

II 263343

REVUJA GLASBENE MLADINE SLOVENIJE
ST. 1/1. 10. 1982/L. 13





Fotografiral LADO JAKŠA

NASLOV UREDNIŠTVA

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

UREDNIŠKI ODBOR

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

UREDNIŠKI SVET

Dr. Janez Hoefler (predsednik), Tone Lotrič (ZKOS), Željka Nardin-Milovanović (ZSMS), Jasmina Pogačnik (GMS), Jože Stabej (DGUS), Dane Škerl (DSS), Tone Žuraj (GMS) in delegacija uredništva (glavni in odgovorni urednik).

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

DRAGI PRIJATELJI GLASBENE MLADINE

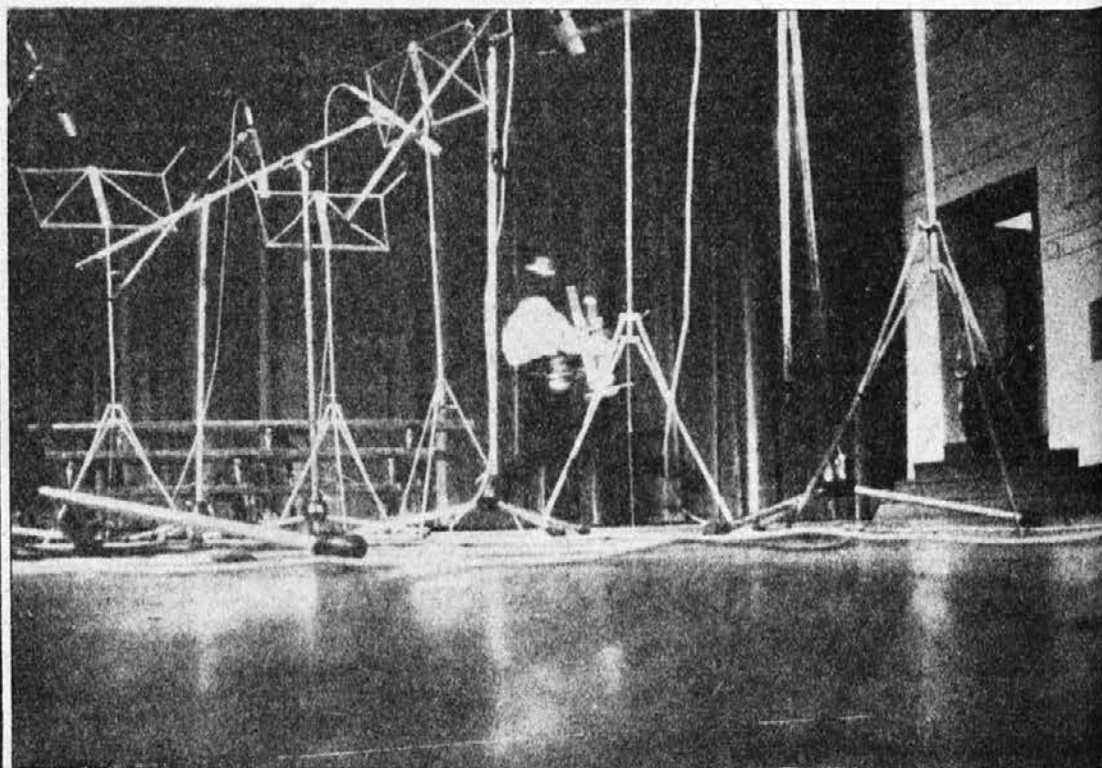
Vse premalo se srečujemo in se pogovarjamo o tem, kaj naj bi bila naša skupna skrb, namreč Glasbena mladina. Vse premalokrat si povemo ali se sploh vprašamo, kako je z Glasbeno mladino pri nas, kam jo želimo pripeljati, kakšno pravzaprav želimo imeti. Občutek imam, da kar prepogosto puščamo, da stvari tečejo naprej, kot pač tečejo, dobro ali manj dobro, včasih pa celo dovoljujemo, da gredo mimo nas. Da takšna ocena ni pretirana, kažejo naša srečanja, se pravi sestanki, ki za marsikoga pomenijo prej formalno kot vsebinsko obliko dela, so pa sedaj še vedno možnost za srečevanje in izmenjavo mnenj, ki jo vse premalo izkoriščamo.

Pred nami je konferenca Glasbene mladine Slovenije. Ne dovolimo, da bi se sprevrgla v nekaj, kar bi za vse nas bila samo nujnost. Pripravimo se nanjo, predvsem pa bodimo pripravljeni na njej kritično, ustvarjalno in odkrito povedati, kako delujemo in zakaj se pri svojem delu spotikamo. Konferenca mora biti mejnik, ki naj jasno pokaže, kam želimo in kakšno Glasbeno mladino v tem trenutku imamo: široko razvejano ali zgoščeno samo v nekaterih središčih. Smo sposobni skupaj zavihati rokave in vsaj poiskati tiste, ki bodo naše delo nadaljevali, če smo sami morda nekoliko opešali? Izkoristimo konferenco za to, da srečamo, resnično srečamo vse tiste, ki v tem ali onem kraju (še vedno) orjejo glasbenomladinsko ledino! Naj bo v nasprotju s številnimi sestanki v zadnjih letih konferenca sklepčna, naj bodo razgovori na njej ustvarjalni, vsak zase storimo vse, kar je v naši moči, da bo uspela in da bomo z nje lahko odšli zadovoljni. Kajti le tako si lahko predstavljamo skupno delo v prihodnosti!

Nasvidenje torej na konferenci 7. oktobra v Ljubljani!

Predsednica GMS

METKA ZUPANČIČ



Fotografiral LADO JAKŠA

PESTI, ZASTAVE IN ODKLONI

V zvezi s Pankrti res ne bi bilo treba delati kakšnega obširnega uvoda. Poznoavgustovski intervju z njihovim „frontmanom“ Petrom Lovšinom - Pierrrom Debilom in njihovim managerjem Gregorjem Tomcem - T. O. McGregorjem je skušal predvsem razjasniti osnovne poteze njihovih **Državnih ljubimcev**, hkrati pa tudi odmevov nanje. Drugi album Pankrtov me je tako kot še marsikoga ob prvem poslušanju razočaral. Po malce natančnejši in dolgotrajnejši analizi pa mi je postalo jasno, da so Ljubimci eden najbolj prelomnih albumov jugoslovanskega novega vala in punka. Zakaj? Delen odgovor na to vprašanje vam lahko da tudi pričujoči razgovor.

GM: Ali ste zdaj tudi sami že zmogli oceniti svoje Državne ljubimce?

Grego: Malo smešno je ocenjevati svoj album, hkrati pa je tudi res, da take ocene do zdaj skoraj še nobeden ni naredil. V bistvu so bile vse ocene, kar sem jih do zdaj bral, zelo površinske. Nobeden se ni spustil v to, kar smo hoteli s ploščo povedati. Tako bi morali po mojem svojo dolžnost najprej opraviti kritiki.

GM: In kaj so ti prezrli? Zakaj niso opravili svoje dolžnosti?

Grego: V glavnem so se vsi spuščali v detajle, da se v plošči odraža machizem, da gre pri tekstih za neke bolj dognane pesniške oblike.

Pierre: Da je glasba bolj starorockovska, medtem ko globalne ocene.

Grego: Dejansko ima človek včasih občutek, kakor da ni nobeden razumel te plošče ali pa je ni hotel razumeti.

Pierre: Recimo raje večina.

Grego: Samo preberi si oceno v Stopu! Ta v bistvu o plošči ne pove nič. Džuboks pa sploh še ni pisal o njej.

Pierre: Pišejo, kako je to dobra plošča, toda ne povejo zakaj, kako.

Grego: Očitno vsak čuti, da je z njo na spolzkih tleh in da raje ne bi govoril o njej. . . Da mu je sicer všeč, toda da se ne bi rad izpostavjal. Vsaj tak občutek dobim, ko berem te „kritike“.

Pierre: Poglej, kako jaz gledam na to ploščo in predvsem na njeno glasbo, ki je sploh nobeden ni razumel, njene namenske pervoznosti. V bistvu je bila delana po tekstih in je zato tudi taka.

Grego: Ves koncept je bil narejen že vnaprej.

Pierre: Poleg tega pa plošča tudi ni bila tako izdelana, kakor bi hoteli. V Jugoslaviji še vedno nimaš možnosti narediti takšne plošče, kakršno bi hotel imeti. Sploh pa

stari rock... Jaz bi rad dosegel, da bi se kak komad slišal tudi tako kot **Fire And Water** od Freeje, kar je še bolj nazaj, kakor bi si kdo upal misliti (iz 1970 op. av.). Po drugi strani pa bi moral kak komad zveneti dosti bolj odrgano, kakor je in kakor so ga pri nas pripravljeno narediti.

GM: Sicer pa so ti vaši Državni ljubimci tudi drugače dokaj nenavadni. So eden redkih tematskih punk albumov, hkrati pa pomenijo prelom s klasičnim punk sporočilom „Oni so grdi, mi pa imamo prav“, saj delujejo kot negacija znotraj sprejetja? Kako je prišlo do tega?

Grego: Človek se predvsem počasi zave, da hitro padeš v nekakšen socializem, če pri nas delaš take stvari (kot „Oni so grdi...“ op. av.). Zunaj z njim niso tako obremenjeni, pri nas pa je drugače in če začneš s temi radikalnimi enosmernimi kritikami, potem zelo hitro padeš v stvari, ki so bile delane že zdavnaj. Če bereš nekatere tekste mladih ljubljanskih punk skupin, te spominjajo na besedila, pisana takoj po vojni, ki so dejansko služila v sprijeni obliki. Tako se mi zdi, da je demistifikatorsko razmerje ravno eden izmed osnovnih principov tega albuma. . . Sploh pa ta naš drugačni odnos nastaja že kar kakšne dve leti.

Pierre: Že takrat sva hotela narediti album, ki naj bi obravnaval državljane in ljubimce. Tako v osnovi že dolgo časa veva, kaj hočeva. . . In potem sva osnovni koncept zelo natančno dograjevala. Grego: Množica komadov je prihajala in odhajala.

GM: Naslov vašega albuma je očitno dvoumen. Tako so nekateri celo vas interpretirali kot državne ljubimce, drugi pa. . .

Pierre: Mislim, da je naslov dosti manj dvoumen, kakor se zdi. Tisti, ki nas vsaj malo spremljajo, bi ga že morali razumeti. . . Če pa nas kdo vpraša, če smo državni ljubimci ali ne, pa pravimo, da smo, ker to

v glavnem ljudi drži, saj ljubimo red, popolnost in mir.

GM: Oglejmo si še tri probleme, nejasnosti v zvezi z vašim albumom! Prvi je povezan z izrazom „sredinski odkloni“.

Grego: V bistvu gre za to, da je posameznik, kjerkoli se pojavi in s čimerkoli se ukvarja, naj je to na levi, na desni, na sredini, ali pa na severu ali jugu, v odnosu do občestva, skupnosti v odklonu.

Pierre: Prav patološka značilnost tega pojava je to, da je tisto, kar je drugačno, praktično razumljeno kot sovražno. Tudi pri nas pogosto pride do netolerantnega odnosa. Lep primer tega je dejstvo, da so v Beogradu zaprli nekaj študentov, ki so nosili transparente Solidarnosti, v Ljubljani pa je bilo 5000 ljudi na koncertu, ki je to sceno dosti bolj poudaril.

Grego: Če nečesa ne delaš skozi institucijo, temveč na svojo pobudo, lahko postaneš „odklonist“.

GM: In kakšni so potem „sredinski odkloni“?

Pierre: Ravno mi smo centralni odklonisti. V bistvu nismo nikakršen ekstrem. Jaz sem recimo čisto navaden potrošnik nogometnih predstav, delegatskega gradi-va in podobnega, toda vseeno me imajo za „odklonista“.

GM: Pa se spravimo še na problem, povezan s skladbo Železna zavesa. Slišal sem že različne interpretacije te skladbe, poljsko in druge. Kako se ta sploh vklopi v Državne ljubimce?

Grego: Pri tem moraš poznati celotno zgodovino te zavesa. Ta namreč ni samo preprečevala, da bi se ljudje svobodno gibali, temveč tudi da bi dobivali druge informacije. Vsa simbolika železne zavesa je, da se zablokira v glavi, da začneš uniformno razmišljati, da začneš delovati samo prek določenih kanalov, da se nekako negiraš kot svobodni posameznik.

Pierre: Mimogrede, skladba je bila narejena že dolgo pred

Poljsko. Konec koncev so bili tudi Ljubimci posneti že novembra.

GM: Del vaših skladb „obdela“ tudi machizem (moški šovinizem). Zanimivo je, da je bila Ostan rajš pr men pogosto sprejeta nekritično.

Grego: Če skladbo vzameš iz konteksta, jo lahko vsakokrat drugače interpretiraš. Tega ne bi smeli delati. Neumno je tudi trditi, da, če avtor nekaj zapiše, tudi sam tisto misli.

GM: Zanimivo je, da je Državne ljubimce „stara šola“ rock kritikov zelo dobro sprejela.

Grego: Očitno je plošča padla v prazen prostor.

GM: Toda znova so se fantje „obesili“ zgolj na glasbo.

Grego: To je sploh naredila večina kritikov, z izjemo kakšnega Igorja Vidmarja. Nobeden se ni spraval na album pri korenini.

Pierre: Kljub vsemu pa tudi zvok albuma ni tako hard rockerski. Potem so Sex Pištole igrale čisti težki metal, ali pa Dead Kennedys, Dead Boys. Punk tudi ni tako omejen.

GM: Bral sem celo, da so se Pankrti s tem albumom poslovili od Slovenskega punka?

Pierre: To sami gotovo znikamo. Še vedno pripadam ljubljanski šoli punka, v okviru katere smo se tudi razvijali. Punk predvsem pomeni idejno svežino.

Grego: Punk se je precej spremenil od leta 1976, tudi naš, toda njegovo osnovno razpoloženje je pri nas ostalo nespremenjeno. Če nekateri novinarji pišejo, da Pankrti niso več punk, ampak samo angažirani rock'n'roll, potem jim samo lahko odvrnem, da je bil leta 76, 77 punk edini angažirani rock'n'roll in to je tudi še danes. Spremenile so se le njegove oblike.

Pierre: Res je, kot so pisali, da sem takrat hotel narediti angažirano rock'n'roll skupino in da to ni imelo nobene zveze s punkom, to pa smo zato, ker takrat o punku še nisem slišal. In v bistvu je bil potem punk tisti, ki nam je dal spodbudo. . . Sploh pa se sami tudi z imageom nismo istovetili z britanskim punkom.

GM: Klasičen zaključek. Kaj imate v ognju za jesen?

Grego: Predvsem turnejo po vseh večjih jugoslovanskih mestih z gostom iz Tuebingena, Mogoče bomo posneli tudi kak „živ“ izdelek.

GM: In širše?

Pierre: Glasbo pa delamo po principu „Ustvaril bom popoln sistem“.

Grego: Planiramo hit single. . .

Pierre: Ki pa ga ne bomo izdali (smeh). Se ga ne spleča. . .

PETER BARBARIĆ



GM PISMA

Dragi mladi bralci, znova začenjamo dopisniško rubriko, v kateri že nekaj let objavljamo in komentiramo vaše prispevke. Spet vas vabimo, da nam sporočate svoje vtise, mnenja, občutke o glasbi in ob njej, da nas obveščate o svojem doživljanju glasbene umetnosti in nam posredujete tudi svoje pripombe in želje v zvezi z vsebino revije GM. Kot je bila navada že doslej, bomo najboljša dopise posebej nagrajevali, najbolj zavzete dopisnike pa povabili na tradicionalno letno srečanje mladih dopisnikov. Tako srečanje, že 14. po vrsti, teče te dni v Ajdovščini, kjer gosta revije GM pa se ga udeležujeta Nežka Černe in David Merdaus, ki sta bila s tem nagrajena za lanskoletno dopisovanje.

Pošta, ki se je nabrala od konca lanskega letnika v juniju do sredine septembra, ni bila posebno obilna in tudi ne prav zanimiva. Zato sem se odločil, da odmerim prostor v tej številki eni sami temi, minulemu kvizovskemu tekmovanju v Srbiji, kjer sta obe slovenski ekipi, ki sta se ga udeležili, dosegli največji možen uspeh. Zapiše o tem so pripravile članice ekipe GM Ajdovščine. Tanja Pavlica bolj stvarno komentirano poročilo. Jasna Koruza nekoliko literarno pobarvan potopis, Nežka Černe pa je opisala potek dvodnevnega tekmovanja. V celoti kar izčrpen popis kviza, ki bo nedvomno šel v anale zgodovine slovenske glasbene mladine.

V pričakovanju še nadaljnjih takšnih uspehov in tudi v pričakovanju vaših pisem vas lepo pozdravlja

VAŠ UREDNIK

UVOD

Letošnje tekmovanje GM Srbije na temo Jazz od New Orleansa do rock jazzja je bilo od 13. do 15. maja v Leskovcu. Udeležilo se ga je 29 ekip, med njimi tudi dve slovenski ekipi GM Ajdovščine in ekipa GM Novega mesta. Obe sta se uvrstili v finale in si nazadnje z ekipo Novega Sada delili prvo mesto. Dodatnih vprašanj namreč ni bilo, ker je finale prenašala beograjska televizija in si imela omejen čas za prenos. Vnaprej smo se dogovorili, da si v primeru izenačenosti nagrade delimo. Vsaka zmagovalna ekipa je tako dobila 20.000 di-

narjev, četrtovrščena (ekipa GM Zaječarja) pa je prejela komplet plošč z jazzovsko glasbo, ki jih je izdala PGP RTB. Vse ekipe so pokazale presenetljivo dobro znanje. Mislim, da je tekmovanje doseglo svoj namen - čimveč mladim približati jazz. Dobro se mi zdi, da je bil poudarek na slušnem gradivu, saj bistvo jazzja in tudi druge glasbe niso letnice in podrobnosti iz življenja glasbenikov.

Všeč so mi bili tudi sproščeni odnosi med ekipami. Ni bilo čutil rivalstva. Spoprijateljili smo se, kolikor je bilo sploh mogoče. Časa je bilo namreč zelo malo, za navezovanje tesnejših stikov veliko premalo. Nekoliko je to krivda organizatorjev. Če bodo naslednja tekmovanja GM Srbije odslej vsako leto v Leskovcu, kot je predlagal Dom kulture mladih, bo najbrž tudi organizacija boljša. Nekdo je tudi predlagal, da bi bila tema naslednjega kviza jugoslovanski jazz. Mislim, da je to dobra ideja in če bo res tako, se spet srečamo v Srbiji - upam, da iste ekipe in še kakšna nova.

TANJA PAVLICA

DOGAJANJE

Popoldne je bilo v Domu kulture mladih na vrsti izločilno tekmovanje. Kljub utrujenosti nam je šlo dobro od rok. Vprašani je bilo deset, pet tekstovnih in pet slušnih. Skupaj je bilo mogoče doseči 35 točk. Vprašanja so bila lahka, na vseh deset smo odgovorile pravilno. V četrtfinale je prišlo deset najboljših ekip iz A skupine in deset iz B skupine. Prvitekmovalni dan je bil za nami. Po večerji smo prišli v Dom kulture še na nastop jazzovske skupine Lale Kovačeva. Mladi smo bili nad njihovo glasbo navdušeni. Skupina je v svojo glasbo vključila elemente balkanske ljudske pesmi, zaigrala pa je tudi nekaj skladb, ki smo jih imeli v slušnem gradivu za tekmovanje.

V petek sta bila na programu četrto in polfinale. Ob devetih zjutraj smo se spet razdelili v dve skupini. Vprašanja so bila tokrat že težja. Nekajkrat smo se zmotile in tako izgubile 4 točke, zato smo vse nestrpne čakale na rezultate. Uvrstile smo se naprej!

Čez približno pol ure se je začel polfinale. Najprej je tekmovalo pet ekip iz A skupine. V finale sta prišli

ekipa iz Novega Sada s 35 točkami in ekipa iz Zaječarja z 32 točkami. Potem je bilo na vrsti pet ekip iz B skupine. Zdaj je bilo najbolj napeto. Vsaka najmanjša napaka bi pomenila izločitev. Spet smo odgovarjali najprej na pet tekstovnih vprašanj. Nanje smo odgovorile pravilno. V nas so se mešali občutki sreče in napetosti. Napaden odgovor - 3 točke. Bile smo že prepričane, da smo izpadle. Sledilo je razvrščanje rezultatov. Nato je napovedovalec povedal: „Iz B skupine sta se v finale uvrstili ekipa iz Novega mesta s 35 točkami in ekipa iz Ajdovščine z 32 točkami.“ Ponorele bi od veselja!

Popoldne so drugi odšli na ogled Narodnega muzeja v Leskovcu, finalne štiri ekipe pa smo ostale v Domu kulture mladih. Organizatorji so pripravljali vse potrebno za kočno prireditev. Spoznali smo se s tekmovalci iz Novega Sada in Zaječarja. Fantje iz Novega Sada igrajo v amaterskem sestavu, prav tako člani ekipe iz Novega mesta. Bile smo edine ženske v finalu.

V soboto ob 11.40 se je začelo finalno tekmovanje, ki ga je prenašala beograjska TV. Najprej je napovedovalec Mičo Marković gledalcem opisal Leskovac, nato je predstavil jazzovski ansambel Lale Kovačeva, ki je igral glasbene primere za vprašanja, nato še žirijo in nas tekmovalce. Vsaka ekipa je odgovarjala na štiri vprašanja. Pravilni odgovori so prinesli 10 točk. Ekipa iz Zaječarja je dosegla 9 točk, druge tri pa vsaka po 10. Tako smo si razdelili tri prva mesta, četrto pa so dosegli mladi iz Zaječarja z minimalno razliko v točkah.

NEŽKA ČERNE

MISLI, VTISI, SPOMINI

Karavana je krenila na pot. Težko pričakovani dan, polni smo najrazličnejših čustev. Upanje, vznemirjenje, odvisno pač. Piše se 12. maj 1982. Smo na progi Ljubljana - Beograd. Zakaj? Naša mentorica Martina Černe-Vodopivec nas je tudi letos spodbudila za kviz tekmovanje na temo Jazz od New Orleansa do rock jazzja (tekmovali

smo namreč že na slovenskem kvizu o jazzu in bile takrat druge).

Začele so se torej priprave - sprva bolj za šalo, a odločilni datum se je hitro bližal in s tem se je večala intenzivnost našega dela. Gradiva je ogromno - 120 velikih tipkanih strani, kar seveda še ni vse. Tu je še pomembnejši slušni del, ki obsega 180 posnetkov. Snov si razdelimo. Dobim prvi del - tokove, ki so vplivali na oblikovanje jazzja (blues, duhovna glasba črncev ZDA in zgodnje oblike jazzja). Tanja Pavlica je odgovorna za srednji, Nežka Černe pa za zadnji del. Dobra dva meseca smo veselo pljuvale v roke. Če odkrito priznam, mi je bilo učenje o posameznih obdobjih v pravo muko. Preklinjala sem sama pri sebi to ogromno število suhoparnih letnic in še večje število meni tuje zvenecih imen ter si govorila, da sem velik osel, ker si nalamam nepotrebno garanje. Seveda nisimo imele le obdobja črnih oblakov, sijalo je tudi sonce. Radost ob poslušanju glasbe, ki me je prevzela s svojo pristno neposrednostjo, iskrenostjo, spoznanje, da vedno več vem o jazzu, in še marsikaj me je sililo k temu, da sem vztrajala.

Cilj našega potovanja je Leskovac. Ležim v spalnem vagonu, a zaspati ne morem. Vse „finte“ poskušam, celo štejem in to v raznih jezikih. Nič - še vedno sem budna. Gledam skož okno in prisluškujem v gluho noč. Žabje kvakanje se zlijeva z monotonim ropotanjem vlaka in ustvarja čudovito uspavanko. Noč se umika dnevu, že se oglašajo prvi petelini. Bližamo se Beogradu. Na obzorju se rišejo obrisi mogočnih stavb - naše glavno mesto. Z nami je tudi ekipa fantov iz Novega mesta, ki so bili na slovenskem tekmovanju boljši od nas. Kako bo tokrat? Občutek imam, da so nabiti z znanjem.

Nadaljujemo pot proti Leskovcu. Pokrajina je razgibana. Čreda ovac, trop prašičev, ki rijejo po blatu ob reki, pastir se hladi v senci košatega drevesa. Smo v osrčju Balkana. In končno - Leskovac! Rahlo omotično me vpije v svoje drobce. Čutim njegov živahni utrip, mladostni zanos, ki se združuje z značilnim melosom tega dela naše domovine. Na cilju smo!

JASNA KORUZA

V GROŽNJANU SPET ŽIVO

ANIMATORJI IN INFORMATORJI

Avgusta je bil v Grožnjanu desetdnevni seminar aktivistov Glasbene mladine iz vse Jugoslavije. Delali smo v dveh skupinah: informatorji in animatorji. Informatorji so redno pripravljali bilten, obvestili, intervjuji, predstavitveni, kritiki koncertov in seveda z občudovanjem predavanja, ki sta jih obe skupini po določenem urniku spremljali. Časa je zmanjkovalo predvsem animatorjem, ki so si zastavili dokaj ambiciozen program - želeli so z domačimi mladinci osnovati Glasbeno mladino v Grožnjanu in v delovni organizaciji Digitron v Bujah. Težave, na katere so naleteli, so bile prav poučne. Edini oprijemljivi uspeh (poleg bolj ali manj uspešnega dogovarjanja) je bil jazzovski koncert v Digitronu, pri katerem so sodelovali tudi udeleženci grožnjanskega jazzovskega seminarja.

Vsebinska predavanja se je vrtela okrog organizacije Glasbene mladine in njenih programov. Udeleženci smo si zaupali izkušnje, se spraševali in se razvneli v pogovorih. Izredno je razburil duhove „predavatelj“ Boško Obadovič, nekdanji menežer in pisec besedil skupine Atomsko sklonišče, ki je pripovedoval o zakulisju v jugoslovanski pop-sceni. Prišlo je do vprašanja, kdaj in ali sploh lahko Glasbena mladina odstopi od svojih vzgojno-izobraževalnih programov v korist komercialnejših in si s tem zagotovi uspešnejše (finančno) delovanje.

Precej prisotnih aktivistov je povedalo, da se njihove OK Glasbene mladine samofinancirajo! Osveščenost in zagnanost aktivistov je spodbudna. Pogrešamo pa lahko večjo strokovno podkovanost oziroma vpogled v sodobnejša glasbena snovanja ter približevanje teh mlademu občinstvu. V prihodnje bi morali povabiti glasbenike, ustvarjalce in se z njimi pogovarjati o njihovih potrebah in željah. Večkrat se namreč pokaže, da je od okusa in znanja aktivistov in organizatorjev močno odvisno glasbeno življenje nekega okolja.

Življenje so nam v teh desetih dneh popestrili že mladi jazzisti in kitaristi, ki so bili vedno pripravljene muzicirati, zelo aktivna pa je bila tudi dramska skupina, ki se je ubadala z Brechtom in je na izredno zanimiv način pripravila dve njegovi krajši deli.

NUŠA GREGORIĆ

STRAN 5

POGOVOR Z BOŠKOM PETROVIČEM

Grožnjan - mesto umetnikov, galerij, glasbe in vznemirljivega življenja.

Letos avgusta so tu že tretjič organizirali tečaj jazza, ki ga vodi Boško Petrovič. Istočasno so bili tam še seminarji kitare, animacije, Brechtovega gledališča, pa delavnica za izdelavo čembala.

Tečaj jazza so poleg Petroviča vodili še avstrijski saksofonist Karl-Heinz Miklin, madžarski violinist Csaba Deseo, kitarist Damir Dičić, basist Mario Maurin in bobnar Salih Sadiković. Z njimi so se mladi glasbeniki učili, vadili v malih sestavih ter pripravljali koncerte in jam sessione.

Boško: „Smisel tega tečaja je, da mlad glasbenik dobi osnovne informacije, kako poslušati jazz, na kaj paziti pri poslušanju in igranju, da se nauči dve ali tri jazzovske skladbe, predvsem pa da to glasbo vzljubi in jo nese v svoje okolje. Zame jazz ni samo glasba, je stil življenja, izbor humorja, oblačenja, družbe.“ Priložnost sva izrabili za kratek intervju:

- Začnimo na začetku. Kako ste se lotili jazzja?

S sedmimi leti sem začel igrati violino. S štirinajstimi pa sem poslušal neko ameriško postajo v Muenchnu, kjer sem prvič slišal jazz. Poslušal sem in poslušam ga še danes. Po enem letu sem že poskušal ustanoviti svoj orkester v Školji Loki, kjer sem takrat živel.

- Katero jazzovsko smer zastopate in kateri glasbeniki so na vas najbolj vplivali?

Pravzaprav nisem vezan na nobeno določeno smer, čeprav mi je najbližji be-bop. Charlie Parker je name naredil najmočnejši vtis, čeprav z njim nisem nikoli igral. V prelomni fazi mi je veliko pomagal John Lewis. V zadnjem času pogosto odelujem tudi s Terryjem Clarcom.

- V svojo glasbo vnašate elemente naše narodne glasbe. Kako so to sprejeli v svetu, kdo poleg vas v Jugoslaviji še uporablja te vrstne?

Ko sem začel igrati, je bilo to še nekaj novega. Vodil sem Zagrebški jazz kvartet, s katerim sem prepotoval celo Evropo. Bilo je zanimivo za publiko in kritiko. Nekateri kritiki so našo glasbo imenovali jugoslovanski jazz. Vključevanje narodnih elementov je značilno za celo mojo generacijo: Duško Goković, Lala Kovačev... Te prvine so

predvsem melodija, harmonija in ritem - na primer zanimivi madežonski ritmi. Danes to zelo dobro delata Privšek in Prohaska, pa tudi drugi. Mislim, da vsak glasbenik poskuša ustvariti glasbo, ki vključuje elemente njegovega naroda. To je počel že Mozart, da o Dvořaku ne govorimo.

- Rekl ste, da imate najraje be-bop. Ali poskušate igrati tudi rock jazz ali free jazz?

Be-bop mi je najdražji stil v jazzu. To je vrhunec, slog z najbolj kompleksno obliko. Sam imam lasten način, iščem svojo pot. Z znanimi glasbeniki sem igral tudi rock in free jazz, vendar drugače tega ne počnem.

- Kaj vas v jazzu najbolj privlači? Zakaj ste se odločili prav za jazz, in ne recimo za klasično?

Jazz je nenehna pustolovščina, uživanje, ki se nikoli ne konča. V klasiki imaš vse že napisano, ne moreš spreminjati, imaš pa svobodo interpretiranja. V jazzu je drugače. Avtor je le osnova izvajalca, da bi z lastno ustvarjalnostjo izdelal svojo paralelno glasbeno idejo in hkrati želel obdržati avtorjev duh. Istočasno skladaš in izvajaš glasbo, ki se nikoli ne ponovi.

- Kaj mislite o free jazzu, kjer želi glasbenik izraziti predvsem svoja občutja?

Izražanje občutkov je v vseh stilih in ne le v free jazzu. Mislim, da je danes v free jazzu veliko „blefa“, s tem seveda ne mislim na Alberta Aylerja ali kakega drugega dobrega glasbenika. Zdi se mi, da je težje izraziti svoja občutja v discipliniranem igranju, kjer se držiš estetike, arhitektonike, kot pa v igranju lestvic gor in dol, kot to danes delajo mnogi, predvsem amaterji.

- In je zato težje oceniti kvaliteto te glasbe?

Že pred desetimi ali petnajstimi leti je jazz postal posel. Freddy Habbart je dejal, da bi raje igral samo be-bop, vendar mora posneti pet plošč s free jazzom, da lahko posname eno z be-bopom.

- Kaj pravite o prihodnosti jazzja?

Jazz je bil in bo. Takrat ko so bili zelo popularni Beatli, se je govorilo, da je jazz v krizi. Na snemanju naše plošče sem bil malo otožen in rekel sem Johnu Lewisu: „Jazz is dying“ (jazz umira). Zasmel se je in dejal: „Veš, vse je krožnica. Če smo zdaj spodaj, se lahko samo dvignemo, pasti ne moremo.“ In tako je. Vse se vrača. In o prihodnosti nikar ne sprašuj več!

Z jazz pozdravom MIJAUC, MIJAUC!
NEŽKA ČERNE
TANJA PAVLICA



SPOMINI NA MATEJA HUBADA

MATEJ HUBAD 1866 - 1934

Matej Hubad, oče našega dirigenta Sama Hubada, je bil ogromne postave, širokih ličnic in čela, imel je sonoren glas in možat nastop. Spoznal sem ga šele kot novopečeni študent na ljubljanskem konservatoriju po opravljeni maturi, takrat, ko je imel mojster Hubad za seboj že skoraj trideset - letno kariero kot vodilni slovenski zborovodja in glasbeni organizator. Bil je namreč ravnatelj Glasbene šole in po 1. svetovni vojni tudi Konservatorija Glasbene Maticice. Na videz je bil strog in nedostopen, v bistvu pa je bil dobrodušen, razumevajoč in celo šaljiv, če si se mu le znal primerno približati. Le pri pouku ni poznal šale in kot zborovodja je bil neizprosni. Ko je moja teta v zadnji klopi med poukom glasbe klepetala s pozneje znamenitim tenorjem Joséfem Rijavcem, ji je Hubad s katedra zagnal svinčnik naravnost v čelo. In ko je tedanja gospa županja ljubljanska za deset minut zamudila zborovsko vajo, je Hubad z roko tako močno tresčil po klavirskem pultu, da ga je zdrobil. Zato pa smo v časih, ko je slovenska glasba bila še neobgledna, se pravi, takoj po prvi svetovni vojni, poslušali koncerte, katerih spored je segal od Gallusa pa do Štolcerja-Slavenskega. In to v času, ko so bili zbori Antona Lajovica še trd oreh za najboljša združenja.

Matej Hubad je imel navado, da je vsakogar vpraševal za nasvet,



toda storil je vedno po lastnem preudarku. Kot ravnatelj si je rad zapisoval vse želje, pritožbe in graje profesorjev in študentov v svoj debeli dnevnik, nakar je na vse pozabil. Kakšen smeh se je razlegal po šolski dvorani, ko je moral Hubad na Miklavžev večer pred oder in ga je Miklavž grajal zaradi tiste „knjige pozabljenja“, in kako se je dr. J. Mantuani, dvorni svetnik in glasbeni zgodovinar, vzor sistematičnosti in vestnosti, tolkel po koljenih!

Vsi študenti konservatorija, pevci in nepevci, smo morali skozi Hubadovo „zborovsko šolo“! Šlo je za sistematično petje melodijskih odlomkov najrazličnejše oblikovanosti, za transponiranje, za ob-

vladanje dihanja, intonacijske posebnosti in značilnosti zborovskega stavka. Koliko smo se hote ali nehote naučili, se mi je posvetilo veliko pozneje, ko sem moral kot pianist voditi študentski pevski zbor Slovencev v Pragi, Učiteljski pevski zbor v Ljubljani, prepevati pri vojaki, v ujetništvu, prevzeti Invalidski partizanski pevski zbor na osvobojenem ozemlju in še po osvoboditvi poprijeti tu in tam za zborovodstvo, ne nazadnje na Akademiji za glasbo.

Uspeh Hubadovega prizadevanja pa je bila ustanovitev zbora konservatoristov v tridesetih letih, ki se je pod vodstvom D. Švare lotil tudi oratorijev, posebno ko smo konservatoristi ustanovili tudi svoj

orkester. K tem uspehom je veliko prispevalo tovarišvo med študenti, ki ga še niso razjedali niti zvezo ništvo niti politične razprtije niti nevoščljivost. Čeprav je bil Matej Hubad v mnogem odvisen od „sivih eminenc“ tedanje Glasbene Maticice in Filharmonične družbe, z naklonjenostjo podpiral poleg Društva konservatoristov. Zavedal se je, da se je tedaj šolala prva generacija poklicnih glasbenikov na akademskem nivoju. To potrjujejo imena še živečih in že preminulih članov tedanjega društva poleg številnih neimenovanih vsi: pianisti V. Vodušek, R. Gallus, Z. Zarnik, M. Valjalo, Osterčeva, M. Lipovšek, P. Sivik, violinisti L. Pfeifer, K. Rupel, A. Dermelj, V. Šušteršič, čelista B. Leskovic in O. Bajde, pevci J. Goslič, M. Rus, A. Meze, N. Golobovič, skladatelja F. Sturm, D. Zebre...

Matej Hubad je rad zahajal na svojo domačijo na Skarčuno in tu di nas študente tja vabil na izlet. Zelo nas je potrla nesreča, ki se mi je zgodila, ko je sedel doma z vso težo v naslonjač. Podrl se je in mi odtrgal sredinec na roki. Vneme dela, ki ga ni nikdar zapustila, pa mu tudi ta invalidnost ni vzela. Zato so mi neprestane mobilizacije in trenja pred začetkom druge svetovne vojne preprečile, da bi se bil v nepregledni vrsti pokojnikov, vseh častilcev ob pogrebu poklonil njegovemu spominu.

PAVEL ŠIVIC

PRVI KONCERTI V VELIKI DVORANI

CANKARJEV DOM

Slovinci smo se že kar navadili na misel, da imamo v Ljubljani nov dom, poln velikih in majhnih prostorov, ki nas iz dneva v dan preseneča s kopico programov. Z letošnjim šolskim letom nas je Cankarjev dom dobesedno zasul s koncerti, gledališkimi predstavami, otroškimi programi in razstavami, ki si jih vsakakor velja ogledati. Polno pa je zaživela tudi največja dvorana te hiše, ki smo jo do zdaj malo plašno hodili

ogledovat in pri tem upali, da bo akustika kar najboljša in orgle kar najbolj bleščeče. S septembrskim otvoritvenim koncertom, ki sta ga prenašala tudi ljubljanski radio in televizija, so se naši glasbeniki zares izkazali in nam predstavili veliko dvorano v najlepši luči. Ni bilo zadoščeno le naši radovednosti, doživeli smo bogat glasben večer, na katerem so dali vse od sebe ljubljanski filharmoniki in dirigent Uroš Lajovic, nji-

hov gost, orglavec Željko Marasovič iz Zagreba in vsi tisti, ki so si prizadevali prek medijev kulturni dogodek čimbolj približati gledalcem in poslušalcem po Sloveniji. Spored je tokrat obsegal le dela slovenskih avtorjev (Dolarja, Bravničarja, Kozine, Šivica in Ramovša) in dokazal, da smo lahko veseli svoje kulture.

Ta svečani dogodek, ki je v Cankarjev dom pripeljal množico poslušalcev iz vse Slovenije, je bil uvod v

letošnjo sezono, ki nam obeta prenekateri lep večer v beli dvorani z orglami. Že v oktobru se bodo v njej zvrstili trije koncerti orkestra Slovenske filharmonije in koncert orkestra naše radijske postaje, na orgle bo zaigral dunajski glasbenik Hans Haselboeck, tu bo tridesetletnico svojega plodnega delovanja praznoval Slovenski oktet, dvorana pa bo gostila tudi imenitno opero velikega gledališča (Bolšoj teater) iz Moskve.

KAJA ŠIVIC

NOV JAZZ, STAR FESTIVAL



Minilo je skoraj tri mesece od zadnjega ljubljanskega jazz festivala in upam, da so si stari abonenti že opomogli od šoka - veliki orkestri nimajo več prostora na ljubljanskih dnevih jazza, festival je preplavila avantgardna jazzovska in sodobna improvizirana glasba.

Seveda je ta preskok festivala povzročil negativne in pozitivne kritike. „Letošnji festival - katastrofa! Veliko denarja za velika imena in slabo glasbo,“ pravijo eni. „Končno se je nekaj premaknilo v

tem, z bigbandi in senilnimi boperji zazidanem festivalu,“ odgovarjajo drugi.

Okusi in pogledi so različni, mislim pa, da je letošnji festival ponudil poslušalcu nekoliko boljše, zanimivejše in bolj aktualno glasbo kot prejšnja leta, čeprav je pri tem seveda nekoliko zanemaril jazzovsko tradicijo. Da je bil letošnji festival drugačen in relativno na višji ravni, dokazuje veliko zanimanje publike. Tu ima prste vmes tudi

reklama, saj je bila številnim poslušalcem taka glasba malo znana; na RTV Ljubljana avantgardne jazzovske glasbe ne slišimo pogosto.

Ne bom se spuščal v kritiko posameznih sestavov, ker bi mogoče vsi glasbeniki dokazali svoje mojstrstvo, nekateri izmed njih vrhunsko kvaliteto; tudi naši sestavi so se dobro odrezali.

Vmes je bilo tudi nekaj, čemur pravimo show, ki po mojem mnenju ne spada v jazzovsko glasbo,

vendar se je nevsiljivo vključilo vanjo in ustvarilo zanimivo kombinacijo. Nekateri so pač mojstri!

Festival je torej ubral nova pota, dal občutek svežine, drugačnosti. Prav gotovo je, da se nova programska usmeritev ljubljanskega jazz festivala nekaj časa ne bo spremenila, in mislim, da je tako prav.

MARKO BOH

Fotografiral **STOJAN PELKO**

Po nekajletni stagnaciji smo spet imeli priložnost poslušati reprezentativnejši izbor iz trenutnega dogajanja v sodobni improvizirani godbi. Predstavilo nam ga je deset zasedb.

Sončna pot, trio Miloša Petroviča in kvartet Toneta Janše so prezentirali snovanje v domačem jazzu. Medtem ko je Janša ostajal znotraj že s plošč in nastopov znanih okvirov, ima nova zasedba Sončne poti še težave pri iskanju svoje nove identitete, tako je Petrovičev trio predstavljal najzanimivejši del domačega prispevka. Cadmo Quintet Antonella Salisa je zanimiva zmes elementov italijanske folklore in jazza, s svojim

atraktivnim nastopom pa je poslušalce dvignil na noge. Na žalost so solisti s predolgim soliranjem razvodeneli sicer kvaliteten nastop.

Pravo nasprotje Salisa sta bila Irene Schweizer in Ruediger Carl, izrazito radikalna iskalca novih izraznih možnosti v glasbi. Drugi - ad hoc - sestavljeni duet Steva Lacyja in Mela Waldrona nas je razočaral, še posebej Waldron, ki je s svojim neinventivnim preigravanjem fraz onemogočil sicer prepričljivejšega saksofonista Lacyja.

Lea Smitha in njegovo zasedbo New Dalta Ahkri smo lahko slišali prav na vrhu njihove ustvarjalnosti. Smithova glasba sicer ni tako at-

raktivna, zato pa pomeni s svojo „razdrobljeno“ strukturo enega izmed viškov sodobne improvizirane godbe.

Ostanejo nam še „zvezde“ festivala, od katerih je Special Edition Jacka De Johnetta odigrala korekten pregled svojega snovanja, manjkalo pa ji je prodornosti, ki smo je vajeni z dveh plošč. Populistične tendence Lesterja Bowieja in njegovega projekta „From The Roots To The Source“ so seveda naleteli na izjemen odmev pri poslušalcih, pokazale pa so tudi, da se tak koncept zelo hitro izčrpa, saj mu manjka prave ustvarjalne energije.

Dejanski vrh festivala je predstavljal celovečerni nastop Sun Raja in njegove Arkestre. Znameniti glasbenik je pokazal, kako je mogoče z (velikim) orkestrom slediti novim glasbenim tokovom, jih družiti z elementi tradicije (big bandov iz 30-tih let), ne da bi pri tem koketiral z glasbenim okusom občinstva.

Izjemno zanimanje občinstva dokazuje, da je bila programska zasnova jazzovskega festivala - tokrat v organizaciji KDIC - pravilna, čeprav bi bilo želeli tudi kaj iz „novih“ tendenc sodobnega jazza (npr. „free funk“ ipd.). To pa bo - upam - prišlo na vrsto naslednje leto.

JURE POTOKAR

Organizatorji jazzovskega festivala v Wiesnu pri Dunaju so se letos odločili prirediti kar dva festivala, enega julija in drugega avgusta. Na prvem je nastopilo veliko slavni glasbenikov, v glavnem predstavnikov tradicionalnih, že utečenih jazzovskih usmeritev, program drugega pa je obetal nekaj odličnih zastopnikov avantgardnega jazza. Med njimi so bili z glasbeno-kompozicijskega in instrumentalno-raziskovalnega vidika posebej zanimivi: kvartet Andrew Cyrilles Maono, Joseph Jarman/Don Moye kvartet, septet Henryja Threadgilla ter Steve Lacy sktet in o njihovi zanimivi glasbi bi radi zapisali nekaj besed.

Za vse te skupine lahko rečemo, da v svojem muziciranju združujejo glasbene elemente, ki so v zgodovini jazza postali razpoznavni znak za to glasbeno zvrst /blues, swing, značilno sinkopiranje, improvizacija.../, svobodno improvizacijo, zvočno eksperimentiranje na instrumentih ter strogo po notnem /pogosto tudi grafičnem/ zapisu izvajane dele skladb.

Za glasbo kvarteta Don Moye, tolkala, bobni, Joseph Jarman, saksofon, Bill Brimfield, trobenta, in Essiet Essiet, bas, bi bila morda najbolj primerna oznaka „urejena svoboda igranja“. Nihala je od zanimivo in inventivno preoblikovanih elementov swinga in bebopa do popolnega freeja, od strogo zapisanih tutti delov do nadvse spontanosti solističnih in skupinskih improvizacij.

Tudi za kvartet bobnarja Andrewa Cyrilla /Ted Daniel, trobenta, S. Smith, klavir, Nick de Geronimo, bas/ je značilno samosvoje uporabljanje elementov swinga kot osnove za zvočno eksperimentiranje in improvizacijo. Andrew Cyrille je stalno presenečal s svojimi zanimivimi zvočnimi sprehodi po instrumentu, ki se je iz baterije bobnov /z določenim in pri mnogih bobnarjih uniformiranim zvokom/ prelevil v zvočni vir za vse mogoče tolkalske, melodične in barvne odtenke. Ni igral le po opnah in činelah, temveč po celotni „tehnični napeljavi“ bobnov, v spontanem solu pa celo po tleh, stolu in vseh mogočih predmetih v bližnji okolici na odru. Pri tem se nista niti za trenutek izgubila ritmična nit in swingovski polet.

Poslušalce v Wiesnu je zelo navdušil nastop septeta saksofonista Henryja Threadgilla /Ohi Dara, trobenta, Craig Harris,

trombon, Fred Hopkins, bas, Brian Smith, bas, John Betch, bobni, Phoraen Ak Laff, bobni/ z dvema bobnarjema, dvema basistoma in tremi pihalci. Podvojena ritmična instrumenta sta skrbela za stalno poliritmično napetost zvočnega toka, pihalci pa so v zgoščenih clustersko postavljenih harmonijah z izjemno intenzivnostjo prepletali strogo organizirano, aranžirano skupno igranje z izbruhi svobodne improvizacije. Obeta se, da bomo v letošnji sezoni to odlično zasedbo slišali tudi v Ljubljani.

Tisti poslušalci, ki v Ljubljani niso mogli najti stika z glasbo saksofonista, Steva Lacyja in mu celo očitali pomanjkanje ali celo popolno zanemarjanje „jazza“ v njegovem igranju, bi bili gotovo drugačnega mnenja, če bi slišali njegov sekstet /Irene Aebi, violina, čelo, glas, Steve Potts, saksofon, Bobby Few, klavir, Jean-Jaques Avenel, bas, Oliver Johnson, bobni/, s katerim je v Wiesnu navdušil občinstvo. Za igranje te skupine odličnih glasbenikov bi lahko rekli, da je sinteza sodobnih stremeljenj v tej glasbi: povezuje nove kompozicijske postopke t. i. „resne glasbe“ z jazzovskim muziciranjem. Grajeno je zelo tenkočutno in glasbeniki ves čas skrbno pazijo, da kompozicijski koncept ne zasenči vitalne, stalno ustvarjalne plati neposrednega muziciranja /ob poustvarjanju zapisanih delov skladb vedno obstaja prostor za zvočne dodatke trenutnega navdiha/. Elementi svobodne tonalnosti, poliritmije, plastenja zvočnih mas ipd. dihalo v spontanem nadgrajevanju zastavljene komponirane osnove in vsak improvizacijski izlet je logično vključen v zvočni tok celotne skladbe. Skratka, to muziciranje je daleč od standardne jazzovske oblike tema - improvizacija - tema, je sinteza svobodnega in vnaprej komponiranega muziciranja v okviru celovito zamišljene kompozicije s stalno prisotnim jazzovskim občutjem.

Poleg omenjenih skupin, ki so s svojim glasbenim prijemom predstavljale najsodobnejša zvočna prizadevanja v jazzovski orientirani sodobni improvizirani glasbi, so na festivalu v Wiesnu nastopali še: Schabata/Zinkl duo, Albert Mangelsdorf, Paul Motian kvintet, Iviron, Shannon Jackson/, Decoding Society, Hubert Sumlin, Abbey Lincoln (kvartet), Karlheinz Miklin (trio), Holland /Berger/ Blackwell (trio) in skupina Codona.

LADO JAKŠA

Letošnji Mednarodni Festival v Ljubljani, že XXX. po vrsti, je trajal od 21. junija do 27. avgusta. Tisti stalni obiskovalci, ki so se srečevali ne le na predstavah, ampak so napisali svoje vtise v dnevnikih in časopisih, pa tudi sedli za okroglo mizo na ljubljanskem radiu, so ugotovili nekaj posebnosti in zanimivosti:

OBISK LETOŠNJIH PREDSTAV JE BIL NEPRICAKOVANO VELIK. K temu je pripomoglo tudi dolgotrajno toplo vreme. Največje koncertne, operne in baletne predstave so napolnile veliki festivalski prostor do zadnjega kotička. Slabše so se odrezali komorni koncerti v viteški dvorani, kjer je bila nekajkrat le peščica poslušalcev. Tudi prostor v križevniški cerkvi ni prikladen za vsak ansambel ali solista. Ker predvsem o domačih koncertantih v dnevnem tisku ni bilo kritičnih poročil, se je bati, da bo komorne glasbe v okviru ljubljanskega festivala vedno manj. Situacijo nekoliko rešujejo snemanja RTV - Ljubljana, zaradi česar komorni sporedi ne izzvenijo v prazno.

LJUBLJANSKI FESTIVAL NIMAKAKE V NAPREJ DOLOČEN UMETNIŠKE USMERITVE. Glede na dosedanje izkušnje in povpraševanje nudi vse glasbene in govorne zvrsti od opere in baleta do musicala, lutkovne igre in kabareta, od sodobnega glasbenega gledališča do drame in monodrame, od simfoničnih koncertov do najpestrejših folklornih nastopov vokalnih, instrumentalnih in plesnih skupin. Edina pomembna posebnost ljubljanskega festivala je ta, da se bialno menjavajo srečanja jugoslovanskih opernih hiš in srečanja njihovih baletov, to pa vedno v prvem festivalskem tednu.

LETOŠNJA UDELEŽBA JUGOSLOVANSKIH OPER JE BILA MOČNO OKRNJENA. Iz različnih vzrokov so se občinstvu predstavile Ljubljanci s tragično Svarovo Veroniko Deseniško, Sarajevčani s herojsko Puccinijevu Turandot Osiječani z eksperimentalnim Bručijevim Prometejem in Mariborčani s priljubljeno Gershwinovo Porgy and Bess. Ta pičta bera pa je bila pestra tako po glasbi kot po



postavitvi in je zelo različno odjeknila pri publiku, kritiki, pa tudi ob nagrajevanju. Nesporno je bila pri vseh predstavah opazna požrtvovalna angažiranost sodelujočih, izpiljenost uprizoritve in preiščena režija. Najbolj inventiven režijski prijem je pokazala predstava Porgy and Bess po zaslugi češkega režiserja in scenografa. Za njo so Mariborčani dobili tudi največ nagrad.

POMANJKLJIVOST FESTIVALA JE BILA ODSOTNOST OBEH LJUBLJANSKIH RENOMIRANIH SIMFONIČNIH ORKESTROV IN DRAMSKIH HIŠ. Razpravljalci ob okroglih mizah so ugotovili, da gostovanja tujih ansamblov dokazujejo, kako poletni meseci niso za umetnike čas mirovanja in nedejavnosti, da pa se je pri nas tako naziranje že skozi desetletja zakoreninilo.

VSEH IZJEMNIH PREDSTAV NA LETOŠNJEM FESTIVALU NI MOGOČE NAŠTETI. Med profesionalno najbolj dognane je treba šteti koncert Orchestre du Capitole iz Toulousea, ki se je osredotočil na velike francoske umetnine, in Madžarski simfonični orkester, ki je z Beethovenovo Eroico dosegel enega izmed muzikalnih viškov festivala. Solistična umetnost je zablestela na koncertu violonista Leonida Kogana, vokalna pa v nastopu italijanskega Coro polifonico di Ruda. Po zaslugi

razgledanega ravnatelja festivala Henrika Neubauerja so se uvrstile v spored nekatere predstave inozemskih umetnikov, ki so presenetile z zanimivimi prikazi gledaliških snovi. Komorna opera iz bolgarskega Blagoevgrada je v zelo domiselni režiji in izbrušeni interpretaciji uprizorila tri zanimive operne enodejanke. Wallerjevi Malopridneži so z odličnimi petimi solisti seznanili Ljubljano s pristinim Broadwayem. Izvedba Weillove in Brechtove Beraške opere je v izvedbi Satiričnega teatra iz Moskve vnesla nove poustvarjalne prvine v to staro angleško snov. Eksperiment skupine The Fires of London pa je opozoril vsaj na osebnost neprekosljivega interpreta norega kralja Jurija III., pevca in igralca Andrewa Gallacherja. Prav posebnega odobravanja je bila deležna predstava Straussovega Netopirja v plesni verziji, ki ga je balet SNG Ljubljana v domiselni koreografiji Angleža Ronaldha Hynda odplesal v velikem slogu.

Končno ne smemo zamaščati deleža, ki so ga prispevali v okviru festivalskih komornih prireditev slovenski glasbeniki, basist J. Stabej, klarinetist A. Zupan, harfistka R. Ravnik, oboist B. Rogelja in Slovenski pihačni kvintet trobil, posebno z izvedbo domačih skladateljev.

PAVEL ŠIVIC

NOVI ROCK V KRIŽANKAH 9. IN 10. 9. 1982

Zanimivo je, da sta se večera Novega rocka letos med seboj še bolj razlikovala kot lani. Tako bi si godba prvega le s težavo zaslužila oznako „nova“. Zato pa smo lahko v okviru drugega, novovalovskega, videli vsaj dva izvajalca, ki ju lahko označimo kot inovatorja v našem rockovskem izrazu.

Prvi večer me je s svojo nezanimivostjo uničil do konca. Na njem smo lahko videli še na pol garažne težke metalce Brezno zla, v srednješolske plesne usmerjene elektrike Drevored, hard ska rockerske Spray, „žurerske“ Preporodein kult hendrixovskega heroja goječó Sneguljičico. Najzanimivejša skupina tega večera so bili prav gotovo Preporod, pa čeprav tudi ti ne vedo, kaj bi radi. Tako skušajo fantje parodirati punk, težki metal, pa še kaj bi se našlo. Toda kaj nam Preporod nudi kot „zdravo“ alternativo tem zvokom? Po četrtkovem nastopu sodeč mešanico rock'n'rolla in hard rocka, znova vezano na srednješolske plesne. Gostje večera. Film, so po vsem preposlušanem delovali še kar simpatično, vseeno pa so bili precej manj dinamični kot v svojih „zlatih“ časih.

Drugi večer je bil k sreči precej drugačen od prvega. Pri tem je sicer Kugi manjkalo še precej lastne „face“ in tehnične zanesljivosti, pa tudi O Kult! ni bil tako prepričljiv kot v „mišji luknji“ disca F.V. 112/15. Zato pa so kljub občasnim tehničnim napakam zelo presenetili Otroci socializma. Ti so se v pol leta iz diletantov razvili v zelo samosvojo skupino. Osnovna značilnost njihovega zvoka je srečanje nevrotičnosti, pesimizma, in notranje razbitosti zvoka s punkoidno energijo. Sami nevrotični „štimung“ je zelo dobro dopolnil tudi pevec, ki je med celotnim nastopom poslušalcem kazal hrbet. Zanimivi, čeprav za marsikoga tudi „vprašljivi“, so tudi teksti skladb Otroci socializma. Nedožen primerček: „Zamenite mi glavo / Zamenite mi oči / Da bom

lahko / Pozitiven kot ste vi // Zamenite mi glavo / Zamenite mi oči // Tudi jaz bi rad / Spal cele noči // Zamenite mi glavo / Zamenite mi oči / Nočem več čakati / Da boste prišli //

Razred zase so bili Laibach. Njihov industrijski rock ni več le jugoslovanski odgovor na kakšne Cabaret Voltaire ali Throbbing Gristle, temveč se z njim fantje postavljajo ob bok zvoku teh britanskih izvajalcev. In to z vsemi svojimi specifičnimi elementi in zanimivo potjo med kaosom in na trenutke komunikativno melodičnostjo, z manipulacijo kaosa (s stopnjevanjem napetosti, odtrganosti), z mrkim videzom z „velikim bratom“ kot „frontmanom“ v ospredju in z zanimivo tekstovno kritiko totalitarizma, in to predvsem tistega, ki „obremenuje“ posameznika v državah administrativnega socializma. Delček besedila skladbe „Nekaj važnih in načelnih misli o bodoči usmeritvi“: /Prepovedan obstoj privatnih monopolističnih organizacij /kaksne so karteli, sindikati, trusti/ če to zahteva splošno korist/ podpira malega in srednjega s svojo splošno gospodarsko politiko/ in cenenim kreditom...//

Tako je Grupa 92 po Laibachu delovala kar nekam preenostavno in popovsko. Njen novi val je sicer melodičen, a še vedno dovolj oster, da ne izgubi prodornosti. Z njim gradijo 92 zanimiv most med punkom in med tistimi poslušalci, ki punk zavračajo.

Gostje večera, Električni orgazam so uspelo zaključiti zanimivejši del Novega rocka 82. Po začetni živčnosti se je njihov nastop spremenil v pravo novovalovsko „žuranje“, kakršnih v Ljubljani do danes ni bilo ravno veliko. To bi se nadaljevalo še prek enajste ure, če ne bi moral organizator prizorišča izprazniti. Konec dober, vse dobro. Ali pa mogoče to ne velja več.

PETER BARBARIĆ



MLADOST NA GOTTWALDOVSKEM TALENTINUMU

Glasbeni festival Talentinum v češkem industrijskem mestu Gottwaldovu je letos že četrtrič v biennialnem zaporedju predstavil mlade umetnike z raznih koncev sveta. Posebnost Talentinuma je, da na njem vsakokrat nastopijo nova imena, kar je zanimivo še posebej za domače občinstvo, zlasti delavsko, ki se navdušeno udeležuje koncertov. V letošnjem programu so z vidnimi uspehi nastopili dirigenti, instrumentalni solisti in komorni ansambli iz petnajstih držav: Sovjetske zveze, Poljske, Madžarske, Romunije, Bolgarije, Grčije, Italije, Finske, Švedske, Vzhodne in Zahodne Nemčije, Francije, Španije, Kube in Japonske.

V nasprotju s tekmovalnimi festivali je na Talentinumu omogočen nastop tistim mladim umetnikom, ki so si že pridobili ugled ali nagrade na raznih tekmovanjih. Glavni namen festivala je nuditi najsposobnejšim mladim koncertantom nastopanje pred mednarodnim forumom, saj se ga udeležujejo zastopniki koncertnih agencij iz več držav. Tu imajo najlepšo priložnost osebno slediti uspehom novo odkritih talentov, ki jih nato povabijo koncertirati v svoje države.

Štirje koncerti z orkestrskimi nastopi Državnega simfoničnega orkestra Gottwaldovo in štirje komorni so bili v koncertni dvorani Doma umetnosti, dva samostojna koncerta (otvoritveni Praškega komornega orkestra brez dirigenta s priznano čembalistko Zuzano Ružičkovo v Koncertu za čembalo in godalni orkester češkega skladatelja Viktorja Kalabisa ter zaključni simfoničnega orkestra Prage FOK z Rapsodijskimi variacijami Klementa Slavickega, Dvoržakovim koncertom v a-molu op. 53 za violino in orkester s solistom Bohuslavom Matouškom in Brahmsovo Simfonijo št. 3 v F-duru op. 90 pod vodstvom dirigenta Vladimira Valek) pa v moderni, izredno akustični dvorani Delavskega gledališča.

Največ zanimanja je zbudil nastop trinajstletnega grškega pianista Dimitrija Sgourasa, ki se je pričel učiti klavir s sedmimi leti in se že leto zatem predstavil javnosti

v Ljudskem gledališču v Pireju. Na Talentinumu je zaigral Beethovnov Koncert št. 5 v Es-duru op. 73 na pamet, glasbeno čisto in znansirano kot odrasel koncertant. Njegova interpretacija pod vodstvom mladega bolgarskega dirigenta Ivana Kožuharova, ki je suvereno vodil Državni simfonični orkester Gottwaldova, je navdušila poslušalce, da je moral dodati še dve samostojni skladbi, s katerima se je predstavil ne le kot čudežni deček, ampak tudi kot resničen virtuoz. Istemu večeru je dal posebno barvo s svojim instrumentom še češki kontrabasist Jiri Hudec, ki je izvedel Vanhalov Koncert v D-duru za kontrabas in orkester. Redek primer solističnega izvajanja na tem instrumentu!

Bogat večer je zanosno zaključil gottwaldovski orkester z izvedbo simfonične basni Don Juan Richarda Straussa. Nelahko skladbo je v kratkem času nalašč za Talentinum naštudiral pod vodstvom Kožuharova, ki je delo dirigiral na pamet.

Pod vodstvom zahodnonemškega dirigenta Hansa Richterja iz Muenchna se je v Mozartovem Motetu K 165 Exultate, jubilate predstavila tokrat edina pevka na Talentinumu, sopranistka Jirina Markova. Z lepim, tehnično izoblikovanim glasom in živahnim fraziranjem je osvojila dvorano. Nič čudnega, da doživlja v praškem Narodnem divadlu odlične uspehe v Orffovi Premetenci.

V Chopinovem Koncertu v e-molu op. 11 za klavir in orkester je nastopil Istvan Szekeley, predstavnik nove generacije madžarskih pianistov, s studiozno, vendar nekam hladno odigranim klavirskim partom. S prav takšno zadržanostjo ga je spremljal orkester. Znanje pa je nemški dirigent izpričal v suiti Mauricea Ravela Daphnis in Chloe, ki jo je dirigiral na pamet.

Češki dirigent Oliver Dohnany je znan ne le doma, ampak tudi na Madžarskem in v Franciji. Zanesljivo je vodil Čajkovskega Variacije v A-duru op. 33 za violončelo in orkester, kjer je kot čelist nastopil znani švedski koncertant Mikeal Ericson.

V Rachmaninovem Koncertu št. 1. op. 1 za klavir in orkester se je predstavila sovjetska pianistka Natalja Pankova, ki jo poznajo tudi zunaj domovine, in bila deležna burnega aplavza.

Na zadnjem simfoničnem koncertu gottwaldovskega orkestra sta se predstavila triindvajsetleten japonski violinist Hozuni Murata in komaj petnajstleten češki pianist. Mlad, a zrel španski dirigent Francesco Llongueres iz Barcelo-

ne, ki ju je spremljal z orkestrom, je nato z velikim zamahom dirigiral Schumannovo Simfonijo št. 4 v d-molu op. 120.

Komorni koncerti so predstavili mlade umetnike, ki z zavirljivim znanjem že samozavestno nastopajo na koncertih doma in po sve-

tu. Mlada francoska koncertanta David Walter, ki je z mehkim tonom oboe predstavil sonati F. Davienna in F. Poulenca ter Rondo C. M. von Webra, in odlični interpret na violi Jean Baptiste Brumier, ki je s sijajnim tonom in občuteno gradacijo izvedel Hindemithovo sonato ob spremljavi češke pianistke Ive Navratove, sta potrdila odlično francosko glasbeno šolo. David Walter je za svoje izvajanje prejel nagrado na lanskem beograjskem tekmovanju mladih glasbenih umetnikov, violist Jean Brumier pa se bo tega tekmovanja udeležil letošnjo jesen. Posebnost je bil nastop češkega komornega pihalnega ansambla absolventov praškega konservatorija, ki zanimivo usklajuje pihalne zvoke skladb renesančnih in baročnih mojstrov, pri čemer uporablja tudi redke stare instrumente, kot piščali, zvončke in druge. Slovaški instrumentalni Moysesov kvartet iz Bratislave se je predstavil z Mozartovim godalnim kvartetom v G-duru, češki flavist František Kantor in romunski violinist Gabriel Croitoru sta ob spremljavi Ive Navratove in Panochove umetniško žrelo izvedla Martinujevo Sonato za flavto in klavir ter Brahmsovo Tretjo sonato za violino in klavir.

Nemški violinist Roland Stramer iz Dresdena, ki je na mednarodnem tekmovanju v Barceloni prejel prvo nagrado, je z izvedbo C. Frankove Sonate v A-duru za violino in klavir tudi tokrat potrdil svoje kvalitete. Lansko leto je koncertiral tudi v Jugoslaviji. Isti večer je nastopil še kubanski klarinetist Juan de Armas Pizzani, ki je na nekaterih mednarodnih tekmovanjih prejel več nagrad. Oba umetnika je s pravo virtuoznostjo spremljala pianistka Ruth Sochorova. Zadnji koncertni večer Talentinuma je z občuteno interpretacijo Schubertovega Godalnega kvarteta v a-molu op. 29 obogatil Kubinov kvartet iz Ostrave.

Po sklenjenem festivalu Talentinum smo z veseljem ugotovili visoko umetniško raven nastopajočih mladih talentov, katerih imena se bodo vse bolj vključevala v glasbeno življenje po svetu.

EMIL FRELICH



PROST VSTOP DOBRI GLASBI

GM SERENADE



September je za nami in z njim tudi štirje že tradicionalni koncerti Glasbene mladine. V privlačnem ambientu Trubarjevega antikvariata vedno znova najdejo prijetno urico glasbe tisti, ki redno obiskujejo koncerte, pa tudi ljubitelji in poznavalci posameznih glasbil ali pa naključni poslušalci.

Letošnjo koncertno sezono so v ponedeljek, 6. septembra, pričeli gostje iz Glasbene mladine Makedonije. Kvartet trombonov iz Skopja. Tej pri nas redki zasedbi, ki ustvarja svojevrstno zvočno barvo, so z zanimanjem prisluhnili ljubljanski poslušalci in tudi mladi z osnovnih šol Semič in Dragatuš v Beli Krajini ter z osnovne šole Grm v Novem mestu, kjer so izvajalci gostovali naslednjega dne. Svoj večinoma zanimivi program originalnih skladb (Beethoven, Serocki, Bužarovski) in priredb bi izvajalci morda lahko popestrili še s kakšnimi živahnimi, ne izrazito „resnimi“ koncertnimi deli, ki bi bila dobrodošla zlasti na mladinskih koncertih. Sicer pa se glasbeniki K. Ribarski, M. Kolevski, R. Imerov in G. Stefanovski, ki so šele na začetku skupinskega muziciranja v kvartetu, lahko pohvalijo s solidno interpretacijo in ubranim igranjem.

Mladi, 20-letni kitarist Giulio Chiangetti, ki je letos diplomiral na glasbenem konservatoriju v Trstu pri prof. Tonazziju, je prišel na Jesenske serenade s posredovanjem italijanske glasbenomladinske sekcije iz Gradišča ob Soči. Njegov spored je obsegal dela italijanskega romantičnega skladatelja Maura Giulianija, enega od pobudnikov ustanovitve priznane dunajske šole za kitaro. Izvajalec je s svojim študiornim pristopom k tvorstni glasbi, z izdelanim konceptom in živeto interpretacijo ter

sproščenim podajanjem dokazal, da je pravi mojster svojega glasbila. Ljubljanski poslušalci, pa

tudi tisti v dvorani glasbene šole Marjan Kozina v Novem mestu, ki jim je ob siceršnjih sporedih

MLAD, A ŽE MOJSTER

Znano je, da so mnogi Cigani mojstri na violini. Toda mladi Bireli Lagrene iz Alzacije je častna izjema. Čeprav je bil letos septembra komaj šestnajst let star, že velja za odličnega jazz kitarista.

Prvo kitaro mu je štiriletnemu podaril oče, ki je tudi sam priznan kitarist. Toda glasbeno nenavadno nadarjeni sin ga je kmalu prekosil. Komaj dvanajstleten je s svojo tehniko in neverjetnim čutom za ritem navdušil številne poslušalce v veliki kongresni dvorani v Strasburgu, trinajstleten pa je sodeloval na ciganskem festivalu v Darmstadtu. Istega leta je izdal tudi svojo prvo ploščo. Jeseni leta 1980 je zmagal na vsenemškem

mladinskem glasbenem tekmovanju pop glasbe. Sledili so številni javni nastopi v Nemčiji, Franciji, Angliji in Švici. Nekajkrat je igral tudi s tako slovitimi kitaristi, kot je svetovno znani koncertni flamenko kitarist Paco De Lucia. Birelijev vzornik je bil dolgo časa veliki kitarist Django Reinhardt.

Nadarjeni jazz kitarist Bireli Lagrene, kateremu so doslej izdali že tri plošče, velja za čudežnega otroka, o čemer pa sam noče nič slišati: „To, da s svojo skupino igram cigansko jazz glasbo, res ni nič nenavadnega,“ zatrjuje nasmehljani Bireli. „Igramo pač to, kar nam mladim ugaja!“

V. T. ARHAR



večinoma španskih avtorjev ta stran kitarske literature manj znana, so izvajalca sprejeli z odobravanjem.

Na mladinskih koncertih v Črnomlju in Metliki pa je izvajalec s pisanim sporedom avtorjev od 16. stol. do danes skušal orisati razvoj glasbe za kitaro.

Tretjo in četrto serenade so izvedli domači izvajalci. Violončelist Tomaž Sever se je podal v študij Bachovih solo suit (št. 3, 1, 5), ki so jim praviloma kos le starejši, izkušeni mojstri tega glasbila. Ob njegovi svojevrstni in zanimivi interpretaciji je treba poudariti izredno intonacijsko zanesljivost in ne nazadnje tudi pogum, s katerim je ob tako težavnem sporedu nadomestil pomanjkanje izkušnje v solističnem nastopanju.

Ali po tem koncertu lahko upamo, da bo glasbenik v razmerah našega glasbenega življenja znal in mogel najti oblike in vsebine dela za izrabo svojega bogatega znanja in tudi sposobnosti, ki bi ju vsekakor kazalo izkoristiti?

Številnim poslušalcem že znano, zato pa nič manj priljubljeno in obiskano je bil program slovenskih ljudskih balad in glasbil, ki so ga izvajali pevka Bogdana Herman ter Mira Omerzel-Terlep in Matija Terlep. Veliko pohvalnih besed smo že slišali o njihovem izvajanju, zato lahko le zaključimo z mislijo, da smo tovrstnega oživljanja slovenskega ljudskega petja in godčevstva lahko samo veselili. Za predano opravljanje poslanstva pa izvajalce nedvomno najbolje nagradi publika, ki ob vsakokratnem vživljanju v zvoke slovenskega ljudskega izročila zgradi nevidno vez med preteklostjo in sedanostjo.

DARJA FRELJH

KRZYSTOF PENDERECKI



Ob koncu petdesetih let, v času prve politične odjuge na Poljskem, se je naenkrat pojavilo več skladateljev, katerih dela so pričela zbuhati pozornost tudi zunaj poljskih meja. Ob prizadevanjih za novo glasbo, ki so zaposlovala mlado skladateljsko generacijo na zahodu, so se v sicer izolirani Poljski razvila podobna stilna hotenja, ki so v naslednjih desetih letih potrdila stopnjo in posebnosti nove poljske glasbe. To se je zgodilo s takšno odločnostjo, da danes skoraj ne moremo govoriti o sodobni glasbi, ne da bi citirali tudi prispevek poljskih skladateljev.

Njihova glasba ima posebnosti, ki izvirajo iz temperameta, smisla za zvok in zgradbo. Če za sodobno glasbo niso značilne geografsko-nacionalne meje, pa se pojavljajo Poljaki skoraj kot skupina. V tej skupini seveda ne gre za neke vrste nacionalno šolo, kakršne poznamo v drugi polovici 19. stoletja, saj folklor na Poljskem nikoli ni igrala posebno pomembne vloge. Bolj zanimiv je pojav številnih individualnih talentov, ki skup-

nega imenovalca niso nikoli zanimali in so vendar našli zelo samostojne poti. Skupno jim je zlasti to, da so bistveno skrajšali obdobje čistega eksperimentiranja ter se osredotočili na bistveno, obenem pa prevzeli dosežke, kot so jih spoznali v Donaueschingenu, Darmstadtu ali v Koelnu. Eksperimentiranje so lahko opustili, ker so bili sposobni, z dosežki drugih smiselno in samostojno najti lastne rešitve. Glasbeno gradivo se je v njihovih rokah hitro spremenilo v glasbeno oblikovanje, in to s poletom, ki združuje elementarno vitalnost z originalnostjo. Ta polet je zavračal doktrinarnost in odrevenelost teorij. Na vprašanja o zvoku in izrazu so Poljaki odgovarjali tako, da poslušalec ni imel vtisa iskanega, marveč hotenega. Zato so tudi najbolj nenavadni poskusi naleteli na manj odpora, kajti v njih je bila posebna, komaj jasna očarljivost.

Med najpomembnejšimi glavami te skupine (in najstarejši) je Witold Lutoslawski (1913), ki je sodeloval pri številnih preobratih moderne glasbe. Njegova

dela so tehnično popolna in duhovno poglobljena. Ob njem je zrasla naslednja skladateljska generacija, v kateri so tako znana imena kot Baird, Serocki, Gorecki in Kotonski, rojeni med leti 1922 in 1928. Najbolj vstetranski skladatelj med njimi pa je Krzysztof Penderecki, rojen leta 1933 v kraju De-bice pri Krakovu.

Njegov obsejni opus je radikalen in iznajdljivo bogat. Vedno znova nas preseneča prepričevalnost njegovih skladb, ki je danes sicer tako zelo redka. Ob tem je vseeno, ali ga vodi razum ali ironija, ali uporablja gregorijaniko, glisande ali elementarne učinke neortodoksno uporabljenega godalnega ansambla ali jasne, preprosto vodene glasove čiste zvočne barve ali muzikalne šume.

Penderecki je študiral v domačem Krakovu in od leta 1959 dalje pobral veliko domačih in tujih nagrad za svoje skladbe. Ob poslušanju njegovih del imamo občutek, da mu ne gre samo za poskus ali za rezultat poskusa. Bolj se zdi, kot da hoče pisati svobodno in da teži po popolni suverenosti glasbenega materiala, kar je nekoč že bil pogoj za komponiranje in kar je pri njem spet postavljeno na prvo mesto.

Penderecki velja za skladatelja, katerega zvočne predstave izhajajo neposredno iz instrumentalnega zvoka, ki ga izrablja z vsemi nenavadnimi različki za nove in zato še neizrabljene učinke. Takšen je bil že v svojih prvih nagrajenih skladbah (Strofe, Emanacije), med katerimi izstopata zlasti Anaklasis in Threnos. V triglasnem zboru Stabat Mater pa se že kaže začetek naslednjih velikopotezno zastavljenih liturgičnih del in obenem privrženost ponostavljeni stavčni strukturi (Pasijon po Luku, Dies irae, Utrenja). Med temi partiturami in zgodnjimi deli Penderecki ne vidi stilnega preloma, marveč le dve pojavnosti obliki iste snovi. Ali kot pravi sam: „Skladatelj lahko, ni pa nujno, ostane pri enem slogu. V Pasijonu

Dela:

Epitaf za godala in pavke (1958) **Davidovi psalmi** za mešani zbor in tolkala (1958) **Emanacije** za 2 godalna orkestra (1958/59) **Strofe** za sopran, glas in 10 instrumentov (1959) **Dimenzije časa in tišine** za 40 glasni mešani zbor, godala in tolkala (1959/61) **Threnos. Žrtvam Hirošime** za 52 godalnih instrumentov (1959/61), **Godalni kvartet I** (1960) **Anaklasis** za godala in tolkalne skupine (1960) **Fonogrami** za flavto in komorni ansambel (1961) **Polymorphia** za 48 godalnih instrumentov (1961) **Fluorescences** za orkester (1961/62) **Kanon** za 52 godalnih instrumentov in magnetofonski trak (1962) **Stabat Mater** za 3 16 glasne zборе a cappella (1962) **Sonata** za violončelo in orkester (1964) **Capriccio** za oboo in godala (1964) **Kantata** za 2 mešana zbora, pihala, tolkala, klavir, orgle in kontrabase (1964) **Passio et mors Domini nostri Iesu Christi secundum Lucam** (Pasijon po Luki, 1964/66) **De natura sonoris (I)** za orkester (1966) **Dies irae**, oratorij za žrtve v Oswiecimu (1967) **Capriccio** za violino in orkester (1967) **Concerto** za violončelo in orkester (1967/72) **Hudič iz Louduna**, opera po A. Huxleyu/J. Whiting (1968/69) **Godalni kvartet II** (1968) **Utrjenja** (1969/71) **Kozmogonija** za 3 soliste, zbor in orkester (1970) **Actions** za jazzovski ansambel (1970/71), **De natura sonoris II** za orkester (1971) **Partita** za čembalo, kitaro, bas, harfo in komorni orkester (1971) **Prélude** za pihala, tolkala in kontrabase (1971) **Sinfonia I** za veliki orkester (1972/73), **Intermezzo** za 24 godalcev (1973) **Ecloga VIII** (po Vergilu) za 6 moških glasov (1973) **Canticum Canticorum Salomonis** za 16 glasni zbor, komorni orkester in 2 plesalca (1973) **Ko se je Jakob prebudil iz sna...** za orkester (1973) **Magnificat** za bas solo, vokalni ansambel (7 moških glasov), 2 mešana zbora, otroški zbor in orkester (1973/74) **Paradise Lost**, Rappresentazione po J. Miltonu/Chr. Fry (1975/76).

Delček partiture skladbe **Anacalasis** skladatelja Pendereckega.

so vsa moja spoznanja, ki sem jih našel že pri Anaklasis, vsi dosežki s trobili in tolkali, ki sem jih uporabil v Fluorescencah. Toda tu vse služi popolnoma drugemu namenu, saj gre za duhovno skladbo. In tu je pomembno tudi besedilo. Mislim, da sta bila zame najvažnejša besedilo samo in njegova obravnava. Zato sem se-to moram povedati na nekaterih mestih vrniti v (glasbeno) govorico. To pa ne pomeni, da je delo napisano brez sloga. Pasijon je napisan v mojem slogu; morda v drugi smeri" (1967).

Pendereckemu so zatem mnogi očitali umetniško stagnacijo, zlasti pa preveliko pripravljenost prilagajati se kulturnemu menedžerstvu. Penderecki jim je odgovoril z novimi deli. Z zavestno tradicionalno izbranimi naslovi so se začele skladbe v začetku sedemdesetih let (Partita, Sinfonia I). Za temi naslovi pa se skrivajo dela, v katerih se prav tako pojavljajo prejšnji zvočni dosežki, le drugače, in

ne tako divje kot poprej. Kritični glasovi na račun njegove glasbe pa so še vedno zelo močni. Pendereckemu očitajo, da je njegova glasba bolj modna kot moderna, ker zna modne muhe enodnevnice učinkovito obdelati in obenem poenostaviti. Kot skladatelj adagiov pa naj bi bil sploh „Wagner 20. stoletja“.

Tudi to kaže na veliko odzivnost njegovih del in odmevnost njegove muzike. Senzacijo je zbudil že na donauschingenskem festivalu leta 1960 z Anaklasis, s katero je začel več uspešnih krajših skladb v veliki zasedbi. Vsem tem delom je skupna negacija tradicionalnih stavčnih principov in instrumentalne prakse. Iskal je nove zvočne učinke z udarci na trup godal in podobno. Neki kritik je imenoval te skladbe „vozni red šumov“. Ekstremne izrazne možnosti v igranju na godala je uporabil Penderecki v skladbi Threnos, ki jo je sprva hotel nasloviti 8 minut in 37 sekund, pozneje pa ji je dodal podnaslov Žrtvam Hirošime. S tem je postala „tožba“ razumljivejša, čeprav nikjer ni mišljena kot programska skladba.

Naslov naj bi bil predvsem „namig na splošno ekspresivnost in veliko stopnjo napetosti“ (W. Puetz).

Tri leta pozneje, leta 1966, so v Muenstru prvič izvedli Passio et mors Domini nostri Iesu Christi secundum Lucam ali enostavneje Pasijon po Luki, s katero je dosegel zenit svoje popularnosti. V njej je uporabil odlomke iz 22. in 23. poglavja Lukovega evangelija (v latinski verziji) ter jih kombiniral z dramatičnimi odlomki iz himen, psalmov in drugih besedil „velikega tedna“. Skladba, ki ne taji Bachovega zgleda, je zgrajena v dveh delih. Penderecki je v njej uporabil vsa dosedanja izrazna sredstva od clustrov, (zvočnih grozdov), različnih glissandov, ekspresivnih solističnih partij, psalmodirajočega govornega petja in šumov zbora. Durovega zaključka a la Bruckner pa mu nekateri kritiki niso mogli oprostiti. Enako sta usmerjeni še skladbi Dies irae ter zlasti Utrjenja iz leta 1970. Tu je uporabil večje odlomke iz grške ortodoksne liturgije. Govorica je deloma cerkvenoslovanška, deloma latinska. Poleg običajnih in znanih glasbenih elementov najdemo tudi odlomke vzhodnoevropske duhovne glasbe v obliki zvočne tipizacije in ne v obliki melodičnih obrazcev, nadalje večglasno akordično govorno petje, uporabo poljskih lesenih zvoncev itd. Ob svoji prvi izvedbi v stolnici v Altenbergu (I del) in v muensterski katedrali (II del) je bila skladba deležna veliko pohvale.

Delo Krzysztofa Pendereckega, skladatelja, ki se bliža svojemu petdesetemu letu, je še v polnem razmahu. Njegov dosedanji opus pa že predstavlja enega izmed bistvenih prispevkov h glasbi našega časa.

PRIMOŽ KURET

ODDAJA „IZ DELA GLASBENE MLADINE“ NA 1. RADIJSKEM PROGRAMU

Oddajo o skladatelju Pendereckem poslušajte v soboto, 9. oktobra ob 18.30.

OTROŠTVO J. S. BACHA

MLADA LETA VELIKIH SKLADATELJEV

Bachova družina je bila glasbeno zelo nadarjena, kar dve stoletji so bili skoraj vsi njeni moški člani glasbeniki. V navadi je bilo, da se je družina enkrat letno zbrala in preživela več dni v muziciranju. Igrali so in peli in vsak se jim je lahko pridružil.

Bachovi so živeli v nemški pokrajini Turingiji, prijatelji deželi, posejani z gozdovi, rekami ter majhnimi mesti in vasmimi. V enem takšnih mestec z imenom Eisenach se je pred približno 300 leti rodil J. S. Bach. Njegov oče je bil mestni glasbenik, tudi njegov stric je opravljal enako službo v sosednjem kraju.

Zakonca Bach sta imela štiri sinove in dve hčeri. Najstarejši sin Christoph je ob Sebastianovem rojstvu dopolnil štirinajst let, vmes pa sta bila še Baltazar in Jakob. Oče je želel, da vsi postanejo glasbeniki, in jih je sam začel uvajati v glasbo. Jemal jih je s seboj na kor, kjer so mu pomagali vleči orgelski meh in mu obračali strani v notnih zvezkih.

Sebastian je bil očetu v marsičem zelo podoben. Imel je enako okrogel obraz in štirioglati brado, velik nos in temne lase. Pravijo, da so ljudje s to obliko brade zelo odločni, in taka sta bila tudi oče Bach in njegov najmlajši sin.

Z osmimi leti je Sebastian začel obiskovati gimnazijo v Esenachu. Bil je daleč najmlajši v razredu, pravzaprav je bil na isti stopnji kot tri leta starejši brat Jakob. Sebastian in Jakob sta bila močna in zdrava fanta. Bolehna pa sta bila starša. Ko je bilo Sebastianu devet let, je mati zbolela in umrla. Očetu je bilo težko skrbeti za vse otroke in se je ponovno oženil, vendar je komaj tri mesece po tem tudi on zbolel in umrl.

Najstarejši Christoph je že dolgo služil kruh kot organist v mestu Ohrdrufu in v težkem trenutku je svoji

mačehi pisal, da lahko mlajša brata prideta živeti k niemu in njegovi mladi ženi. Tako sta Jakob in Sebastian prispela v Ohrdruf, mestece, ki leži 50 kilometrov od rodnega Eisenacha. Christoph je želel, da brata igrata orgle in klavikord, sam pa je bil, podobno kot oče, rojen učitelj. Sebastian je zelo hitro napredoval. Takoj ko je skladbo obvladal, je pričel s težjo, vendar je starejši brat menil, da mora posameznim delom posvetiti več časa. Nekoč je to Sebastiana pripeljalo v težave. Christoph je imel zbirko skladb vseh najboljših skladateljev tistega časa. Sebastian je hrepenel po teh notah, a bolj ko je modeloval, bolj odločno mu je brat odgovarjal z „ne“. Sebastian se je odločil, da pride do njih drugače. Zbirka je ležala v omari z žičnato mrežo in skozi luknjo v njej je Sebastian ponoči note izvlekel. Ker si jih ni mogel preigrati, jih je prepisoval. Takrat še ni bilo električne razsvetljave in potrebne so bile sveče, ki pa jih Christoph ni dovolil uporabljati. Tako je lahko Sebastian delal le ob luninem svitu, kar je pomenilo, da vsaka noč za prepisovanje ni bila primerna. Delo je trajalo celih šest mesecev, nakar je Christoph prepis našel in ga jezen vzel. Vendar je Sebastian ves srečen ugotovil, da zna vse skladbe na pamet, saj si jih je s temeljitim prepisovanjem vtisnil v spomin!

Brata sta kmalu spet postala prijatelja. Sebastian je eno svojih prvih skladb posvetil Christophu v zahvalo, ker mu je pomagal pri prvih urah igranja in skladanja.

Pri Sebastianovih petnajstih letih je postala hišica ob cerkvi pretesna. Christoph je imel že tri svoje otroke. Jakob se je že pred tem vrnil v Eisenach, kjer se je preživljal z or-

glanjem. Na srečo je Sebastianu eden od učiteljev v gimnaziji našel službo v Lueneburškem zboru.

Lueneburg, kar 300 kilometrov oddaljen od Ohrdrufa, je bil veliko mesto s širokim glavnim trgom, kjer so v lepih hišah živeli predvsem trgovci. Ob prostorni in svetli cerkvi Svetega Mihaela je stala skupina zgradb, v katerih so nekoč živeli menihi. V eni izmed njih je bila šola, kjer je Sebastian stanoval z drugimi zborovskimi dečki. Takoj je bil uvrščen v najvišji razred in spet je bil veliko mlajši od sošolcev. Glavni predmet je bil latinščina, učili pa so se tudi književnosti, zgodovine in matematike.

Kmalu po prihodu je Sebastianu odpovedal glas. To je bila nesreča, kajti sem je prišel za pevca. Kazalo je, da se bo moral vrniti domov, a zborovodja je spoznal fantovo muzikalnost in ga ni hotel izgubiti. Zato je Sebastian začel igrati violo v cerkvenem orkestru.

V Lueneburgu je Sebastian veliko skladal. Sposojal si je zbirke v cerkveni knjižnici in se učil. Želel je spoznati čimveč skladateljev, slišati njihovo glasbo in se z njimi pogovarjati. Zato je poleti začel potovati. Prva pot ga je peljala v Hamburg, kjer je bil organist skladatelj Reinken. Sebastian je prepešal 50 kilometrov, saj ni imel denarja za prevoz. V cerkvi se je tiho usedel in poslušal orgljanje. Po dolgi in vroči prašni poti je bilo tam čudovito hladno in orgljal je Reinken sam. Glasba je Sebastiana prevzela in ni se premaknil do trenutka, ko se je moral vrniti. Šele na povratku je začutil lakoto, saj ves dan ni ničesar pojedel.

Drugo potovanje ga je pripeljalo v 100 kilometrov oddaljeni Celle. Žena cellskega vojvode je bila Francozinja in vojvoda je oboževal francosko hrano in

oblačila, prav tako pa tudi francosko glasbo, zato je imel v orkestru veliko francoskih glasbenikov.

Edina pot do te glasbe je bila za Sebastiana služba v orkestru. Dvornemu učitelju je zaigral na violo in bil sprejet. Upanje se mu je uresničilo, orkester je resnično igral predvsem francosko glasbo, ki mu je bila v začetku tuja, nato pa je slog osvojil. Učitelj mu je posodil nekaj notnih zapisov, ki si jih je prepisal. Igral jih je še v Lueneburgu.

V tem času je Sebastian dopolnil sedemnajst let. Igral je orgle in violo, skladal je v različnih stilih. Moral se je odločiti, s čim si bo odslej služil vsakdanji kruh. Najprej je sodeloval v orkestru, ki je izvajal posvetno glasbo, a se je dve leti kasneje vrnil k družinski tradiciji ter postal organist in zborovodja. Sprva se je selil iz kraja v kraj, zadnjih 27 let pa je preživel v Leipzigu. Bil je tako dober organist, da so ga pogosto povabili, naj preskusi nove orgle in izreče o njih svoje mnenje. Nikoli ni poskušal postati slaven, bil je zadovoljen z vodenjem zbora, igranjem in skladanjem. Njegova glasba je postala priznana šele sto let po njegovi smrti, ko so jo začeli odkrivati in izvajati Mendelssohn in drugi skladatelji, ki so spoznali, da je Bachova glasba ena največjih vseh časov.

Glasba se v Bachovi družini ni končala s Sebastianom. Štirje od njegovih enajstih sinov so postali skladatelji. Karl Philipp Emanuel je bil dvorni glasbenik pruskega kralja, Johann Christian pa je postal slaven kot „angleški Bach“ v Londonu. A od vseh Bachov - glasbenikov je daleč najpomembnejši prav Johann Sebastian. prevedla

VESNA ČINČ

SKLADATELJICA BRINA JEŽ

PORTRET GM - BRINA JEŽ-BREZAVŠČEK - SKLADATELJICA

Brina Jež-Brezavšček
rojena 11. marca 1957
skladbe: zbori - Nasmihati se, Požeti polje
samospevi: Dež, Svetle dalje*

skladbe za glas in komorno zasedbo: Med čakanjem na vlak, Lutka*

komorne skladbe: Pravljica, Sončne pokrajine*
klavirske: Štiri improvizacije, Drevesa*
kantate: Odisej, Sanje leta

Glasba za orkester



nezainteresirani za vse, kar zahteva večjo koncentracijo dojetanja, kot je to pri sodobni glasbi, kjer je več novosti in je poslušalci niso vajeni. Krivdo iščejo v šolskem sistemu, ki nima pravega odnosa do glasbene vzgoje, ker je le-ta usmerjena samo v preteklost. Vse te stiske sodobne glasbe pa se odražajo še bolj na majhnem slovenskem prostoru."

GM: „Skladatelji iščejo načine, s katerimi se izražajo sugestivno, jasno in pristno. Katerih si se oprijela?“

B. Vsak navedeni pojem se da pravzaprav različno razumeti. No, recimo, da naj bi talentiran, pošten skladatelj zares želel iztisniti iz sebe vse najboljše, pri čemer ima danes na voljo množico načinov, tehnik, smeri, stilov. Na izbiro vpliva seveda način njegovega glasbenega mišljenja, ki je pogojen s specifično osebnostjo, glasbeno vzgojo in izkušnjami prastarih resnic človeških tegob in stisk, veselje... Danes so ti nameni glasbenega izražanja razširjeni še na matematične, računalniške itd. eksperimente, prenose zakonitosti drugih ved in svetov, npr. arhitekture, rastlinstva, astronomije v glasbo, s čimer se odpirajo nove, bolj znanstvene metode, vendar zanimive možnosti, ki pa spet odkrivajo človekovo slo po iskanju.

Osebnost se še nisem oprijela določenega stila, temveč, raje preizkušam tisto sredstvo, s katerim najlaže dosežem, kar želim."

GM: „Opažam tvojo naklonjenost vokalno-instrumentalnim oblikam. Posebej si navezana na poezijo, vokal, ali morda vidiš v

besedilu oporo za konstrukcijo in izraz?“

B.: „Navedeni razlogi so „delno krivi“, da sem napisala nekaj vokalnih skladb. Glas je verjetno najbolj naravno in izrazno človekovo zvočilo, pa tudi poezija je morda najbližja glasbi. In nazadnje klasična oblika, ki se v 20. st., bolj kot ne, umetno ohranja. Čeprav seveda ni nujno, da je tako delo slabo. Ali pa so oblike zgodovinsko gledano - napravljene na hitro in jih poslušalec ne razpozna, saj izhajajo iz matematičnih konstrukcij, vendar se odzove, čeprav popolnoma drugače. Kadar je oblika zanemarjena, je skladba amorfnost in je zopet lahko kvalitetna, ker so druge komponente pomembnejše. Naslonitev na besedilo je osnova, ki potrebuje opredelitev.

To je precej kompleksno vprašanje, saj je načine (computerske, aleatorične) že marsikateri skladatelj občutil kot osvobajajoče, včasih pa kot prezahtevne."

GM: „Kolikšne so težave z izvedbami, če si mlad in manj znan?“

B.: „Mislim, da imamo mladi skladatelji možnosti zlasti za izvedbe komornih del. Izvajalci, posebno naše generacije, nas prosijo za skladbe, ki jih radi krstijo na koncertih. Z orkestralnimi izvedbami še nimam izkušenj, verjetno je tudi tam kakšna možnost."

V svojem delu se Brina osredotoča na iskanje sredstev, s katerimi vdihne skladbam za poslušalca tako pomembno razpoloženje. Zato je treba veliko vedeti o melodiji, ritmu, barvi, dinamiki in poiskati najustreznejše kombinacije. Koliko je možnih načinov, bi zanesljivo povedale analize raznovrstnih skladb. Spoznali bi Mozartovo melodiko, ritem Stravinskega, debussyjevske barvitost, zvok in dinamiko Pendereckega...

Težko je reči, kaj izmed naštetega izpostavlja Brina. Od skladbe do skladbe različno. V klavirskem delu **Drevesa** gradi predvsem na zvoku, s tem, da svobodno oblikuje figure, to pa vključuje v motivično variranje, ki se mu doslej ni odrekal noben resen skladatelj.

Zbor **Nasmihati se** (na besedilo Nine Suštaršič) kaže spoprijemanje melodij in metrumov, ljubko in „naivno“, na trenutke sarkastično. Spoprijemanje tudi z nasmihanjem

(He, he, he! Kri se kuha, jeza vre!) in s posmihanjem našim dragim, ustaljenim navadam obnašanja. **Pravljica** za violino in klavir bolešno toži s frazami, polnimi najrazličnejših postopov in skokov, s tako poiskanimi toni, da v nas zadrhti.

Travnički so že zeleni omogočajo drugačno doživljanje. Poleg žive instrumentalne izvedbe je uporabljen še magnetofonski trak z zapisom istoimenske ljudske pesmi in diapozitivi. Poslušalec tako zaznava več dogajanj hkrati, slušno in vidno občutje narave.

Nekam drugam pa pridemo, če prisluhnemo skladbi z naslovom **Lutka** (besedilo Gregorja Strniše). S pravo kogojevsko ekspresijo (kakršno poznamo iz njegove opere Črne maske) zavrtva v psihične procese, ki se odvijajo onstran zavesti. To so spleti domišljij prizorov, čeprav so nelogični, jih vendarle povezuje občutek tujosti in groteske. Za izraz je Brina poiskala tone in sozvočja, ki zelo nazorno prikazujejo človeško stisko. Odlomke s klasično ritmično notacijo kombinira z metrično svobodnimi, kjer je višina določena, točno trajanje pa ne. Le-to je prepuščeno interpretaciji izvajalca. Poudarek je na vokalu, čigar izredno muzikalna linija vodi potek skladbe. Prisotna so: Sprechstimme (govorjeno petje), razni glissandi (drsenje iz tona v ton, ki vključuje tudi četrttone), določeni intervali, ki ohranjajo željeno napetost. Z instrumentalno zasedbo (blokflavte, violončelo, klavir) ustvarja prazno, odtujeno razpoloženje, ki v sklopu z glasom in metrično urejenostjo dobi povedno noto. Prepričljiva je vloga blokflavt z nekoliko puhlim in brezbarvnim tonom in vendar z obilico možnosti.

Ker je tudi sama pianistka, piše klavirske skladbe. Poleg prej omenjene (**Drevesa**) spadajo v njen opus še **Štiri improvizacije**, kjer izpeljuje dvanajsttonsko vrsto od strožje do svobodnejših oblik. Skrbno torej uporablja, kar ve in pozna, za tisto, kar hoče. Raznovrstne stile in metode, izoblikovane skozi glasbeno zgodovino, vsa tista sredstva, s katerimi lahko danes kaj pove. Z mehko in skladateljskim nemirom, prvič in drugič in tretjič in ... - po žensko. **MIRJAM ŽGAVEC**

ZA OČI IN UŠESA

V nekaj nadaljevanjih bomo predstavili nekaj zvočnih objektov, ki so bili razstavljeni v Parizu leta 1980 na razstavi „Zvočni objekti in zvočne sredine“.

„Ena najrazrazitejših značilnosti usihanja umetnosti je mešanje različnih umetniških zvrsti. Umetnost same in njihove oblike so si med seboj sorodne, stremijo k temu, da se združijo in se ena v drugi izgubijo. Zato je dolžnost, zaslug in ponos pravega umetnika, da se ogradi v umetniškem polju, v katerem deluje, in kar se da neodvisno postavi temelje vsaki posamezni umetnosti in vsaki umetniški obliki“, je napisal Goethe v uvodu revije Propylaen, ki jo je izdajal.

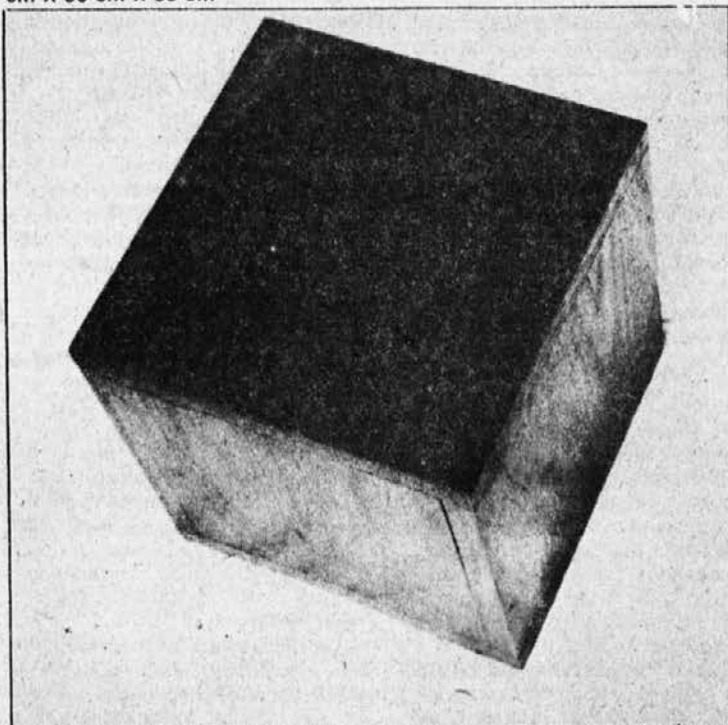
Vemo pa tudi za delo nemškega romantičnega slikarja Philippa Otta Rungeja, ki je bilo do zdaj podcenjevano. Del svojega življenja je preživel v želji, da bi združil umetnosti v umetnost, v kateri bi prevladovala glasba: „Tri osnovne oblike ali skupine umetnosti: glasba, slikarstvo in kiparstvo. Ritem je glasbeni element, melodija kiperski element in modulacija slikarski element“. V delu Richarda Wagnerja nekaj stoletij kasneje najdemo poskuse opredeliti „to-

talno umetnost“ (vseobsegajočo, celotno). V nasprotju z Goethejem pa hočejo umetniki v dvajsetem stoletju odstraniti meje med umetnostmi. Skladatelji in slikarji so nekako povzeli sorodne oblike in prisiljenost tradicionalnih umetnosti. Kot sta Schoenberg in Webern razbrala sistematično harmonično teorijo dodekafonske glasbe, Wysschnegradsky četrtstonsko glasbo, umetniki Bauhaus, Itten, Kandinsky, Klee in Haezel, pa so razvijali teorijo „elementarne“ plastike. To teorijo sta temeljito nadaljevala Maljevič in Mondrian. In prav sporočila Mondrianovih slik - kompozicij temeljijo na matematiki v glasbi. Dela, ki so se zblížala skoz glasbeno

The box with the sound of its own making (škaflo, ki sama ustvarja zvok). Končano januarja leta 1961 v New Yorku. Delo sestavlja šest delov iz orehovega lesa, ki tvorijo zaprto kocko. Škatlo sem izdelal z ročnim orodjem: kladivo, žaga. Delal sem tri ure. Na magnetofonski trak sem posnel šume, ki so nastali ob izdelavi škatle. V škatlo sem vstavil majhen zvočnik, nato sem jo popolnoma zaprl. Uredil sem prostor tako, da sem v njem ločil magnetofon in zvočnik. Na ta način lahko vedno znova predvaja zapisane zvoke.

ROBERT MORRIS

Robert Morris, The Box with the sound of its own making, 1961, les, magnetofonski trak, zvočniki, 30 cm X 30 cm X 30 cm



in likovno umetnost, so: „Pastorala“ (Kandinsky, 1911), „Velika fuga“ (Kandinsky, 1912), „Sonatina za klavir in violino“ (Franz Marz, 1913), „S prikritim hrupom“ (Duchamp, 1916), „Glasba je kot slika“ (Picabia, 1915-1920), „Veliki ples“ (Schwitters, 1921), „Kontra-kompozicija disonance“ (Theo van Doesburg, okoli 1925), „V Bachovem slogu“ (Klee, 1919), „Jazz“ (Mondrian, 1942), „Fuga v rdečem in zelenem“ (Hans Richter, 1923), „Modro-zelen zvok“ (Itten, 1900), „Broadway - Boogie - Woogie“ (Mondrian, 1942) ali prvi objekti kitar Pabla Picassoja in ritmične kompozicije v delih kubistov. „Ne vstopite v hišo, v kateri ne uporabljajo pohištvene glasbe“, lahko preberemo v manifestu „Pohištvena glasba za Sokrata“ Erica Satiea prijatelju Picassu leta 1917: „Glasba je tako očitna in trajna kot vsi drugi kosi pohištva, glasbo kot element pohištva vidimo z ušesi“. Poskusi sinteze so se začeli leta 1734, ko je Louis-Bertrand Castel ustvaril „barvni klavir“ (clavecin oculaire). Satie je rekel umetnikom: „Uporabite zvoke kot plastični material ali naredite tako, da bo glasba vidna (vizualna)“.

Razstava „Poslušati z očmi“ je prikazala uporabo zvoka, kot uporabljajo kiparji material. Razstava je prikazala primere, ki so uporabili zvok kot plastični material. Pogled, ki so značilni zanjo, najdemo v delu Roberta Morrisa „Box with the sound of its own making“

(1961). (Zvočnik, postavljen v objekt, nenehno predvaja provokativne zvoke, ki so nastali ob izdelovanju objekta: a) pogled na ta objekt naj bi opazovalca razvedril, zabaval, kajti to je samo preprosta, lesena škatla, v katero so ujeti raznovrstni šumi, b) pogled sporazumevanja: če določen čas škatlo gledaš, dobiš občutek, da vse to počne sama, c) plastični pogled: les kot material dobi akustično naravo, ki izgubi svojo anonimnost, in postane umetniško delo.

Musikalische Würfelspiele - igre glasbenih kock, ki jih pripisujejo Mozartu, je citiral John Cage. Gibanje „Fluxus“ - predhodnik aleatorične glasbe, delo za orgle „Preludij in fuga po B-A-C-H-U“ Franza Liszta, ki je osnovano na pismih, predstavlja skladateljske tehnike, sorodne konceptualni glasbi in minimalni glasbi. Glasbi zvezd - v Harmonices mundi Johannesa Keplerja pa se prvič pojavijo svobodni notni zapisi.

Pripravil: MILOŠ BAŠIN

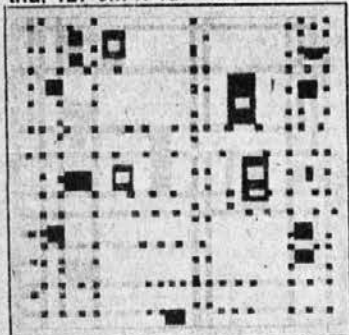
Predvedla:

KATKA in PETER JAMNIKAR
SONJA ŠPENKO

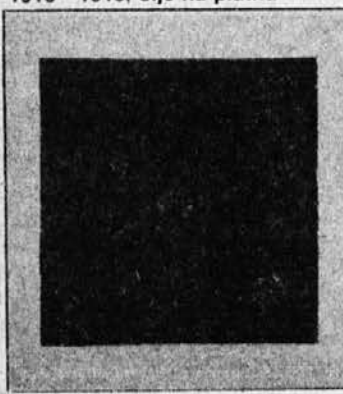
Pablo Picasso, Žena s kitaro, 1915, 1875 cm X 75 cm, olje na platnu



Piet Mondrian, Broadway - Boogie Woogie, 1942 - 1943, olje na platnu, 127 cm X 127 cm



Kazimir Maljevič, Črni kvadrat, 1913 - 1915, olje na platnu



GLASBA IN LIKOVNA UMETNOST

Ob koncu 18. in v prvi polovici 19. stoletja je slikarska umetnost dosegla višek v lahkotnosti reproduciranja materialnega sveta. Ko se je nekako sredi prejšnjega stoletja pojavila fotografija, ki je realnost lahko posnemala mnogo popolneje, je postalo očitno, da v tej smeri slikarstvo tekme ne bo zdržalo. Čeprav likovna umetnost nikoli ni bila le posnemanje ali podvojevanje resničnosti (saj bi tako padla le na raven spretnega obrtnišva), se svojega pravega pomena ni popolnoma zavedela do tistega trenutka, ko so jo nova iskanja v to prisilila. Vedno jasneje je postajalo, da samo prikazovanje predmetnega sveta ne more biti bistvo likovne umetnosti. Lahko je le povod za likovno upodobitev, vendar je bistven način likovne ureditve umetniškega dela. Umetnost se tedaj osvobodi podrejenosti predmetu in skuša izražati nekaj splošnega, nepredmetnega, zgolj neko likovno razpoloženje. Prav tak umetniški izraz - višek neposrednosti - je od nekdaj bistvo glasbe pa tudi likovne umetnosti.

Zahteva po neposrednosti je v času romantike zajela vse umetniške zvrsti, največjo tehtnost pa je v tem dosegla glasba, ki je novim težnjam najbolj ustrezala. Iracionalnost njene vsebine in zvočnega izraza sta dopuščala največjo svobodo in romantične želje po begu pred surovo, razčlovečeno sedanostjo so zato najlažje našle svojo izpolnitev v najbolj neotipljivi zvrsti - glasbi.

Stična točka, ki povezuje obe umetnosti in uhaja merilu časa in prostora, je harmonija. Ubranost tonov v glasbi ima zelo podobno vlogo kot harmonija barvnih tonov v slikarstvu. Če v glasbi enega od dveh ali več obstoječih tonov spremenimo, že nastane drugačno razpoloženje in enako se zgodi, če spremenimo ton ene od dveh na platno prisotnih barv. Harmonija ali disharmonija med njima obstajata v obeh primerih ter zbuja v opazovalcu sorodne vtise, le da jih sprejema enkrat s sluhom in drugič z vidom.

V glasbeni klasiki je imela harmonija predvsem nalogo služiti zgradbi glasbenega dela, podpirati njegovo arhitekturo, v slikarstvu neoklasicizma pa je bila barva podobno podrejena liniji in je le sodelovala pri modeliranju plastične rešitve. V romantiki je harmonija v glasbi zaživela lastno življenje, enako je v slikarstvu

barva dobila pomembnejše mesto. S tem ko sta slikarstvo in glasbena umetnost na harmoniji barv in tonov začela graditi nove izrazne možnosti v skladu z romantično željo po izpovedi navdiha, čustev, duševne atmosfere, po oblikovni svobodi in improviziranju, je bilo mogoče zblizanje obeh umetniških zvrsti. Ob takšnem zblizanju je glasba v 19. stoletju dala slikarstvu pomembne spodbude in zglede, vedno močnejša je postajala zahteva po ustvarjanju s čisto govornico harmonije, ritma in melodije barv, oblik ter linij, po „muzikalnem“ slikanju. S tem je likovna umetnost postopno pričela zanemarjati predmet in ga končno opustila. Poleg tega neposrednega vstopa glasbenega elementa v izrazni svet likovne umetnosti je predvsem v drugi polovici 19. stoletja nastala množica slikarskih stvaritev, ki so plod neposredne glasbene inspiracije, pozicije glasbenega razpoloženja ali celo samega glasbenega dela. v likovno obliko. Evropski umetniki 19. stoletja (predstavniki likovnih, literarnih in glasbenih umetnosti) so težili k medsebojnemu stikom, izmenjavi izpovednih možnosti in ustvarjanju celostnih umetnin, ki povezujejo in združujejo izrazne posebnosti raznih umetnosti.

Francoski romantični slikar Eugène Delacroix je v iskanju barvnega izraza primerjal harmo-

nije tonov v glasbi s harmonijo barv v slikarstvu in govoril o „musique de la peinture“ (glasbi slike), njegov prijatelj in zagovornik, pesnik Baudelaire, pa se je tudi teoretično poglobil v prisotnost „muzikalnega“ v slikarjevem barvnem svetu. V svoji kritiki pariškega Salona leta 1846 govori o Delacroixu takole: „Moč tega kolorista je v popolnem akordu tonov, v harmoniji (poprej izvedeni v slikarjevih možganih) med barvo in njenim predmetom. Zdi se, kot bi ta barva mislila sama zase, neodvisno od predmetov, ki jih oblači. Ti čudoviti akordi barv nas spominjajo na harmonijo in melodijo, vtis, ki ga zbudijo Delacroixove slike, pa je pogosto muzikalen.“

V realističnem premoru, ki je sledil romantiki, se je zdelo vsako poseganje v čutna območja drugih umetnosti skoraj nemogoče in nepotrebno. Pozneje, v času impresionizma, je slikar Degas, veliki ljubitelj glasbe, posvetil gledališkemu svetu baleta in pariškemu nočnim lokalom polovico svojega dela. Sočasno je v Angliji slikar Whistler svoje barvne kompozicije poimenoval z glasbenimi nazivi (nokturno, variacija, harmonija, simfonija...) in tako poudaril možnost, da učinkujejo podobno kot glasba z golo likovno zgradbo, ki je le posredno povezana z upodobljenim resničnim svetom. Sam pravi: „Vedeti moramo, da je

aranžman barv in linij umetnost, ki je podobna glasbeni kompoziciji in je povsem neodvisna od predstavitve dejstev. Dobremu barvnemu slikanju ni treba označevati kaj drugega kot samo sebe.“

V dekadentnem razpoloženju ob koncu stoletja se je iskanje skrajnih možnosti zadovoljive čutnih potreb med drugim odrazilo tudi v Lautrecovem svetlu nočnih lokalov in njihovega glasbeno-artističnega programa. Odnos do glasbe, gledališča in baleta se je celo toliko stopnjeval, da lahko govorimo o „kultu gledališča“ v nemškem kulturnem krogu. Izraziti zaljubljenosti v zunanji videz, v svet iluzij gledališče najbolj ustreza. Nemoč pred nezadržnim tehničnim razvojem, ki človeka ponižuje na raven stroja, ter odtujenost se kažeta v nihilizmu in predanosti čutnemu uživanju, ki zahteva vedno močnejše stimulacije. Tem občutjem ustreza glasba, ki s svojo skrivnostnostjo in abstraktnostjo vzburja nematerialne sfere duha.

Nemški umetnostni zgodovinar Hans Hofstaeter govori v svoji knjigi Simbolizem in umetnost na prelomu stoletij o analogiji slikarstva in glasbe v tem času: „Medtem ko v simbolističnem slikarstvu 19. stoletja odnos do glasbe ostaja bolj ali manj metaforičen in pride do sinteze šele v gledalcu, je ta enotnost pri umetnosti Jugendstila (v času na prelomu stoletij) uresničena že v sami sliki. Ornamentika Jugendstila (trakasti in rastlinski prepleti) je resnično sorodna grafično izrisanim tonskim slikam. V duetu iz Straussove Arabelle se zdi, kot bi se med seboj prepletali dvigajoči se rastlinski spleti Eckmanna ali Endella“ (značilna predstavnika oblikovalskih teženj tega obdobja).

Tik pred premeno stoletij govori August Endell, arhitekt in ustvarjalec ateljeja Elvira v Muenchnu, o „tonski umetnosti“, ki vzburja človeško dušo s samimi oblikami, ki niso podobne ničemu znanemu, ki nič ne predstavljajo in ničesar ne simbolizirajo, učinkujejo le skozi svobodno izbrane oblike tako kot glasba s svobodo tonov.“ Uresničevanje te zamisli je vzporedno razvoju abstraktnih umetnosti do danes in se večkrat neposredno poveže z glasbo, na primer pri Kleeju, futuristih, Kandinskem in mnogih drugih.

LADO JAKŠA

se nadaljuje



MNOŽIČNA GODBA

Kaj vse naj bi zajelo skupno ime **množična godba**? Hudomušen odgovor bi bil: vse tiste vrste, o katerih pišejo New Musical Express, Bravo, Džuboks, Stop, Antena..... in ki se vrtijo na Drugem programu Radia Ljubljana in po Radiu Študent. Tega odgovora nismo ponudili zato, da bi ne naštevali anglicizmov rock, reggae, pop....., marveč zato, da napravimo očitno nekaj, kar ponavadi spregledamo prav zato, ker je tako na površju. Za množično godbo namreč ni nekaj drugotnega, da se o njej piše v množičnih medijih (bolj ali manj specializiranih za njeno „spremljanje“, kot tako posrečeno povejo sami), vsaj ne tako, kot je za obstanek „resne“ glasbe drugotno (čeprav seveda nikakor ne nepomembno!), da se o njej piše npr. v GM, saj to ne vpliva na način njene produkcije. Na drugi strani pa je to, da jo vrtijo na RTV in da se o njej na povsem določen, ustaljen, „vsakomur razumljiv“ način piše v za to rezerviranem množičnem tisku, njen **produksijski pogoj**. Z razpečevanjem opredeljenih sporočil o njej omogoča njeno reprodukcijo in distribucijo (prodajo plošč, obiskovanje koncertov), s tem pa vpliva na odločitve o tem, kaj in kako se bo produciralo.

Nepredvidno bi bilo enačiti pojma **množična godba in pop**. Če imena pop (popularna glasba) ne razumemo v ožjem smislu, v katerem označuje za čimširši trg izdelane poenostavljene komade na rockovski (vsaj običajno) podlagi, temveč v širšem, kot godbo, ki utegne priti na top pops lestvice, **ne glede** na vrsto, v katero naj bi sicer spadala (se pravi, rock, countrywestern, reggae ipd. - razlike med vrstami, kakor so se uveljavile v časopisju za privrženca in s tem med samimi privrženca, kakor pristransko prevajamo „fans“, niso zvedljive na muzikalne razlike, vzemimo, med osnovnimi ritmi, prav tako pa ne na etnični izvor, čeprav se praviloma pojavijo kot godba določene in določljive družbene ali „subkulturne“ skupine, pa jih

podvrženost istemu produkcijskemu sistemu sili v nenehno medsebojno prežemanje, cepljenje, ponikanje in ponovno vznikanje, a zdaj kot „last“ drugih družbenih skupin, ne istih kot ob „izvirni“ pojavitvi itn.), smo že blizu pojmu množične godbe. Vendar pa skušamo z njim zajeti tudi takšna „obrobna“ prizadevanja - letih je vedno več in segajo od „rocka v opoziciji“ do mnogih proizvodov „neodvisnih“ založnikov plošč - ki ravno zavračajo ali vsaj ignorirajo popularnost in komercialno uspešnost kot motiv in kot neposreden pogoj za svoje delo.

Ne glede na njihovo lastno predstavo o svojem početju jih vendarle v temelju določa njihovo **razmerje do popa**. So njegovo obrobje.

Zakaj **godba in ne glasba**? Mar ni to vseeno, mar ni drugi izraz nemara celo primernejši, že zato, ker je bolj domač ušesu? O razmerju množične godbe do glasbe (ali, če hočete: do drugih godb/glasb) bomo več napisali kdaj drugič. Za zdaj le to: gre za poudarek, ki naj močnejše obarva eno bistvenih razlik množične godbe do tistega, o čemer kot o glasbi in njeni zgodovini (bolje: tradiciji) učijo konservatoriji, akademije in muzikološke katedre. Po tem pojmovanju **glasbo delajo skladatelji**, medtem ko jo izvajalci zgolj **reproducirajo**.

Vsak „fan“ pa „spontano“ ve, da je v množični godbi prav narobe: kdo je zložil (in napisal besedilo) **God Save The Queen** ali **Mi smo na liniji**, je morda pomembno za tistega, ki bo pobral tantieme; za poslušalce štejete kot „avtorji“ Sex Pistols in Pankrti. Ne skladatelji, pač pa **godci**. Ali, kot bomo argumentirali v enem prihodnjih zapisov: skladatelj („resne“ glasbe) proizvede **zapis skladbe**, godci (v „bendu“) pa proizvedejo **posneti komad** (tudi če ne smenjajo ravno plošče ali demo-posnetka, je vendar v njihovo početje vkalkulirano ravnanje, „kakor da“ delajo komad, kakor „se bo vrtil“). V nasprotju z glasbo kot izrazilom duha, ki se, v skladu s tradicijo fonocentristične ideologije, manifestira v zapisu, pod katerim je duh podpisan, je godba **ars** v „srednjeveškem“ pomenu, kjer obrtna spretnost in ustvarjalska domišljija nista ločljivi.

Da imenujemo godbo množično, noče biti izigravanje množičnosti kot domnevno demokratične vseljivosti nasproti ravno tako domnevni elitističnosti, vaszaprtosti in kar je še podobnih

očitkov, „resne“ glasbe. Bolj izbirčni privrženca - „poznavalci“ - množične godbe so praviloma hudi elitisti. Z druge strani pa bi bilo bedasto očitati veliki večini „resnoglasbenih“ prizadevanj, da „nočejo“ biti množična, končno pa imajo **Bolero, Mala nočna glasba**, pa nekatere arije in celo nekatere sonate in koncerti očitno status, enak večno zelenim skladbam v popu, prav tako se tam proizvajajo „pop zvezde“: Callas, Karajan, Pogorelec... Množičnost gre prej razumeti v navezavi na pojem **množice**, kot ga poznamo iz **Freudovega** dela. Če je že od Hegla naprej poslušalčevo občutje na koncertu zaresne glasbe strogo individualna zadeva, pa gre npr. na vsakem rock koncertu za to, da s posredovanjem izvajalca **publika čuti kot eden**. Poskusi „drugačnega“, „alternativnega“ stika s poslušalci (kakor se v žargonu govori o tej kočljivi zadevi - kakor da ni prav uspel koncert **kratek stik** med zasebniki, ki so se „zlili v eno“ skoz isti idealni jaz, skoz onega z odra!), ki na kakršenkoli način merijo na problematizacijo te identifikacije publike z izvajalcem in ki segajo - spet - od rocka v opoziciji do punka (v ilegali?), **že predpostavljajo**, da je **vladajoče** razmerje med publiko in izvajalcem v množični godbi razmerje med množico in njenim vodjem.

Ta zapis in zapisi, ki naj bi mu sledili, se zavzemajo, s pridržki, za **sociologijo množične godbe**. V sociologiji „resne“ glasbe prevladuje mnenje, da je njeno početje glede na muzikologijo, ki da je znanost o sami srži glasbe, kolikor je ta sploh dojemljiva, le drugotno, morda omogoča „boljše razumevanje“ okolja, kjer se je neka glasba rojevala ipd., nima pa dostopa do bistvenih določil te glasbe. Ker je množična glasba, opazovana s perspektive vse bogatije glasbenih oblik evropske zgodovine, za muzikologa le nekajkrat precejena usedlina, jo ima za nekaj, kar je zanimivo **izključno** kot sociološki pojav, kot vprašanje okolja, ki

omogoča, da je popularna ta precejena usedlina. Ali, z drugimi besedami, množična glasba naj bi spadala v domnevo sociologije in ne muzikologije zato, ker naj bi šlo tu za zunanje manipuliranje z glasbo, z okusom in izobrazbo poslušalcev, motivirano s komercialnim uspehom in ne z estetskim vrednotenjem ipd.

Menimo, da je takšno videnje učinek napačne dileme sociologije glasbe, ki se ji njen predmet cepi na „estetsko“ in „socialno“ plat. Za našo rabo recimo le, da se iluzornost dileme pokaže, če skušamo doumeti, kako „s katerimi sredstvi“ je množična godba **dejavna** v družbenem življenju ljudi? Kako je npr. punk zajel množice mladih? Prav **specifične** „estetske“ poteze neke godbe se pojavijo kot odločilne za njeno dejavno „socialno“ delovanje. Tu bi postala nad vse pomembna tudi muzikologija, kolikor ne bi imperialistično izhajala iz vnaprej priznanih „večnih vrednot“ glasbene tradicije, katere rezultat je sama.

Gre nam torej za „sociologijo“ množične godbe kot teorijo o zgodovinski določenosti, enkratnosti, specifičnosti množične godbe kot **avtonomne** vrsti artis musicae, ne pa za empirično raziskovanje okusa (nemara bi bile takšne raziskave koristne, a njihovo mesto ni v teoriji o množični godbi, temveč med anketami o javnem mnenju - gre za raven površinskih učinkov družbenih bojev in sprememb). Vendar pa tole tu **še ni** teorija, za katero nam gre, marveč zainteresiran ideološki poseg med ideološkimi posegi, ki izhaja iz soočanj popularnih mnenj o popularnih zadevah med sabo, zavedajoč se, da ideologija razkriva svojo družbeno vlogo prav s tem, da jo pokriva. To, kar pričujoči sestavek dela za ideološkega, je ad hoc (priročna, zbrkljana) uporaba pripomočkov. Morda to, da to vemo, vendarle pripravlja teren strožji teoriji?

JOŽE VOGRINC



FRAGMENTI, MARGINALIJE, PRELOMNICE

SODOBNI IMPROVIZIRANI GODBI IN JAZZU NA ROB

FRAGMENTI, MARGINALIJE, PRELOMNICE
(Sodobni /improvizirani/ godbi in jazzu na rob)

„Če hočeš spoznati, kako se upravlja z neko državo, poslušaj njeno glasbo.“

Kung Fu-ce (Konfucij), kitajski mislec in družbeni reformator, 6. stol. pr. n. št.

„Veliko bi bilo treba povedati o tej glasbi. Ne mislim veliko razlagati o njej, kajti to bi bilo neumno; glasba govori zase. Kar mislim, je to, da toliko vsega drvi skozi mojo zavest, ko poslušam posnetke s teh albumov, da bi, če bi lahko, napisal roman o njej, poln življenja in scen in ljudi in krvi in znoja in ljubezni. In včasih razmišljam: morda je tisto, kar potrebujemo, to, da povem ljudem, da je prav to tu, kajti zaradi nečesa imajo v tem plastificiranem svetu avtomatične reflekse, če je nekaj etiketirano na določen način, potem mislijo, da je to vse, kar je v tem - a na veliko presenečenje potem vedno odkrijejo, da je tam več Blakea ali več Ginsberga ali več Coltranea ali več Stravinskoga, kot bi si kdorkoli najprej mislil.“

Tako je z muziko, ki ji pravimo „jazz“, in za katero nisem nikoli vedel, kaj je to, ker je bilo „to“ toliko različnih stvari in toliko različnih ljudi, vsak protisloven sam s seboj in z drugimi, - in nekega dne se mi je posvetilo, da je bila to Glasba. To je vse in ko je bila to krasna glasba, je bila to velika umetnost in ni imelo ničesar več opraviti z etiketami in kdo pravi, da je Mozart po definiciji boljši od Sonnyja Rollinsa in komu...“

Tako je rekel Lenny Bruce: da je tam samo tisto, kar je, in to je precej dobra osnova za začetek. Ta glasba je. Ta glasba je nova. Ta glasba je nova glasba in me je zadela kot električni šok in beseda 'električen' je zanimiva, kajti glasba je do določene stopnje električna: ali po lastnostih, s katerimi razpolagajo posnetki, in po procesu, s katerim je ohranjena na traku, ali po uporabi elektrike pri aktualni proizvodnji samih zvokov, ali pa celo po analogiji s tokom kot takšnim. Takšna glasba je glasba te kulture v odtrganju (in ne podleganju) od prevzetih oblik leži pojavljanje nove vrste glasbe. Celotna družba je takšna. Stare oblike so

neustrezne. Ne stare notranje resnice, ampak stare strukture. In nova glasba ni nova v tem smislu; je še vedno kreacija, kar je življenje samo in to počne samo na nov način z novim materialom.

Tako se moramo dokopati do novega sveta z novimi idejami in novimi oblikami. In v glasbi pomeni to zapustiti tradicionalne oblike taktov in lestvic, ključev in akordov. In igrati vsi skupaj nekaj drugega, kar morda še ne moreš identificirati in klasificirati, toda kar razpoznaviš, kadar slišiš in kar - kadar to počne - počne to zares, ker je resničen umetniški produkt.“

(Ralph J. Gleason, 1970 ob pojavitvi prvih odmevnih albumov nove črnske godbe).

Kaj pa je v resnici ta razvpiti „jazz“?

Miles Davis je prezirljivo izjavil: „Jazz - to je svet belcev!“

Duke Ellington je rekel, da je „jazz“ improvizacija, McCoy Tyner pa ga imenuje „oblika klasične glasbe.“

Dizzy Gillespie je nekoč rekel: „Karkoli že je, predober je za Američane!“

Louis Armstrong je trdil: „Če moraš spraševati, kaj je jazz, potem tega gotovo nikoli ne boš vedel.“

Archie Shepp, pihalec, skladatelj, teoretik in dramatik: „Jazz je zame simbol triumfa človekovega duha, ne njegova degradacija. Jazz je lilija navkljub močvirju!“

Anthony Braxton, prefinjeni intelektualca, popoln glasbenik in izkušen filozof: „Ničesar ne vem o jazzu, lahko pa govorim o kreativni glasbi in kar se nje tiče, je ni mogoče ločiti od kreativnega sveta. Nimam pojma, kam gre jazz in naj gre kamorkoli že hoče, men se jebe!“ Tako kot nobena oblika človeške produkcije se tudi glasba - njena produkcija in reprodukcija - ne dogaja izven ter mimo sveta in človekove družbe, v kateri se pojavlja.

Glasba je imela vedno poleg osnovne estetske še socialno, ekonomsko, politično, psihosocialno, vzgojno in podobne funkcije. Tako jih ima tudi danes v vseh svojih pojavnih oblikah. Te funkcije so se in se še vedno razkrivajo ali pa prikrivajo glede na posamezne glasbene zvrsti in njihovo mesto v

konkretni družbi. Tako tudi glasba ni imuna pred splošno kapitalsko strukturo sveta, če jo gledamo z vidika njene produkcije in potrošnje, ter pred razredno razklanostjo ta istega sveta, če jo gledamo glede na to, kdo jo proizvaja, za koga in zakaj, kdo jo posluša in kaj takšno poslušanje proizvede - torej tudi ni imuna pred najnostjo razredne opredelitve. Tako je v širnem svetu in tako je tudi pri nas, kolikor smo vključeni v t. i. „svetovno delitev dela in menjavo proizvodov“, t. j. v svetovni, po kapitalu določeni trg, na katerem se prodajajo tudi proizvodi t. i. „industrije zabave“, na katerem se oblikuje raznolika in razčlenjena konfiguracija „množične kulture“; tu so ravno glasbeni izdelki ne glede na vrsto glasbe, ki jo nosijo, pomembna ekonomska postavka.

Če je tako in če to drži, potem lahko na grobo ločimo glasbo, ki jo vsak dan poslušamo, na tisto, ki deluje tako, da v neki družbi spodbuja tendence po ohranjanju socialno-ekonomskega in s tem tudi političnega stanja, ali pa celo teži po vrnitvi v preživelu, a idealizirano preteklost, in na tisto, ki je povsem drugačna. To je glasba, ki je po svoji socialni funkciji, ki jo seveda proizvedejo določene glasbene vsebine in forme, po strukturalnosti glasbenega materiala, ki je v njej obdelan, pa tudi po ekonomsko-političnem ozadju in mestu njenih producentov ter po načinu nastanka nosilka spreminjalnih, naprednih, humanih, revolucionarnih težej v svetu. Ločnice med obema vrstama glasbene produkcije seveda ni lahko potegniti, kriteriji za kaj takšnega še vedno niso domišljeni, pristopi so različni, polemika med njimi še vedno traja. Vendar ta groba razdelitev glasbe, ki se pojavlja s posredovanjem medijev in ostalih nosilcev zvoka v našem vsakodnevem življenju, dejansko ustreza pojmovanju osnovnega nasprotja sodobnega sveta, ki se izraža tudi v znani marksistični misli - alternativni o družbi prihodnosti, ki bo ali komunizem ali pa barbarstvo - povsem odvisno od ustreznosti angažmana določenih sil v sodobni družbi. In ta angažman se mora dogoditi in se dogaja povsod - tako tudi v glasbi na presenečenje, začudenje in tudi žalost nekaterih, ki bi radi, da bi bilo drugače, in to

tudi trdijo. Glasba ni izvzeta iz tega.

Omenjenih trditev, ki jih je bilo treba zapisati v uvodu, na tem mestu ne bomo razvijali naprej, kar pa še ne pomeni, da se tako ali drugače ne bomo vračali k njim oziroma zadevali obnje. Ubrali bomo raje drugo pot, ki nas bo sicer pripeljala k istemu cilju, vendar za marsikoga na prijetnejši in sprejemljivejši način. V naslednjih dveh zapisih vam bomo pripovedovali o življenju in delu glasbenikov, katerih glasba je tesno povezana s tisto, ki nas na tem mestu še posebej zanima. Spoznali bomo okolje, v katerem so se spoznavali z glasbo, okolje, v katerem ustvarjajo. To nam sicer ne bo razjasnilo pomena te glasbe v sodobnem svetu; to ni njihov namen. Ob opisovanju dogajanja in položaja v zvezi s tistim, kar danes imenujemo sodobna improvizirana godba, pa tudi sodobni jazz ali jazz svobodnih oblik, bo dobil tisti, ki to godbo že pozna, dovolj zanimivega materiala, da jo bo lahko postavil na trdna tla, v okolje, ki ji pripada; tistemu pa, ki mu ta glasba ni blizu ali je še ni imel priložnosti spoznati, pa naj bi vse to pisanje bilo koristno kaži pot, s pomočjo katerega se bo znašel v tem, zanj novem glasbenem okolju. Kot v vsej množični kulturi tudi tu delujejo čisto na površini imena izvajalcev kot razpoznavni znak in orientacija. To nam bo omogočilo, da bomo v nadaljevanju laže spregovorili o tehtnejših zadevah.

„Ljudje spreminjajo resničnost. Toda ti dolgočasni, ponarejeni pesniki nam govorijo o fragmentarni ničnosti. Kakor bi dvoceličar skušal igrati bebop. Toda svet je težji, kot si mislijo. Ničesar ne vedo. Sami sebi govorijo. Polni so sranja kakor jastrebi. „kljuvajoči“ po odprtem drobu.“

Podpirajo umirajoči kapitalizem in si deljujejo priznanja. Mislijo si, da je njihovo sranje poglobljeno in kompleksno, toda ljudje mislijo, da je tako poglobljeno in kompleksno kot opiči predec.

In sedaj meditirajte O tem!!!“

ZORAN PISTOTNIK

/Amiri Baraka alias LeRoy Jones, pesnik in dramatik, s plošče „New Music-New Poetry“ fragment pesmi „Proti buržoazni umetnosti“ prev. J. Potokar/.

KOMENTIRAMO

Tokrat objavljamo prispevek profesorja solopetja iz Celovca, ki kot trden Slovenec in velik glasbeni, še posebej operni ljubitelj, kritično spremlja razmere v našem glasbenem življenju.

Pevec manjka - kaj je vzrok?

Pri nas malo storimo za izobraževanje pevcev. Sosednja Bolgarija, Češkoslovaška, Romunija in tudi Madžarska imajo dokaj uspešen pevskosolistični naraščaj. Mnogo njihovih solistov se uveljavlja v mednarodnih opernih hišah. Kako je v naši ožji domovini Sloveniji? Iz revije GM je razvidno, da mlade in uspešne instrumentaliste imamo. Zakaj je vzgoja naše mladine tako enostranska? Pri nas jim ne nudimo dovolj možnosti za pevsko izobrazbo. Slovenci smo lahko rečemo, muzikalni in glasbeno nadarjeni. Koliko zborov in ansamblov imamo! Naši ljudje radi prepevajo, kar je dokaz, da smo Slovenci za glasbo dovzetni. Prav bi bilo, da bi se začeli z najvišjega mesta zanimati za bodoče pevške talente, jih odkrivati, navduševati in jim omogočiti zahtevno pevsko šolanje. Že v šolskih zborih izstopajo posamezni glasovi, tu in tam naletiš na mladega človeka, v katerem tiči tista potrebna žilica, ki

daje upanje, da bi bil sposoben za izobrazbo glasu. Seveda je pot do pevskega poklica, do končnega uspeha, ena najtežjih v glasbeni pedagogiki. Srečen je tisti začetnik, ki naleti na pravega vzgojitelja, takšnega, ki ga ume navezati na študij in ga intenzivno prikleniti na izpopolnjevanje pevskega instrumenta - glasu. Vsak študent - instrumentalist prinese k pouku svoje glasbilo. Bodoči pevec pride k pouku sam. Njegovo telo bo sčasoma postalo instrument, če bo učitelj znal izvesti iz njega glasove, ki so temelj uspešnega petja. Pogoj za uspešno vzgojo je, da učenec vse svoje moči osredotoči na pouk. Veliko mora žrtvovati, se odpovedati razvadam in živeti solidno. Telo mora ostati zdravo, ker je to njegovo glasbilo.

Pevski pedagogi za izobraževanje glasu nimamo orodja, s katerim bi potisnili proč razne mišice v grlu in tako dosegli odprt glas. Vzgoja učenca je popolnoma psihološka. Z različnimi vajami dosežemo, da se glas širi, da dobi dovolj potrebne resonance in bleška, da je brezhibno izenačen v celotnem obsegu.

Vprašanje je, ali more mladega basista, baritonista vzgojiti pe-

dagoginja. Rekel bi, da ne. Le kako naj bi še tako dobra solistka in pedagoginja predvajala začetniku basistu, baritonistu ali tenoristu ton odprtega grla? Svetovno znana pevka Vera Schvarz mi je v pogovoru izrecno potrdila: „Vzgojiti zmorem vse ženske glasove, a moških ne.“

Le tisti učenec je uspešen, ki zna slediti glasu svojega učitelja in ga posnemati. Učitelj, ki venomer sedi pri klavirju in zahteva, da učenec ponavlja zaigrane tone, ni dober. Učitelj mora učencem tone zapeti, učenci pa jih morajo v vsej širini ponoviti. Torej učitelj prenaša svoj glas na učenca. To je najuspešnejša metoda učenja petja. Moški učenci ženskih pedagogov so navadno enostransko izobraženi. Škoda mnogih lepih glasov, ki zvenijo „feminin“, nimajo značilnosti pravega moškega glasu, ker zvenijo na pol zrelu. Glas „ne nese“, že majhen orkester ga zlahka prekrije. Da se tak pevec uveljavi, začne običajno forsirati, seveda v škodo svojega glasu.

Pred leti je pri nas v Celovcu gostoval v operi Manon tenorist. V odmoru sem ga obiskal v garderobi in mu v njegovu veliko začudenje dejal: „Vi ste pa učenec

pedagoginje.“ - „Da, zakaj...?“ Takoj sem spoznal, da glas tega mladega pevca ne sedi polno, da mu manjkata zrela zaokroženost in potreben, tenorski blesk, ki ga dosežemo le z glavno in prsno resonanco obenem. Pel je mehko, brez močnatosti, skoraj vse višine so zvenele hripavo... Prepričan sem, da ta zelo muzikalni pevec ne bo žel zaželenega uspeha, če si glasu ne bo temeljito popravil. (Slišal sem, da je iskal pomoči na Dunaju, ker s seboj ni bil zadovoljen.)

Preidimo k zaključku. Naša pevška mladina je obžalovanja vredna, ker nimamo dovolj pevskih pedagogov. Na glasbeni akademiji dve profesorici nikakor ne moreta zadostiti vsestranskim zahtevam pevskega naraščaja. Z lastnimi močmi bi morali odpraviti pomanjkanje solistov v operi. Kulturni referent republike Slovenije naj enkrat vidi, da tako ne gre naprej. Kje so njegovi svetovalci? Kaj bo z opero? Kaj storiti za dvig pevskega naraščaja?

Slovenska filharmonija dostojno dokazuje, da slovenski narod ima in goji kulturo! Kako razveseljivo bi bilo, če bi tudi opera z lastnimi močmi predstavila svetu našo pevsko kulturo.

FRANCE WILFAN-BABITSCH

VLADIMIR RUŽDŽAK - 60 LETNIK

Vladimir Ruždjak je ena največjih jugoslovanskih glasbenih osebnosti v povojnem času. Lahko bi rekli, da ni ljubitelja glasbene umetnosti, ki ne bi vedel, kdo je Vladimir Ruždjak. Slavni pevec, skladatelj, pedagog in režiser je 21. septembra praznoval 60. rojstni dan. Spomladi pa je obhajal na odru ljubljanske Opere 35-letnico umetniškega delovanja in 30-letnico sodelovanja s SNG Ljubljana in Maribor.

Vladimir Ruždjak je torej rojen 21. 9. 1922 v Zagrebu, kjer je študiral solo-petje in kompozicijo. Pevsko kariero je mladi baritonist začel l. 1946 v HNK Zagreb. V isti sezoni je imel tudi prvi samostojni koncert v Hrvatskem glasbenem zavodu v Zagrebu, spremljal ga je znani pianist in skladatelj Božidar Kunc. Za začetek njegove mednarodne kariere lahko štejemo l. 1954, ko je postal solist opere v Hamburgu, od leta 1961 pa je poleg hamburške opere istočasno član oper v Zagrebu in Metropol-

tan Opere v New Yorku. Naš umetnik je kot operni in koncertni pevec 20 let gostoval po vsej Evropi, Severni in Južni Ameriki. Ruždjak je bil po vojni prvi Jugoslovčan, ki je pel v najbolj sloveči operni hiši na svetu, v newyorški Metropolitan Operi, kjer je bil angažiran od l. 1961 do 1964 in pel v operah Aida, Ples v maskah, Traviata, Rigoletto, La Boheme, Faust in Manon. Repertoar V. Ruždjaka je izredno velik, saj obsega nad sto oper Verdijevih, Puccinijevih, Rossinijevih ter francoskih, nemških, ruskih in hrvaških skladateljev. Na krstni izvedbi opere Prinz von Homburg sodobnega nemškega skladatelja H. W. Henzeja v Hamburgu je pel naslovno vlogo. Enako je cenjen tudi kot koncertni pevec; njegovi recitali Schubertovih in Schumannovih ciklusov so npr. v razprodati veliki in mali dvorani Hrvaškega glasbenega zavoda v Zagrebu dočakali tudi več repriz.

Ruždjak je bil idol zagrebske publike.

Je tudi reden gost slovenskih opernih in koncertnih odrov. V preteklih 30 letih je gostoval v operah Traviata, Rigoletto, Trubadur, Moč usode, Don Carlos, Madame Butterfly, Seviljski brivec. V prvi ljubljanski uprizoritvi Janačkove opere Lisička zvrtorepka v pretekli sezoni je pel vlogo Gozdarja. Veliko je nastopal tudi v koncertnih dvoranah; bil je npr. prvi, ki je v Ljubljani pel črnske duhovne pesmi. Brahmsov Rekvjem je pel v slovenščini, koncertiral je tudi na baročnem festivalu v Mariboru z znanim čembalistom Jankom Šetincem.

Jubilant je tudi zelo iskan operni režiser. V Ljubljani je prvič režiral l. 1976 opere Don Carlos, Lucijo di Lammermoor, nato Kronanje Popeje. Lani je ponovno režiral opero Don Carlos.

Ruždjak je ploden skladatelj, poleg samospjevov je pisal dela za zbor in orkester ter druga vokalno-instrumentalna dela, komorno glasbo. Monteverdijevo opero Orfej izvajajo v njegovi priredbi.

Pomembno je tudi Ruždjakovo pedagoško delo; od l. 1971 je profesor solo-petja in operne igre na zagrebski Glasbeni akademiji. Izkušeni umetnik je zelo priljubljen med študenti, saj je pravo doživetje sodelovati z njim. Tudi žena Nada (solistka mariborske Opere) je študirala pri njem; veliko sta skupaj nastopala, njuna predstava Rigoletta je bila nepozabna. Kljub naporemu pedagoškemu delu je še vedno iskan pevec doma in v tujini.

Še lani je večkrat nastopal tudi v Ljubljani, v Operi in na koncertu Slovenske filharmonije; kjer je pel Mahlerjev ciklus in krstno izvedbo Lutoslawskega. Na Poletnih igrah v Dubrovniku, kjer sodeluje tudi že 30 let, je julija režiral opero Seviljski brivec. V tej sezoni bo tudi gostoval v Ljubljani in v Zagrebu, na Baročnih večerih v Varaždinu pa bo sodeloval v jugoslovanski krstni izvedbi Haendlovega oratorija. Tudi mi mu želimo še mnogo plodnih let.

MIRA MRACSEK

ZVOKI IRANA

Pota duha, glasbenih filozofij, teorij in estetike, obrednosti in vsakdanjosti so povezana z osvajalnimi vojnami, trgovskimi potmi, dvigi in zatoni cvetočih (glasbenih) kultur. Burijo našo domišljijo, razumevanje in odnos do neznanega, do znanega v neznanem. Slednjemu se čudimo, vodi nas k iskanju nepojasnjenega, k razmišljanju in odkrivanju nastalega zunaj našega sveta objektivnosti.

Usodno obračunavanje med narodi in rasami, njih siromašenje in medsebojno kulturno bogatenje je zgradilo tudi muslimansko-islamski svet, s svojo strogo obrednostjo in srenjsko disciplino zraslo iz gmotnih potreb ljudi, kot pomoč v boju za obstanek, kot fantastičen izraz neke stvarne resničnosti, temelječe na stoletja ohranjenem izročilu, ki pogojuje način življenja in predstav, materialno, duhovno in družbeno kulturo. Stoletno izročilo norm in obredja (tudi glasbenega) se je s svojo trdživo in malenkostno spremljivostjo ohranilo do današnjih dni z novo vrednostno preobleko (krute) realnosti.

S popotovanji trgovcev in glasbenikov, z arabskimi in turškimi vdori na Balkan in v Evropo, se je pričelo oplajanje dveh v osnovi različnih kultur: staroselske evropske in tako imenovane islamske glasbene kulture, ki je postala sinonim za arabsko glasbo, čvrsto skupnost, zgrajeno na osnovah neverjetno tenkočutnega smisla za razvijanje melodičnih linij in kompliciranosti ritma, na vezanih in nevezanih pentakordih in tetrakordih, na modalnih premeščanjih motiva in kozmoloških analogijah. Ta glasba je našla plodna tla v sredozemskem in srednjeevropskem prostoru nekako v poznem srednjem veku. Sčasoma smo pozabili na njen izvor, navadili smo se, da iransko kulturo poimenujemo „perzijska“, oziraje se na moč te zgodovinsko izredno vplivne kulture, čeprav je Perzija le pokrajina na jugu Irana. Etnomuzikologi celo govore o „perzijsko-arabski glasbi“ kot enoti. Leto je pomembno razumeti pri razpoznavanju glasbenih korenin zahodne Evrope, Balkana, Sredozemlja in Bližnjega vzhoda.

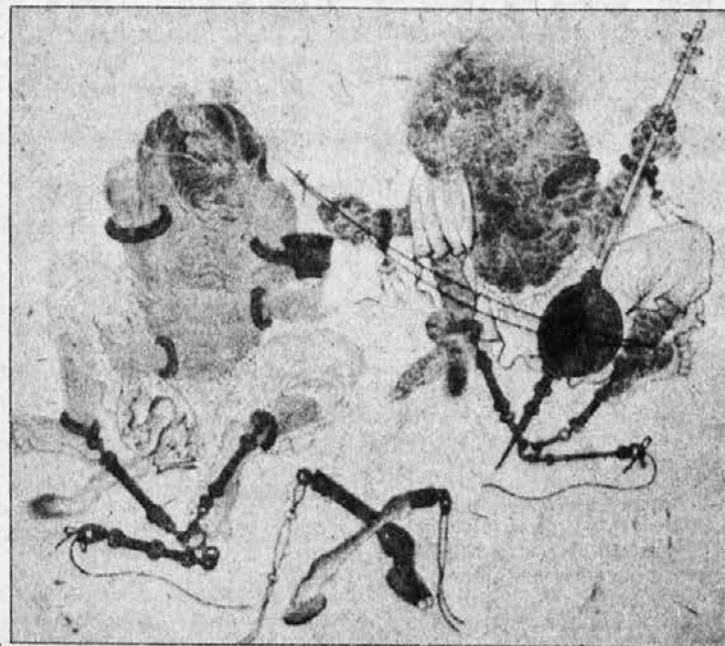
Perzijci, Arabci in Turki so gradili svoje glasbene sisteme, teorije in filozofije v tesni povezavi s starogrško glasbo. Razumeli naj bi jo bolje in jo točneje prenašali v svoj glasbeni svet kot Evropa, ki je prenašala starogrško teorijo v

svojo prakso po svoje in z mnogimi modifikacijami, prilagojenimi svoji glasbeni estetiki. Perzijci so širokogrudno sprejemali grško glasbeno kulturo vse do dinastije Sasanidov (226 - 651), ki je bila izrazito antigriško usmerjena. Podobno se je arabskim zavojevalcem kasneje uprla dinastija Saffarid, ki je rodila tudi islamsko versko fanatično sekto šizem. Ta je bila pravzaprav preobleka za narodnostno protiarabsko gibanje.

Perzijci so grškega teoretika Pitagoro imenovali očeta vse glasbe. Blagozvočje so pojmovali enako kot Grki, torej oktavo, kvinto in kvarto. Bistvena sestavina glasbe je tudi njeno povezovanje z zvezdami, nebesnimi znamenji, števili in razpoloženji, torej kozmološko pojmovanje s primesjo etosa.

Pri razmišljanju o katerikoli „orientalski“ glasbi (ta pojem je le grobo opredeljen in večkrat sporen) ne smemo pozabiti na delitev te glasbe: iz ljudske glasbe je zrasla „tradicionalna“ (solana obrtniška glasba), iz slednje pa se je šele v našem stoletju pod vplivom evropske in ameriške glasbe rodilo nekaj, kar bi lahko opredelili kot „umetna“ glasba. O tradicionalni

Na sliki iz Irana, ustvarjeni okrog leta 1450 igra demon na kamango.



in umetni glasbi je sredi maja govoril na Filozofski fakulteti v Ljubljani iranski gost HORMOZ FARHAT, ki se je pred tremi leti preselil na Irsko. Tam nadaljuje svoje muzikološko, etnomuzikološko in skladateljsko delo. Postregel nam je s podatki, ki nam jih strokovna literatura ne nudi, marsikaj pa glede na hitrost spreminjanja trenutnosti tudi njemu ni več moč vedeti. Ne povzemam njegovega predavanja, temveč iz povedanega in prebranega zaključujem tole:

Etnomuzikološko delo je tudi za Iran trd oreh, zaradi vojnega stanja pa praktično onemogočeno. Iran se zaveda pisanosti svoje demografske strukture in iz tega izhajajoče pester glasbene podobe. Toda predmet etnomuzikologije ostaja mestna tradicionalna glasba, laže preučljiva in dosegljiva.

Skoraj vsa literatura in viri govore le o tradicionalni glasbi. Umetna glasba šele vcvetela. Teheran je dobil prvo radijsko postajo leta 1949, prvi simfonični orkester pa po vzoru zahodnoevropske glasbe leta 1945. Svojo zmagovito pot po Bližnjem vzhodu sta nastopila violina in klarinet, glasbili, ki najbolj ustrezata tamkajšnjemu okusu in načinu glasbenega mišljenja. Perzijsko-arabsko ton-

sko gradivo so četrt-toni, poltoni (veliki in mali), tričetrt-toni in celi toni (spet veliki in mali), ki jih modalno premeščajo v različnih kombinacijah MAKAMA. To je modalni način, ki pomeni bistveno kvaliteto melodije, moč pa ga je prenašati s tradicionalnih glasbil na violino.

Uvoz z zahoda se tako nadaljuje v individualnem načinu glasbenega razmišljanja, polnem bogate ornamentike. Vokal in instrumental gresta v islamskem svetu vsak svojo pot, instrument nikdar ne zamenja glasovnega parta in obratno. Oboje se razvija s polno močjo samostojnosti. Podobno je tudi v drugih starih glasbenih kulturah in menda noben jezik na začetni stopnji ni poznal besede, ki bi označevala današnji pojem „glasba“, ki združuje oboje. V teh kulturah so dobili instrumentalni stil in z glasbili pogojene lestvice (če jih lahko tako imenujemo) ali modusi premoč nad vokalnimi.

Tehnične zmožnosti glasbil in problemi točne temperacije nakazujejo pot k svojevrstnim uglasitvam. Tako na primer perzijski TANBUR (ki se je prek islamskega sveta in še zlasti s turškimi osvajačji razširil tudi k nam ter dobil novo uglasitev in novo ime - tamburica) narekuje modalni način. Tanbur je še danes v rabi v tradicionalni glasbi in verjetno tudi v ljudski, ima pet strun ter več gibljivih in negibljivih prečk, s katerimi je moč oktave deliti na 17 delov v različnih razmerjih. Zanimivo je, da imajo tudi naše južnoslovanske tamburice predvojnege časa netemperirane uglasitve, po vojni pa so se tehnično izpopolnile in približale poltonsko izravnani uglasitvi.

Drugo pomembno perzijsko glasbilo UD, iz katerega naj bi se pozneje razvili lutnja in kitara, je značilno glasbilo islamske teorije. Težnja prikriti človeški glas, ga maskirati in ga približati zvočnosti oziroma barvitosti instrumentov - je prisotna v vseh kulturah, tudi v Perziji, v arabsko-islamskem svetu: s tehniko ustvarjanja glasu, različnimi modifikatorji, kot sta pri nas glavnik in tenak papir, ali pa s posnemanjem instrumentalnega stila. Tipičen primer lahko najdemo tudi pri nas v Istri, kjer pevci posnemajo igro sopel in šuri, dvojnih piščali, po poreklu iz Perzije. Perzijska beseda SUR pomeni praznovanje - torej so piščali namenjene obredju. V Makedoniji poznamo podobne piščali pod imenom ZURLE.

MIRA OMERZEL—TERLEP

PLOŠČE

AZRA/ FILIGRANSKI PLOČNICI/ JUGOTON

Neverjetna produktivnost, ki postaja (ali je že postala) pravi fenomen jugoslovanske popularne glasbe, je botrovala že tretji plošči, ki jo je Azra (alias Branimir Johnnie Štulić) izdala v enem letu. Ob takem ustvarjalnem izbruhu seveda najprej vprašaja po kvaliteti in relevantnosti posnetega materiala.

Osnovna značilnost sedemindvajsetih komadov, ki nam jih nudijo Filigranski pločniki, je izrazita nekoherentnost, neizenačenost posnetkov in, vsaj za nekatere lahko trdim, precejšnja starost. Ljubezenske teme se prepletajo s tistimi, ki izražajo frustracije urbanega okolja in ki jih je Štulić tudi prvi dobro artikuliral, še najmanj pa je izrazilo „političnih“ tekstov, ki so bili še na prejšnji plošči (trojni živi) precej pogosti. Ob tem lahko Štuliću zamerimo včasih že povsem nerazumljive metafore, ki pač ne omogočajo poistovetenja poslušalcev.

Glasbeno so Filigranski pločniki korak nazaj v „stari rock“; veliko, celo preveč, je rockovskih klišejev, ki jih sicer nekoliko prekrivajo aranžmani, vendar obenem še bolj „omehčajo“ celoten zvok. Dodatni instrumenti, orgle, razna pihala in trobila, sicer popestrijo zvočno sliko, toda uporabljajo jih šablonsko, brez kakršnihkoli novosti.

Morda bi še najlaže označil ploščo kot nekakšen Štulićev „homage“ najrazličnejšim vplivom, ki so ga glasbeno oblikovali, saj so Pločniki najpoljani z bluesom, rock'n'rolom kot tudi z drugimi, sodobnejšimi smermi. Kot taka pa je najbolj privlačna za poslušalce, ki nekako pripadajo

Štulićevi generaciji, se pravi tistim, ki se bližajo tridesetim, čeprav je kljub slabostim treba priznati, da je se vedno precej nad trenutnim jugoslovanskim povprečjem.

JURE POTOKAR

ELEKTRIČNI ORGAZAM/ LIŠČE PREKRIVA LISABON/ JUGOTON

Električni orgazam so z drugim studijskim albumom uspelo zasegnili svoj zanimivi prvenec. Pri tem v nasprotju s kakšnim Parafom niso skušali zanikati zasnov svojega zvoča iz prve faze, temveč so jih le nadgradili, jih strukturno dodeli, hkrati pa jih skušali potrditi tudi s komponentami, ki jih je produkcija na prvem albumu prezrla. Tako je zvok **Lišča...** v splošnem oster, agresiven, postpunkovski, precej manj nirvanističen. **Lišče...** tudi nikakor ni prijeten album. Prevevajo ga nevrotičnost, utesnenost, pesimizem... Tako je še najbolj navezan na skladbi **Krokodili dolaze s Paket aranžmana** in **Nebom** s prvencu **Elorga**. Nevrotičnost izžareva tudi sama struktura skladb. Namesto urejene poti, linearnega, stopnjevanega razvoja so si tokrat izbrali stalen boj z natrgano strukturo, katere posamezne komponente so si lahko tudi v nasprotju. Prebliski novega funka, punkovsko izostreni rockabilly, zvok post joy division, to so le nekateri od elementov, ki dajejo ton posameznim skladbam. Tako je pogosto enoten imenovalec albuma le njegova utesnenost, ki si podreja tudi med sabo nasprotujoči si psihodelično melodičnost in agresivno ostrino. Pomemben element pri gradnji utesnenosti pomenijo tudi še vedno zelo učinkovito uporabljene klaviature, ki v album „vpeljejo“ še hladno samokontroliranost.

Precej bolj zanimivi kot pred letom so tudi teksti Električnega orgazma. Pogosto odbijajočo kvazipretencioznost prvencu je nadomestila prepričljiva preprostost, ki ponekod meji celo na minimalizem. Razpoloženje teksta je tudi še posebno uspelo usklajeno z razpoloženjem glasbe. Tako se ta popolnoma vklopi v natrgani, utesnjeni zvok albuma in še dodatno potencira njegovo nevrotičnost.

PETER BARBARIČ

MARTINU IN MARTIN/ SIMFONIČNI ORKESTER RTV LJUBLJANA/ MARKO MUNIH - ANDREJ JARC/ RTV LJUBLJANA

Z novo samostojno ploščo Založbe kaset in plošč RTV Ljubljana (LD 0765) se ponovno predstavlja Simfonični orkester RTV Ljubljana. Namesto enega od stalnih dirigentov zadnjih let (orkester sta doslej vodila U. Prevoršek in Samo Hubad, danes pa ga vodi A. Nanut) mu tokrat dirigira eden od pogostih gostov **MARKO MUNIH**. V Martinujevem (1890 - 1959) Concertinu za klavir in orkester (iz leta 1938) se izvajalcem pridružuje solist - pianist **ANDREJ JARC**. Priljubljeni skladatelj naših Simfonikov se na plošči pojavi še enkrat - zadnje delo je krajši simfonični uspeh **Memoriale to Lidice** (iz leta 1943). Med obe obrobni orkestralni deli Čeha Martinuja je Munih s Simfoniki vpletel Franka Martina (1890) **Pasacaglio** za godala (1954). Vsa predstavljena dela so dokaz dosežanj uspehov Simfoničnega orkestra RTV Ljubljana v 27 letih njegovega delovanja tudi na koncertnem odru. Polna in pravišnja zvočnost orkestra se kaže tudi na plošči. Solist Andrej Jarc je dodal tehtno koncertantno delo in se priključil Simfonikom v Martinujevem Concertinu. Urednika **Jure Robežnik** (glavni) in **Teodor Korban** (odgovorni), producenti **Miran Kvartič**, **Anton Dežman** in **Leon Engelman** ter tonski mojster **RADO CEDILNIK** so prispevali k novemu uspehu naše preredke, pa vendar v zadnjem času popravljajoče se simfonične diskografije. Spremno besedo na plošči je napisal **Peter Kušar**, prevajalec je **Dušan Velkaverh**, oblikovalec pa **Borut Bučar**.

FRANC KRIZNAR

FRULE IN DVOJNICE/ RTB

Po plošči Narodna muzička tradicija - Jugoslavija, na kateri so bili posnetki izvajalcev, ki so nastopili na beograjskih glasbenih svečanostih **BEMUS 78** (zastopane so bile vse republike in pokrajine, razen Slovenije in Črne gore) in plošči Slovenske ljudske pesmi in glasbila je to tretja plošča, ki jo

prepoznamo po enotnem grafičnem, manj pa po vsebinskem oblikovanju. Izjema je izdaja Slovenske ljudke pesmi in glasbila I.

Frule in dvojnice sodijo v skupino aerofonov, še natančneje v podskupino pihal. Najdemo jih v vseh republikah in pokrajinah. Za družinob flavt, kamor sodijo frule in dvojnice, je značilno, da zvok spodbudimo s pihanjem skozi zahtično režo. Imajo največ šest luknjic (kot te, na katere igrajo godci na plošči), lahko pa so tudi brez njih. Dvojnice so narejene iz enega kosa lesa, ki ima dve vzporedni cevki. Na desni strani so tri in na levi strani štiri luknjice za igranje. Frule dosežejo obseg oktave, dvojnice pa imajo manjši obseg, vendar imajo spremljavo drugega glasu (vzporedne terce). Narejene so iz slivovega, akcijenega ali drenovega lesa, v novejšem času tudi iz plastičnih cevk. Najkrajše frule so dolge okoli trideset centimetrov. So predvsem solistično glasbilo, čeprav igrajo nanje tudi v duetu ali večjih zasedbah, redkeje pa ob spremljavi drugih glasbil kot na tej plošči (Orkester Zorana Pejkoovića). Godci izhajajo iz vzhodne Srbije in Šumadije (Dobrivoje Todorović, Miodrag Jovanović igrata v duu in solistično, Lazar Novičić in Mitar Vasić tudi skupaj s Todorovičem in Jovanovičem v kvartetu, Mitar Vasić pa je izdelal vsa glasbila).

Spremljiva (priredbes za spremljevalno godčevsko zasedbo) je narejena posebej za ploščo, kar ji jemlje del avtentičnosti. To pa je pravzaprav edina pomankljivost plošče. Godci mojstrsko obvladajo frule in dvojnice, skladbe in „improvizacijo“. Glasba brez imena in meja.

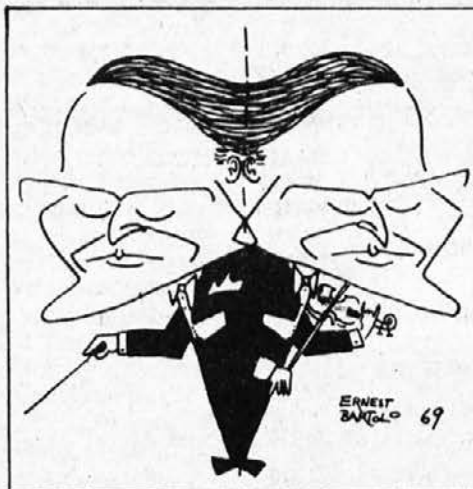
MILOŠ BAŠIN



NAGRADNA KRIŽANKA

NAGRADNI RAZPIS

Letos smo ugankarjem namenili skandinavsko križanko, ki bo vsakokrat predstavila tudi znanega glasbenika, in to v karikaturi in sliki. Upamo, da vam bo popestritev vseč in se veselimo kupa vaših rešitev. Pošljite jih do 20. oktobra na naslov revije GM, Krekov trg 2, Ljubljana. Trem reševalcem bomo poslali veliko ploščo z jazzovsko glasbo.



SESTAVIL IGOR LONČIČ	NASPROTJE LAZI	PROIZVOD	ZAJC LUDVIK	OTOK V IRSKEM MORJU	ČAROVNIK	IZTREBK MORSKIH PRIČEV MLAD. PI- SAT. (FRAN)	REKA, KI TEČE SKOZI MUNCHEN	IGRALKA JUVANOVA	ČAČKA
GALLUS									
IZOLATOR									
FERMENT V SLINI									
100 m ²						BAZA (V KEMIJI)	BERTON CELJ	FLISER	
DRŽAVA V JUŽNI AMERIKI							ANTON JANEŽIČ	ROMUNSKO MESTO	
91,4 cm									LJUŠKA NIKAL- NICA
									OSVEŽIL- NA PIJAČA
ODNOS									
PRESED- NIK NORV. VLADE (TAGE)									
STAREJŠI			GEODETSKA UPRAVA			OKRAJNI LJUDSKI ODBOR	JANEZ KAJZER		
			ŽIVALSKA USTNICA				SOPROG		
AFRIŠKI VELETOK				IGRALEC V LJ. DRA- MI (TONE)					
LETOVIŠČE PRI OPATIJI				KOZINOVA SIMF. PESN. (... GORA)					
				OHRID					
DROBN PLANKTON- SKI RAKEC									
MUSLIMAN- SKI BOG						NARISAL MILOŠ BAŠIN	KEMIČNI SIMBOL ZA KALCIJ		

Izmed pravih rešitev smo izžrebali rešitve STANKE DOKUZOVE iz Skopja, MARTE PAVLIN iz Naklega in VIDA BOBNARJA iz Škofje Loke. Poslali smo jim knjigo Kurta Pahlena Poslušam in razujem glasbo.

**NAGRADE
ZA 8. KRIŽANKO**



HUDOMUŠNO

Violino je treba igrati z ljubeznijo ali pa sploh ne.
JOSEPH WECHSBERG

Ko so skladatelju Arnoldu Schoenbergu (1874 - 1951) rekli, da njegov koncert za violino zahteva solista s šestimi prsti, je mirno odgovoril: „Lahko počakam“.

Morda so Rim zažgali zato, ker je Nero goslal.
OLIVER HERFORD

Ni zlo tisto, ki ruši svet, ampak povprečnost. Neronov zločin ni bil to, da je goslal, medtem ko je gorel Rim, ampak to, da je goslal slabo.
NED ROREM

STRAN 23

Neizvedena glasba je kot potica v pečici - še neužitna.
ISAAC STERN

Ljudje, ki skupaj muzicirajo, ne morejo biti med seboj sovražniki, vsaj dotlej ne, dokler traja glasba.
PAUL HINDEMITH

Če en dan ne vadim, to vem. Če dva dni ne vadim, to vedo kritiki. Če pa tri dni ne vadim, ve to celo občinstvo.
IGNACIJ PADEREWSKI

Nikoli ne vadim. Vedno igram.
WANDA LANDOWSKA

Ne povejte tega managerju, ampak tako rad igram, da bi to počel tudi zastoj.
ARTHUR RUBINSTEIN

PUNK V ŠOLI

Naj mi bo odpuščeno, če bom težišče pisanja usmerila v punk, ki je samo del subkulturne izkušnje, vendar je njegova razširjenost pripomogla, da smo ga opazili. Prav vsakogar se je dotaknil, tistih, ki so za svoje polprebujeno stanje našli potrditve, nedeljskih sivih dečkov, ki so se v ponedeljek prepričali, da nihče ne zna bolje od dobrih, starih Beatlov, ljubkih, a premalo vedoželjnih deključev, mračnjakov, ki so svojim krhkim sodbam dodali še poslednjo obsodbo, in tudi radovednežev, ki so morebiti prisluhnili. Raznolikost stališč nas bega, da bi prehitro sprejeli ali odklonili.

Nimamo namena ogledovati družbene kritičnosti, ki sicer ostaja osnovna moč punka, pač pa bi radi prepoznali tisto, s čimer jo prinaša: besedilo in glasbo, ki naj bi nekaj povedala. Tudi pedagogom navsezadnje, da dobrodušno karajo, kar ni, in pohvalijo, kar je, če so seveda nagnjeni k razumevanju splošnih estetskih dognanj. Zakaj se ne bi pošteno zatopili v pozo in nujo, tako previdno, rahlo očitno, da bi razredni punkerji že enkrat pogledali izza plota vsesprejetja! In v prehodnost punka, saj vemo, da je lahko čisto lepa in prepričljiva faza v dijakovem razvoju. Omogoča mu doživetje nekaterih krepkejših izkušenj z načinom, ki mu je blizu in ki ga zna odpreti za razmišljanje, s katerim vidi dlje od svojih vsakdanjih krivičk. Mogoče ga bo pedagog uspel navdušiti za umetnost, kjer je ravno toliko obupanega in humornega, le malo več pripravljenosti je treba, da lahko prevzame.

(In bledico glodajočega gorja bo v poznih letih zamenjala modrost, ki se bo zganila ob podobi minljive mladostne robustnosti.)

Da ne bi zgolj teoretično dolgozvela, sem se šla

pogovarjat z Borisom Čibejem, vodjo idrijskega Šunda, in Bojanom Lapajnetom, pevcem Kuzl.

Čibej: „Pojemo o vsem, kar vidimo okrog sebe, kar čutimo, da ni prav, kar vemo, da se ne bo spremenilo.“

„Poskušate s tragiko ali smešenjem?“

Čibej: „Iz smešne stvari naredimo tragično.“

„Mi lahko pojasniš razliko med boljšim in slabšim besedilom na primeru svoje pesmi Gadavič?“

Čibej: „Vsaka moja pesem ima nekaj v sebi, del mene. Čutim, kdaj je besedilo dobro, takrat mi je, kot da bi posekal drevo. Moj oče je z osmimi leti sekal drevesa in je bil zelo srečen.“

„Vam je punkovska koža še po meri, ali jo poskušate prerasti? Koliko podlegate shematizmu?“

Čibej: „Poskušamo z glasbeno izpopolnitvijo. Naučil se bom šesti akord, uvedel več instrumentov.“

„Kaj pa improvizacija?“

Lapajne: „Ne sodi v to zvrst glasbe; pri rocku se je izrabila.“ Marsikaj sta torej povedala. Razumeta, kjer pa malo manj razumeta, sprožita varnostni tik-tak intuicije. Posrečena duhovitost se izmenjuje s togostjo, ki deluje čisto ljubko. Prav te male nespretnosti

pomagajo pedagogu, ki zna poslušati in kaj več razložiti. Presoja besedil, npr., zahteva previdnost; avtorjeva čuteča sreča je najbrž premalo odločilna za resnično kvaliteto. (O tem pozneje). Ali tisto o improvizaciji, ob čemer me je obšla prav posebna žalost. Reakcije na stavek „Pri rocku se je izrabila“ ne jemljem zgolj kot svojo malenkostno sitnobo. Poznam moč improvizacije, ki še kako podkrepi izraz, čeprav ni nujno, da bi bila sama tudi osnova izraza. Vendar punk z nekaj akordi nalašč ostaja skrajno preprosto. S tem pridobi svojevrstno čustveno nabitost, ki pa po daljšem poslušanju dotraja. Manjka mu izdelana notranja oblikovanost, zato še takšna silovitost ranjene duše zbledi, namesto da bi vsaj izgorela. Preti naveličanost, minljivost, ker je bilo vse dorečeno.

(Ne želim sejati črno-belih didaktičnih nauk, če rečem, da je v umetnosti prav nedorečenost tista, ki oplaja in hoče ponovnih poslušanj.)

Pedagoški junak-korenjak si torej zastavlja težko nalogo. Mogoče pa mu le uspe pritegniti mlade ljudi vsem objektivnim težavam navkljub, če se zna s primerno distanco živeti v njihovo doživljanje. Žal tudi to ni enotno. Problemi, ki bejajo mladega duha, so

tako raznoliki, da bi bil en sam udarec za vse muhe smrtonosen. Muha dijaka, ki s težko glavo razmišlja o smislu in nesmislu, se vseeno razlikuje od muhe drugega dijaka, ki ga vznemirjajo družbene krivice. Muhe tretjega dijaka, ki ga prav nič ne vznemirja, pa v njegovem srčnem in zadovoljen miru ne bomo motili.

Lahko poskusimo z do-
vzetnostjo prvih dveh in jima prikažemo umetnost in subkulturo kot nekaj, kar si je lahko tudi podobno.

„Se ti zdi umetnost dostopnejša, odkar igraš punk?“

Lapajne: „Punk je negacija umetnosti!“

„Mi lahko to izjavo natančneje obrazložiš?“

Lapajne: „Nimam pameti za kaj takega. Le zafrkavam se rad.“

„Seveda! Lahko v tem trenutku vseeno poveš kaj bolj določenega?“

Lapajne: „No dobro, ne razumem umetnosti.“

Njegov odnos do umetnosti je očitno napačno zastavljen, saj se v njej ne najde. Problem se začne razreševati, kadar je dijak sposoben uvideti tudi ujestost punka. Takrat potrebuje naše vodenje in lastno samodisciplino, da ga začne umetnost zanimati. Najbližje stičišče je poezija, ki mu jo predstavimo pri urah literature.

Kako odkriti povezavo?

Punk si prizadeva videti stvarnost, ki jo oblikujejo vsemogoči človeški odnosi. Ve, da je tradicionalna humanistična morala že davno klonila pred brezbožno naravo sveta, kjer se odigrava vedno ista človeška komedija. To ve tudi umetnost, le da je njen jezik bolj zagoneten in nikdar tako odkrito agresiven in dokončen, kot je punkovski.

MIRJAM ŽGAVEC

se nadaljuje

