težak program, ga enkrat izvajaš, pa še tedaj nimaš polne dvorane.) Princip naj bi bil tak, ki je za simfonične koncerte seveda neureničljiv: Broadway ima predstavo pet let. To je racionalnost tega dela, businessa ali manageriranja na tem področju... Vsi orkestri po svetu imajo koncerte s ponovitvami. Managerka iz

Washingtona mi je razlagala, da tudi po štirikrat ponavljajo vsak program... Mi pa smo edini v Jugoslaviji, ki vsak koncert ponavljamo.«

Ker nisva hotela ponavljati še midva, sva umetniško vodstvo Slovenske filharmonije vprašala o njihovih uspehih in gostovanjih.

»V tej sezoni bomo igrali dvakrat v Beljaku in Celovcu. Veste, redkokdaj so orkestri organizatorji koncertov. To so po navadi koncertne hiše. Na Dunaju je to Musikverein ali Konzerthaus. Pridobili smo si veljavo, da vsako leto gostujemo na Poletnem festivalu na Dunaju. Lani smo bili z enim koncertom, letos so nas povabili z dvema... Zelo redno gostujemo v Linzu. Na njihovih abonmajih smo bili že šestkrat... Kar se tiče Vzhoda, pa sodelovanje v glavnem temelji na kulturnih konvencijah, ki so podpisane med dvema državama. V NDR smo gostovali v času dveh zelo pomembnih festivalov. Z Vzhodom se drugače ne da delati, ker teče sodelovanje čisto po državni liniji.«

Torej imajo umetniška sodelovanja več plati. Glasbena karantena se podira v kulturnih, državnih, političnih in prijateljskih izmenjavah, s koncerti tu in tam, danes za jutri. Seveda sprejema v goste tudi naša Filharmonija:

»Poglejte obdobje okoli leta 1963. Tedaj smo imeli prekrasne dirigente, prekrasne soliste, praktično je gostoval pri nas ves svetovni vrh... Potem pa pride do nihanj... Svetovno znani umetniki, dirigenti, solisti so prenehali prihajati sem iz različnih razlogov; dobili so boljše pogoje dela s kvalitetnejšimi orkestri... Po vojni so gostovali pri nas od Ojstraha dalje. Pa Ojstrah kot Rus še ni bil tak zadelek. Ampak da je prišel Rubinstein, Menuhin in še kdo. V tistem času so njihovi honorarji bili dostopni in smo to lahko plačali. Honorarji takšnih umetnikov pa so danes za nas previsoki. Predvsem je to vzrok, da pride prva garnitura v Ljubljano po naključju, po konvenciji ali kaj podobnega. Saj vidite, enkrat Bernstein, pa enkrat Abbado. Na redke svete čase kaj... Tega denarja danes ni. Cena

teh ljudi je zrasla, da je to nekaj neverjetnega... Veste, mi smo srečni, če pride k nam Sgouros, ta enfant terrible glasbenega življenja pianistov. In mi se potem okrog njega vrtimo... Zato, pravim, s svojim odnosom, pozornostjo še vedno uspevamo privabiti – ne sicer prve kategorije à la Karajan, Bernstein in njima podobne – v Ljubljano zelo kvalitetne glasbenike...«

Nekaj nostalgije po starih časih vendarle ostaja. Mislimi pa je treba naprej. Tudi v glasbi in za glasbo.

»Glasba. Leta in leta je bila neperspektiven poklic. Danes je zanimanje zopet večje. Zakaj? Zato, ker se je v Ljubljani dvignila glasbena kultura. Tudi mi smo zaslužni, da je več interesa mladih in starejših, ki jim svetujejo, da se začnejo ukvarjati z glasbo... Največji uspeh je ravno ta, da smo vzbudili toliko mladih ljudi, da imamo toliko študentov, da se orkester kadrovsko izpopolnjuje... Zdaj se počasi menjava cel orkester. In naloga glasbenika – profesionalca je, da dobro opravi svoje delo, pa naj bo to stara glasba, glasba našega časa ali avantgardna glasba. ...Skozi šolstvo pa je potrebno vzgojiti cele generacije glasbenikov, ko bodo dosegli vse to...«

Za konec kramljanja nam je ostalo vprašanje o povezanosti in usklajevanju programa z »radijci«.

»Ivo Petrič je zadolžen, da naredi programsko zasnovo in tudi zanjo odgovarja. Leta in leta smo se pogovarjali o programih, da se skladbe ne bi ponavljale...«

Toliko sva z Matjažem izvedela v tistem zasneženem jutru, ko sva bila v gosteh pri umetniškem vodstvu SF. Vsega ne moremo povedati, še manj lahko zapišemo. Ostaja pa tisto, kar na koncertih slišimo. In to je nemara edino, kar velja. Še zlasti brez bonbonov in pelina.

Zapisala **Cvetka Bevc**

Fotografiral: **JOŽE SUHADOLNIK**



Orkester Slovenske filharmonije na matineji Glasbene mladine.

GLASBENA ANALIZA V – O PERIODIČNOSTI

V kronološkem pregledu analitičnih teorij bomo posvetili večjo pozornost nemškemu muzikologu Hugu Riemannu (1849–1919) in njegovi teoriji o periodičnosti. Njegova teorija temelji na prepoznavanju pravičnega menjavanja poudarjene in nepoudarjene dobe, ki je edina osnova vseh glasbenih konstrukcij. Osnovna celica – MOTIV – predstavlja najmanjšo enoto energetskega dogajanja: od začetne rasti prek vrhunca do popuščanja napetosti. Motiv sestavlja vsaj dva tona, ki ju označuje izrazit ritem, in najmanj en interval. Nekatere opredelitive motiva dopuščajo zgradbo z enim tonom, če je ta dinamično značilen (*crescendo*, *decrescendo*). Definicija, da je motiv vsebina takta, drži samo tedaj, če se pojem najmanjše pomenske enote sklada s trajanjem takta v tempu in notnih vrednostih. Dva zaporedna motiva oblikujeta večjo enoto na višjem nivoju strukture, ki vsebuje najmanjše sestavne elemente. Prvi motiv predstavlja fazo rasti, drugi vrhunec in fazo popuščanja.

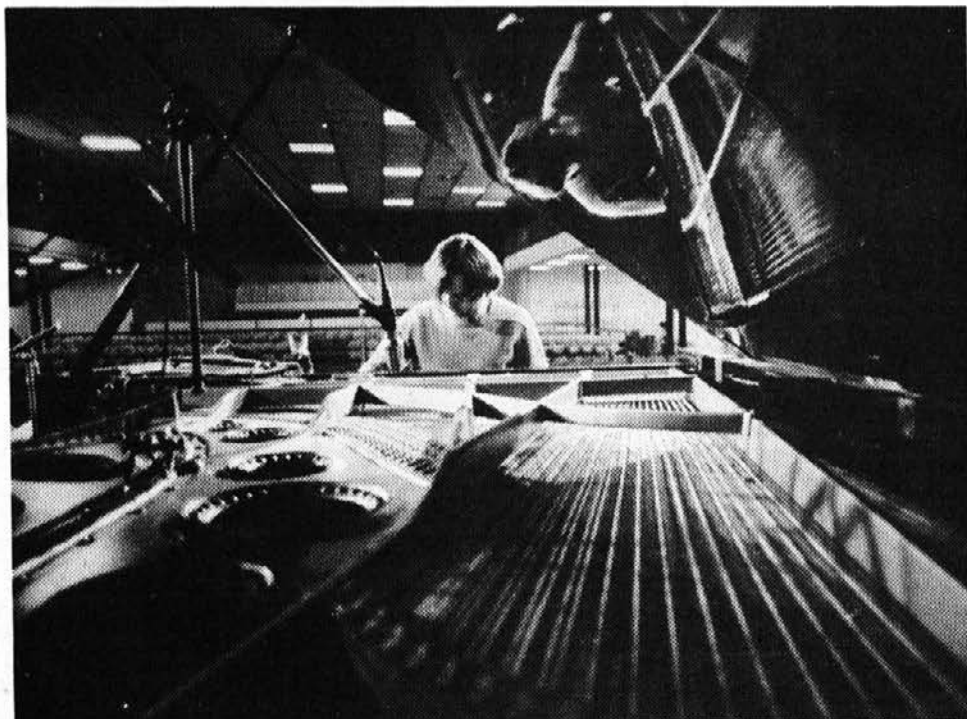
PRIMER 1.

primer: L. van BEETHOVEN – Sonata za klavir op. 2 št. 1

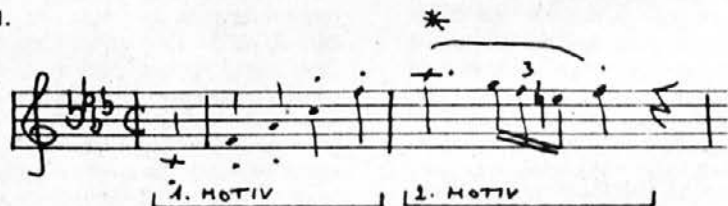
Dve takšni skupini tvorita novo celoto na še višji strukturni ravni.

PRIMER 2.

primer: L. van BEETHOVEN – Sonata za klavir op. 2 št. 1



PRIMER 1.



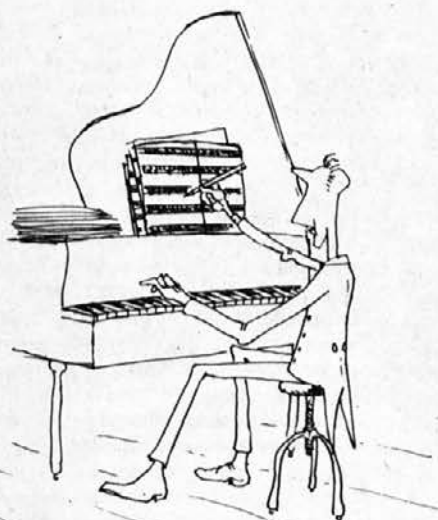
PRIMER 2.



PRIMER 3.



PRIMER 4.



MELANHOLIJA

Rezultat takšne hierarhične razporeditve elementov je nekakšna mreža, sestavljena iz medsebojno enakih energijskih enot. Mreža se glede na to, da je vsak posamezen del skladbe zgrajen iz fraz, enake dolžine in tempa razumeva na poseben način. Vendar kljub temu ni tako imaginarna kot je npr. zemljepisna. Črte mreže, razpete prek glasbenega dela so nosilke vsebinskih odnosov (razmerij) znotraj razporeditve elementov določene skladbe. Treba je poudariti, da v teoriji Huga Riemanna motiv še nima pomena teme.

Analični postopek je torej odkrivanje mrežnih črt, ki se skrivajo za artikulirano zunanostjo glasbene stvaritve, oziroma nekega njenega dela. Skladba, ki se popolnoma sklada s shemo svoje mreže, je zgrajena iz pravilnih delov. Posamezen del zajema osem taktov v dvodobni, oziroma v tridobni meri. Večje celote nastajajo z združevanjem osnovnih osemtaktovnih elementov, s čimer dobimo skupine 16, 32, 64. itd. taktov. V praksi vplivajo na glasbo določeni pojavi, ki rušijo njeno simetrijo. Nekateri izmed zunanjih vplivov širijo, oziroma ožijo mrežo, medtem ko drugi začasno rušijo notranja razmerja, ne da bi vplivali na samo pravilnost mreže. Izmed teh vplivov so najvažnejši:

a) opuščanje faze rasti napetosti (prvega elementa motiva, prvega dvotaktneaa motiva, prvega dvotakta štiriktakne skupine itd.) in dovojevanje nepravilne zgradbe.

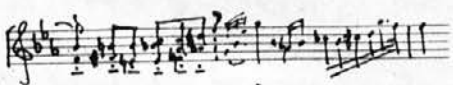
primer: L. van BEETHOVEN Sonata za klavir op. 2. št. 1 **PRIMER 3.**

b) ponavljanje vrhunca in faze popuščanja, na kateremkoli nivoju strukture **PRIMER 4.**

c) menjavanje funkcij, s čimer zaključna poudarjena enota postane začetna naglašena (t.j. da se popuščanje spremeni v rast) npr. kadar zadnji osmi takt postane prvi v novi periodi.

d) obsežen predtakt, ki ne opravlja samo vlogo motiva predtakta, temveč tudi večje formalne celote

primer: F. CHOPIN Nokturno, op. 9 št. 2



e) dopolnilna fraza se nahaja tik za poudarjeno dobo glavne fraze. Posledica tega je dodatna poudarjena doba na mestu, kjer se običajno pojavlja nepoudarjena doba.



Prvi trije izmed teh pojavov spreminjajo časovno razdaljo med točkami mreže. Zadnja dva pojava lahko spremenita vtis takšnega intervala, ni pa nujno, da spremenita število prepletenih poudarkov (dob).

Opazimo lahko, da je Riemannova teorija o periodičnosti, če jo primerjamo s sistemom formalne analize, bolj elastična. Ni tako abstraktna, kot je formalna analiza, temveč je zasnovana na samem glasbenem delu. Poleg tega nam nudi niz kriterijev na pomanjkljivem področju ritma in metruma in odpira pot sodobnim analitičnim postopkom.

ZORAN KRSTULOVIĆ



Slovenski skladatelj **Uroš Rojko** je letošnji dobitnik Nagrade Prešernovega sklada. Skladba *Melanholija* je doživela ponovno izvedbo na februarskem koncertu »Mladi mladim«. Izvedla sta jo violončelist Thilo Krigar in pianist Bojan Gorišek.

Če je umetniško delo izpoved zavesti časa in prostora, potem moramo najprej videti, v kolikšni meri je v nekem prostoru ukoreninjena tradicija določenega kulturnega kroga. S tem lahko nato določimo stopnjo zavesti o določenem smislu oziroma določimo bit tistega, kar se pojmuje kot čisto umetniško. Umetniško delo se kot umetniško določa s parametri vrednosti: na eni strani s čisto intuicijo, na drugi s popolno osveščenostjo, v praksi pa s kombinacijo obojega, z nagibom k prvemu ali drugemu.

Kadar govorimo o delih domačih avtorjev na začetku oblikovanja nacionalne glasbene identitete, se umetniško delo osmišlja edino s primerjavo strukturalnih kriterijev zahodnoevropskega kulturnega kroga. Šele postopoma se z definiranjem nacionalne-glasbene identitete ta primerjava kot podparameter vrednosti umika pred parametrom vrednosti: intuicijo in osveščenostjo, ki delo tudi primarno določa z očitno nagnjenostjo k prvemu. Le-ta se tudi inavgurira kot del nacionalno-glasbenega svojstva. Pomanjkljivost drugega parametra je v tem, da se lahko spremeni v fabriciranje serijskih proizvodov, pomanjkljivost prvega pa leži v možnosti, ki omogoča miš-maš vsega in vsakršnega. Pri tem se nesorazmernosti in napake pripisujejo pomanjkanju invencije, kar seveda omogoča vsakovrstno mistificiranje in prikrievanje neznanja. To pa se – vsa čast izjemam – inavgurira tudi kot del nacionalnega glasbenega šolstva. Kot izraz eksistencialne nujnosti zgodovinskega trenutka je torej čisto umetniško ali bolje rečeno, njena čista bit akrobatika na nevidni žici, ki je razpeta med enim in drugim.

Skladba Uroša Rojka *Melanholija* (1982) za violončelo in klavir je kot krik za osveščanjem osvojenega: osvojene glasbene tehnike, osvojene glasbene izkušnje in izkušnje o samem svetu. Po eni strani se priklanja lupini forme, ki izhaja iz organizacije, pogojene z dur-mol sistemom, po drugi strani pa išče v harmoniji in melodiki lastno senzibiliteto – torej senzibiliteto svojega časa, svojega prostora delovanja in svo-

jega kulturnega kroga. Tako je Rojko v *Melanholiji* na pragu osveščanja še vedno razpet v spone s šolanjem priučenih kriterijev, ki se gibljejo na žalostni relaciji med tehniko in glasbeno inspiracijo. Dvojnost se torej kaže v spolzkem razmerjem med formo in harmonsko-melodično strukturo. Forma se sicer utemeljuje na prepoznavanju melodičnih celic in tipih spremljave, toda ne tudi na tonalitetnih odnosih, ki bi to prepoznavanje kot takšno osmislili. Po drugi strani pa se zaradi odsotnosti tonalnega središča in funkcionalnih vezi harmonija in melodija podrejata izrazu, ne pa tudi svojemu notranjemu strukturalnemu načelu, katero je ravno s prepoznavanjem definirano. V enakopravnem ekspresivnem dialogu neke intimne komorne enodejanke violončelo in klavir ustvarjata niti hrepenjenja med enako nedosegljivimi sredstvi preteklosti in sedanjosti in še bolj nedoumljivim smislom lastnega tkanja.

Dandanes naravoslovne znanosti odkrivajo univerzalne zakonitosti, po katerih delujejo vsa živa bitja in katere vplivajo na vse njihove dejavnosti. Na ta način se potrjujejo slutnje ne samo religije in filozofije vzhodnjaških narodov, ampak tudi njihov odnos do umetnosti kot bistveno eksistencialne, in ne estetske dejavnosti, ter tako ustvarjajo estetiko življenja (in ne obratno). V razumevanju umetnosti kot samonamenskega estetskega užitka se umetniška dela v svoji strukturi kažejo kot ponavljanje teh zakonitosti, kažejo se kot zavest in v skrajni točki razvoja kot struktura zavesti o lastnem smislu, zgodovina zahodne glasbe pa kot osveščanje lastnega smisla skozi strukturo glasbe. Z odkritjem lastne nacionalne glasbene identitete in vzradoščen nad odkrivanjem nekaterih ravnih njenih atributov, se prevzeti glasbeniki našega prostora še zmeraj ukvarjajo pretežno z estetskim, manj pa z eksistencialnim smislom glasbe. Po svojih zunanjih lastnostih ima Rojkova *Melanholija* večino lastnosti slovenske glasbe, kot jih je v svojem članku Vprašanje slovenskosti slovenske instrumentalne glasbe opredelil Andrej Rijavec. Skladba je kratka, komorna, intimno izpovedna... Po tipu ekspresivnosti – a gre za strastno hrepenenje po vdoru, preobračanju in razbijanju koda – pa izstopa iz okvira tipično slovenskega izraza. Vpeto v spone nacionalne opredelitve je to Rojkovo delo slutnja na sledi odkrivanja lastnega smisla.

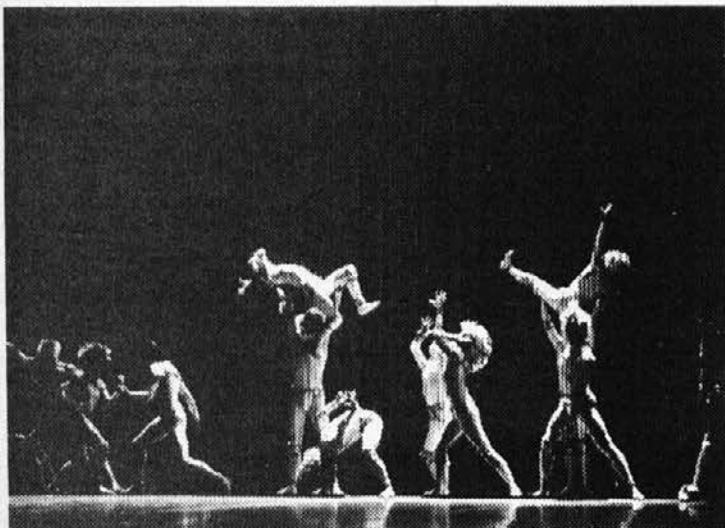
NATAŠA KRIČEVCOV

Fotografiral: LADO JAKŠA

ENAJST TEZ O FILMSKI GLASBI

1. Gledanje konkretnega filma ne predpostavlja nobene glasbe zunaj tega filma.
2. Nobenemu prihodnjemu filmu ne sme biti onemogočeno, da bi te glasbe ne uporabil za objekt svoje zvokovnosti; tako se ustvari ločnica med »glasbo v filmu« in »filmsko glasbo«.
3. Filmska glasba ni na voljo kar tako, iz fonda nečesa že slišane-ga, marveč jo opredeljuje institut skladatelja: kolikor sami nismo njeni skladatelji, mora skladatelj te in takšne glasbe videti film pred nami, če naj govorimo o filmski glasbi.
4. Filmski glasbi substancialno ne zadosti nobene vrste aksiološka naperjenost, je podjetje, ki zanj velja, da se prej umešča v polje vidnega kakor v zahteve po zapolnitvi slišnega; ocenjevanje kvalitete zunaj polja vidnega je nesmiselno.
5. Ni gotovosti, ki bi preprečila možnost ovrednotenja filma, v katerem se pojavi takšne ali drugačne vrste glasba.
6. Filmska glasba se lahko zasliši na kateremkoli delu filma, kolikor to ni v nasprotju z nekaterimi konstitutivnimi pogoji.
7. Raba v špicah obakraj filma je normirana, ne pa uzakojena – v nji je koncentrirana vsebinska norma drugih pojavnih mest.
8. Edini pogoj avditivno-fizikalno-elektronskega značaja je ta, da mora biti mogoče glasbo, ki je že uporabljena za film, z istimi in samo tistimi sredstvi posneti tudi na trak; zunaj meja zvokovnosti in tržnih limit gramofonske plošče ali magnetofonskega traku ni (v tehničnem smislu) nobene filmske glasbe.
9. Filmska glasba ne sme prekriti dialogov, scenskih efektov in drugih slišnih determinant, kadar so le-te v snemalni knjigi filma določene za razločno spoznavne.
10. »Filmska jakost« filmske glasbe, vsi prehodi, ko naj postanejo druge slišne determinante očitnejše ali bledeješe od glasbe, razporeditev po časovnem traku naracije in fikcije in mešanje z drugimi slišnimi (ali vidnimi!) determinantami mora biti v tonski filmski partituri jasno označeno, režiserju razumljivo, gledalcu pa vedno spoznavno.
11. Poslušanje filmske glasbe ne predpostavlja nobenega filma, ki bi bil zunaj zveze glasbe, ki jo poslušamo, s filmom, ki je zanj napisana.

MIHA ZADNIKAR



NOVI ROCK WAILING ULTIMATE različni izvajalci

/Homestead/

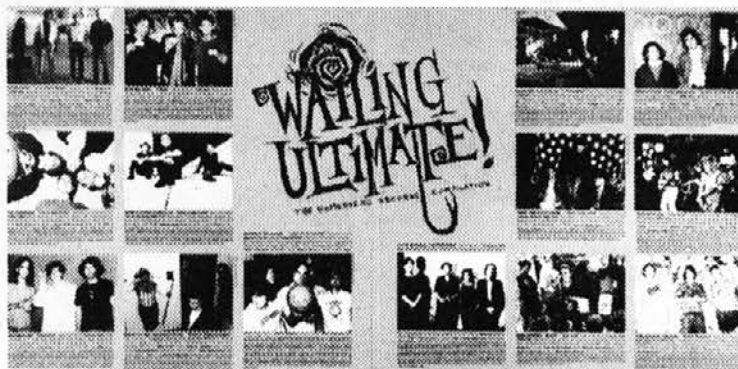
Alternative Tenacles, SST, Dischord in Homestead so samo štiri izmed nešteti neodvisnih založb v Ameriki. No, ravno te štiri v zadnjem času najbolj izstopajo, tako po številu skupin, ki snemajo zanje, kot po sami vsebini in raznolikosti izraza.

Na Wailing Ultimate se predstavi 14 skupin: Antiteam, Big Black, Big Dipper, Breaking Circus, Death Of Samantha, Dinosaur, Live Skull, Naked Raygun, Phantom Tollbooth, The Reactions, Salem 66, Squirrel Bait in Volcano Suns. Reprezentativen izbor skupin, ki sestavljajo eno osrednjih »struj« novega ameriškega rocka.

Splošno sprejeti sedem- do desetletni interval »boomov« v

leti 9 %), je nezadovoljstvo Velikih samo lažno ustvarjanje zmede na trgu. Počasnost v reagiranju jim je uspelo nadomestiti s stilo raznolikostjo in priseganjem na individualen izbor. Ni več važno KAJ, važno je DA poslušáš. Pri tem pridejo ravno tako prav CD Beatli kot katerikoli »nov« merry sixties band. Individualizem je postal merilo v zaprti beli sobi, kjer je vsaka nova informacija odveč in pomeni samo rušitev že tako trhle samozadostnosti. Skupinska identifikacija pa ostaja na nivoju najširše MTV percepcije. Prispevek pop tiska je pri tem uničujoč nacionalizem (Anglija), hipokri-zija in navidezna svoboda »UŽI-VAJ!« sistema.

Če pogledamo v ZDA, seveda od zunaj, je videti, kakor da je tako osovraženi in prezirani »american way of life« vrgel na površje sceno, ki kar nekako preseneča. Po celem kontinentu je tako en kup originalnih mladih skupin, ki ohranjajo prvoten smisel neodvisnih založb. Njihovi katalogi pomenijo pravo gibanje,



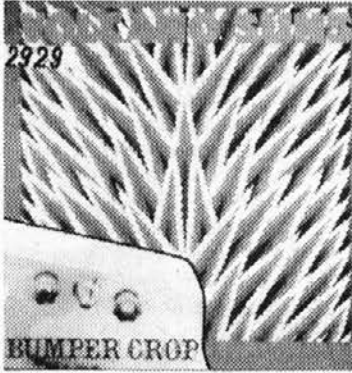
pop godbi je namreč aprioren in vodi v malverzacije in prevare. Umetni trendi (M. McLaren, S.S. Sputnik...), nepotrebno oživljanje petdesetih, šestdesetih in sedemdesetih let, ki so v prvi vrsti potreba konfekcijske industrije.

Anemičnost glasbene industrije je toliko večja, ker je prav punk ponovno utrdil Gibanje kot potrebo časa in prostora. Deset let kasneje stojimo na težko razpoznavni meji med slepim sprejemanjem novega in troakordnem skakanju na mestu. V identifikacijski sferi pa v stanju nezadovoljstva, ubujanja »starih dobrih časov« ali ignorance. Je torej pop glasba v krizi? Trditev je nesmiselna, saj so prav danes velike založbe spet Velike. Kar ponudijo – to prodajo! In če vemo, da neodvisne založbe posnamejo kar 50 % vseh izdanih albumov (kar pomeni le 4 % dobička na trgu – pred petimi

ekspanzijo nekakšnega zdravega tekmovalnega duha, ki bolj spominja na študentska športna tekmovanja kot na »razuzdanost dekadentne bande«. Pri tem že sam videz nekaterih akterjev te scene – polna okrogla lica (se je začelo že s Hüsker Dü?) – govori o nekaterih možnih novih vrednotah ameriške sonične mladine. Nakopičene srednje meščanske frustracije in relativnost dobrostoječega dolarja lahko izvržejo samo v obliki rock'n'rolla. Energija, še več energije, to potrebujemo!

V širše socialnem kontekstu ta scena niti ni radikalna politična akcija, sami teksti ne posegajo v direktno spreminjanje sveta. Osebnostne teme pa so pri tem daleč od naivnosti nepotrebnih besed, so protest, osebna izkušnja »ponorelega sveta«. Kaj se bo zgodilo v nadaljevanju? Enigmatičnost ART CORA označi Lydia Lunch:

MINI-ZBIRKA DISKOTEKE-CK MINE IZ TUJIH DISKOTEKE-CK



preveč formalistično pojmovanje Hard Cora. Vplivi Big Black, Butthole Surfers, Sonic Youth, slednji so večkrat izrazili navdušenje nad početjem Dinosaurov. Uporaba »old Fashioned« efektov (wah-wah) in mehkejši zvok, frenetičnost hardcora le še spomin na čase: »Osnovna stvar pri HC-ju je energija, ki jo dobiš ob igranju!« Na zadnjem 12 inčerju so posneli cover Petra Framptona — katastrofa! Razum? — Hate it!

VOLCANO SUNS — Bumper Crop (Homestead)

Boston. V letih 1985—1987 so izdali tri albume, prvi BRIGHT ORANGE YEARS vse preveč neinventiven, Hüsker Dü-jevska lirična verzija HC-ja. Že naslednji ALL NIGHT LOTUS PARTY je majhno remek delo, kar so nadaljevali in potrdili na zadnji plošči Bumper Crop. Pete Prescott je zamenjal dva člana (ki sta postavila na noge skupino BIG DIPPER) in končno dobil »ta prave« ljudi: Chuck Hahna in Boba Westona. Aktualen zvok, težki kitarski efekti, še vedno dovolj »lirični« in tematsko široki, brez osrednjega koncepta ... Smešno — niso nič posebnega, a hkrati briljantni, le kako jim uspe? Le kaj je to?

MARJAN NOVAK

»Swans in Sonic Youth pomenijo konec nekega glasbenega obdobja, prav na tem mestu se bo zgodilo nekaj novega!«

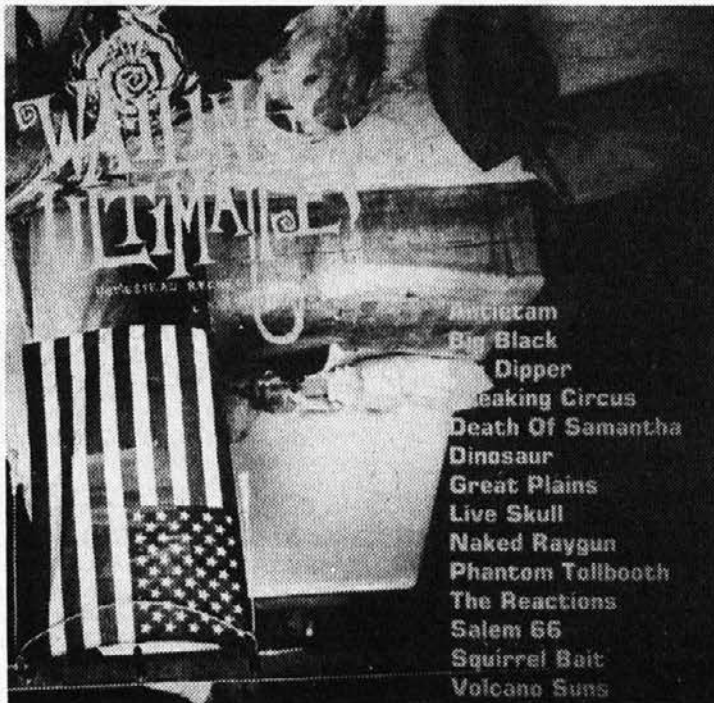
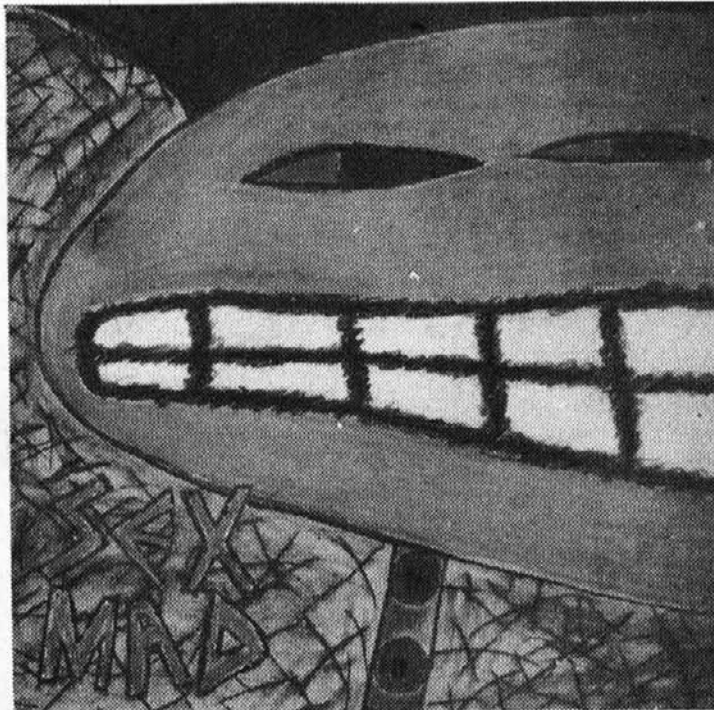
NO MEANS NO — Sex Mad (Alternative Tentacles)

Prihajajo iz Kanade, termin Art Core pride mogoče ravno pri njih najbolj do izraza. Radikalni, nori... v dokaj dolgih pesmih se mešajo kratki izbruhi jeze, segmentirani in spreminjajoči se ritmični deli, hitre corovske kitarske pasaže, headbangovski udarci, izrazit vokal ...Razbijanje klasične forme, vnašanje drobcev preteklosti — zgodovine rocka (Sunshine Of Your Love, E. Claptona). Besedila — adolescentna kritika konfliktnosti odrasčanja, sranja in nesmiselne odtujenosti stanja prividov — odraslosti.

»Samo če nočejo odrasti, so otroci nevarni!«

DINOSAUR JR. — You're Living All Over Me (SST)

Doma iz Amhersta, Massachusetts, so morali prav pred kratkim dodati tisti »JR.« na koncu imena, da bi se ločili od istoimenske skupine, ki je žela precejšnje uspehe na Zahodni obali. Prišajajo nekatere spremembe v včasih



Antietam
Big Black
Dipper
Breaking Circus
Death Of Samantha
Dinosaur
Great Plains
Live Skull
Naked Raygun
Phantom Tollbooth
The Reactions
Salem 66
Squirrel Bait
Volcano Suns

IZDAJE

NOVI ZVEZKI GALLUSOVEGA OPUS MUSICUM (SAZU)

Slovenska akademija znanosti in umetnosti in njen Muzikološki inštitut sta začela pred petimi leti izdajati zbirko MONUMENTA ARTIS MUSICA SLOVENIAE in v njej so doslej že izšla dela Daniela Lakghnerja, Amandusa Ivančiča, Janeza Krstnika Dolarja in Jakoba Gallusa. Zbrano delo slednjega, »prvega slovenskega glasbenega svetovljana«, kot ga je na predstavitvi novih izdaj imenoval akademik dr. Dragotin Cvetko, je največji projekt Muzikološkega inštituta SAZU, naloga, ki je ne bo mogla opraviti le ena generacija slovenskih muzikologov. Od vsega začetka jo finančno podpira Republiška kulturna skupnost in takó je tokrat inštitut lahko predstavil kar pet zvezkov Gallusove zbirke motetov OPUS MUSICUM.

Zvezki pod zaporednimi oznakami VII. do XI. prinašajo v sodobni, za današnje izvajalce uporabni transkripciji dr. Eda Škulja 3. del Gallusovega I. zvezka Opus musicum in celoten Gallusov II. zvezek v štirih delih. Opus musicum bo, objavljen v celoti, obsegal 13 zvezkov in urednika dr. Dragotin Cvetko in dr. Danilo Pokorn ter avtor revidirane izdaje dr. Edo Škulj so na predstavitvi s ponosom povedali, da sta že pripravljena za objavo 2 dela 3. zvezka, štirje deli zadnjega 4. zvezka, motetov našega velikega renesančnega mojstra pa naj bi izšli do leta 1991, ko bomo praznovali 400-letnico Gallusove smrti. Ob tej priložnosti je Muzikološki inštitut najavil mednarodni simpozij z naslovom »GALLUS IN EVROPSKA GLASBENA RENESANSA«, na katerem bodo sodelovali strokovnjaki za to obdobje iz vse Evrope in ZDA.

M.M.

THE HOUSEMARTINS — People Who Grinned Themselves to Death (Go' Discs/Jugoton)

Druga od plošč te tipično angleške skupine, ki je izšla pri nas, ne prinaša nobenih pomembnih sprememb, razen da je zvočno bolj izpiljena. Sicer pa so te angleške lastovičke tipično ujete v tipično angleško mitologijo funkcije razvedrilne glasbe. Sladka glasba na eni strani in dobra besedila na drugi pričajo o razcepju, pri katerem se je treba vprašati, ali je glasba za koga predvsem zvočna sporočilnost ali je zvok

samo kulisa za sporočilnost besedil. The Housemartins očitno še vedno verjamejo v lahkotno poplesavanje ali patetično otožnost meglene Anglije in rudarskih predmestij ob besedilih, ki kritizirajo, dobro komentirajo in vseskozi kažejo na ozaveščenost vpetost pisca besedil v angleško družbeno stvarnost. Del le-te pa je tudi zabavna glasba in v Angliji je to pomemben del. Ravno ta je popolnoma zgrešeno koncipiran in še eden od dokazov, da se mnogi (tudi pri nas!!!) ne morejo in ne morejo naučiti, da so tisti časi, ko si lahko prekucniško funkcioniral v omledni glasbeni pop formi, za vedno in vekomaj mimo. Zvočna radikalnost je pogoj za kakršnokoli radikalnost, zato so The Housemartins samo pop nostalgiji spomin na proletarsko Anglijo, ravno tako, kot so The Smiths zgolj drugi pol te iste, vendar dekadentno oskar-wildeovske aristokratske Anglije.

KROKAR



INDUST BAG — V obdobju zločina (FV založba)

Prvi nosilec zvoka te že veteran-ske skupine, ki je sicer imela stične točke s punkom, toda bolj v časovnem in vsebinskem smislu kakor v formalno-zvočnem (kajti Indust bag že vseh pet let delovanja strogo stoji izven trendov), se spopada z novimi, izjemno ustvarjalnimi prijemi v oblikovanju sodobne rockovske zvočnosti ter dosledno ohranja poetičnost, bogato metaforiko in družbeno ozaveščenost vsebin, pa naj bodo te posplošene («družbeno kritične») ali konkretizirane («čustvenost», «patetika»). Indust bag so bili sopotniki punka in so še danes ostali v tej svoji in/off poziciji, ne da bi izgubili kanček svoje zvočne prodornosti.

Ker stojijo izven trendov, so seveda za zaslepljene nezanimivi, zato pa je ta kasetna žalosten dokument omejenosti, slepote in kamedonobne mentalitete domačih založnikov («državnih» založb, seveda) ter obenem dokaz, da morda ravno s paralelnimi svetovi založništva, življenja in ustvarjanja

še lahko pridemo do temeljev raznolikosti, pluralnosti in do možnosti za demokratičnost življenja. Glasba Indust bag je glasba, ki ponotrjanja tesnobnost pritiskov, zatiranj in težo okostenelih družbenih norm v izrazito nevrotičen, napet in frustrirajoč zvok brez kančka agresivnosti. Je glasba individualizma, ki se upa in se je sposoben upreti, ker nima kaj izugubiti. Vsi ostali so tako ali tako že zgubljeni. Rešite se, dokler je na Kersnikovi 4 še kaj kaset!

MARJAN OGRINC

LAČNI FRANZ — Sirene tulijo (Helidon)

Zadnja plošča te mariborske skupine ni nič posebnega. Lahko jo uvrstimo v zmerni domači rock tipa Martin Krpan ali kaj podobnega. Vsekakor pa je treba priznati, da je Predin še vedno močan v svojih besedilih, ki podobno kakor pri literatu Franju Franciču niso kaj prida izpljena in ohranjajo rudimentarnost »pogleda z dna«, le da je to Predinu stopilo v glavo, Franciču pa ne.

Pustimo zdaj aluzije in skrbno vatrano družbeno kritiko pesnika («mariborskega slavčka») ter priznajmo, da so njegove glasovne interpretacije besedil zelo dobre, toda muzika Lačnega Franza je zanič. Saj ni slaba, večdar kaj več kot sredinski rock tudi ni, čeprav ima nekatere zelo dobre, če ne izvrstne prebliske. Na plošči je tudi povsem solidna in v duhu sodobnega slovenskega rocka narejena priredba Zdravljice, o kateri lahko rečemo, da je dokaj upravičeno prava uspešnica.

Kaj storiti? Predvsem pustiti tistim, ki v Lačnem Franzu uživajo, vse veselje in pravico do tega, saj so eden tistih bendov, ki iz kolorita lokalnosti prehaja na splošnejšo raven in je »čist fajn za poslušati« ob besedilih, ki so nekaj stopenj nad ali pred glasbo samo. Povsem O.K. — glasba Lačnega Franza je pač glasba za spremljavo besedil, kaj č'mo.

MAO

GUSTAV MAHLER: 9. simfonija op. 9, D-dur

Orkester Češke filharmonije,
dirigent Vaclav Neumann
Založba Supraphon

Deveta simfonija skupaj s tematsko sorodnima Das Lied von der Erde in nedokončano deseto simfonijo ni bila izvedena za časa sklada-

teljavega življenja. Je zadnja velika simfonija pozne romantike. Je instrumentalna, v klasični štiristavčni obliki, napisana za klasično orkestralno zasedbo. Kljub temu navidezno koraku nazaj pa se je Mahler z nenadnimi obrati, harmonsko tujimi toni in nekaterimi oblikovnimi potezami že približal novemu stilnemu obdobju — ekspresionizmu.

Alban Berg je o tej simfoniji zapisal: »Prvi stavek je najbolj nebeška zadeva, ki jo je lahko kdo kdaj napisal, drugi, tretji in četrti stavek pa so pričakovanje konca.«

Skladba je Mahlerjeva najintimnejša izpoved, zaradi prevelike bližine smrti, ki se čuti v njej, se je celo odrekel njeni izvedbi. To je glasba, ob kateri je vsaka beseda odveč, in zato je toliko bolj razveseljivo dejstvo, da se je pri nas pojavila plošča s tem veličastnim delom, o katerem mnogi (žal) niti ne vedo, da obstaja.

BF



Gustav Mahler, karikaturna H. Lindloffa

ZOLTAN KODÁLY: Psalmus Hungaricus in Variacije na madžarsko ljudsko pesem

Madžarski državni orkester,
dirigent Antal Doráti
Založba Hungaroton

Kodály, ki je ob Beli Bartóku najpomembnejši madžarski skladatelj 20. stoletja, je na tej plošči predstavljen s svojo največjo mojstrovino — Psalmus Hungaricus za orkester, mešani zbor, otroški zbor in tenor. Pretresljivo dramatično delo je posvečeno zgodovini skladateljeve domovine in napisano na besedilo 55. plasmata kralja Davida.

Zgradba skladbe je pregledna: rondojevska forma s šestimi medigrami in glavna tema celotnega dela, ki jo sestavlja pentatonični zborovski ritmel. Uvodna in zaključna psalmidija povezuje vmesne lirično-episke epizode, v katerih vodilno vlogo prevzema tenor solo.

Sicer zelo dobro izvedbo na tre-

nutke zmoti le malce vsiljiv vibrato tenorista Józsefa Simándija.

Na drugi strani plošče so Variacije na ljudsko témo (Pav variacije). Šestnajst variacij in finale sestavljajo tridelno skladbo, prežeto s folklornimi motivi in pentatoničnimi melodijami.

Glavno témo, preprosto ljudsko pesem, Kodály virtuozno in bleščeče razvija ter preoblikuje z vsemi možnimi sredstvi variranja, ne da bi pri tem izumetničil njen prvotni karakter.

Barvita in večplastna kompozicija, ki zasluži pozornost.

BF

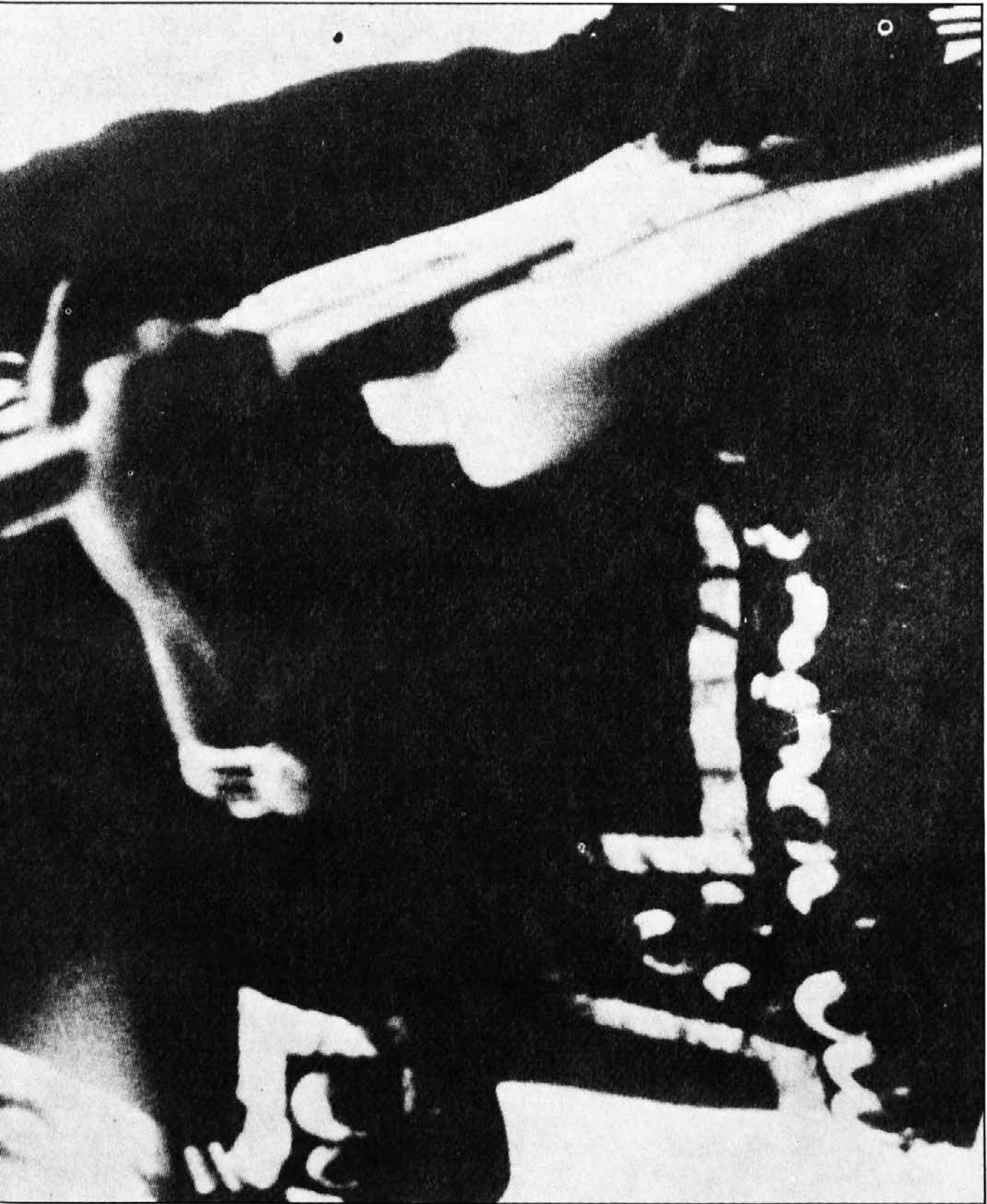
DORINA RADIČEVA: Enoglasni diktati (Univerzitet umetnosti u Beogradu, Akademija umetnosti u Novom Sadu, Beograd 1987)

Torej, dobili smo še eno knjigo enoglasnih narekov za solfeggio, o kateri še ni jasno, koliko jo bodo uporabljali na naših šolah. Dejstvo je, da metoda učenja solfeggia, na katero se po sestavi naslanja, žanje priznanje v južnoslovanskem delu Evrope, občasno pa tudi drugod. Metoda je sicer učinkovita, vendar pa zahteva dosledno spoštovanje postopka, kar si pri sistemu šolanja, kakršnega imamo, težko zamislimo, razen pri intenzivnem delu s posamezniki.

V knjigi so prisotni tudi metodični napotki za uporabo diktatov, sicer relativno kratki, zato pa jasni. Glavni del knjige pa je (kot pove že sam naslov) zbirka vaj iz solfeggia, v prvem delu melodičnih (okrog sedemsto, tudi primerov iz literature), v drugem pa ritmičnih (228). Oba dela sta še podrobno razdeljena na posamezna poglavja, ki obsegajo vaje za dur-mol sistem, modalno diatoniko, pentatoniko, folklorne lestvice... (prvi del), pa za enostavne in sestavljene ritme (drugi del). Pri vsej množici poglavljev se število, ki se sprva zdi ogromno, kaj hitro zreducira le na nekaj posameznih primerov v okviru ene problematike. Kot pri vseh učbenikih doslej se bo tudi tu dogajalo, da ob konkretnem problemu, nikakor ne bomo našli primerne diktata v knjigi. Sicer pa avtorica knjige ni storila nič drugega, kot na kratko predstavila in na dolgo povzela način dela pri solfeggiu na bolgarskih šolah. Knjiga sama bo pri nas verjetno uporabna kot dopolnilo vsem ostalim že znanim, dvomim pa, da se bo kdorkoli lotil doslednega dela po sistemu, ki ga propagira.

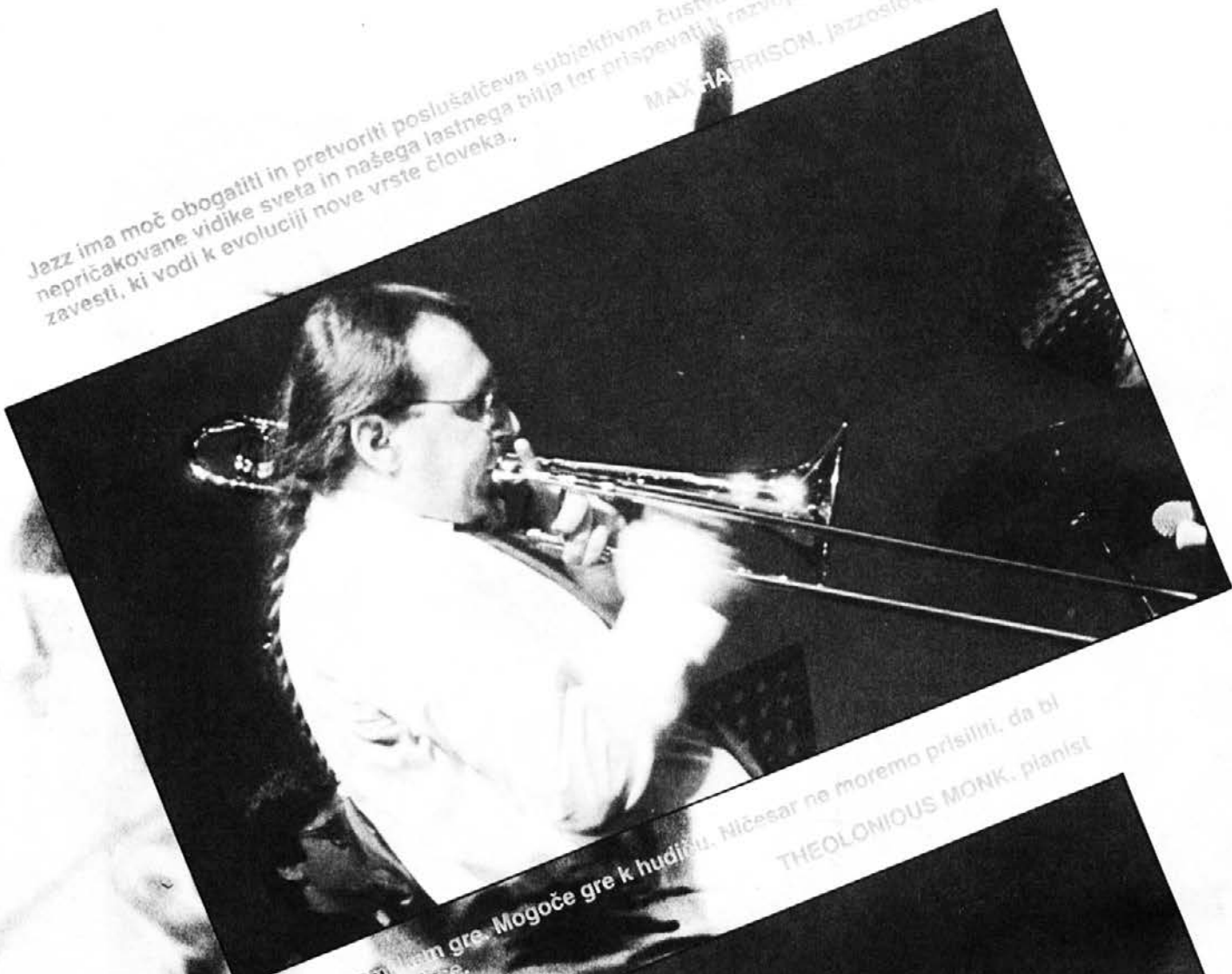
Je pa zanimiv prikaz enega od načinov učenja solfeggia.

TOMI RAUCH



Jazz ima moč obogatiti in pretvoriti poslušalčeva subjektivna čustva in tudi odkriti še nepričakovane vidike sveta in našega lastnega bitja ter prispevati k razvoju višje stopnje zavesti, ki vodi k evoluciji nove vrste človeka..

MAX HARRISON, jazzslovec



KAM gre jazz? Ne vem, kam gre. Mogoče gre k hudisti. Ničesar ne moremo prisilni, da bi kam šlo. Enostavno zgodba.

THEOLONIOUS MONK, pianist



Včasih lahko stopim iz sebe in slišim, kaj igram. Tedaj ideje tečejo same od sebe, z instrumentom se stopiva v eno.

SONNY ROLLINS, saksofonist