

...ce Concert Series 10:30 pm

the VILLAGE GATE

GM

theville

4

MULTI-
 MUSIC
 ... by Reggie
 ... by Maford
 ... by Mayo
 ... by Christin
 ... by Jones
 ALL STAR ALLIANCE
 ... by Billy
 ... by ...



VILLAG

REG
ING

JUBS

240



Life
ANCE

DVAJSETO STOLETJE DVAJSETO STOLETJE



N 1. Duke Ellington leta 1935

1930 — I. Stravinski: SIMFONIJA PSALMOV
 A. Webern: KVARTET op. 22
 Brecht-Weill: MAHAGONI
 M. Kogoj: ANDANTE ZA VIOLINO IN KLAV

Duke Ellington and his Famous Orchestra

DUKE ELLINGTON and his FAMOUS ORCHESTRA m8306

1931 — P. Hindemith: CONCERTINO za trautonij
 A. Schönberg začne skladati delo MOSES IN ARON
 E. Varèse: IONISATION
 O. Messiaen: OFFRANDES OUBLIÉES
 Lucijan Marija Škerjanc: 1. SIMFONIJA

DUKE ELLINGTON and his FAMOUS ORCHESTRA MA 131

1932 — A. Schönberg: KLAVIERSTÜCKE op. 33
 S. Osterc: balet MASKA RDEČE SMRTI

ACROSS THE TRACK BLUES-Fox Trot (Duke Ellington)
 Duke Ellington and his Famous Orchestra
 (Duke Ellington, Fred J. Beasly, J. Henry D. Hardwick, H. Webster, H. Carney, Sam C. Williams, W. Jones, R. Stewart, L. Brown, J. Nathan, J. Tyrol, L. Brown, J. Guy, S. Grier, S. Grier, S. Grier)

1933 — R. Strauss: ARABELLA
 P. Hindemith: MATIJA SLIKAR
 B. Bartok: II. KLAVIRSKI KONCERT
 S. Osterc: KONCERT ZA KLAVIR IN PIHALA
 L. M. Škerjanc: SLAVNOSTNA UVERTURA
 Schönberg emigrira v ZDA
 P. Neruda: RESIDENCIA EN LA TIERRA

7650

1934 — A. Webern: KONCERT op. 24
 B. Bartok: KANTATA PROFANA
 D. Šostakovič: KATARINA ISMAJLOVA
 Prokofjev se vrne v Rusijo
 H. Miller: RAKOV POVRATNIK

DUKE ELLINGTON and his FAMOUS ORCHESTRA m 8108

1935 — A. Berg: VIOLINSKI KONCERT, LULU
 G. Gershwin: PORGY IN BESS
 S. Prokofjev: ROMEO IN JULIJA

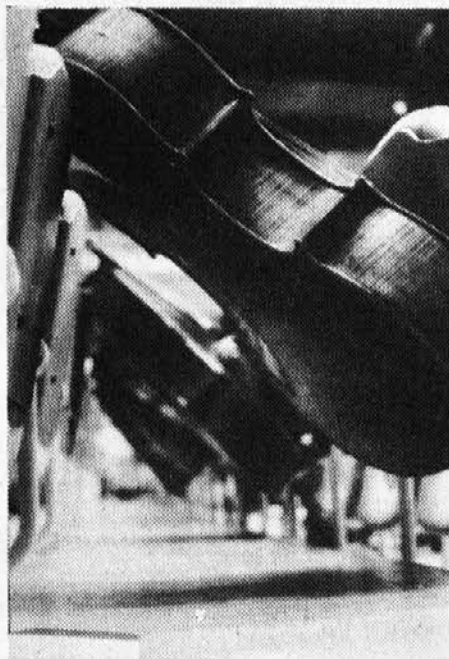
BREAKDOWN Duke Ellington and his FAMOUS ORCHESTRA MA 123

Cordially Yours
 Blind Lemon Jefferson

DUKE ELLINGTON and his FAMOUS ORCHESTRA MA 123

N 2. Blind Lemon Jefferson

MAURICIO KAGEL OB OTVORITVI NOVE KÖLNSKE FILHARMONIJE



Koncerti ostajajo osnovno pogonsko kolesje naših akustičnih izkušenj in ohranjajo svojo privlačno silo. Ob pesimističnih napovedih, da bo vsesplošno navzoči zvočnik druge tekmece spremenil v nemočna, utišana telesa, se lahko le nasmehujemo. Poslušanje glasbe v živo je nedvomno eden najbolj ekstravagantnih načinov trošenja denarja. Likovni izdelki so shranjeni v muzejih, literarna dela so tiskana in jih hranijo v knjižnicah... Kaj pa glasba? Konserviranje na zvočnih posnetkih ni pravilo niti edini pogoj ponudbe, temveč pogosto kompromis, ki nudi preživetje. Glasbena praksa še vedno kaže rahlo nezaupanje do žic in mikrofonov.

Idealni obstoj glasbe je pravzaprav nekje onkraj prostora in časa. Tam je glasba varna pred menjajočimi se slogi arhitekture, pred pritiski, odvisnostjo in uničevalnimi posledicami ideologije ponudbe in povpraševanja, ki ima zgolj ta namen, da še bolj zoži repertoar.

Pri vsakem strastnem poslušalcu enako zaznamo sledove poželenja po poslušanju, in če bi ga bilo mogoče izmeriti, bi nas podatki zbegali. Tu mislim dobesedno vsakega poslušalca, ne glede na to, ali se posveča resni ali zabavni glasbi. Togo in lahkomišelnost ločevanje ene od druge pripelje do nesporazumov, kajti vsak, ki ljubi glasbo, se želi končno zabavati. Kdor trdi nasprotno, naj si ogleda izvor besede »zabava«.

Pomembna glasbena dela vseh slogov imajo nekaj skupnega: pogosto so dolgega daha, a kljub temu kratkočasna. V tem je najbrž specifična teža te duhovne hrane, ki jo imenujemo GLASBA in ki se ji pod nobenim pogojem nočemo odpove-

dati — niti iz političnih, niti iz ekonomskih ali religiozih razlogov. Nasprotno, čimbolj zamotane in polne kriz so okoliščine, tembolj nujno in odkrito je naše hrepenenje po glasbi. Tu nemara obstaja vzročna zveza med elementarno nujnostjo poslušanja in prvinskim izvorom glasbe, torej med neizmerljivim vzgibom človekovega notranjega življenja in med igro zvokov, ki se je polagoma razvila v umetnost.

Pri tej strasti gre za hrepenenje posebnih vrst. Glasba po svojem bistvu sodi v področje umetniškega. Tega, kar slišimo v koncertnih dvoranah ali večnamenskih in športnih halah, ni nikjer v naravi. Vsi zvočni dogodki, ki jih zaznamo na prostem, od mogočnega prašuma do najnežnejšega ptičjega petja, nas zavajajo k temu, da jih primerjamo s tistimi tonskimi konstelacijami, ki so nam znane in jih je ustvaril človek. Vendar glasba ni nasprotje narave. Ker v njej ni vsebovana, predstavlja njeno samoumevno dopolnilo. Za mnoge pa pomeni še več: pravo akustično osveščenost, nenadomestljivo in potrebno realnost. Pravzaprav bi jo bilo treba zaščititi tako kot naravo.

Glasba je lahko vsepovsod pričujoča in glede na njeno neomejeno možnost reprodukcije nas bo pogosto in vztrajno zasledovala. Njen obstoj pa lahko razumemo kot dnevno ponavljajočo se utopijo.

Prevedla CVETKA BEVC

TEMA LETOŠNJEGA KONGRESA FIJM



Mednarodna zveza Glasbene mladine vsako drugo leto skliče svoje najširše srečanje — kongres. Ta bo letos poleti v Južni Ameriki, tema večine referatov in pogovorov pa bo VLOGA MLADEGA GLASBENIKA V DANAŠNJI DRUŽBI. Vlogo naj bi obravnavali v najširšem smislu — social-

nem, splošno kulturnem in izobraževalnem ter seveda strogo umetniškem. Verjetno bodo prispevki glasbenih mladincev iz nekaj več kot 40 dežel (članic FIJM) zelo pestri, saj so kulturne, politične in gospodarske razmere po svetu precej različne. Upajmo, da bodo razpravljalci dovolj pogumni, da svojih pogledov in dognanj ne bodo zavijali v srebrni papir — to se je doslej kar prerado dogajalo, saj se je Glasbena mladina na najvišji ravni z zadnja leta ostro izogibala vsakršnim politično ali angažirano obarvanim razpravam. Zanimivo, kajti ta organizacija je nastala na podlagi najnaprednejšega gibanja v začetku druge svetovne vojne in njeni cilji in naloge so bile v prvih letih nedvoumno politične.

Recimo, da bo tokrat kongres že zaradi teme, ki kar kliče po odkritem soočenju mnenj, spodbudil na le mlade glasbenike in animatorje ampak tudi glasbenomladianske funkcionarje, da bodo začeli temeljiteje premišljati, zakaj to gibanje počasi stagnira. Dejstvo je namreč, da je v večini dežel, kjer Glasbena mladina obstaja že dolga leta, gibanje preraslo v profesionalno organizacijo, ki bolj ali manj podpira in popularizira mlade glasbenike. V tej vlogi pa si seveda išče prostor med mnogimi menežerskimi ustanovami in vse bolj zgublja pomen naprednega gibanja.

Gotovo bo tudi Glasbena mladina Jugoslavije prispevala svoj delež k razpravi na omenjeno temo in dobro bi bilo, da že sedaj začnemo premišljati, kakšno vlogo namenja naša družba mlademu glasbeniku — ustvarjalcu in poustvarjalcu. Pomemben je tudi drugi aspekt — kakšno vlogo si v naši družbi želi mladi glasbenik; še posebej pa se moramo zamisliti nad vprašanjem, kako na oblikovanje te vloge vpliva Glasbena mladina! Zato vabimo mlade glasbenike, muzikologe in sociologe, da nam s svojimi pogledi na to temo pomagajo pri oblikovanju prispevkov za kongres, ki bo, upajmo, tokrat zares namenjen srži delovanja Glasbene mladine v svetu.

KAJA ŠIVIC

ROLL OVER BEETHOVEN

Pa si kot izhodišče razmišljanja zastavimo naslednje izizvalno vprašanje: v kolikšni meri sta akademska ali vsaj srednja glasbena izobrazba pripomogli pri nastajanju prevratne, ustvarjalno izpostavljene popularnoglasbene prakse? Odgovor nanj bo za marsikoga prav neprijeten. Z redkimi izjemami (recimo Lou Reed in John Cale iz The Velvet Underground) so imeli glasbeno izobraženi ustvarjalci — poustvarjalci v razvoju popularne glasbe skrajno konservativno vlogo. Tri dejstva. Prvič. Spomnimo se daleč najbolj očitnega primera, »šole« »progresivnih« rockerjev v sedemdesetih letih, še posebno tistih mnogih z neoklasicističnimi pretenzijami. Ti so skušali v svojo glasbo vliti »večne«, »umetniške« dimenzije, pač z navezovanjem na zgodovino resne glas-



be, z igrakanjem s simfoničnimi orkestri, pri čemer je 99 procentov njihovih »del« ostalo na ravni drugorazredne filmske ali operetne glasbe (protagonisti »šole«: od Keitha Emersona in Ricka Wakemana do igrakarja Procol Harum). Ravno njihova umetniško prazna glasba je rock v sedemdesetih letih pripeljala v najgloblje močvirje. Drugič. Največ akademsko izobraženih glasbenikov, ki preskočijo v svet pop glasbe, konča v vlogi najetih studijskih glasbenikov, ki vneto služijo svoj vsakdanji kruh s preigravanjem vsakovrstnega pop šmoma. Tretjič. Največ so za emancipacijo »akademske« smeri v rocku naredili akademski »uporniki«, proti novim tokovom v resni glasbi usmerjeni študentje glasbe, ki so se vrgli v iskanje dialoga med rockom in eksperimentalno glasbo. Vseeno pa ostaja njihova glasba ves čas le obrobna elitna konstanta sodobne popularnoglasbene produkcije in ji nikdar ne uspe izzvati njenega preloma.

Jasno je. Sveži prelomi znotraj popularne glasbe nikdar niso nastajali v koncertnih dvoranah in med pooblaščenimi glasbenimi izobraženci, temveč med glasbenimi »kanibali« v umazanih zakajenih klubih med dežjem piva in na osnovi njihovega glasbenega neznanja — nekajakordnih poskusov.

Sex Pistols, ena najpomembnejših skupin, ki so prelomno vplivale na mlado popularno glasbo v drugi polovici sedemdesetih let, na odru vse do konca sploh niso znali zaigrati uglašeno in brez padanja iz ritma. Dve izmed redkih danes še vedno aktualnih skupin iz časov okoli leta 1977, Motorhead in Ramones, pa nas ravno danes spet presenečata s svojo uspelo »zlorabo« nekajakordne polpismenosti. Ali je to pač možno zato, ker je popularna glasba v prvi vrsti sociološki in ne glasbeni fenomen, kot trdijo nekateri glasbeni izobraženci? No, zavedati bi se morali, da teh nekaj akordov še zdaleč ni le sredstvo za druženje in sproščanje energije najstnikov, vsaj pripadnikov rockovske publike ne. Drugače bi ti že zdav-

naj z veseljem goltali tržno cenejšo, bolje izdelano in tej vlogi plansko namenjeno disco glasbo. Tako bi namesto take vulgarno sociološke razlage raje vpeljal precej drugačno interpretacijo. Teh nekaj rockerskih akordov, povezanih z dinamiko, dialektiko popa in rocka, izleti v »odro lanost«, ... pomeni pač le specifičen glasbeni jezik, ki je tako daleč od resnega glasbenega jezika kot je jezik drvečega Millerjevega filma Mad Max 2 daleč od jezika filmov Tarkovskega. Tako tudi ne verjamem v možnosti dialoga in razumevanja med obema jezikoma.

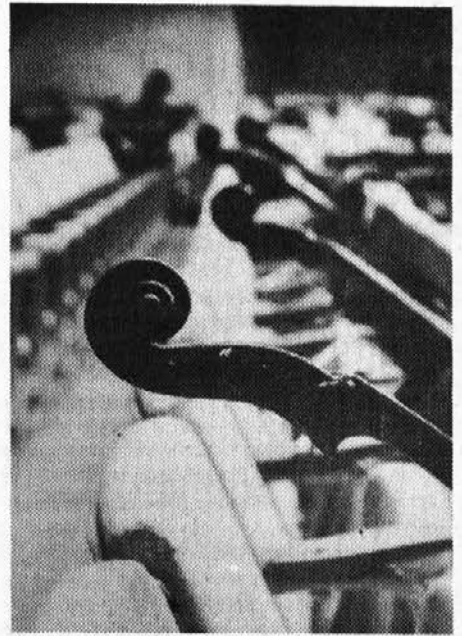
Se kakšen dokaz v podporo hvalnici fenomena »nekaj akordov«? Pa naj bo. Med množico koncertnih plošč, ki sem jih slišal v zadnjih desetih letih, so mi najbolj ostale v glavi kot izstopajoče nekajakordni No Sleep Till Hammersmith Motorheada ter It's Alive Ramonesov (cela ura iz dveh do treh akordov), razglašeni in žagajoči Trash New York Dollsov ter Metalic K. O. Iggya Popa and The Stoogesov ter garažno posneti raztrgani Love Supreme Gun Cluba.

Zaključek bom prepustil vam, dragi bralci. Upam namreč, da sem s svojim izzivom spustil smrdeč oblak v vse tiste, ki so v tehtnost svoje resnobe kar preveč zaverovani, in jih prisilil, da vsaj malce odprejo svoje oči.

PBC

PA ŠE TO

Kot vedno je december mesec pregledov skozi popularnoglasbeno dogajanje v minulemu letu, ki jih za take ali drugačne medije veselo piše cela vrsta kanalskih novinarjev. Zanimivo je, da je njihovo pisanje (tako kot že lani) neverjetno čmogledo. Popularna glasba je v krizi, iz nje ni videti izhoda, ipd. Šmrcl. No, moja trditev je ravno nasprotna od njihovih. Omenjeni izraz, vsaj v svojem podzemlju (to je že desetletje ali več edino zanimivo), je že



Fotografije: LADO JAKŠA

kaki dve leti v ponovnem kvalitativnem vzponu. Le poiskati je treba njegove zanimive frontne točke, v kar je treba vložiti precej več truda kot pred leti, saj je pretok informacij danes precej manj zavezujoč. Tako moraš predvsem na široko odpreti oči in ušesa in nikakor ne leno verovati v trdnost starih virov informacij (predvsem ne »svetega« New Musical Expressa, ki je zaradi svoje britanske art-pop usmerjenosti v zadnjih dveh letih pošteno nazadovaval).

S tem namenom želim svojim novinarskim kanalskim sobratom skupaj s prispevkoma Kanalsko novinarstvo in Hello America iz prejšnjih števil srečno novo leto 1987 z željo, da bi jim dedek Mrz za novo leto končno prinesel daljnogled, s katerim bi se lahko ozrli po sebi tako oddaljenih glasbenih obzorjih. Šmrcl!

PBC

SREČNO NOVO LETO Z REVILJO GM



FINALE KVIZA GMS

PRED POLNO DVORANO IN TV KAMERAMI

Čas: 12. 12. ob 12. uri, prizorišče: Unionska dvorana v Mariboru, dogodek: sklepní del tekmovanja Glasbene mladine Slovenije na temo GLASBA V NOB NA SLOVENSKEM.

V dvorani se je zbralo precej gledalcev, med katerimi je bilo največ mladih in njihovih mentorjev, ki so sodelovali v prvih fazah letošnjega kviza GMS, zato je bilo občinstvo izredno pozorno in je z velikim zanimanjem spremljalo prireditev. Ekipi na odru sta bili trojica deklet z Osnovne šole XII. SNOUB iz Novega mesta (Irena Ostojčič, Tatjana Draginc, Tatjana Varga) in trojica z Osnovne šole Franja Malgaja iz Šentjurja pri Celju (Polona Fendre, Mateja Obrez in Nataša Rečnik). Mentorici obeh ekip, tovarišici Rada Rebernik in Majda Škorjanec, sta dogajanje budno spremljali iz parterja. Tekmovanje je vodila Kaja Šivic, o pravilnosti odgovorov pa je odločala strokovna žirija, ki so jo sestavljali predsednik Glasbene mladine Slovenije, profesor Ivan Marin, glasbena pedagoginja iz Celja, profesorica Dragica Žvar in predsednik Glasbene mladine Titovega Velenja, profesor Ciril Vertačnik.

Poudariti je treba, da so bila vprašanja zelo zahtevna, vendar pa zelo dobro pripravljenima ekipama niso delala preglavic. Pokazali sta izredno znanje in pri redko katerem vprašanju sta se resneje zamislili. Vprašanj je bilo za vsako trojico osem in so bila ilustrirana z živimi izvedbami del, nastalih med NOB. Z zborovskimi skladbami, samospevi in instrumentalnimi deli so nastopili Mladinski pevski zbor iz Maribora pod vodstvom dirigenta Branka Rajštra, člana mariborske Opere, mezzosopranistka Majda Švagan-Jeličič in tenorist Janez Lotrič ter basist Jože Stabej iz Ljubljane ob spremljavi pianistke Zorane Cotič, poleg njih pa še mlada ljubljanska glasbenika, violinist Volodja Balžalorsky in pianist Bojan Gorišek.

Ekipi, ki sta odgovarjali izredno točno, sta si od 47 možnih točk priborili 44 (Novomeščanke) in 41 točk (Šentjurčanke). Zmagala je torej ekipa Osnovne šole XII. SNOUB iz Novega mesta, ki je tako ponovila uspeh svojega kraja iz leta 1979, ko so na kvizu GMS na temo JAZZ zmagali trije fantje z Osnovne šole Grm. Tekmovanje so s tremi pesmicami sklenili mladi mariborski pevci, nagrade pa je podelil predsednik GMS Ivan Marin. Vse članice ekip in mentorici so prejele knjigo Petra Amaličtija Zgodbe o jazzu, zmagovalna ekipa pa še knjigo dr. Primoža Kureta Glasbena Ljubljana in kitaro, ki jo je podarila tovarna Melodija iz Mengša. Prav na koncu se je vsem sodelujočim zahvalil še avtor gradiva za tokratni kviz GMS, skladatelj Ciril Cvetko.

Celotno prireditev je posnela ljubljanska Televizija, ki je oddajo predvajala že čez dva dni in dogodek predstavila širši slovenski javnosti.

Zmagovalna ekipa iz Novega mesta je takole povedala o svojih vtisih: »Za vse tekmovalke je bilo na odru zelo vroče. Bodril nas je močan aplavz in vse smo zelo zadovoljne, saj smo po-

časčene, da smo sodelovale na kvizu. Vprašanja so bila precej zahtevna, v primerjavi s polfinalom so bile razlike zelo vidne.«

Dekleta iz Šentjurja: »Vprašanja so bila zelo težka. Na kviz smo se intenzivno pripravljale dva meseca.«

Mentorica Majda Škorjanec iz Šentjurja: »Zavedala sem se, da je treba z učenkami delati vsak drugi dan. Snov smo v celoti predelale. Za naš kraj je to precejšen uspeh. Čeprav smo dosegle drugo mesto, so deklice pokazale precej znanja. Naša šola je na kvizu sodelovala že trikrat, lani smo prav tako dosegli lep uspeh, saj nam je za las ušlo finalno tekmovanje — zasedli smo tretje mesto.«

Mentorica Rada Rebernik iz Novega mesta: »Najprej smo snov predelali v vseh sedmih in osmih razredih, nato smo izločili nekaj najboljših ekip in nazadnje sem dobila to trojico. Snov smo še enkrat sistematično predelale. Naša šola je tekmovala že štirikrat. Zmaga nam je spodbuda za naprej.«

IRENA SAJOVIC



Pianist Bojan Gorišek izvaja del Slovenske suite Karla Pahorja



Žreb je odločil, katera ekipa bo A in katera B



Zadnji pogled na seštevke točk na tabli

NEKAJ, ČESAR ŠE NI BILO



je že bilo — v Kulturnem domu Španski borci v Ljubljani, 6. decembra 86 — in še nekajkrat potem, najbrž pa še kdaj bo. To, česar še ni bilo, je glasbena pravljica o dečku Tiborju, kraljčini Jolandi, kralju Barabasu, jecljavem oslu in dobri vili, predvsem pa o goslih. Gosli pa je v pravljici moč tudi videti in slišati. Nanje igra devet godcev, starih od pet do deset let, ki jih poučujeta Vildana in Vlado Repše. Sodelujejo tudi štirje harmonikarji, pripravila jih je Meri Valenčič, in dva flavtista Suzane Furlan. Nastopajoči otroci so učenci Glasbene šole Moste-Polje, oddelka v Polju in jih s klavirjem spremlja Jerca Munda, pravljico pa pripovedujeta Jerca Mrzel in Jože Humer.

Pravljica nam prikaže še nekaj, česar še ni bilo. O tem je povedala Vildana Repše: »Glasbeno pravljico sem priredila po radijski igri Ludvika Aškenazija; izbrala sem skladbice, ki naj ponazorijo razpoloženje, čustvovanja pa tudi osebe. Živali in kraje v pravljici. Namen je predstaviti violino kot glasbilo skozi podajanje majhnih otrok, kar je dokaz, da se dá tudi najmlajše učiti tega glasbila, seveda z drugačnim pristopom in metodami. Zgodba sama je k temu pomagala. Napačno bi bilo otroka prilagajati metodi, metodo je treba prilagoditi otrokovim sposobnostim in interesom, skozi delo pa prislunhiti talentu in sposobnosti z vajami razvijati. Uspeh, ki pride z delom, je treba nagradjevati z nastopi. Nastopi na običajnih produkcijah so za otroka prerediti in suhoparni, skozi tako obliko pa pridejo do nastopa vsi in se nastopanja tudi navdajo. Namen pravljice je bil tudi predstaviti rezultate triletnega dela z najmlajšimi. Iščemo, kaj je

tisto, kar otroka spodbuja. Otroci radi hodijo k pouku in pridobljeno znanje uporabijo na nastopih, muzicirajo pa tudi v duetih, kar jih dodatno motivira. Pri tem se od nastopa do nastopa primerjajo le sami s sabo, ne z ostalimi otroki. Menim, da možnost učenja predšolskih otrok ne sme biti izključena; pri tem nikakor nočem vzgajati bodočih violinistov, ampak otrokom le nudim možnost, da si to, ko bodo starejši, sami izberejo. Njihov otroški čas želim izpolniti z neko vrednoto.«

ROMAN RAVNIČ

BAROČNI FESTIVAL V MARIBORU

V začetku oktobra se je začel v Mariboru osemnajsti festival baročne glasbe v stolnici, skromno, anonimno, brez kakršnekoli uradne otvoritve. Ali ni v Mariboru nobene pristojne osebe, ki bi z nekaj besedami odprla pomembno prirediteljevo? Zakaj se ničesar ne naučijo od organizatorjev Boršnikovega srečanja, ki je kmalu po baročnem festivalu? »Otvoritveni« koncert je tudi potekal v znamenju skromnosti, v napol prazni stolnici, ki je sicer vedno doslej s koncerti pritegnila veliko obiskovalcev. Mogoče je motilo, da je dva dni prej bil tudi v stolnici (bolje obiskan) koncert v korist izgradnje mariborske bolnišnice.

Nastopili so ljubljanski umetniki Dunja Spruk, sopran, Tomaž Lorenz, violina, in Maks Strmčnik, orgle, s komornim programom del Händla, J. S. Bacha, Stamitza, Frescobaldija, Purcella in drugih manj znanih baročnih skladateljev. Organist se je izkazal zlasti s štirimi Korralinimi preludiji J. S. Bacha. Violinist je prepričal z lepim tonom ter stilnim muzikalnim prednašanjem v sonatah Fescha in Stamitza. Sopranistka je pela kar 6 koloraturnih arij raznih mojstrov (ob sodelovanju obeh instrumentalistov), ravno to pa je bilo narobe. Odmev v premalo zasedeni stolnici je bil prevelik, kar je ša najbolj škodovalo koloraturnemu petju; hitre pasaže so zveneče zabrisane, izgovorjava pa je bila povsem nerazumljiva. Zanimivo bi bilo poslušati tudi kakšno počasno arijo.

Znana beogradska čembalistka Smiljka Isaković je igrala v še bolj prazni Viteški dvorani gradu. Umetnica se je specializirala tudi v Madridu, kjer je spoznala špansko glasbo, zato je pripravila program z naslovom **Španski čembalo 18. stoletja**. Spoznali smo torej doslej docela neznano glasbo in izvrstno temperamentno čembalistko, to pa je tudi edina prednost koncerta. Vsa ta prikupna španska glasba, pisana pod vplivom španske ljudske glasbe, ne prenese primerjave s čembalstično literaturo drugih evropskih baročnih mojstrov, ni pa to niti baročna glasba, saj so nekateri skladatelji živeli že v prvi polovici 19. stoletja.

Višek letošnjega festivala je bil koncert Zagrebških solistov s solistkama Radmilo Bakočević, sopran in Ružo Pospis-Baldani, mezzosopran. Gostje so pripravili izredno lep, priljubljen program del G. B. Pergolesija, kar je z ozirom na 250-letnico smrti skladatelja še hvalevredno. Ansambel se je izkazal s Concertinofn št. 2 v G-duru, nato smo občudovali Pergolesijevo zadnje prelopo delo Stabat Mater. Pevki sta se izkazali v dvanajstih točkah, duetih in arijah, s čudovitima glasovoma, vrhunskim muzikalnim petjem. Obe sta se z ansamblom izvrstno ujemale, čeprav so nastopali brez dirigenta, kar pri tako zahtevnem delu ni povsem preprosto. Navdušenemu občinstvu, ki ni povsem napolnilo unionske dvorane, so ponovili zaključni stavek Amen.

Naša proslavljena flavtistka Irena Grafenauer je pritegnila v Viteško dvorano veliko tudi mladih poslušalcev, učencev frulic in flavte. Viteška dvorana doslej še ni bila tako nabitno polna. Umetnica je ob spremiljavi čembalistke Brigitte Engelhardt iz Salzburga izvajala obsežen in tehten program štirih sonat in suite F. Bende, A. Vivaldija, C. P. E. Bacha in J. S. Bacha, vse pa je igrala na pamet! Na viharno odobravanje občinstva se je odzvala z dodatkom. Letos smo torej imeli le štiri koncerte. Ansambel Collegium musicum Maribor tudi tokrat ni sodeloval, zdi se, da ga pestijo težave. Pohvalno je, da smo letos sodelovali z enakim festivalom v Varaždinu, od njih so prevzeli koncert čembalistke in Zagrebske soliste s pevkama.

MIRA MRACSEK

GORENJSKI SLAVČEK V MARIBORU



Gorenjski slavček. Svetlana Čursina-Magdić (Minka) ter Janez Lotrič (Franjo). Foto: Tomaž Lauko.

Letošnja sezona v Operi in baletu SNG Maribor se je začela z orkestralno-baletno premiero treh baletov (Ipavec, Šivic, Ravel), ki so jih preteklo sezono uprizorjali na posneto glasbo. Prva operna premiera je bila (11. novembra) priljubljena slovenska opera Gorenjski slavček Antona Foersterja. Predstavili so jo, enako kot pred dvema letoma v Ljubljani, v novi redakciji, ki se naslanja na izvorno verzijo leta 1984 najdene partiture. Bila je to obenem prva premiera novega ravnatelja mariborske Opere in baleta, znanega mariborskega dirigenta mag. Staneta Jurgeca. Premiera je izredno lepo uspela, občinstvo je navdušeno pozdravljalo izvajalce po vsaki točki. Enak uspeh so imele tudi reprize Gorenjskega slavčka. Predstavo je pripravila ekipa, ki je to delo v prejšnji sezoni postavila tudi na operni oder v Olomoucu v ČSR. Razgibano in sproščeno režijo je vodil Franjo Potočnik, scenograf je bil Vlado Rijavec, preproste kostume v umirjenih pastelnih barvah je zasnovala Marija Kobi, plesne vložke je koreografiral Iko Otrin, zborovodja je bil Maks Feguš. Domala vse vloge so bile dvojno zasedene s samimi mladimi pevci (z nekaj izjemami). Minka je bila mlada Rusinja Svetlana Čursina-Magdić, kultivirana pevka z dobro šolanin, lepim glasom. Vloga Franja je pel Janez Lotrič — zanesljivo pa nekoliko premalo lirčno. Simpatičen par sta bila Zorica Fatur (s skromnejšim glasovnim materialom) kot Ninon in Emil Baronik (Chansonette), ki je bil najbolj celovita kreacija večera. Drug po-





srečen in duhovit par sta bila gosta iz Ljubljane, Franc Javornik (grajski oskrbnik Štrukelj) in Jože Kores (Rajdelj, njegov pisar), oba z izvrstno dikcijo. Minkina mati Majda je bila izkušena Majda Švagan-Jeličič. Antonios Filippatos je bil korekten Lovro, glasovno boljši je bil na reprizi Štefan Kunštek. Soliden je bil Jozef Fejk kot Krčmar. V venčku slovenskih narodnih smo slišali tudi nekaj dobrih solistov iz vrst zborov. Zbor, okrepljen z več glasovi moškega zbora Slava Klavara, je bil dinamičen, dobro pripravljen. Orkester se je izkazal pod temperamentnim vodstvom novega ravnatelja. Ob koncu naj omenimo tudi plesalce, ki so poživilli dogajanje na odru.

MIRA MRACSEK

NOVA GLASBA IN BESEDA

(Simpozij v Gradcu, 24. do 26. 10. 1986)



Med Štajersko jesenjo so organizatorji (Visoka šola za glasbo v Gradcu) pripravili simpozij o razmerjih med sodobno glasbo in sodobno literaturo. Da je takšna interdisciplinarna tema sicer zelo nujna, toda še danes ne sama po sebi razumljiva, je ugotovil že rektor graške visoke šole O. Kolleritsch. Tudi teme o razmerju pesnika in skladatelja, načinu adaptacije govornih elementov v glasbo, glasbenih elementov v pesem, pa tudi o tako nastajajočih razmerjih in zgodovinskih ter nacionalnih primerjavah so bile deležne pozornosti znanstvenikov, ki so imeli referate, in tudi gostov (zlasti je izstopal skladatelj Gerhard Rühm kot kritični in celo včasih provokativni, toda vedno z argumenti nastopajoči partner).

Zelo subjektivno, toda tudi skrajno spodbudno je filozofinja Jeanne Hersch iz Ženeve oblikovala svoj uvodni referat pod naslovom Glas in beseda pred našo sodobnostjo, v katerem je med drugim govorila tudi o različnih sprejemanju nemške in francoske lirike.

Raziskava Thomasa Daniela Schleesa (Dunaj) o »Cinq Rechants« Oliviera Messiaena je bila analitična. Kompleksnega problema razmerja med tonom in besedo K. Pendereckega v delu se je lotil poljski muzikolog M. Tomaszewski iz Krakova. Constantin Floros (Hamburg) pa je govoril bolj na splošno o problemih stajanja pesmi in glasbe v umetnosti 20. stoletja. Nastopili so še germanisti in muzikologi iz različnih evropskih dežel (Ivana Stoianova — Pariz, P. H. Neumann — Erlangen, P. Andraschke — Freiburg, W. Zimmermann — Berlin, ki je govoril o svoji operi na Handkejevo besedilo Über die Dörfer, J. Maegaard — København, Renate Božić — Gradec).

Razmerje med glasbo in besedo so lahko udeleženci opazovali tudi na koncertih. Takoj na začetku so bile tri prve izvedbe del J. M. Horvatha, A. Dobrowolskega in G. Ligetija, katerega klavirski koncert so vsi z napetostjo pričakovali. Slišali smo Requiem za Hollensteinerja Fr. Cerhe na besedilo Thomasa Bernharda. Dalje je doživela prvo avstrijsko izvedbo skladba H. W. Henzeja zborovska fantazija na *Lieder von einer Insel Ingeborg Bachmann*, skladba Kresnik Fabia Niederja pa je pokazala zelo samovoljno interpretacijo slovenske ljudske pesmi.^o Skladatelj se je pustil tu voditi »magičnosti«, ki jo je v tej pesmi dojel. »Celoten zvok dela se podreja prasketanju ognja in šelestenju slame.« je interpretiral delo skladatelj.

V okviru mednarodnega natečaja mladih skladateljev so prvič izvedli dela mladih avtorjev, kot so Harry W. Schröder, Thomas Perne in Hermann Markus Pressl.

EDELGARD SPAUDE-SCHULZE

Foto: LADO JAKŠA

^o Fabio Nieder je bil rojen v Trstu leta 1957 in študiral na tržaškem konservatoriju klavir in kompozicijo, se izpopolnjeval pri Lutoslawskem in nastopa kot pianist ter dirigent lastnih del. V zadnjih letih je dobil več mednarodnih nagrad in nastopal na festivalih v Avstriji, Koreji, Franciji in Italiji. O samem delu *Kresna noč* pa morda kaj več prihodnjč.

GM NA KRATKO

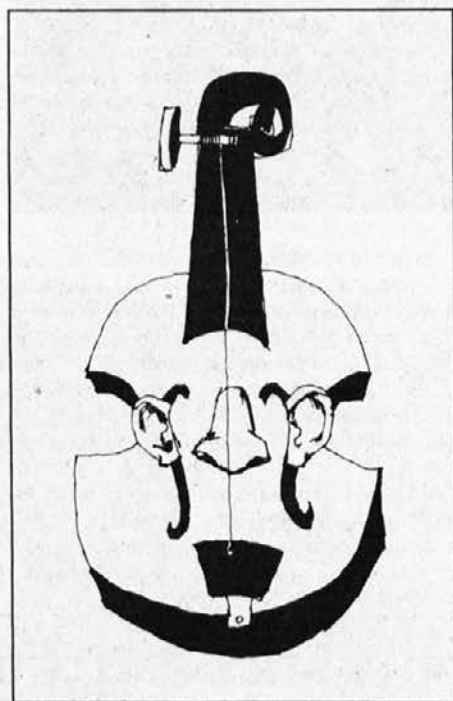
NEZNANI »MARKUS-PASSION« PRVIČ UPRIZORJEN V STUTTGARTU

V kölnski univerzitetni knjižnici se je pojavil prepis dela, za katerega Helmuth Rilling meni, da v njem lahko slišimo posnemanje pasijonov J. S. Bacha. Izredno presenečenje? Komponist tega dela ostaja neznan in uprizoritev v okviru Stuttgartske poletne akademije vprašanja avtorstva ni razrešila.

V tem »nenavadnem« pasijonu se skoraj neumetniško preprosti recitativ menjava s koralnimi stavki J. S. Bacha, z zbori visoke baročne tradicije in arijami, ki jih lahko najdemo v operah v letu 1770, medtem ko instrumentacija z instrumentarijem brandenburškega koncerta opozarja na izvor iz sredine stoletja.

Ducat ekspertov se je zbralo, da bi razrešilo uganko, kdo je avtor Markovega pasijona. Najzanimivejša je hipoteza, po kateri naj bi delo ustvarilo nič manj kot sedem skladateljev: štirje Bachovi sinovi, Johann Agricola, Johann Gottlieb Graun in celo Friedrich II. Vprašanje pa je seveda, pod kakšnimi pogoji bi takšen avtorski kolektiv lahko deloval.

LONDONSKI ORKESTRI



London kot mesto glasbe živi od svojih petih velikih orkestror. Toda štirje (London Philharmonic, Royal Philharmonic, London Symphony in Philharmonia) so podvrženi neusmiljeni komercializaciji, kar se odraža v kvaliteti zvoka in programski politiki. Kljub temu, da nekatere študije predlagajo selitev vsaj dveh orkestror na deželo, je jasno, da nobeden ne bo zapustil Londona, saj bi s tem izgubil stik z mednarodnim glasbenim dogajanjem. Rešitev bi lahko bila ustanovitev pogodbenega orkestra. Toda v, takšnem »super« orkestru bi se izgubila podjetniška struktura glasbenikov »prostih« orkestror. Ti imajo na leto skoraj 130 koncertov, pri vsem tem pa hočejo člaji »združenja« še dodatno muzicirati v komornih skupinah ali delovati kot učitelji glasbe. V splošnem velja: vse preveč se muzicira in premalo vadi.

Ironično zveni dejstvo, da londonski orkestri ne veljajo za najboljše na domačih tleh temveč na inozemskih turnejah, kjer večkrat izvajajo isti program in s tem dvigujejo kvaliteto.

Zadožitev dirigentov in programska politika sta v širokih mejah odvisna od položaja tržišča. Prednost pri solistih imajo uveljavljene glasbene zvezde; pri nastavitvi dirigentov pa je treba upoštevati tako želje publike kot producentov glasbenih plošč. Tako je najbolj navdušen sprejem doživel Klaus Tennstedt, ki je dirigiral trenutno najboljšemu londonskemu orkestru Philharmonic Orchestra — ta namenja največjo pozornost romantiki in pozni romantiki.

SO MENIHI TO DELALI S KORALI?

Ste kdaj pomislili, kaj je to glasbeni aranžma? Pomeni to le obdelovanje glasbene zamisli nekoga drugega v obliki, ki obeta uspeh?

Združenje nemških glasbenih obdelovalcev tolmači v svojem manifestu takole: aranžman ali glasbena obdelava je po glasbeni predlogi tonsko sestavljeno delo in velja kot osebna duhovna stvaritev z vsemi določili zakonske zaščite. Aranžerji nočejo več veljati za drugorzredne skladatelje. To, kar so pred tisoč leti glasbeno nadarjeni menihi počeli z Gregorijanskim repertoarjem, ko so razvijali večglasnost (eno največjih kulturnih stvaritev zahodnega sveta), naj ne bi bilo nič drugega kot aranžiranje ali glasbena obdelava. To, kar danes počno na širokem polju zabavne glasbe, se je dogajalo v renesansi, ki je delala razliko med izumiteljem melodije (ta je največkrat utonil v anonimnost) in med kontrapunktikom. Obdelali so brez števila predlog celo do J. S. Bacha, ne da bi obstajal občutek plagiatorstva.

In danes? Nekako 95 % današnje popularne glasbe živi od rok obdelovalca. Med leti 1970 in 1985 je bilo ustvarjenih prek 170.000 aranžmajev. Mar to pomeni, da je treba sneti glorio geniju, ki je ustvaril original, in obdelovalcu prisoditi pravo stvariteljsko zaslugo? To je vsekakor najtežje doseči pri potrošni glasbi.

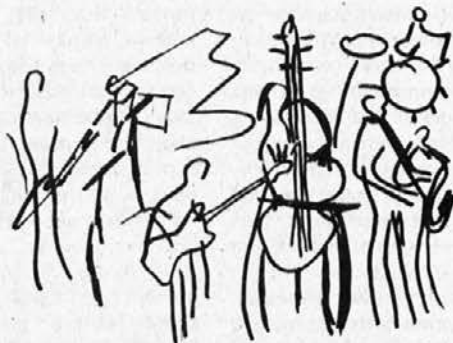
NOVA IZDAJA SCHUMANNA

Po dolgih letih priprav so na univerzah v Zürichu in Kölnu pričeli izdajati nova Schuman-

nova zbrana dela. Po napovedih zveznega raziskovalnega ministrstva bo delo obsegalo 41 notnih zvezkov. Tem bodo dodali še dokumentarni del, v katerem bodo še neobjavljena Schumannova pisma. Vodstvo projekta sta prevzela Klaus Wolfgang Niehler (Köln) in Akio Mayeda (Zürich); izdaja pa predstavlja najnovejši prispevek glasbeno zgodovinskim izdajam v okviru programa akademij.

Prevod in priredba CVETKA BEVC

DVA LIKOVNA ODMEVA NA TELEGRAME GUNTHER SOMMER IN WORKSHOP REGGIEA WORKMANA



Ilustrirala: OLGA PAJEK

PO ŠESTNAJSTIH LETIH PONOVO NA SEVERNOAMERIŠKEM KONTINENTU

Letošnje leto je eden od mejnikov v kulturni izmenjavi med Kanado in Sovjetsko zvezo, ko so se na široko odprla vrata kulturnih aren obeh

dežel, je ob prihodu Sovjetskega državnega orkestra v Kanado na tiskovni konferenci izjavil 59-letni fagotist George Zukerman, eden vodil-

nih severnoameriških impresarijev.

120-članski orkester je v Vancouver prispel naravnost iz Moskve, potem ko je uspešno zaključil gostovanje po Avstraliji.

Slavni dirigent Svetlanov je poudaril, da pričakuje, da bodo s svojo turnejo prispevali k zblizanju dežel vsaj na kulturnem področju in morda v krajšem času uspeli narediti več, kot to uspe politikom. Politiki se sestajajo v izbranih središčih, je nadaljeval Svetlanov, mnogo govori, dobro jedo in veliko pijejo, naredijo pa zelo malo.

Po izrednem uspehu v Vancouveru, kjer so dvakrat nastopili v koncertni dvorani Orpheum z 2200 sedeži, je turneja zajela mesta Calgary, Regina, Thunder Bay, Sudbury, Toronto, Ottawa, Kitchener in v ZDA Ann Harbour, Philadelphijo, Washington D. C. ter New York. Impresarij je opozoril, da so manjša industrijska središča vključili na željo sovjetskega vodstva. Srečanje z vrhunskimi umetniki je umetniško doživetje tudi za publiko v manjših središčih, ne le v velikih centrih.

Na turneji je sovjetski državni orkester, ki slovi kot eden najboljših interpretov ruske in sovjetske glasbe, izvajal dva programa. Prvi je obsegal Musorgskega, Hovanščino-uverturo; Čajkovskega Rococo variacije; Rahmaninovo Simfonijo št. 2, opus 27 s solistko, 34-letno čelistko Natalijo Gutman. Drugi program pa Glinkovo Simfonijo na ruske teme, Brahmsov Dvojni koncert in Šostakovičevo Simfonijo št. 5 s solistoma, čelistko Natalijo Gutman in violinistom Olegom Kaganom.

BREDA PRETNAR



3. koncertni večer Simfonikov RTV Ljubljana, CD 5. 12. 86 — solistka Irena Grafenauer, flavta; dirigent Thomas Koncz, Madžarska, A. Srebotnjak: Sinfonietta in due tempi, Mozart: Koncert za flavto in orkester št. 2 v D-duru KV 314, Bartok: Glasba za glasbila s strunami, tolkala in celesto.

Spored je treba pohvaliti kljub ne preveč posrečeni zamenjavi Mozartovega koncerta za flavto in harfo zaradi odpovedi harfistke s koncertom za flavto. Gostja Irena Grafenauer je svoj del opravila izvrstno, tako kot je bilo od nje pričakovati in je ne štejemo zaman med največje umetnike v igri na flavti. Ali pa bi tak aplavz doživela tudi kakšna manj znana domača flavtistka, če bi igrala prav tako dobro? Recimo, da sta dirigent in orkester imela malo časa za spopad z zahtevno Bartokovo partituro, kljub temu je bila ta čudovita glasba poleg Ireninega igranja najmočnejši dogodek večera. Podobne težave kot z Bartokom sta imela dirigent in orkester tudi z izventonalno Srebotnjakovo skladbo na začetku koncerta. Pa jim tega ne gre šteti v slabo. Če pobrskamo po napovedanih sporedih obeh ljubljanskih simfoničnih orkestru za to sezono, ugotovimo, da se nam utegne pripetiti, da bomo lahko slišali poleg skladb slovenskih sodobnikov tudi nekaj del »klasikov 20. stoletja«, vsaj prve polovice. To je vredno pohvale, tako bodo naši vnuki v prihodnjem stoletju lahko slišali tudi dela klasikov druge polovice našega stoletja.

ROR

Z ljudskimi plesi skozi leto od pomladi do zime, Akademsko folklorna skupina France Marolt, velika dvorana CD, 20. dec. 86.

Za naše razmere je bila predstava AFS F. Marolt iz Ljubljane zelo redka in prav zato ogleda vreden dogodek, ki zasluži vso pohvalo. Maroltovci so nam predstavili celo vrsto odrskih postavitev ljudskih plesov in običajev, ki so zajeli celoten slovenski prostor in najzanimivejše dogodke koledarskega leta: pustni čas v Benečiji in Režiji, spomladanske običaje ob veliki noči na Gorenjskem, Zelenega Jurija v Haložah, prvi rej na Koroškem, belokranjski kresovanje, primorsko šagro, žetvene plese iz Prekmurja, običaje ob metvi prosa na Dolenjskem, štajersko trgatve, (pred)novoletne običaje s koledovanjem in tepežnicami... s plesom, petjem in godbo. Program je dokazal, da slovenski ljudski plesi niso nič manj pestri in atraktivni od podobnih kateregakoli jugoslovanskega naroda in da obvladamo precej več kot le dva plesa, ki nam ju običajno pripisujejo. Poleg izvrstnih pesalcev, ki so se izkazali tudi s petjem (v koroškem reju jim je pomagal Ljubljanski

oklet), je treba posebej pohvaliti tudi skrb za dovolj avtentičen in soliden instrumentalni del, saj je plese iz posameznih pokrajin spremljal značilen godčevski sestav od rezijanskih citiravcev in belokranjskih tamburašev do pravcate prekmurske goslarije in haloških godcev na žveglo in lončeni bas. Pomembno in pohvale vredno, če pomislimo, da je pri nas skorajda že več skupin ameriške country glasbe kot pa skupin, ki gojijo pristno slovensko ljudsko glasbo. Ljudske plese od pomladi do zime so z Maroltovci predstavili Primož Ramovš — plesne postavitve, Julijan Strajnar — glasbene postavitve in Ljuba Vrtovec — kostumografija.

ROR

Günter Sommer, Cankarjev dom, 4. december

Še več takih koncertov kot nam ga je uprizoril vzhodnonemški bobnar Günter Baby Sommer v okrogli dvorani CD! Sommer je namreč na njem daleč presegel domet standardne avantgardistično naravnane evropske novojazzovske prakse predvsem s tem, da se je izognil njenemu običajnemu intelektualizmu in hermetizmu in svoj solo nastop postavil v okviru sproščenega »žura«. Pri tem nikdar ni padel na raven cenosti, ravno tako pa njegovo zabavnost ni moglo zbuditi dvomov v kompetentnost njegovega bobnanja. Ravno nasprotno: s svojim privlačnim in sproščenim nastopom, ki je bil še zmeraj znotraj koordinat evropskih avantgardističnih odtrgancij, je Sommer dokazal, da je fazo intelektualističnega in tehnicističnega (samo)dokazovanja že absolviral in da lahko zdaj uro ali več na solističnem koncertu uspešno komunicira celo z neelitno, ne jazzovsko publiko.

PODGANA DŽO

Glasbena delavnica Reggieja Workmana, Cankarjev dom, 9. december

Nastop orkestra glasbene delavnice ameriškega kontrabasista Reggieja Workmana je pustil v prvi vrsti simpatičen vtis. Tokratna delavnica je bila namreč še bolj pedagoško naravnana od prejšnjih. Nanjo so se v glavnem prijavili mladi glasbeniki, ki so na njej šele dobivali osnove jazzovskega igranja; le redki so prišli nadgrajevati svoje znanje. Rezultat ni izostal: v splošnem zelo neizzivalen tradicionalistični nastop (v primerjavi z delavnicami Kowalda in Gonzaleza). Upamo pa lahko, da se glasbeniki iz tokratne delavnice ne bodo tako razpršili kot tisti iz predhodnih (med še neujavljenimi velja omeniti vsaj obetavnega flavtista Matjaža Albrehta). Pa na koncu pristavimo še svoj lonček. Prav

glasbenih mladincev na delavnici ni manjkalo in njihov prispevek na njej ni bil nezaten. Poleg Lada Jakše, ki je delavnico tudi pomagal voditi, so se je udeležili pianist Gregor Strniša, flavtist-pianist Marko Boh ter Martin Lumbar s svojimi tablami.

PBC

Poison Girls, Študentsko naselje, 13. december

Še en uspešen podvig ŠKUC-ROPOT-a v letošnji sezoni. Poison Girls so ena tistih redkih britanskih podzemnih skupin, ki kot fenomen zase popolnoma negirajo trenutno britansko popularno glasbeno prakso in njene travme. Pri tem so Poison Girls vsaj v šestdesetih odstotkih njihova (petdesetletna!) pevka Vi Subversa. Ta s svojim enkratnim, odprtim komuniciranjem z dvorano ter s pravimi izbruhi sproščenega humorja ter ironije in na drugi strani pretanjene čustvenosti presega vse ženske rock pevke, kar sem jih do danes videl na odru; z njo pa se lahko meri tudi zelo malo njenih moških soborcev. Vi ima tudi prav neverjetno široko glasbeno hrbtenico, ki seže od Brechtovega songstva Lotte Lenya prek britanske proletarske folk tradicije do punka. Pri tem je bil posebno drugi del koncerta skupine en sam stopnjujoči se plaz norenja, ki se še po koncu kar ni moglo ustaviti. Tako splošnega in spontanega (trikratnega!) klica nazaj na oder že dolgo nisem videl.

PBC

Žarko Ignjatović, kitarar, Narodna galerija, 3. dec. 86.

Žarko se je z imenitno izbranim, lepim in zahtevnim sporedom predstavil kot kitarist, ki suvereno obvladuje svoj instrument tako v tehniki in barvitosti kitarske igre kot v občutnem muzikalnem podajanju snovi. Predstavil je Sorovo Fantaisie elegiaque op. 59, Bachovo Drugo suito za lutnjo v a-molu BWV 997 (seveda na kitari), Llobetove Tri katalonske pesmi, Henzejeve Drei tentos in Rodrigove Tres piezas espanolas. Zakaj ni igral nobenega jugoslovanskega dela — ker originalnih skladb za kitaro pri nas ravno ne mrgoli. Prisotni smo doživeli lep večer kitarske glasbe, ne ravno velik obisk lahko pripisemo dejstvu, da Ljubljana (in Slovenija) nima kakšne posebne kitariščne tradicije pa tudi ne prav veliko dobrih kitaristov. Upajmo, da bo sedaj, ko je kitara dobila svoj prostor tudi na Akademiji za glasbo in svoj Teden kitare v Titovem Velenju ob redkih v tem pogledu uspešnih glasbenih šolah bolje. K temu bodo prispevali tudi tovrstni uspešni koncerti.

ROR

Nedavno je zanimiv glasbeni dogodek popestril mrzli petek na slovenski obali. Skupnost Italijanov »A. Gramsci« je organizirala **baročni večer s Komornim orkestrom iz Padove in Veneta**, ustanovljenim oktobra 1966. Dvajset let je orkester koncertiral v najuglednejših mestih Italije (Rim, Benetke, Torino...), v zadnjem času pa tudi v Švici in Franciji. Ker je njegovo delo eno izmed najvidnejših in najkvalitetnejših glasbenih prispevkov v matičnem mestu Padovi, ga je »Ministrstvo za turizem in prireditve« imenovalo za edino koncertno institucijo pokrajine Veneta. Od leta 1983 je umetniški vodja orkestra Bruno Giuranni — dirigent, koncertant in predavatelj, S padovanskim orkestrom so doslej nastopili številni znani dirigenti in solisti (med njimi Leonid Kogan in Svjatoslav Richter). Od ustanovitve dalje je prvi violinist Piero Toso, zdaj tudi vodja orkestra. Skupina izvrstnih glasbenikov nam je ponudila program različnih baročnih skladb. Slišali smo Tartinijev Koncert v e-molu za violino, godala in continuo (D 56), Vivaldijevo Simfonio v G-duru za godala (F. XI n. 40 RV 149), J. S. Bachov Koncert v d-molu za dve violini, godala in čembalo (BWV 1043), poleg tega pa še skladbi, ki nista tako pogosto izvajani na koncertnih odrih — Albinonijev Koncert za godala v a-molu (op. V, št. 5) in Pachelbelov Kanon v D-duru. Solista na violini sta bila Lidija Kantardžijeva in Piero Toso. Po sklepnem Allegru iz Bachovega Concerta so poslušalci napolnili **dvorano portoroškega Avditorija** v zburkanim aplavzom in orkester je »zagodel« še dve živahni skladbi iz obdobja baroka.

KSENIJA MAHNE
FOTO: PRIMOŽIČ

NAPOVEDUJEMO

Prireditve Cankarjevega doma,

23. januar — zeleni abonma s simfonik: RTV Ljubljana in dirigentom Antonom Guadagnom (Rossini Britten, Sibelius), **29. in 30. januar** — modri abonma s simfoničnim orkestrom SF in dirigentom Janosem Kovacsem (Osterc, Rheinberger, Hindemith), **9. februar** — Ljubljanski baročni trio (Klemen Ramovš, Alojzij Mordej, Andrej Misson) — (Dieupart, Sammartini, Vivaldi, Händl, Bach...), **11. februar** — **Cveto Kobal** (flavta) in **Andrej Jarc** (klavir) — (Levec, Martinu, Franck), **17. februar** — **I Solisti Veneti** — posebno presenečenje!

Prireditve Festivala, Ljubljana. **11. februar** — **Fedja Rupel** (flavta) in **Acı Bertoneelj** (klavir) — (Bach, Tellemann, Loeillet, Händel) — Narodna galerija;

GLASBA XX. STOLETJA

V zvočno omejenih možnostih razširitve tradicionalnega instrumentarija so odkrili skladatelji nove glasbe dvoje različnih poti v zvočno novih predelih.

Prva pot je peljala sicer s tradicionalnim glasbenim instrumentarijem v roki, vendar z dodajanjem ali nenavadnim načinom igranja v tako imenovano »odtujitev« zvoča instrumenta. Na drugi poti pa so glasbeniki uporabili tehnična sredstva za odtujitev zvoka, pri čemer so ga spremenili v »tehnični zvok«.

Američan John Cage (1912) ki je med drugim študiral pri Arnoldu Schönbergu, je poskušal razširiti možnosti zvoka s t. i. *prepariranim klavirjem* (prepared piano). Znani so podobni poskusi že pred njim. Tako so okoli leta 1800 dodali klavirju pravo, ki je lahko posnemala zvok zvonov, činel in velikega bobna. Ti zvočni učinki so bili v Evropi znani prek turških vojaških godb, ki so bile zelo priljubljene. Po turških vojaki (janičarjih) so imenovali to glasbo tudi janičarsko glasbo. Klavirju dodano sredstvo so imenovali janičarski register.

Cageu se je porodila zamisel o prepariranem klavirju, ko je ob neki skupni prireditvi ameriške plesne skupine in indonezijskega orkestra gamelan (sestavljeno iz indonezijskih tolkal in lesenih piščali) indonezijski orkester nenadoma odpovedal sodelovanje. Da bi dobil potrebno eksotično zvočno kuliso za načrtovane plese, je Cage prepariral klavir in vtaknil vijake, kork, blago, gumi in druge materiale med klavirske strune. S tem je rešil predstavo.

John Cage pa ni postal znan samo s tem enkratnim zvočnim poskusom v novi glasbi, ampak tudi z načinom predstavljanja. Redko se je držal ustaljenih zasedb. V skladbah Variacije III in IV najdemo navodila: »Za enega ali več ljudi, ki karkoli izvajajo, odn. za kakršnokoli število igralcev,

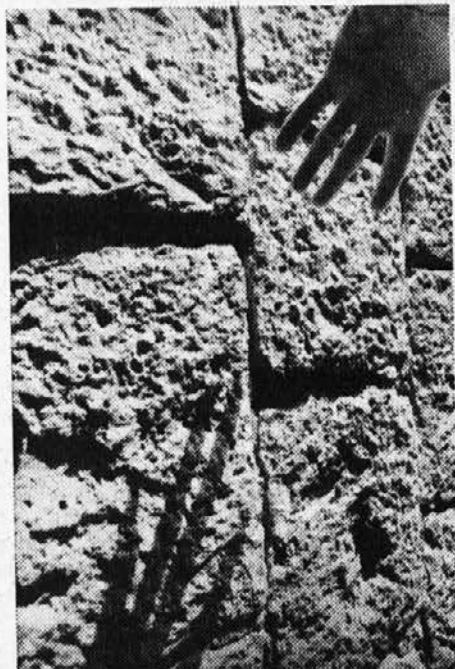
kakršnekoli zvoke ali zvočne kombinacije, ki jih izzove kakršnokoli sredstvo na običajen ali neobičajen način.«

S tem je uvedel v glasbo tudi princip slučaja. Glasbeno dogajanje ni več vnaprej določeno in predvideno. Če — denimo — sestoji skladba iz več delov, je izbira delov in izoblikovanje posameznosti odvisno od interpretov. Ta princip, igro (primerjaj igro s kocko) prepustiti slučaju, imenujemo *aleatorika* (lat. *alea* = kocka).

Drugo pot pri iskanju novih zvočnih sredstev je ubral francoski inženir in glasbenik Pierre Schaeffer (1910). Uresničil je misel glasbenikov iz časa futurizma in bruitizma, da ustvari »glasbo šumov«, ko je na trak in z mikrofonom ujel zvočno gradivo vsakdana in okolja ter ga nato s tehničnimi sredstvi odtujil. To »umetnost šumov« je imenoval *musique concrète*.

Izhodiščno gradivo so bili evropski in eksotični glasbeni instrumenti, preparirani klavir, izseki petja in govora, odlomki iz gramofonskih plošč, šum ulice, tovarn in kolodvorov, motorjev, siren, alarmov, ladijskih siren, zvonov in naravnih zvokov, kot so grom, dež, veter, živalski kriki in kapljanje vodnih kapljic, kakor tudi raznovrstni vsakdanji šumi. Schaeffer je iskal direktni stik s temi zvoki, ki jih je z mikrofonom posnel v njegovi naravni, »konkretni« pojavnosti kot kompozicijsko gradivo. Z rezanjem traku, spremembo hitrosti na magnetofonu, zvočnim spreminjanjem in montažo je dobil zvoke, ki so bili zelo podobni poznejši elektronski glasbi. *Musique concrète* je tako dala tudi elektronski glasbi odločilne spodbude za razvoj.

V Schäfferjevi skladbi *Etude aux sons animés* (slov. nekako Študija iz živih zvokov) najdemo odtujitve zvoka najrazličnejših vrst. Zvenijo podobno kot pokanje, brenčanje, brnenje, cviljenje, zvoki kot pri brisanju ali podobnih dejavnostih. Poleg tega je uporabil kovinske zvoke, odmev



tone na instrumentih, dolge šume v različnih področjih tonskih višin.

Reakcija poslušalcev na *musique concrète* je bila zelo različna, v glavnem je prevladovala zbežnost. Podobno kot pri elektronski glasbi so kmalu ugotovili, da se pojavljajo pri poslušanju zunajglasbene predstave subjektivne optične vizije.

Sodobni skladatelji so se intenzivno posvečali zvočnim izkušnjam *musique concrète*. Tako so jih — poleg drugih novih zvočnih pojavov — vključevali deloma tudi v svoje skladbe.

Iz začetka šestdesetih let navedimo dva zgleda, ki naj pojasnita, kako sta doslej prikazane novosti uporabila v svojih delih Penderecki (v skladbi *Anaklasis*) in Ligeti (v *Atmosphères*).

Leta 1959 je javnost prvič postala pozorna na mladega poljskega skladatelja **Krzystofa Pendereckega** (1933), ko je pri poljskem skladateljskem natečaju prejel prvo nagrado. Mednarodno priznan je postal z izvedbo dela *Anaklasis* za godala in tolkala, ki je nastalo po naročilu Radia Baden-Baden za Donaueschingenske glasbene dneve sodobne glasbe I. 1960. Verjetno deluje partitura na glasbenika pri prvem pogledu bolj kot nekakšna grafika in manj kot skladba. Vendar podrobnejše ukvarjanje z notnimi simboli hitro pokaže, da so zvočni pojavi in njihova uvrstitev v skladbo ustrezno in pregledno predstavljeni. Penderecki je dodal partituri izčrpno legendo (seznam) in pojasnil simbole, ki jih je uporabil. Predelal je različno gradivo zvočnih barv v glasbo v smislu Schönbergove glasbe zvočnih barv. Nadalje je še bolj razvil Webernov prodor v smeri različnih načinov igranja godal.



KAJ BI BILO DOBRO VEDETI OB POSLUŠANJU ZGODBE O VOJAKU



Igor Stravinski (1882—1971) je bil prav gotovo eden tistih skladateljev tega stoletja, ki je dodobra zasukal kolo glasbene zgodovine. Z baleti Žar ptica, Petruška in Pomladno obredje si je pridobil sloves skladatelja, ki z vsakim delom prinese nekaj povsem novega, in z njimi je po svoje izčrpal možnosti velikega simfoničnega orkestra. In ker Stravinski ni bil mož, ki bi se hotel ponavljati, je le nekaj tednov po spektakularni prvi izvedbi Obredja dokončal Tri skladbe za godalni kvartet. Te so bile uvod v dolgo vrsto komornih del za najrazličnejše zasedbe. Vendar ni bil edini, ki si je izbral to pot; najbrž so čisto praktični, ekonomski razlogi silili skladatelje v majhne zasedbe, saj so se med drugimi deli tudi Schönbergov Pierrot Lunaire in Webernove instrumentalne miniature pojavile že pred prvo svetovno vojno.

Izbruh prve svetovne vojne je Stravinskega presenetil v Švici in tu je nato preživel še nadaljnjih pet let svojega prostovoljnega izgnanstva iz Rusije. Vendar ga je Rusija, predvsem njena ljudska umetnost, prav tu v izgnanstvu vedno bolj privlačila. Ljudsko tematiko je uporabil že v Petruški, v Pomladnem obredju pa prikazal poganski običaj iz pradavne Rusije, ko v čast pomladi žrtvujejo mladenko, ki mora plesati, dokler ne umre.

Kmalu po nastanitvi v Švici je spoznal švicarskega pisatelja Ch. F. Ramuza in njuno prijateljstvo se je razvilo v edinstveno ustvarjalno sodelovanje:

Stravinski je uglasbil ruske ljudske pripovedke in pesmi, Ramuz pa jim je dal dokončno tekstovno podobo z uporabo izvirnega jezika lokalnih narečij. Njuno sodelovanje med leti 1915 in 1918 je obrodilo samospelve in zborovske skladbe, predvsem pa tri pomembna odrska dela: Svatbo, Lisico zvitoropko in Zgodbo o vojaku, ki so se vsa poslovala od običajnega orkestra in vsebujejo tudi péte ali govornje dele. Svatba so »ruske koreografske scene« na starinske poročne običaje za zbor, štiri klavirje in sedemnajst tolkalnih instrumentov, Lisica Zvitoropka pa »burleska v pesmi in plesu« za štiri moške glase in majhen orkester. To »rusko obdobje« je Stravinski okronal s tretjim odrskim delom, Zgodbo o vojaku. Posebno zadnji dve deli sežeta daleč iz okvirov običajnega baleta, saj sta igrani zgodbi, v katerih plesno postavitev dopolnjujeta igralska mimika in komentar, ki ga je treba peti ali govoriti za odrom.

Stravinski in Ramuz sta Zgodbo o vojaku namenila potujočemu gledališču, zamislila sta si jo kot odrsko delo, ki se ga da v ubožnih vojnih časih predstaviti brez potratnih izdatkov. Pripovedovalec, dva igralca, plesalka, lutkovno gledališče, sedemčlanski orkester, nekaj lahko prenosljivih kulis in zločljiv oder — to mora zadostovati. Sredi leta 1918 je bilo delo končano in 28. septembra so ga v Lausanni prvič izvedli.

Zgodba o vojaku izvira iz ruskih ljudskih pripovedk: Vojak na poti domov zamenja svoje gosli za čarovniške bukve, ki mu jih ponudi v starca preoblečeni Vrag. Po vrsti pripetljajev razočaran pritava v mesto, kjer živi bolna Princeza. Vojak si z zvijačo od Vraga spet pridobi gosli, s svojim igranjem ozdravi Princeso in se z njo poroči. Vrag se zaobljubi, da bo dobil Vojaka, če bo ta le kdaj zapustil svoje novo kraljestvo. Ko Vojaka premaga domotožje in zapusti mesto, ga Vrag zgrabi.

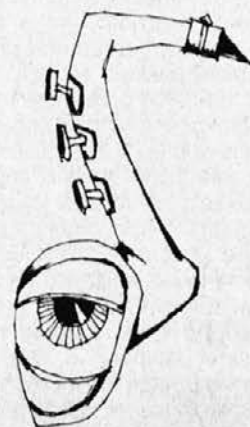
Zgodba o vojaku, bodisi kot odrsko delo ali kot instrumentalna suita, sodi med pogosto izvajane skladbe Stravinskega in je imela kot njegovo morda najbolj posrečeno delo znaten vpliv na glasbo dvajsetih in tridesetih let. Skupina sedmih instrumentalistov je nekakšno okostje orkestra, po sestavi spominja na malo jazzovsko zasedbo — combo, najbolj po tem, ker od vsake skupine glasbil uporablja po en visok in en nizek instrument: od pihal klarinet in fagot, od trobil kornet (vrsta trobente iz pihalnih godb) in trombon ter violino in kontrabas kot godali. En sam tolkalet mora igrati na cel arsenal tolkalnih instrumentov, kar je bila za leto 1918 neslišana novost. Violina, simbol Vojkove duše, je predstavljena kot vaške gosli in le njena tema je ruska. Ostala glasbena tematika pa se napaja iz zelo različnih virov — ameriškega ragtimea, argentinskega tanga, španskega passo-doble, tudi iz Bachovih preludijev in koralov pa valčkov in koračnic švicarske pihalne godbe. Glasba, polna ostrih disonanc in rezkih ritmov, deluje

kljub raznorodnosti stilsko celovito. Tako zveni glasba, ki je prepojena z mračnimi vojnimi časi.

Suito Zgodba o vojaku Igorja Stravinskega sestavlja devet delov: Vojakova koračnica, Napev ob bregu potoka (glasba k 1. sceni), Pastorala (glasba k 2. sceni), Kraljeva koračnica, Mali koncert, Trije plesi: tango, valček in ragtime, Vragov ples, Veliki koral in Vragova zmagoslavna koračnica.

ROMAN RAVNIČ

BOOGIE IN FUNK



FUNK

V svojem najožjem pomenu je funk perkusivna, poliritmična »črna« plesna glasba z minimalno melodijo in maksimalnim sinkopiranjem. Njegova jasna razvojna linija gre od enoakordnih izdelkov **Jamesa Browna** iz šestdesetih prek skupin **Booker T. and the MG's**, **Slyja Stonea**, **Ohio Players**, **Parliament/Funcadelic** in drugih. Z nekaterimi poenostavitvami svojega ritma je funk tudi osnova za disco.

Proti koncu sedemdesetih je postal izraz funk precej zlorabljen termin za občudovanje: npr. »funky«. Prvotno je »funky« pomenilo umazan ali seksi, kot v primeru »funky drawers« (umazane gate), in preden se je razširil povsem zunaj svojega prvotnega konteksta, je kot opis glasbe pomenil nekaj bolj »hitrega« in repetitivnega od swinga.

BOOGIE

Termin izhaja iz jazzovskega izraza **boogie woogie**, ki se v glavnem nanaša na slog klavirske igre z ritmično klenimi basovskimi figurami. Ta slog se je po splošnem prepričanju razvil v Kansas Cityju, zanj pa so najbolj zaslužni pianisti, kot sta **Pete Johnson** in **Joe Turner**, medtem ko so bili drugi vodilni boogie-woogie pianisti **Albert Ammons**, **Maede Lux Lewis** **James P. Johnson** in na začetku tudi **Fats Waller**.



Prvotno najbrž izraz boogie woogie izhaja iz izraza **booger rooger**, kar naj bi označevalo »živahno« zabavo ali prijetno glasbeno izkušnjo, prvi pa ga je v dvajsetih uporabljal pomedželski bluesovski glasbenik **Blind Lemon Jefferson**. S pomočjo takih bluesovskih kitaristov, kakršna sta bila **Albert Smith** in njegova povojna uspešnica **Guitar Boogie** ter **John Lee Hooker** s skladbo **Boogie Chillun**, pa se je ta fraza uveljavila tudi pri igranju kitare.

Čeprav je skupina **Allman Brothers** pomen boogie igre razširila z vpeljavo bluesa, gospela, countryja in rhythm&bluesa, danes ta izraz najpogosteje označuje »neokrašeni« bluesovski ali rhythm & bluesovski rock »belih« skupin, kakršni sta npr. britanska **Foghat** ali ameriška južnjaška **38 Special**. Boogie pa poleg tega pomeni tudi obliko plesa, pri katerem navadno plesalci stojijo ob oz. okoli odra in se v bokih zibljejo v ritmu glasbe.

Zapisa smo prevzeli iz Enciklopedije rocka in popa, ki bo v kratkem izšla pri Državni založbi Slovenije. Njen urednik in prevajalec je **Jure Potokar**.

GLASBA MOŽGAN



Ilustriral: **JURIJ PFEIFER**

Izdelati popoln glasbeni stroj je že tisočletja človekova ambicija. Računalniški glasbeni stroj Duana Welkerja sicer nima digitalnega sterea in ne moremo se sprehajati z njim, zato pa Welker trdi, da lahko stroj s pomočjo elektrod, ki si jih nataknete na glavo, razišče vaš podzavestni razum, odkrije, kaj vam je všeč in svojo glasbo popolnoma prikroji vašemu okusu. Welker je inženir, ki se v svojem prostem času ukvarja z marsičem in poleg drugih izumov je po lastni zamisli izdelal poseben avtomatizirani stereo, ki mu za začetek vprogramiramo neko glasbo. Medtem ko vam jo reproducira, njegove elektrode beležijo vaš srčni utrip, hitrost dihanja in tudi električno upornost kože. Welker zagotavlja, da njegov stroj zaznava te fiziološke odzive in kadarkoli nek delček glasbe vzbudi pose-

bej močan odziv, računalniški spomin ukaže stroju, da se osredotoči nanj. Rezultati so bojda prav mikavni. Pojavljajo se zvoki, ki jih niste še nikoli slišali, in čim dalj stroj igra, tem boljši postaja.

Kljub vsemu pa Welkerjev stroj zaenkrat ni zbudil pretirane pozornosti. Robert Moog, legendarni izumitelj prvega sintetizatorja in vodja raziskav pri Kurzweilovi tvrdki, pravi: »Dokler ne dobimo več tehničnih podrobnosti, te Welkerjeve iznajdbe skorajda ni mogoče ovrednotiti. Toda že sama ideja je popolnoma verjetna.«

Welker trdi, da ameriška armija za kontrolirano vodenje letal in orožij razvija podobno tehnologijo. Welker namerava svoj stroj povezati neposredno z možganskimi valovi, ker pa na tem projektu dela le v svojem prostem času, zaenkrat še ni imel dovolj časa za popolno izvedbo svoje domislice.

P. A.

OD A DO Ž

claves — (iz lat.) — palčke, dve kratki palčici iz trdega lesa, ki služita za tolkalo, po izvoru iz Latinske Amerike

gusle — južnoslovansko godalo iz javorvine, z eno struno in z opno na zgornji strani hruškastega resonančnega trupa; izvira iz zahodne Azije in so verjetno prek Bizanca prišle na Balkan, kjer so v rabi (razen v Sloveniji in deloma na Hrvaškem) za spremljavo guslarskih pesmi; guslar igra sede, gusle pa drži med kolena

rif — (iz angl. riff) — stalno ponavljan motiv, refren; v jazzu dvo- ali štiritačna fraza, ki je sestavljena iz takih tonov, da jo lahko med progresijo oz. zaporedjem akordov igramo neprekinjeno in brez ali pa z minimalnimi tonskimi alteracijami in je preprost melodični motiv s sinkopiranim in izrazitim ritmom, ki ga nprestano ponavljamo, kar ustvari občutek napetosti; je ena značilnosti jazzovskega stila, imenovanega swing

swing — (iz angl.) nihati, zibati, gugati; 1. sredi tridesetih let nastali jazzovski stil z značilnimi aranžmaji za veliki orkester, t. i. swing big band, z okrog 12 do 14 člani in razdeljen na sekcije, s solistično improvizacijo in tekočim ritmom, primernim za ples; začetnik je klarinetist Benny Goodman

vibrato — (iz lat. vibrare) »tresti se, nihati« — tehnika obogatitve zvena glasbila ali človeškega glasu s hitrimi, mikrotonalnimi spremembami višine tona; pianisti ga izvajajo z igranjem hitrih tremolov in trilčkov

VELIKE OPERNE KATASTROFE

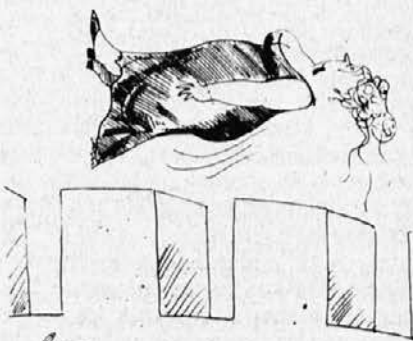
DON GIOVANNI — W. A. Mozart, Staatsoper, Dunaj, 1958

Med vrtnčenjem oblakov odrskega

dima se mora Don Juan ugrezniti, ko mu zbor izvenodrskih demonov obljublja še veliko hujše muke v podzemlju. Na Dunaju je Cesare Siepi zaključil svojo občudovanja vredno interpretacijo stoje na odrskem dvigalu. Kot se pogosto zgodi, se je dvigalo zataknilo na pol poti pod oder, tako da so glava in ramena ostala občinstvu na okeh. Tehnik se je trudil z dvigalom in dvignil Siepija nazaj. Ta je potem osupnil publiko s tem, da ni enostavno odšel z odra, ampak je s korajžnim profesionalizmom izzval mojstra dvigala k ponovnemu poskusu. Ta se spet ni posrečil in v presunljivo tišino Staatsopere je zazvenel glas v italijanščini: »Mojbog, kako čudovito — pekel je poln!«

TOSCA — Giacomo Puccini, City Center, New York, 1960

V zadnjem dejanju opere se Tosca vrže z obzidja gradu Sant Angelo. Običajno se to pripeti tako, da po kriku »Scarpia, davanti a Dio« skoči in pristane na žimnici za obzidjem, kakšen meter niže. Tistikrat je bila Tosca zaletna mlada Američanka, ki ni pristala na žimnici, ampak — predstavljajte si — na trampolinu. Kakšnih petnajstkrat se je vrnila v zrak nad obzidje, preden se je zavesa spustila — včasih obrnjena na glavo, včasih pokonci — zdaj se je režala v zmedenem veselju, zdaj besno vreščala... Ampak najhujše od vsega je bilo, da nesrečna lady tisto sezono ni več mogla nastopati v nobeni operi te hiše, ker je zvesto občinstvo vedno popadel krohot, ko se je spomnilo trampolina.



RAZVOJ POPULARNE GLASBE

1920 — Vsa Evropa z navdušenjem sprejme ameriške plesne in sinkopirane ritme. Ruski novinar I. Erenburg zapiše: »Tedaj je bilo v Berlinu veliko plesnih dvoran. Zmedeni in skoraj lačni Nemci so ure in ure plesali fokstrot, ki je prihajal v modo. Kaj je rojilo po glavi Andreju Belemu (ruskemu pesniku), ko je prvič slišal jazz? Zakaj je začel omamljeno plesati in s svojimi zanosnimi očmi plašiti mlade trgovske pomočnice?« Celó v SZ, tej »utrdbi komunizma«, so ti plesi in ritmi razveseljevali mladino, če gre verjeti šaljivcema Ilju in Petrovu, ki sta zapisala: »... nekateri mladi ljudje, ki so brž dojeli, v čem je radost življenja, so v restavracijah plesali onestep Dixie in celo fokstrot **Sončni cvet**.«

Kalifornijec **Paul Whiteman** z orkestrom posname skladbo **Whispering**, ki je kaj hitro prodajo več kot milijon primerov. Ta uspeh ga spodbudi, da se preseli v središče glasbene industrije — v New York in naslednje leto že vodi korporacijo s kar 28 orkestri in letnim prihodom prek milijon dolarjev. Časnikarji ga proglašajo za »kralja jazza«, čeprav Whitemanova sladka (sweet) glasba, ki jo sam imenuje simfonični jazz, nima dovolj značilnih jazzovskih obeležij, ki bi opravičila ta pretirani naziv.

1922 — Multiinstrumentalist in dirigent Miljutin Negode ustanovi prvi slovenski jazzovski ansambel, ki pa imenu navkljub ne igra pravega jazza, temveč gre bolj za ritmično poudarjeno, sinkopirano plesno glasbo.

1923 — To je leto, ki je tako odločilno za črnski instrumentalni jazz in tudi za vokalni, saj tedaj posnamejo voje prve plošče vsi vodilni jazzisti: trobentač **King Oliver** s svojim **Original Creole Jazz Bandom** naredi niz posnetkov, ki veljajo za nikoli preseženi vrhunec neworleanskega jazz; nič slabša pa ni posneta glasba pianista **Jellyja Rolla Mortona** ali klarinetista **Sidneya Becheta**. Temnopolta **Bessie Smith**, »kraljica bluesa« posname svojo prvo veliko uspešnico — **Downhearted Blues**, ki je hitro prodajo več kot milijon primerkov. Ta uspeh ne označuje samo začetka Bessiejine popularnosti med temnopoltnimi Američani, za katere je prva superzvezda, temveč tudi začetek popularnosti t. i. klasičnega bluesa temnopoltnih pevk ob spremljavi majhnih jazzovskih ansamblov, ki jih snemajo in prodajajo izključno za temnopolto ameriško tržišče pod imenom »race records« — rasne plošče.

1924 — Tedaj izbruhne svetovna popularnost ameriškega plesa charleston. Središče jazzovskega dogajanja se iz New Orleansa dokončno preseli v Chicago, kjer se vzporedno razvijata črna in bela jazzovska scena. V snemalne studije pridejo tudi prvi beli chicaški jazzisti. Še najboljše posnetke naredi ansambel **Bucktown Five** trobentača **Muggsija Spanierja**, ki posnema stil Kinga Oliverja. Skupina **The Wolverines**, sestavljena iz nedoletnih belih gimnazijcev, s svojimi prvimi ploščami zaslovi med ameriško mladino, še posebej njen vodja in kornetist **Bix Bei-**

derbeck, ki začne veljati za belo protiutež **Louisi Armstrongu**.

Jazz tudi prvič prestopi prag kakšne ugledne klasične ustanove — **Paul Whiteman** namreč priredi premiersko izvedbo **Gershwinove Rapsodije v modrem** pred izbrano newyorško smetano v Carnegie Hallu. Klavirski del igra sam avtor, ki po tem velikem uspehu napiše še več del s podobnimi ambicijami sinteze klasične glasbe in jazz: **Amerikanca v Parizu**, **Kubanski klavirski koncert**, **Preludije za klavir ter opero Porgy and Bess**. Toda največjo slavo in bogastvo si Gershwin prisluži s pisanjem popevk. Tistega leta ravno prvič zaslovi v svetu pop glasbe in to z skladbo **Lady Be Good**. Mnoge njegove popevke takoj postanejo del standardnega, železnega jazzovskega repertoarja (**A Foggy Day**, **The Man I Love**, **I Got Rhythm**, **Summertime**, **Fascinatin Rhythm**, ...).

Tega leta se potopi »nepotopljivi« **Titanik** in pesem **The Sinking of the Titanic** pevca in kitarista **Ernesta Van Pop Stomenana** postane prva milijonska uspešnica, ki sloni na podeželski, zahodnjaški ljudski glasbi s severozahoda ZDA.

1925 — V tennesijskem mestecu Nashville ustanovijo radijsko postajo, ki prva začne v svoj program vključevati podeželske reele, jige in sentimentalne ba-

lade v izvedbi ljudskih pevcev. Velika popularnost tega programa, ki ga iz **Barn Dance** (»Skedenjskega plesa«) čez dve leti preimenujejo v **Grand Ole Opry**, gramofonski industriji odkrije novo področje izkoriščanja, ki se v nasprotju z večino drugih popularnih stilov, izkaže za izredno stalno in country 'n' western še danes razveseljuje velik del ameriškega občinstva, sestavljenega iz farmerjev — kmetovalcev in proletarcev.

Črnski časopis **Chicago Defender** proglašuje **Louisa Armstronga** za najboljšega trobentača na svetu.

Iznajdba električnega mikrofona izboljša zvočno kakovost pa tudi obseg fonografa na okoli dve oktavi in pol (nekako med 100 in 5.000 Herzov).

1926 — Orkester temnopoltega **Fletcherja Hendersona**, ki skupaj s svojim sodelavcem, pihalcem **Donom Redmanom** velja za očeta jazzovskega aranžmana, posname in izda ploščo **Stampede**, kjer virtuozen tenorsaksofonski solo mladega Colemana Hawkinsa usmeri pozornost na saksofon, ki postopoma postaja vse popularnejše jazzovsko solistično glasbilo.

1927 — Izboljšana kakovost plošč in fonografov sproži vse večje povpraševanje po njih in v ZDA tistega leta prodajo rekordnih 107 milijonov plošč ter več kot milijon fonografov, ki se priljubijo tudi evrop-



Mlada pevka **Ella Fitzgerald** z orkestrom **Chicka Webba**, ki je v tridesetih

vladal newyorškemu Harlemu.

IED 1920 IN 1940

skim poslušalcem. Pojavi se prvi zvočni film **The Jazz Singer** z **Alom Jolsonom** v glavni vlogi. Na temopoltem, »rasnem« tržišču izvajalci podeželskega bluesa izri-nejo pevke bluesa. To so **Blind Lemmon Jefferson, Charlie Patton, Sonny House, Blind Blake, Huddie Ledbet-ter-Leadbelly, Sonny Boy Williams...** Beli trobentač **Red Nichols** z ansamblom **Five Pennies** posname svojo prvo mili-jonsko uspešnico med sicer vse številnej-šimi jazzovskimi ploščami: **Ida, Sweet as Apple Cider**. Nichols nato posname še vrsto drugih uspešnic, zaradi katerih po-stane najpomembnejši in najuspešnejši predstavnik newyorških zlatih let jazzu.

1928 — Ameriški pevec **Gene Austin** posname milijonsko uspešnico **Ramono**. V Hollywoodu posnamejo glasbeni film **The Singing Fool**, prvi glasbeni film, ki prinese v blagajne prek štiri milijone dolar-jev. Glavno vlogo igra **Al Jolson**, ki obem-nem izda tudi pesem iz filma — **Sonny Boy**. Takoj jo razprodajo.



Charlie Christian, človek, ki je zrevolu-cioniral pravila kitarskega sola.



Bobnar Jo Jones, ki velja za prvega modernističnega inovatorja bobnov in čigar delo je v modernem jazzu povzel in nadgradil **Kenny Clarke**, malo ka-sneje pa tudi **Max Roach** in **Art Blakey**.

1929 — Prijubljeni skladatelj **Hoagy Carmichael** zloži **Stardust**, pesem, ki jo nato posnamejo nešteti izvajalci v nič ko-liko verzijah. Začetek ameriške gospodar-ske krize začasno zaustavi razcvet pop glasbe.

1930 — **Duke Ellington** s svojim orke-strom posname prvo uspešnico **Mood In-digo**, ki ji sledijo še mnoge druge — **In The Mood, Caravan, In a Sentimental Way, Take the A-Train, Sophisticated Lady, Satin Doll...**

1931 — Milijonska uspešnica **The Pea-nut Vendor Dona Azpiaza** in njegovega **Havana Casino Orchestra** preusmeri po-zornost plesalcev iz ameriških na latin-skoameriške plesne ritme, predvsem rumbo (pa tudi mambo, sambo, kalipso, beguine...)

1932 — Ameriška gramofonska indu-strija je na svoji najnižji točki: prodaja komaj šest milijonov primerkov plošč, kar pa ni le posledica gospodarske krize temveč tudi prehude konkurence vse bolj priljublje-nega radia, ki s svojim brezplačnim pro-gramom — to pa je tedaj zelo pomembno, saj denarja vsem primanjkuje — zabava občinstvo z najnovejšimi uspešnicami.

1933 — Angleški sindikat poklicnih glasbenikov končno dovoli ameriškim jaz-zistom nastopati na Otoku, kar precej pri-speva k vse večji priljubljenosti jazzu na Otoku. Še isto leto obiščeta Anglijo **Duke Ellington** s svojim orkestrom in **Louis Armstrong**.

V Nemčiji pride na oblast nacizem, ki v sklopu svoje totalitarne ideologije cenzu-rira tudi glasbeno življenje dežele, po-dobno kot je pred tem storil Mussolini v Ita-liji in kasneje japonska vlada.

1934 — Ameriški **Victor** ponudi tržišču model **Duo Jr.**, to je električno gnani gra-mofon, ki se ga priključi na radio in nudi izredno kvaliteten zvok, saj uporablja ra-dijski ojačevalac in zvočnik.

Med gostovanjem v Parizu **Louis Arm-strong** posname pesem **On the Sunny Side of the Street**, ki postane velika uspešnica na obeh straneh Atlantika. Tem-nopolta pevka **Billie Holiday** posname svojo prvo veliko uspešnico **What a Little Moonlight Can Do**, ki jo v trenutku spre-meni v vodilno jazzovsko pevko.

1935 — To je rojstno leto »swinga«, edi-nega obdobja v zgodovini jazzu, ko je le-ta identičen s popularno glasbo. Kralj swinga je klarinetist **Benny Goodman**, ki s svojim orkestrom in aranžmani starega **Fletc-herja Hendersona** ter vročimi klarinet-skimi in drugimi soli prvi navduši belo ame-riško mladino. Gospodarska kriza se konča, odpirajo se nova zabavišča in ple-sišča, kjer je v središču dogajanja vedno swingovski big band, sestavljen iz okoli 13 članov, razdeljenih v trobilno, pihalno in ri-temsko sekcijo.

Premiera **Gershwinove** »ljudske« opere **Porgy in Bess**.

1936 — Podjetje **Victor** poveča svojo prodajo na 1.200.000 plošč, od tega tri četr-tine s plesno glasbo — swingom. Velik

del teh plošč gre v t. i. jukeboxe (glasbene skrinje), ki postanejo nepogrešljivi v vsaki ameriški krčmi, kjer najstniki trošijo svojo žepnino za to, da lahko poslušajo kralja swinga Bennyja Goodmana ali njegovega tekmeča klarinetista Artieja Shawa ter druge popularne swingerje. Benny Good-man v svoj ansambel vključi temnopoltega pianista **Teddyja Wilsona**, kasneje pa še vibrafonista **Lionela Hamptona** in tako preneha z dotedanjo rasistično prakso rasno enotnih jazzovskih zaseb.

1937 — Pevec **Bing Crosby** posname svojo prvo milijonsko uspešnico **Sweet Leilani**; tej v naslednjih letih sledi še 21 milijonskih uspešnic, ki Binga Crosbyja postavijo za prvo osebnost ameriškega sveta pop glasbe. (Crosby je v svoji bogati karieri naredil več kot 2600 različnih po-snetkov, do leta 1975 pa je prodal okoli 400 milijonov plošč.)

Goodmanova plošča **Sing, Sing, Sing** postane uspešnica, še več plošč pa prodaja **Tommy Dorsey** s skladbo **Marie**.

1938 — Večino ameriških lestvic popu-larne glasbe zasedejo beli izvajalci swinga — poleg bratov Dorsey in Artieja Shawa ter seveda Goodmana je to še trobentač **Harry James**. Svojo prvo veliko uspešnico pa posname tudi mlada temnopolta pevka **Ella Fitzgerald** z orkestrom slovitega bobnarja **Chicka Webba** — **A-Tisket — A-Tasket**.

Jazzovski menedžer **John Hammond** pripravi prireditve **Od spiritualov do swinga** v newyorškem Carnegie Hallu, kjer se predstavijo najboljši temnopolti jaz-zisti na čelu s pianistom **Countom Basie-jem**.

1939 — Poleg plošč Harryja Jamesa in Artieja Shawa največ plošč prodajo klari-netist **Woody Herman**, temnopolti **Cab Calloway** s svojim orkestrom ter šest-najstletna **Judy Garland**, ki posname pesem **Over the Rainbow** iz glasbenega filma **Čarovnik iz Oza**, kjer igra tudi glavno vlogo. Prvič v zgodovini jazzu prodajo več kot milijon izvodov plošče z instrumental-nim jazzom — to je pesem **Body and Soul** v izvedbi tenorsakofonista **Colemana Hawkinsa**.

Začetek druge svetovne vojne sovpad-a z uspehom dveh izvajalcev, ki sta vsak na svoji strani, najpopularnejša med vso vojno: to sta Američan **Glenn Miller** s svo-jim orkestrom, ki ima to leto na trgu kar tri vroče uspešnice, ter Danka **Lale Ander-son**, ki tedaj posname prvo nemško plošč-o, prodano v več kot milijon primerkih: **Lili Marlene**. Ta velja za edino klasično pesem druge svetovne vojne, saj so jo prevedli v 42 jezikov (v angleščino že leta 1941). Pesem namreč ni bila popularna samo med Nemci oz. silami Osi, temveč tudi med zavezniki, med drugim je bila všeč celo angleškemu premieru Winstonu Churchillu.

PETER AMALIETTI

PISMA



Dragi mladi dopisniki,

z veseljem smo prebrali pisemce učenke 8. razreda Osnovne šole Savo Kladnik iz Sevnice, **Marjane Metelko**, ki se je prva potrudila napisati sestavek z naslovom **MOJE GLASBILO**. Zgodbica je preprosta in prisrčna, in upam, da bo spodbudila še koga med vami, da se bo lotil te teme:

Najraje poslušam kitaro, ki je moje najljubše glasbilo. Ko sem bila še majhna, sem večkrat prosila starega očeta, naj mi kaj zaigra, da mi ne bi bilo dolgčas.

Nekega julijskega popoldneva so odrasli odšli na travnik in s sosedovo Jelko sva ostali sami doma. Nekaj časa sva se igrali, nato sem se spomnila, da je stari oče pustil kitaro na omarici. Prinesla sem jo ven in s sosedo sva se dogovorili, da bom najprej igrala jaz nato pa ona. Tako sva si izmenjavali kitaro, dokler ni Jelka strgala strune. Hitro sem kitaro odnesla nazaj v sobo in strah me je bilo, kaj bo rekel stari oče, ko se bo vrnil. Ko so se odrasli vrnili s travnika, me je postalo še bolj strah. Mamica me je vprašala, kako je bilo doma. »Zelo dobro!« sem odgovorila. Nato so Jelko poklicali domov, poslovili sva se in odšla je. K meni je prišel stari oče in mi prinesel čokolado. »Na,« je rekel, »to imaš, ker si bila pridna doma.«

Bližal se je večer. Čez čas me je stari oče poklical v sobo in postajalo mi je še bolj vroče. Vprašal je: »Kdo je strgal struno?« Najprej nisem nič odgovorila, nato pa sem krivdo zvalila nase in mu povedala, da sem igrala na kitaro in se mi je strgala struna. Stari oče me je pobožal po glavi in rekel: »Ponosen sem nate, ker ne lažeš.« Vzel je kitaro in zamenjal struno. Zaigral mi je lepo pesem.

Drugo jutro sta stara mama in stari oče odšla v Krško in mi kupila majhno kitaro, ki jo imam še danes. Želim si veliko, lepo kitaro in upam, da se mi bo želja uresničila. Če pa je ne bom dobila, se bom tolažila s tem, da pač ne morem imeti vsega, kar si želim.

Prejeli smo še dve pismi, ki poročata o koncertih na glasbeni šoli.

Sabina Mavčič iz Celja nam piše, da so v začetku novembra na tamkajšnji glasbeni šoli učenci in učitelji poslušali zanimiv koncert madžarskega pianista Ferenca Kereka. Daljše poročilo je poslala **Marička Špegel** iz Slovenj Gradca:

Glasba človeka bogati in plemeniti ter mu pričara lepe trenutke tudi takrat, ko se mu svet zdi teman. Zato moramo glasbo znati poslušati in razumeti, torej je glasbena vzgoja nujno potrebna že v rani mladosti. Tega se naši učitelji zavedajo, zato se trudijo, da bi tudi nam, učencem v Slovenj Gradcu, ki smo daleč od mestnih središč, nudili del te duševne dobrine. Skupaj obiskujemo koncerte v Ljubljani, Titovem Velenju in tudi tiste, ki jih organizirata naša Kulturna skupnost in glasbena šola, ki je glavni vir glasbenega življenja v našem malem mestu.

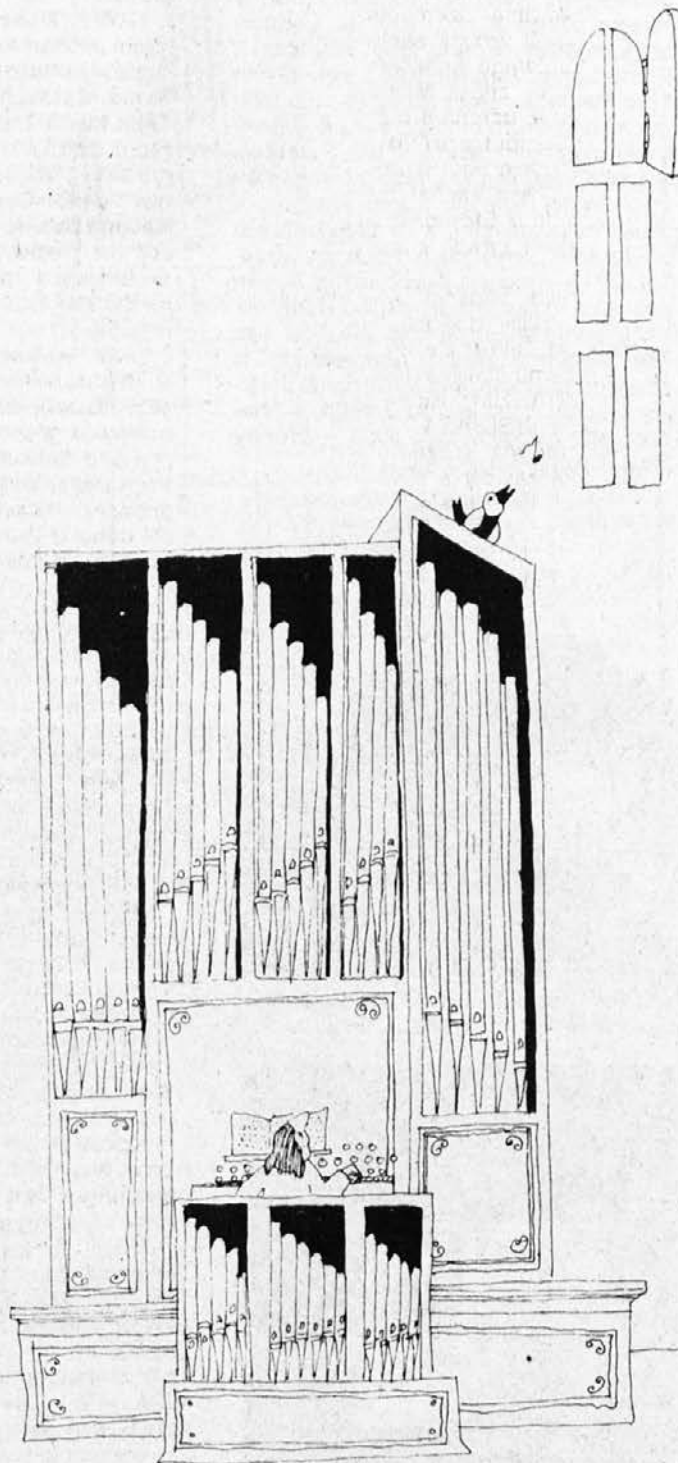
V okviru Koroške glasbene jeseni je v počastitev Dneva republike v naši dvorani koncertiral naš rojak z Otiškega vrha, saksofonist **OTO VRHOVNIK**. Glasbenik v glavnem nastopa v Avstriji, Nemčiji in drugih evropskih deželah in je profesor v Gradcu in na Dunaju. Na koncertu je nastopil kot solist in v skupini kvarteta saksofonov graškega konservatorija. Pri klavirju ga je spremljala profesorica **Vlasta Doležal-Rusova** iz Ljubljane. Koncert je bil za nas mlade nekaj posebnega, saj je Oto Vrhovnik dogajanje tudi sam vodil. Poleg glasbenega užitka nam je povedal tudi marsikaj o instrumentu in nam posebej predstavil vsako skladbo, ki jo je izvajal. Razživelimo se in se z njim pogovarjali. Na trenutke me je postalo strah, da nas ne bo mogel obvladati, vendar je bil strah neutemeljen. Ko je igral, je v dvorani vladala tišina in ni bilo poslušalca, ki ne bi užival v njegovem koncertiranju. Vsi smo bili mnenja, da je res mojster in vrhunski umetnik. Posebej nam je bilo všeč, da nam je sebi enakovredno predstavil pianistko **Vlasto Doležal-Rusovo**, ki je s svojim iznajetjem prav tako osvojila občinstvo.

Nismo se mogli sprijazniti s tem, da je koncerta konec in z bučnim aplavzom smo zahtevali še glasbe. Za slovo nam je zaigral še madžarski čardaš.

Maričkin prispevek pravi o tem, kako lahko glasbenik, ki ljubi svoj instrument, prenese svoje navdušenje tudi na poslušalce. In Oto Vrhovnik je prav gotovo eden tistih umetnikov, ki veliko prispevajo k spoznavanju saksofona in dobre glasbe. Veselilo nas bo, če bo še kdo med vami zbral voljo in nam napisal, kako je spoznal svoje najljubše glasbilo, zakaj mu ugaja in kaj vse je ob poslušanju ali izvajanju glasbe zanimivega doživel.

Prijetne zimske počitnice vam želi

VAŠ UREDNIK



KAJI

REŠITVE KRIŽANKE
IZ 2. ŠTEVILKE

Po zaslugi tokratnih ponovnih tiskarskih motenj smo se v uredništvu odločili, da bomo »reševali« in žrebali vaše križanke z dvema številka za zamude. Tako smo tokrat žrebali samo med reševalci druge križanke. Na rešetku so se znašli **Mojca Pavlič iz Kranja, učenci 8. b in d. razreda iz Šempetra pri Novi Gorici** (v prihodnje vas naprošamo tudi za vaša imena) ter **Marjan Kastelic iz Stopič**. Vse reševalce bomo nagradili s ploščami.

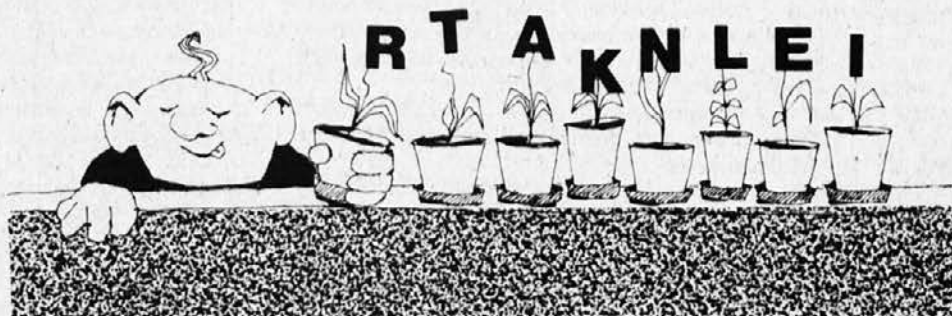
Rešitev tretje letošnje križanke nam pošljite najkasneje do **15. januarja**, četrte pa v dveh tednih po prejemu številke. Naš naslov: **REVIJA GM, Kersnikova 4, 61000 LJUBLJANA**.

Pravilno rešena križanka je: (vodoravno): zavidanje, sova, osivelost, apel, be, Efez, iztek, pesa, dimnik, -n, ITT, largo, elea, ribolov, le, Ist, Akira, Idiomeno, Nana, Iguan.



	MESTO POD VEZUVOM	TEKOČINA PRI DESTIL MAŠČOB Z VO NLJEM PO ZAZ GANI MASTI	BERT SOTLAR SLAVNI BOKSAR LOUIS			VISOKE IGRALNE KARTE	NIKOLA TESLA	VZEMANJE	TUJE ZENSKO IME	IME SESTE ČRKE ABCEDE		ARGENTIN SKI NOGO METNI ZVEZNIK (DIEGO)
ZAPOSLOVA NJE DELOV NE SILE ZA DOLOČEN ČAS										NEMSKU MESTO S SLOVITO KATEDRALO		RIBIŠKA MHEZA
BIOTOP BIOCENOZA										OBLIKA SOCVETJA ZNIŽANA NOTA		
ZAPORI							PORT. OTOK V ATLAN TIKU					
ITALJAN SKI VELETOK			IVAN HRUBAR TEMELJ			POŠKODBE SVET MED VIP. DOLING IN MORJEM					LJUŠKA PRITROD NICA	
NEMSKO IME REKE LABE					POKONČNE STOŽEC						GADOLINI UTEŽNE MERE NA VZHODU	KONJSKI DRNEC
IME ITAL FILMSKE IGRALKE MASSARI			BODI ČEVJE EPOPEJA							PESTNER IVAN TAVČAR		SESTAVIL IGOR LONGYKA
DESNI PRITOK LABE V ČSSR						GRŠKO HR BOVJE, BR VALISCE MUZ						POSILJ REŠITEV KRIŽANKE!
	OBVESTIL NA BESEDI LA, NAVA DNO NA VRATH							GRŠKA BOGINJA MODROSTI				

ISKANJE BESED

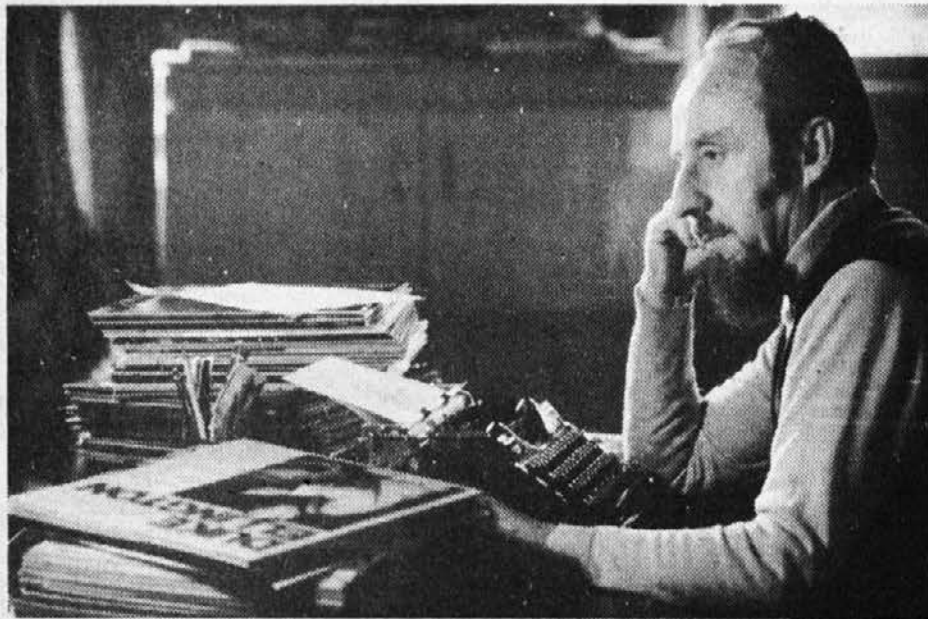


Da omogočimo reševalcem več časa za reševanje, smo se odločili, da bomo rešitve objavljali za eno številko nazaj. Zato smo tokrat pregledali rešitve v iskanju besed za 2. letošnje številko. Rešitev je bilo zelo malo, nekateri reševalci križanke so pripisali nekaj besed, vendar nihče med njimi ni našel besede, sestavljene iz vseh predloženih črk. Spet pa se je izkazala

IRENA VARL iz Kranja, ki je poslala kar 757 pojmov, med njimi 29 glasbenih, našla pa je seveda tudi besedo, sestavljeno iz vseh devetih črk — septakord. Poleg te je navedla še eno besedo iz teh črk, ki pa ni glasben pojem — podrastek. Vse tri razpisane nagrade torej nedvomno sodijo v njene roke, zato ji bomo poslali knjigo **BESEDE SKLADATELJEV**.

Tokrat vam ponujamo osem črk, iz katerih lahko poskušate sestaviti čimveč besed z vsaj štirimi črkami, kjer pa posamezna črka ne sme biti ponovljena. Spet razpisujemo tri nagrade — a) za besedo, sestavljeno iz vseh osmih črk, b) za največ najdenih pojmov in c) za največ najdenih glasbenih pojmov.

SKALETOV JAZZ 2.



Vpr.: Prva desetletja svojega življenja ste preživel kot glasbeni izvajalec, pred nekako 35 leti pa ste se posvetili urejanju jazzovskega programa.

Odg.: Da, leta 1960 sem iz orkestra (Ljubljanskega radia) presedial v redakcijo, za katero pa sem že od vsega začetka pripravljaval jazzovske oddaje. Prve komentirane oddaje o jazzu so se v našem programu pojavile že leta 1950. Potem je tedanji glasbeni urednik, zdaj žal že pokojni Borut Finžgar, določil tudi že pokojnega Mitjo Butaro, Jureta Robežnika in mene, da napišemo nekako zgodovino razvoja jazza, česar smo se lotili z velikim ognjem in pripravili 20 enournih oddaj. Za to delo smo uporabili ves dosegljivi material in smo sestavili, lahko bi rekli, dokaj verodostojen prikaz razvoja jazza. Od tedaj dalje so se oddaje Po svetu jazza redno obdržale v našem programu, le da so se preimenoval v Za ljubitelje jazz in danes se imenujejo Jazz za vse. Seveda pa je bila še cela vrsta drugih jazzovskih oddaj.

Vpr.: Pri sestavljanju prvih jazzovskih programov ste imeli določene zadržke, mar ne?

Odg.: Da, v prvih letih sem imel pri sestavljanju oddaj velikanske težave, kajti naše vodstvo takrat ni hotelo slišati jazza. No, Glenna Millerja še nekako — t.i. sweet jazz, ampak hot jazz — Armstrongovo hreščeče petje, njegova trobenta, predvsem pa črnsko bobnanje — kot so rekli — to takrat nikakor ni šlo v program. Kar precej vode je moralo preteči, preden je naše programsko vodstvo spremenilo svoje poglede na tovrstno glasbo in potem se je jazzu odprlo in oddaj je bilo vse več. Zlata doba jazzovskih oddaj na radiu pa je bila med leti 1979 in 1983, ko je bilo na teden kar osem ali devet jazzovskih oddaj, danes pa jih imamo samo tri ali štiri.

Vpr.: Večino teh oddaj ste pripravljali prav vi...

Odg.: Da, ravno te dni je izzvenela moja 10.000 oddaja, kar je nekak jubilej tudi za naš radio. V to število pa so vključene tudi tiste oddaje, ki sem jih pripravljaval zunaj jazzovskega okvira. Dvajset let sem vodil mednarodni cikel Glasba ne pozna meja, v katerem je z glasbe-

nimi hiti meseca sodelovalo 10 do 15 evropskih radijskih postaj. Delal pa sem tudi druge glasbeno zabavne oddaje in ene se še prav dobro spominjam — Zabavno nedeljsko popoldne, ki je bila med našim poslušalstvom izredno priljubljena. Kaki dve leti sem pripravljaval tudi televizijske oddaje z naslovom Jazz na ekranu.

Vpr.: Več kot dve desetletji ste podpirali kar tri hišne vogale našega festivala jazza...

Odg.: Predvsem po množičnosti je bila pri nas zlata doba jazza konec petdesetih let. Prvi festival na Bledu (od leta 1960 naprej) so bili organizirani na pobudo glasbenikov iz cele Jugoslavije in na vsakem festivalu je sodelovalo od 20 do 25 izključno jugoslovanskih ansamblov in več vokalnih solistov. Po treh ali štirih letih je selekcija postala ostrejša, pojavili so se tudi prvi tuji gosti. Zanimivo je, da sploh nismo nikogar vabili, prijavljali so se sami in — ne boste verjeli — igrali brezplačno. Kljub temu smo zaradi udeležbe tujih gostov dobili še nekaj dodatnih sredstev in lahko smo jih začeli sami vabiti popolnoma profesionalno. Ta naš blejski festival je bil prvi na svetu v tem, da so skupaj nastopali glasbeniki z Vzhoda in Zahoda.

Vpr.: Obenem ste bili več kot dve desetletji funkcionar Mednarodne jazzovske federacije, mar ne?

Odg.: V petdesetih letih sem bil član pripravljalnega odbora takratne Evropske jazzovske federacije, enajst let pa sem bil član upravnega odbora te evropske federacije, ki se je kasneje preimenovala v Mednarodno jazzovsko federacijo. Vsako leto smo imeli dva ali tri sestanke, vsaki dve ali tri leta pa skupščino. In vsakič se je to odvijalo v okviru nekega festivala jazza, ki je tudi križ stroške bivanja delegatov. To mi je omogočilo prisostvovati velikemu številu festivalov, čisto pa mi je moja radijska hiša plačala vožnjo. Tako sem lahko spoznal ogromno število izvajalcev jazz in tudi vse vrste jazzovskih stilov in sem bil pravzaprav vedno na tekočem.

Vpr.: Ob vsem tem pa ste se posvečali tudi promovirjanju množic.

Odg.: Da, tisto zgodovino jazza sem še obdelal, razširil in dopolnil, in nato sem imel v okviru Ljudske univerze po celi Sloveniji, po raznih šolah in delovnih kolektivih več kot 400 pred-

vanj. Izredno me je presenečalo veliko zanimanje, na katerega sem naletel ne samo med mladino, temveč tudi med starejšimi poslušalci. Prav gotovo je zanimiv podatek, da so bili najbolj zainteresirani poslušalci iz vrst delavstva, česar nisem pričakoval.

Vpr.: Predvidevam, da o modernem jazzu niste govorili, saj jih ta prav gotovo ne bi zanimal.

Odg.: Da, svoje predavanje sem sklenil z modernim jazzom — z bebopom, Charliejem Birdom Parkerjem in Milesom Davisom, pri tem pa sem jim povedal, da se stvar razvija še naprej in da tu ni nobenih barrier.

Vpr.: Kateri jazz pa poslušate privatno?

Odg.: Rad poslušam vse vrste jazza, zelo mi je pri srcu dixieland, ki je pač glasba moje mladosti, toda poslušam tudi najodobnejši jazz, če le vsebuje tisto, kar je pravzaprav bistveno za jazz — improvizacijo in swing. V tem dolgem obdobju med dixielandom in sodobno jazzovsko glasbo so se pojavili res izredni ansambli in solisti, vsi slogi in obdobja imajo svoje velike mojstre, ki jim je vedno bilo in jim vedno bo vredno prisluhniti.

Vpr.: Kako komentirate položaj na svetovni jazzovski sceni?

Odg.: Jazzovska glasba se je tako zelo razmahnila, da ima danes ogromno neverjetno dobrih glasbenikov, ki se jih — po tehniki, po tonu — ne da primerjati z njihovimi predhodniki. Težko pa je reči, da so kreatorji novega stila, kajti vsi imajo več ali manj po nekaj od tega ali onega predhodnika. Danes bi težko našli koga, ki bi bil resničen stilski unikat. V tej poplavi odličnih izvajalcev je težko najti tiste, ki res prispevajo nekaj novega. Šele čas pokaže, kdo je res vreden in kdo ni.

Vpr.: Kako pa gledate na našo sodobno jazzovsko sceno?

Odg.: Rekel bi, da se je neverjetno povzdignila in danes imamo že velike mojstre. Pred kratkim umrl Ati Soss je nedvomno eden tistih temeljev slovenskega jazz, ki ga bo v doglednem času le težko nadomestiti. No, drugi veliki mojster je Tone Janša, ki je nek fenomen, kar s svojimi turnejamo po vsem svetu tudi nenehno dokazuje. V širšem jugoslovanskem prostoru imamo Duška Gojkovića, enega naših najboljših trobentačev, ki si že leta ustvarja sloves v tujini; imamo pa še enega, ki ga verjetno presega — to je Stjepko Gut, ki je danes ne samo eden najboljših v Evropi temveč tudi na vsem svetu.

Vpr.: Kaj je po vašem mnenju najhujša pomanjkljivost naše jazzovske scene?

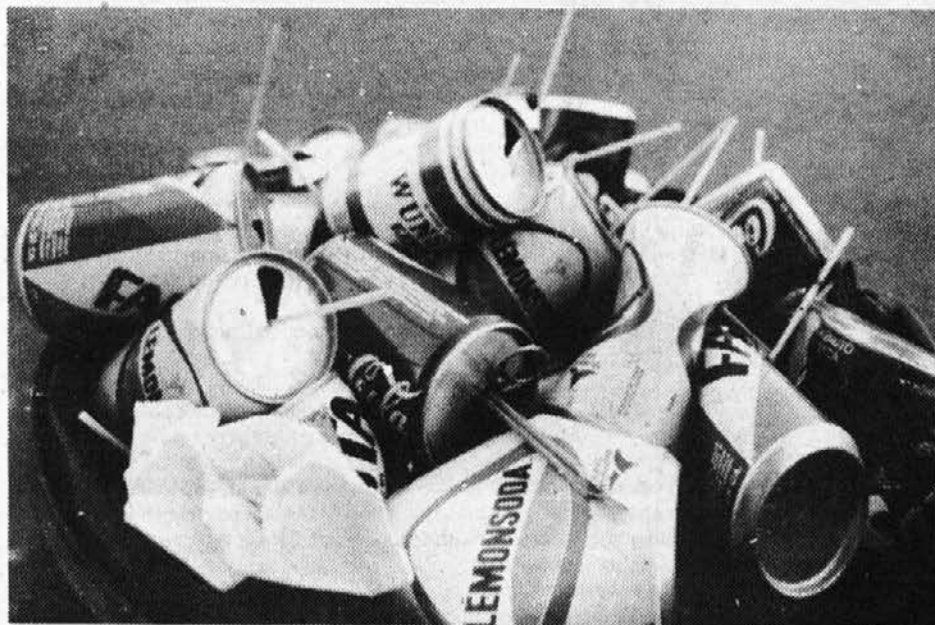
Odg.: Čeprav jazz še vedno ne zajema širšega kroga poslušalcev, pa je najhujše pomanjkanje ljudi, ki bi bili sposobni voditi oddelke za jazz na naših glasbenih šolah in akademijah. Naši glasbeniki morajo zato oditi vsaj v Graz. Tam je, denimo, diplomiral danes fenomenalni pianist Dejan Pečenko, pa še cela vrsta drugih. Tisti, ki jim tudi to ni bilo dovolj, pa so šli v Boston, na berkleejsko šolo, denimo Privšek, Gregorc, Janša, Arnel in pevka Nada Žgur...

Vpr.: Ali se je v minulih 50 letih vaš odnos, rekli bi kar ljubezen do jazz, kaj spremenila?

Odg.: Ne, jazz je v meni na popolnoma istem mestu, kot je bil od vsega začetka, saj v meni žbuja še vedno iste občutke. Če poslušam dober jazz — tak, ki te »nese« in se počutiš kot na nekem oblaku, lebdiš — se mu moram predati sodelovati. Efekt je ta, da moraš toliči z nogo ob tla ali pa se gibati v ritmu. Ta glasba človeka ne pusti mirno sedeti.

Pripravil: P. AMALIETTI

»MY SWEET EMBRACEABLE YOU«



Ko skuša človek spraviti v red nekatere letnice, ki so bistveno vplivale na razvoj in »umevanje« glasbe v 20. stoletju, ga spreleti misel, da te niso nikakršno naključje.

V oči najbolj bije leto 1921 — na Dunaju.

Takrat je luč sveta ugledala Schönbergova Metoda komponiranja z dvanajstimi toni. Pravzaprav imamo prvič opraviti s primerom, ko modernist zavzame principiarno intelektualno držo in si skuša zagotoviti teorijo lastnega početja.

Istega leta — 1921 — pa je Schönbergov soameščan Sigmund Freud objavil enega izmed svojih slovityh spisov. Množična psihologija in analiza jaza, in z njim takorekoč »ponudil obrazec za kolektivno fascinacijo, ki se je takrat razraščala«. Govorimo seveda o heterogenem polju množične kulture kot ideološke opozicije polju umetnosti.

In kaj se je takrat dogajalo z jazzom? To so bila leta, ko je kot objekt množične fascinacije prevladoval prav jazzovski model. Veliki glasbenik modernizma, Theodor W. Adorno se kakšnih deset let za omenjenima spisoma na veliko zgraža in obsoja množično kulturo, ki je padla v »kulturno industrijo«. Ta je relativno avtonomijo kulture reducirala zgolj na logiko kapitalističnih razmerij.

Na tej točki velja pretresti pojem moderne umetnosti. Kdaj je zgodovinska analiza umetnosti sploh možna?

Do odločilnega preloma pride, ko se umetnost začne ukvarjati s svojo lastno usodo. Šele tedaj, ko se začne utemeljevati v svojem lastnem neodvisnem ideološkem polju, ko se začne »avtonomizirati«, umetnost lahko začne s samokritiko. In to se je zgodilo prav z »Iarpurlartizmom« — umetnost v svojem Iarpurlartističnem

avtonomizmu vzame samo sebe za podlago in se tako upostavi v razdaljo do sebe same. Ta sodobni koncept umetnosti, ki ga lahko izdelamo na podlagi umetnostnih praks s konca 19. stoletja in začetka 20. stoletja, je prav koncept razdalje do razdalje, torej abstrakcija, ki pa ponuja prav oporo naši analizi. Ko ideologija ne učinkuje več, postane ideološki učinek »čist«. To se dogaja na omejenem področju, ki ga prozivlja umetniška praksa — na estetskem področju. Zato lahko rečemo — ideološki učinek je estetski učinek. Od tod nujnost zgodovinske analize estetskega fenomena.²

Sedaj se lahko vrnemo k Schönbergu in njegovi Metodi. Modernistični prelom je pokazal (tu ni Schönberg nobena izjema, to so počeli Cage, Boulez ali pa Brecht na ne-glasbenem področju), da je nujna produkcija teorije, zagotovila, da ti ljudje vedo, kaj počno, da je bil v celotni nerazumljivosti vendarle na delu razum. Ta umetnost apelira na neko vednost. Ravno vednost je njena predpostavka.³ Takšna umetnost igra na transfer, na intelektualizacijo.

To je seveda v popolnem nasprotju z množično psihologijo, ki je na delu, ko se ukvarjamo z množičnimi kulturnimi praksami. Tako imamo zdaj na eni strani avtonomistično ideologijo umetnosti, na drugi pa polje množične kulture, ki ga obvladujejo državni ideološki aparati (TV, radio, produkcija gramofonskih plošč, kaset, videa, koncertne agencije).

Položaj jazzu znotraj sklopa teh dveh polov je protisloven, a zato toliko bolj zanimiv. Rekli smo že, da je bil na začetku prav jazz objekt množične fascinacije (»noro« obdobje swinga). Ko se ta skupaj s »kulturno industrijo« z jazzu preseli na druge množično kulturne prakse, se lahko prične veliki »remake« postopka avtono-

mizacije. »Jazz se začne ukvarjati s svojo lastno usodo, začne se proizvajati v lastnem neodvisnem ideološkem polju.« Tudi tu imamo opraviti s transferencialno situacijo, apeliranjem na neko vednost; vseeno pa pri jazzu teorijo moderne (avantgarde) nadomesti hagiografski komentar.⁴ Primer: »Nek saksofonist stopi v znani lokal. Tam sreča dva glasbenika, basista in trobentača. Skupaj popijejo nekaj kozarčkov, radi bi zaigrali skupaj. Odpravijo se na saksofonistov dom, začnejo igrati...« in rodil se je nov stil. Pripomba, da se na takšen način največkrat pišejo zgodovine jazzu, je skoraj odveč (tudi glasbene kritike, recenzije plošč). Toda prav vedenje te vrste konstituira jazzovsko občestvo, ga posvečuje v sprejemanje te glasbe.

Stanje stvari se zaplete šele z nastopom, rečimo ji, »jazzovske moderne« sintagma se mi zdi primerna prav zaradi povezovanja nekaterih struj znotraj novega jazzu z evropsko moderno. Očitno gre za poskus, da bi »novim tendencam« nadel status umetnosti. Šele na tem mestu se »remake« avtonomističnega postopka izkaže za nezadostnega. Ali drugače: prav zaradi doslednega utemeljevanja v lastnem ideološkem polju, ki ga legitimizira hagiografski komentar, je preskok v »auratično« umetnost nemogoč. Dokaz za to tvegano trditev bomo poiskali na področju, ki ima znotraj jazzu »evropski« priokus — na zgodovinsko že potrjenem principu svobodne improvizacije (Mimogrede: tudi ta si je morala zagotoviti teorijo svojega početja in delo, ki se mi zdi zanjo najprikladnejše, je spisal Cornelius Cardew (Towards An Aethic of Improvisation). Pooseblja jo mož, ki ga vsi dobro poznamo — Lol Coxhill s svojimi »muhami«.

Lol je improvizator. Tako zapade določeni vednosti, pričakovanjem, ki so se izoblikovala v odnosu do tvorstvene glasbene prakse. V improvizaciji je možno vse, tu ni napak. To so znane predpostavke, na katerih se jo utemeljuje. Kaj pa se zgodi, ko Lol Coxhill odpoje Gershwinov evergreen My Sweet Embraceable You. In to kar vmes, sredi improviziranja. Reakcije publike se navadno gibljejo v okvirih, ki jih določa predpostavljena vednost o naravi improvizirane glasbe. Tako se »vdor« evergreena, segmenta množične kulture navadno interpretira kot: »Gre za ironiziranje, vzpostavljanje kritične distance.« Interpretacija je smeh v smislu: »Saj vemo, za kaj gre!« Coxhillovi intervenciji se pripiše pomenljivost. Coxhill pa temu oporeka, saj pravi: »I really like these songs. I really do (Zelo so mi všeč te pesmi. Prav zares).« in dodaja: »I'm a very logical person (Zelo logična oseba sem).« Celotna zadeva je mnogo bolj banalna, kot se zdi na prvi pogled. Embraceable You učinkuje prav na svoji površini, tu ni treba iskati kakšnih globljih pomenov (ironija, distanca), enostavno te objame, dobesedno sproži mehanizem »zaljubljanja«. Tako je zastavek, ki nam ga ponudi Lol Coxhill, predvsem izredno produktiven. Coxhill pravzaprav reafirmira pojem svobodne (mogoče sodobne) improvizirane glasbe in nam predržno, nonšalantno servira nekaj, na kar vsi »padamo«. Ne ozira se na meje, brezskrbno se spreha po spolzkih tleh, nase jemlje tisto, kar mu ne prinaša drugega kot brezmejno ugodje. S tem postopkom se izkaže za modernista, ki krepko pretrese ideološko polje, ki naj bi mu pripadal. Kaj je lahko bolj improvizirano kot to, da po uri igranja nasloviš na nekoga My Sweet Embraceable You?

IČO VIDMAR

Fotografije: LADO JAKŠA

¹ Jacques Lacan — Štirje temeljni koncepti psihoanalize, Seminar XI, CZ Ljubljana 1980

² seveda gre za povzetek iz: Rastko Močnik — Zgodovinski materializem pred vprašanjem »umetnost in družba« (uvod v Kultura in Družba Arnolda Hauserja), DZS Ljubljana 1980

³ spet povzemamo po: Mladen Dolar — Razredni boj v glasbi, Problemi 4—5, Ljubljana 1986

⁴ več o »hagiografskem komentarju«: Rastko Močnik — Godba skozi očala, Problemi, 8, Ljubljana 1982

⁵ Lol Coxhill v intervjuju za Radio Študent, objavljenem v avgustu 1986

opomba: »My Sweet Embraceable You« je hkrati tudi naslov diskusijskega prispevka, ki ga je imel avtor na simpoziju z naslovom »Die Heimliche Liebe des Jazz zur Europäischen Moderne«, ki se je odvijal med 17.—19. oktobrom 1986 na Dunaju v tamkajšnjem muzeju 20. stoletja. Simpozij, združen s praktiki — tridnevni festivalom — ki naj bi pokazal, kako takšna »ljubezen jazz do moderne« v resnici izgleda, je samo potrdil, da je »hagiografsko komentiranje« zares legitimno, še posebej v jazzu. Zato ekipi Radia Študent pač ne bi bilo treba »lesti« na Dunaj, če... če ne bi bili posredi t. i. kulturni stiki, ki bi se ob užaljenem reagiranju nekaterih eminentnih glasbenih kritikov, piscev jazzarij, skoraj sprevrgli v kratak stik. Pa do njega kljub temu ni prišlo. Misija uspela, lahko se vrnete domov.

H. W. HENZE III.



Vprašanje: Kaj je zate pomenila preselitev iz Nemčije v Italijo spomladi leta 1953?

Henze: Ko sem v svojem v Nemčiji na obroke kupljenem avtu — polnem kovčkov, notnega papirja in najpomembnejših partitur, vse ostalo, celo knjige sem moral prodati, prekoračil Alpe, sem se samemu sebi zdel skoraj odrešen, kot da sem se rešil katastrofe, strašnega otroštva, grozne mladosti, sovraštva do očeta in do povojne Zahodne Nemčije, kjer so že spet ali še vedno stari gospodje imeli oblast. Obrnil sem jim hrbet, da bi še enkrat začel na novo.

Ko sem se preselil v Italijo, sem imel občutek, da lahko naredim nekaj pravega, poskusim pozabiti, kar sem doživel, pretrpel in slišal in pričem poslušati to, kar zveni okoli mene; da lahko začnem študirati, kaj razgibava ljudi v revolucionarno klasični deželi kulture, s čim se ljudje sodobnosti v antični deželi ukvarjajo.

Naučil sem se jezika, poskušal razumeti deželo in jo vedno bolj ljubiti. Šel sem v neapeljsko opero, ki je tam ljudsko gledališče, predvsem na galerijo in videl, kdaj se ljudje veselijo, kdaj jočejo, zakaj jočejo, zakaj sploh gredo v opero. Pritegnila me je italijanska ljudska pesem, študiral sem folkloro, posebno severnoafriško in maloazijsko, ki je prišla s kmeti in ribiči. Kajti možno je zasledovati zgodovinski razvoj južnoevropske glasbe do neapeljskega belcanta. Poskušal sem se spoprijeti z možnostjo sinteze med ljudskimi glasbenimi tradicijami in razvitim kompozicijskim slogom našega časa. Res mnogo zavisil od tega, kaj narediš z modernimi kompozicijskimi postopki in kako in kdaj jih uporabiš.

Vprašanje: V katerih skladbah so prišle te nove ideje do izraza?

Henze: Takoj v mojem prvem velikem delu v Italiji, v partituri opere Kralj Jelen, recimo v canzoni Checca v drugem dejanju, kjer sem se zavestno lotil neapeljske folklorne, nato v Petih

neapeljskih pesmih (1957) in v že omenjeni skladbi Nachtstücken. V baletu Undine najdemo nekaj te neapeljske »languore« — za to ne najdemo nemške besede, morda kopmenje? Lahko bi govorili o »raznemčenju« moje sintakse in o njeni »napolitanizaciji«. S Komorno glasbo (1958) je sledil prehod, ko so se med neapeljsko obarvanimi pevskimi in kitarskimi strukturami spet pojavile trše poteze in nenadoma se je pojavil v Antifoni povratek h kontrapunktiki. Sledila je trdo zvoneča klavirska sonata (s strogo fugo kot sklepnim stavkom) in opera Princ iz Hamburga, kjer je vse linearno in polifono in na novo iznajdena bujna zvočnost je stopila v ozadje v dobro kontrapunktiki. Nastala je medsebojna zveza med homofonijo in polifonijo, tudi med svobodno iznajdeno glasbo in strogim stavkom.

Vprašanje: To je pač tudi rezultat vsebine?

Henze: Da, seveda, saj gre za sanje in resničnost in neutrudni kontrast med obema. Toda zgodilo se je še nekaj, kar pojasnjuje povratek k strožjim formam: nisem hotel več ostati v Neaplju, bilo mi je prezapeljivo, preveč lirično in v zadnjem letu svojega neapeljskega časa sem vedel, da moram proč. Prišel sem v napačno družbeno okolje, na napačen naslov, ko sem se leta 1955 iz Ischie preselil na celino. Tam sem živel precej umaknjeno in se družil z malo ljudmi; razen tam rojenih sosedov in ljudi iz ljudstva so bili še slikar Gilles, William in Suzanna Walton, pozneje tudi W. H. Auden in Chester Kallaman ter Münchenska slikarka Margherita Russo, ki sem jo imel zelo rad (bila je neverjetno lepa in komična). Poročena je bila s profesorjem zgodovine na univerzi v Bariju, ki je bil komunist. Pri njiju sem preživel ševiline ischijske večere, ki so postali praktično moj prvi resnični politični pouk. V Neaplju pa potem nisem imel nikogar, ki bi mi pomagal naprej.

Neapeljsko glasbeno življenje še vedno obvladuje aristokracija in je zastarelo. Če te že kdo



povabi na čaj ali kaj podobnega, je to vedno kakšen princ v svoji stari razpadajoči palači, v glavnem so to stari Španci iz aragonskih družin. Zgodovinsko je res zanimivo, saj sem spoznal, kaj je bil nekoč v Neaplju vladajoči razred, vsekakor pred 600 leti, ne pred 300 leti, katerega ostanki so še vedno živi v obliki »družbe Nobili Spagnoli in Napoli«. Kultura teh ljudi je pod vplivom nemške, berejo Nietzscheja, se vozijo v Bayreuth — toda so stari in njihovi sinovi se že stari rodijo, vse označuje pesimizem in čudna utrujenost. Kar mi je bilo pri njih všeč, je bilo določeno samozavedanje svoje negativnosti, vendar to ni dovolj, da bi človek tam prebil leta. In moja tedanja umetniška prijateljstva so nastala v Rimu, ne v Neaplju; mladi neapeljski intelektualci so se izognili vrtincu starega tako, da so se preselili v Milano ali v Rim.

Leta 1961 sem šel v Rim, v to staro afrikanško citadelo z njenimi modernimi razširitvami, z njeno zlato lučjo, z njeno atmosfero srednjeveškega vraževerstva, vulgarnosti, agresivnosti in korupcije, v ta Rim, katerega cerkveni knezi so dali sežgati Giordana Bruna, in tu sem kot prvo delo napisal kantato Novae de Infinito Laudes na Brunova besedila, v trdih tonalnih konturah, v madrigaleskni polifoniji, to je svetla kamnita renesančna glasba.

Vprašanje: Ker si živel v Italiji, si se Zahodni Nemčiji odtujil (čeprav imaš tamkaj večkrat kaj opraviti). Kako dojemate Nemčijo zdaj?

Henze: V Italiji sem izgubil strah pred policijo, ki pa se pojavi takoj, ko pridem v Nemčijo, svojo domovino. Žalosten sem, če moram v Nemčijo in frankfurtsko letališče mi jasno pove, zakaj. Tam vsakokrat potrebuješ tenutek, da zadržiš zrak, da se preusmeriš, in k temu sodi nato še povrnjen strah pred policijo, ki je tako, kot je bil poprej upravičen tudi zdaj. Ali ne?

V Italiji si vedno znova soočen s strahotami nemške zgodovine. V vsakodnevnem življenju, v občevanju z ljudmi, denimo, če greš v Neaplju zjutraj na malo piazza, blizu katere sem stanoval, kupit kruh. Tu so nemški vojaki še v zadnjih dneh okupacije (v znanih tre giorni di Napoli) ustrelili šest mladih ljudi — sinov trgovcev, pri katerih sem, kot Nемец, opravljal svoj shopping. Toda ljudje so bili prijazni in sam sem bil osramočen in zmeden. To je tisti nemški občutek, ki sem ga v inozemstvu vedno znova doživljal in vsak drug Nемец ga tudi. Ta občutek sam učinkuje kot stalna lekcija, ali naj bi vsaj tako učinkoval. Italijani ne pozabljajo, saj so naši ljudje tam delali strahotne reči, ne morejo pozabiti, tudi če bi hoteli, in tako je vedno znova čutili to ledeno zaničljivo distanco. Na drugi strani pa sem se z velikim veseljem integriral: celo paziti se moram, da ne podležem vsaki skušnjavi z italijanske strani, vsakemu pozivu za kulturno sodelovanje. Je pa tudi zabavno biti zraven in dober je občutek, da si integriran in da imaš z mladimi kolegi, ne samo italijanskim! — pozitivne in ustvarjalne stike. Da opaziš, da te potrebujejo. Imel sem nekaj velikih italijanskih prijateljev, ki so bila zame izjemnega pomena: Elsa Morante, Luchino Visconti, Luigi Dallapiccola, P. P. Pasolini.

Vprašanje: Nekoč si omenil, da je edina častna pozicija za umetnika, da je »med dvema stoloma«. To si pozneje nekoliko zanikal, kar je našlo praktični izraz med drugim v tvojem volilnem pozivu za KP Nemčije. Lahko to nekoliko bolj pojasniš?

Henze: V 50. letih mi enostavno še ni bilo mogoče razumeti in izraziti to, česar sem se pozneje, mnogo pozneje, naučil videti in opisati

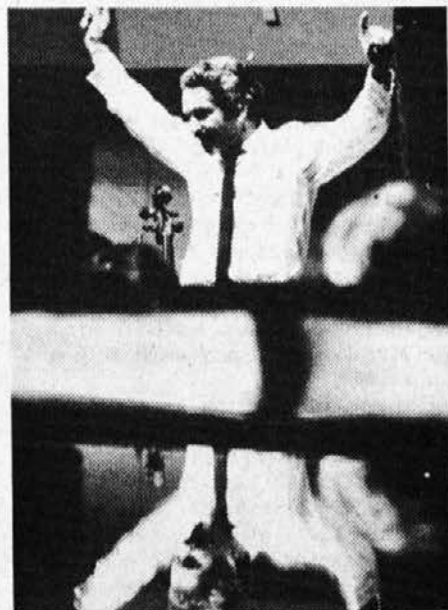
kot neodločenost med marksističnim in meščanskim razumevanjem umetnosti, med socialističnimi in kapitalističnimi predstavami družbe. Takrat smo bili vsi ideološki revčki in mnogi bi radi videli, da bi tako tudi ostalo. Vsekakor sem bil kritičen, vedno znova sem naletel na protislovja v kapitalističnem sistemu in s tem v svojem delu. Opozarjali so me moji italijanski prijatelji in nekateri nemški, ne šele leta 1967 marveč že mnogo poprej. Paul Dessau je končno moj duhovni oče, saj od začetka nisva govorila le o glasbi, ampak tudi o drugih stvareh.

Če je Dessau govoril o politiki, o svojih političnih izkušnjah (marksizem-leninizem je bil zanj stvar občutja!), sem z zanimanjem poslušal in poskušal razumeti. Takrat sem imel malo družbenega in političnega znanja (le čustva) in zato sploh nisem mogel diskutirati, sem pa mnogo spraševal in tudi dobil številne odgovore. Na moje skladateljsko delo pa ni vplival, čeravno sva si kazala dela in jih natančno študirala do zadnje podrobnosti. — Moje »sedenje med dvema stoloma« v 50. letih je ne nazadnje odvisno tudi od zame malo privlačne sile socialističnih dežel. Kaj se tam zares dogaja, kaj se mukoma na novo razvija, tudi s koraki nazaj, takrat nisem videl, nisem mogel videti, čeprav sem pozorno zasledoval kulturno obnovo v Nemški demokratični republiki. Od začetka dalje sem vedel, kaj imam pri ljudeh rad in česa ne, in kaj si za ljudi želim in česa ne, in te želje so spremljali protislovni poteki življenja. Aristokrati, kapitalisti, buržuiji zame niso prazni pojmi, takšne ljudi poznam, ne samo v Neaplju. Zato zanje tudi nimam nikakršne simpatije in nobenega razumevanja. Menim, da je za umetnika koristno, da spozna čimbolj različne ambiente in življenjske oblike z osebno izkušnjo, posebno če hoče pisati za gledališče. — V New Yorku me je pretresla usoda črncev — v skladbi El Rey de Harlem sem to leta 1979 tudi izrazil. Nato sem začel prvič v življenju sistematično brati. Bilo je težko. Začel sem z Marcusom (bral sem tudi Adorna!). Začel se je pravi študij teorije. V tem času sem bil blizu Rudija Duschkeja in doživljal z mlado nemško levico so bila pomembna za moj nadaljnji politični razvoj. Drug pomemben dejavnik je bila moja kubanska izkušnja 1969—70. Tam sem učil kompozicijo, dirigiral prvo izvedbo svoje 6. simfonije, delal na deželi, spoznal v Havani številne revolucionarne umetnike, vojake in intelektualce. Napisal sem El Cimarron, spet sem se enkrat zaljubil, videl in slišal sem veliko o socializmu. In pred nekaj leti sem pristopil h KP Italije. Bila je odločitev, za katero sem se odločil po letu dni dela za »Cantiere« v Montepulciano. Svoje kulturno, organizacijsko in umetniško delo v Italiji sem hotel zavestno postaviti kot član komunistične partije. Zdaj delam naprej in zares mi je v veselje, da ustvarjam glasbo za svoje sode, ki so preprosti ljudje, z veliko tradicijo in častjo. Imajo neke vrste kulturo, čeprav glasba (iz zgodovinskih razlogov) ne sodi sem. Toda všeč jim je glasba, pričena učinkoviti, praktično, vidno, govori in pogovarjajo se o glasbi, vprašujejo, odkrivajo, postali so radovedni. To je dobro. In tako so prostodušni, da izjavijo tudi tako strašne stvari, kot je bila v enem naših razgovorov tale: »Veš kaj, ti mislim, da bi pri temle Mozartu lahko malo bolj popoprili harmonije!«

Povzeto po pogovoru Huberta Kollanda leta 1980, ki je izšel v Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften »Das Argument«

OB ROB FILOZOFIJI NOVE GLASBE

OČRT FOCHOTOVE KRITIKE ADORNA



dorno najde razlog za odvrnitev modernega slikarstva in predmetnosti v pojavu mehaniziranega umetniškega blaga, v fotografiji. »Radikalna glasba ni v svojih začetkih proti komercialni deprecijaciji svojega jezika reagirala nič drugače.« Nepredmetni element naj bi ji bil vir prevzetnosti nasproti prodajnemu razumu.

Tu je Fochtova kritika zasidrana na pravem mestu. Češ, nepredmetno slikarstvo je navkljub vsemu nastalo iz globljih, notranjih razlogov kot posledica raztapljanja samega predmeta, kot proces, ki se je dogajal postopoma, od Czannina prek kubizma do produktov čiste abstrakcije. Umetnost ni več vezana na svoj material, slika sama postane predmet, ki se daje v analizo. Vsekakor ni le »konkurenca med slikarskim očesom in fotografskim objektivom«, ki bi rezultirala potrebo po abstrahiranju predmetnosti.

V glasbi se skoraj paralelno dogodkom v slikarstvu opušta tonalnost in prek svobodne ali proste tonalnosti prehaja v nepredmetnost na atonalnem področju. Tako lahko Adorno še nadalje korespondira z resnico.

Do »objektivnega razpada ideje o izrazu« pa je prišlo tudi zaradi tega, ker pred odtujeno stvarnostjo prikazovanje nima smisla. V prikazani vsebini namreč subjekt ponovno doživlja osamljenost in razdvojenost, ki se rojevata v okrilju družbenega pritiska.

Ponudimo se še ob Schönbergu in Stravinskem. Na njunih ramenih so v Filozofiji nove glasbe naložene glavne dileme razvoja nove glasbe.

Na eni strani imamo drzne poskuse legitimne vzpostavitve atonalnega prostora, ki ima svoje korenine v kromatiki pozne romantike (ta je vpeta v čas od 1850). dalje in se zjedri pri Wagnerju, ki privede klasično tonalnost do robov nemisla). Glasbena materija zahteva nov pristop, saj je klasičen harmonski jezik atopen v nemoči obvladovanja novih izkušenj.

Schönberg vidi izziv glasbenemu ozračju svojega časa v spremembi funkcije glasbenega izraza. Njegova glasba ne hlina več nabuhlih strasti, ampak se vsa usmeri v »natančnost seizmografskega beleženja nezavednega, šokov in travm, kar postane tehnični zakon glasbene forme.« Tabuj se rušijo.

Prva atonalna dela, pravi Adorno, so zapisi v obliki psihoanalitičnih zapisov sanj. Izraz neublaženega trpljenja, osvobojen vsake konvencije, deluje grobo, brez manir.

»Glasbi ni potrebno, da krasi, temveč da je resnična. S tem, da negira privid in igro, glasba teži k spoznanju«, ki se daje skozi vsebino glasbenega izraza. Človeško trpljenje je tako naraslo, da ne more več akceptirati privida in igre. Schönberg sam je zapisal, da sta subjekt in industrijska družba med sabo v večnem protislovju in da komunicirata skozi strah. Strah je, vlada ekspresionističnemu konfliktu med odrom sanj in realnostjo, in osamljenost, ki se sprevača v stil.

Ekspresionistična glasba je princip izraza ter njegovo naravo zapisa prevzela iz tradicionalne romantične glasbe. Toda glasba kot zapis izraza ni več izrazna, izraženo ne lebdi več nad njo v nedoločeni razdalji. Če glasba strogo in enoznačno fiksira izraz z njegovo vsebino, opaža Adorno, da se sam izraz kristalizira v nekaj objektivnega, kar odreja glasbi njen čisti izrazni karakter. Vendar ostaja ekspresionistična glasba v celoti jezik, ostaja psihološka in subjektivna. Poreklo 12-tonske glasbe je v hotenju po nasprotovanju tradiciji zahodne glasbe. Pojem celote se je za ekspresionistično usmeritev izgubil, vendar pa 12-tonska tehnika ponovno uvaja potrebo po nekem sistemu in išče pravila, da bi se zoperstavila slučajnemu in naključnemu. 12-tonske tehnike po Adornu ne smemo pojmovati kot »kompozicijsko tehniko«. Prej bi jo lahko »primerjali z razporeditvijo barv na paleti kot pa s slikanjem slike.« Kompozicije se začne šele ko je 12-tonska dispozicija gotova. Zato le-ta kompozicija ne lajša, ampak prej otežuje. Vsak poskus mora biti izveden iz »osnovne oblike« ali iz niza. Načelno svobodno je morda le nadaljnje ritmično oblikovanje. Pravila za Adorna niso samovoljna, ampak se kot konfiguracije zgodovinskega pritiska manifestirajo v materialu. Pravila nadaljujejo boj proti glasbi kot prividu. Kot že rečeno, bi hotela glasba ponovno vzpostaviti izgubljeno celoto, moč, »beethovnsko strogost«. V tem pa uspeva le za ceno svobode — nenasilja nad materialom in se s tem sprevača v neuspeh. Pozni Schönberg se odreja dosledni zvestobi zahtevam materiala in dopušča večjo popustljivost do publike. Neizprosna glasba zastopa resnico o družbi proti družbi sami, popustljivejša pa priznava pravico družbe do glasbe.

Kar se tiče Adornove študije o Schönbergu, ji tudi s Fochtovega stališča ni kaj očitati, če se veda iz vzamemo vseskozi prisotno visoko vrednotenje funkcije umetniškega dela kot spoznanja in v senco odrinjeno signifikantno igro in pa prividnosti kot posebnega načina obstoja umetniške realnosti.

Predstavnik drugačnih glasbenih pogledov, ki uvršča v svoje kreacije tudi ta dva elementa, je maestro Stravinski. Njegovo glasbo Adorno hudo očeta in ji pripisuje infantilnost, lažnost stilističnih akrobacij, roganje resnici in še vrsto duševnih bolezni, ki naj bi podprle tezo o neosveščenem ravnanju z zvočnim materialom. Njegovo spogledovanje z glasbo naj bi bilo podobno obnašanju komercialnega teatra, ki ohranja občutek za javni okus, pozablja pa na umetniške kvalitete. Poleg tega Adorno obtožuje vračanje Stravinskega v obdobje poganskih ritualov, v čas prvobitnosti in njenega duha, kar naj bi glasba ilustrirala z nebrzdanimi ritmičnimi sekvencami in neuravnovešeno, kot »divja misel« pulsirajočo glasbeno linijo.

Delom Stravinskega je gotovo imanent element presenečenja, šoka in naglih sprememb, ki jih skladatelj vsakič drugače obarva in ki so usmerjeni na izzivanje začudenja ter neodobravanja. Vsak izziv Stravinskega tudi ni imel prave teže. Le-to v prvi vrsti nosi balet Posvečenje pomladi, katerega premiera v Parizu 1. 1913 je zabeležena kot eden največjih škandalov v zgodovini glasbe. Tako po tematiki kot po obravnavi glasbenoizraznih sredstev je Stravinski s tem ovekovečil avantgardni dogodek.

Mirjana Veselinović je v svoji doktorski disertaciji ugotovila, da je govorica Stravinskega v praslajih poganstva odkrila latentnost sedanjih rešitev, ki se odražajo v trpkosti izrazov naše dobe. Zakaj naj bi Adorno Stravinskemu očital regresivnost, ko pa znotraj domen glasbenega jezika obstajajo različne vrste solucij in sklepov, ki se ne prerekajo o ustreznosti ali neustreznosti svoje historične konotacije.

»Elementarna pravila in moč naravnih dogajanj kot nosilcev magičnih pomenov so Stravinskemu sugerirala občutek očiščujočega dialoga z viri energije, s katerimi se je zoperstavil stvarnosti. Resnici obstoječega se Stravinski ne umika, ko s kompleksnostjo ritmične slike Posvečenja pomladi osupljivo odrazi psiho subjekta, v slutnji prihajajoče vojne katastrofe.«

Če ne gledamo na pomladno obredje zgolj z vidika razbesnele orgije, katere moment žrtvovanja se enači z nagonom po uničenju subjekta družbe, ampak skušamo prestrči težnjo glasbene misli v njenem iskanju najlahtnejših prvin starodavnih mitov, zagledamo glasbo tudi od znotraj.

Focht iz Adornove predstavitev obeh skladateljev izluži zaključek, da jemlje Schönberg ta svet resno, beethovnsko tragično in s tem pada poden. Stravinski pa da ga vzame za šalo, kot prilagoditev za igro. S tem se mozartovsko dviga nadenj. In zakaj, se sprašuje Focht, glasba ne bi bila igra? V igri človek (lažne) stvarnosti ne jemlje resno in morda je prav v tem najgloblje spoznanje...

Ali Focht na tem mestu ne odkriva glasbi kake bistvene konstelacije, ki ji Adorno spriče svojega vnaprejšnjega prepričanja o njenem poslanstvu zastre pomen?

Tu pa je na poti že druga zgodba, zgodba »homo ludensov«, prevzetih z navidezno svobodo neresnosti igranja, ki pa humusa za svoje početje ne iščejo drugod kot v univerzalni igri sveta samega.

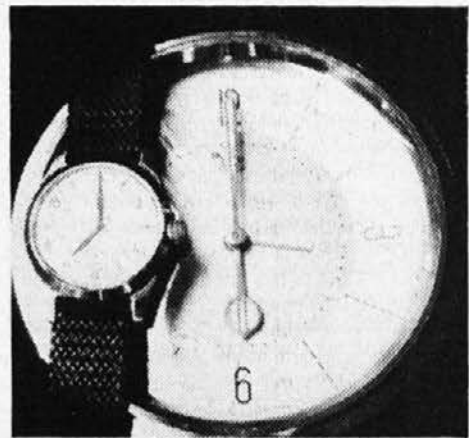
KATARINA ŠČETININ-SEVER

Adorno Theodor — Filozofija nove glasbe
Adorno Theodor — Estetska teorija

Focht Ivan — Umetnost kot ontološki problem

Veselinović Mirjana — Ustvarjalna prisotnost evropske avantgarde pri nas

VLADIMIR KAVČIČ



KAJ JE SPLOH MERILO NAŠE KULTURNOSTI?

Tokrat smo se pogovarjali s predsednikom Republiškega komiteja za kulturo, Vladimirjem Kavčičem.

GM: Kultura ima dva temeljna dejavnika: ustvarjalca-izvajalca in odjemalca. Lahko bi rekli, da je pri nas prvi precej bolj aktiven in angažiran, saj je ponudba močna in pestra, medtem ko je drugi marsikdaj pasiven. Zakaj je tako in kako skušamo to stanje izboljšati?

KAVČIČ: Res je tako, kot zatrjujete in v Kulturni skupnosti Slovenije (najbrž pa tudi v občinskih skupnostih ni dosti drugače) je to še posebej očitno. Po svoje tudi razumljivo. Izvajalci kulturnih programov so praviloma profesionalci, za svoje delo so se načrtno usposabljali, njihovo delo je hkrati njihov poklic. Na svojem področju so bolj ali manj strokovnjaki. Iz vseh teh razlogov jim odjemalci ali uporabniki, kakor jim pravimo v samoupravnem žargonu, niso enakovrsten in enakovreden sobesednik. Vprašanje je, če so sedanji odnosi med izvajalci in uporabniki ustrezno zastavljeni. Po mojem ne. Odgovornost za ponujeni in izvajani program bi bilo treba postaviti na višji nivo. Vodje kulturnih ustanov bi bili lahko za dejavnost svojih institucij bolj odgovorni pred javnostjo, pred družbenopolitičnimi skupnostmi. Svoj program bi morali javno ponuditi ob nastopu in vsakih nekaj let bi lahko tudi javno ocenjevali, v kolikšni meri so svoje napovedi uresničili. Sedanja samoupravna organiziranost kulturnih organizacij ima ponekod tudi negativne tendence: premajhno odgovornost do okolja, nastajanje občutka, da je kulturna ustanova kolektivna last tistih, ki trenutno v njej delajo. Je pa tudi v naravi teh dejavnosti samih, da zahtev do njih ni mogoče vedno vnaprej opredeliti. Tudi uporabniki ne vemo zmeraj, kaj bi radi.

GM: Želimo si osveščenega in kulturnega delovnega človeka, to pa najbrž lahko dosežemo le s kulturno vzgojo. Ta ni le tistih nekaj šolskih učnih ur umetnostne vzgoje, ampak jo sestavlja cela paleta dejavnikov — od progra-

mov kulturnih ustanov, medijev, pa do posameznih kulturnih društev. Posvečamo dovolj pozornosti temu delovanju in njihovi usklajenosti, se dovolj zanimamo za programske usmeritve, za dobro izvedbo zastavljenih načrtov, ali nas še vedno najbolj zanimajo potrošena sredstva?

KAVČIČ: Ustrezna vzgoja in ustrezno izobraževanje sta vprašanji, ki vznemirjata ves razviti svet. Kaj bi moral, recimo, v času obveznega šolanja dobiti vsak mlad človek, da bi se lahko razvil v celovito kulturno osebnost, ki bo lahko na najbolj ustrezen (?) način preživela svoj čas in izpolnila svoje življenjske naloge? Tu se srečujemo s celo vrsto neznank, na katere lahko odgovarjamo na različne načine. No, to ne pomeni, da v sedanjem izobraževalnem sistemu ne bi mogli poimenovati učnih predmetov in učnih programov, ki v resnici ne usposablajo mladine, da bi bila sposobna subtilnejšega odzivanja na izzive našega časa, in v resnici poskušajo zadostiti le nekim primitivnim in preprostim ideološkim domnevam. To, kar današnjemu mlademu človeku manjka (po moji sodbi), je program, ki bi ga sintetično, medresorsko in večplastno seznanjal s poglavitnimi duhovnimi in materialnimi problemi današnjega sveta. Ta sinteza bi morala združevati več oblik družbene zavesti: znanost, filozofijo, umetnost, religijo in še kaj. To pa je problematika, ki jo lahko v zadovoljivi meri obvladujejo le izredno izobražene osebnosti, ki morajo imeti tudi ustrezen osebnostni šarm, da bi lahko bile mladim zgled in vzor.

GM: Zavedni in osveščeni smo predvsem v športu, v kulturi pa precej manj. Še vedno je našemu poprečnemu gledalcu in poslušalcu največ vreden znamenit tuj izvajalec. Kako to premostiti? Kako si prizadevamo, da bi svojo sedanjo ustvarjalnost bolj negovali in bolj poznali, bolj držali skupaj in se tako tudi lažje postavili v svetu?

KAVČIČ: Včasih se mi zdi, da se naše kulturno življenje odvija v nekakšni diktaturi poprečja. Koliko poprečnega čtiva moramo prebrati, koliko poprečnih iger moramo gledati, koliko poprečne glasbe moramo poslušati! Ob tem vemo, ali vsaj slutimo, kaj je kvaliteta. Od tod tolikšna želja po tujih izvajalcih, ki, vsaj praviloma, prebijajo naše poprečje ali pa celo sodijo v sam vrh svojega področja.

Žal tudi svojih najboljših izvajalcev ne znamo zadržati doma ali se celo ne potrudimo dovolj (zaradi diktature našega poprečja), da bi jih pridobili za nastope v naših samoupravno organiziranih kulturnih ustanovah, tudi zaradi vpliva poprečja, ki vodi ali kako drugače usmerja kadrovske politike teh ustanov.

Z našimi umetniki, ki so se uveljavili v svetu, bi morali vzdrževati stalne odnose in skrbeti za njihovo nastopanje v domovini.

GM: Kakšno vlogo je kulturna politika v tem delovanju namenila naši novi osrednji kulturni instituciji — Cankarjevemu domu, in kako jo ta izpolnjuje?

KAVČIČ: V zadnjih letih se je kulturna politika (v skladu z zamislijo o kulturnih skupnostih) oblikovala predvsem v sprotne urejanju odnosov med izvajalci in uporabniki. To politiko so oblikovali osebni in skupinski interesi predvsem izvajalcev kulturnih programov. Celoviti, razvojni interesi Slovenije kot celote, interesi nacionalne kulture, so bili pri tem večkrat potisnjeni v ozadje. Vloga Cankarjevega doma se oblikuje postopoma, kot posrednik tujih kvalitetnih prireditev pri nas se je močno uveljavil, od

njega pričakujemo, da bo tudi več naših umetniških dosežkov posredoval v jugoslovanski prostor in na tuje. Če bi hoteli, da bi bila naša vloga pri organizaciji evropske in svetovne kulture večja, bi morali ustvarjati tak sistem odnosov, ki bi našim kvalitetnim umetnikom doma in v svetu (z našim posredovanjem) zagotavljal bistveno boljši položaj od sedanjega.

GM: Zelo pomemben se mi zdi tudi zgled naše politike — žal je največkrat zazrta v kulturno preteklost: kulturne praznike obeležujemo z zaprašenimi deli, predvsem pa na prireditvah s sodobno umetnostjo zelo redko vidimo predstavnike vodstva. Ali to pomeni, da jih sedanja snovanja ne zanimajo?

KAVČIČ: Nove duhovne in umetniške vrednote le počasi pronicajo v našo zavest. Znani so prominentni kulturni delavci, ki imajo izrazito konservativen okus in so na primer prišli komaj do Goetheja. Umetnost v življenju sploh ni nekaj

urgentnega, zelo nujnega, nekateri se zanjo zanimajo bolj, drugi manj, ne da bi to kaj bistveno vplivalo na njihov človečanski profil. Glede splošnih usmerjenosti okusa opažam dve orientaciji: starejši se bolj ogrevamo za klasiko, mlajši za moderno. Pri obojih so odpori do drugačnega močni. Menim pa, da umetnostna vzgoja ne bi smela biti enostranska. Predvsem mlajši ljudje bi morali imeti možnost, da se seznanijo z različnimi smermi, stili, obdobji, z različnimi umetnostmi estetikami.

Od naših predstavnikov ne bi smeli pričakovati preveč. Dovolimo jim, da se tudi oni ravnajo po svojem okusu. Razen tega pa so ti ljudje nadpoprečno zaposleni in zato imajo tudi manj prostega časa. Sicer pa poglejmo tudi poprečnega Ljubljana, ki ima pred nosom vse obilje kulturnega življenja. Kolikokrat gre na koncert, v opero ali v gledališče? Kaj je sploh merilo naše kulturnosti?



GUN CLUB

HELLO AMERICA V DRUGO

Klub Theaterfabrik, nekje v münchenski predmestni megli, 25. november. Gun Club, eni od utemeljiteljev ameriškega novoročkovskega povratka k rockovskim koreninam, niso po petih letih v živo izgubili prav nobene od odlik s svoje prve velike plošče Fire of Love — krute energije, pijane norosti ter »zabluzene« melaholije in umazanije. Še več. Danes so še precej bolj odtrgani in depresivno uničevalni, spogledujejo pa se celo z jazzom. Pri tem je leta 1982 marsikdo navezovanje Gun Club na črni blues Skipa Jamesa in Kokoma Arnolda iz let po prvi svetovni vojni razlagal kot prazen rockerski beg v sveto preteklost. A Gun Club so podobno kot drugi najpomembnejši zgodnji predstavniki ameriškega novoročkovskega branja preteklosti, The Cramps (te je odvelklo v psihedelične, v zadnjem času pa v ironične rottenroll psevd-country vode), svoja historična izhodišča napoinili z vitalnostjo in odtrganostjo ameriškega podzemnega rocka osemdesetih let. Zanimivo je, da so bili Gun Club eni prvih predstavnikov mlade ameriške scene, ki so izrekli kritiko »sorodnemu« evropskemu pristopu do rocka.

»Nismo taki kot tisti angleški idioti, ki so vse zavozili tam nekje leta 1966. No, tisti blues revival, iz katerega so potem nastali Led Zeppelin in podobno. Mi smo iz bluesovske preteklosti povlekli predvsem njeno splošno naravnost, tisto, kar se skriva za njo, ne pa tehniko igranja. Britanske skupine šestdesetih let pa so se učile igrati s plošč.« (Gun Club v intervjuju leta 1982).

Točno. Gonilna sila Gun Club, Jeffrey Lee Pierce bo gotovo uspešno nadgradil moje ameriške rockerske teze iz prejšnje številke. Tudi s tem namenom sem si skušal po koncertu utreti pot do njega. No, motil sem se. Rezultati razgovora so bili precej drugačni od pričakovanih. Kljub temu sta bila sogovornika več kot zanimiva. Poleg Jeffreyja (ta se je ukvarjal tudi že z rock novinarstvom, med drugim pa je bil tudi predsednik newyorškega fan kluba Blondie) je v njem sodeloval tudi Jeffreyev stari soborec in danes ponovno (so)kitarist Gun Club, Kid Congo. Kid je sodeloval z Jeffreyem v obdobju predzgodovine Gun Club. Nato je igral v »zlati« zasedbi Crampsov, danes pa vzporedno z Gun Club sodeluje še z drugo zanimivo zasedbo, z Bad Seeds trenutnega kulturnega evropskega Avstralca Nicka Cavea. Pri tem se bojim, da bo intervju zanimiv le za tiste, ki ste vsaj malce informirani o aktualnem rockovskem dogajanju. Po svoje sta ga obarvala tudi pivo in utrujenost, tako da vseh izjav ne smete vzeti preresno. Ostalim pa le ta nasvet. Čimprej si nabavite kakšno od plošč Gun Clubov.

Diskografija:

Fire of Love (Ruby, Beggar's Banquet)
Miami (Animal)
Las Vegas Story (Animal)
Love Supreme (ilegalec)

(se nadaljuje)



radio student

UKV stereo 89,3 in 104,3 MHz
srednji val 1242 kHz



Killdozer / Snakeboy (Touch and Go)

»Dvignite se in se srečajte z novim dnevom! S svetim odrešiteljem, ki nam ga je poslal bog, da nas popelje do izbranih, to je dan Malih ljudi. Visoki ljudje kričijo in počasi umirajo, ker to je dan Malih ljudi!

POZDRAVI! — novorojenemu voditelju od Boga izbranih Malih ljudi. »Ali vidiš to, kar jaz vidim?« je dejal mali bobnarček jagnjetu. Oskar, novorojeni voditelj, je prišel, da odreši Male ljudi. Vsi tisti, ki so kot mi bili desetisoč let zasluženi, zdaj niso več. Vsi smo odrešeni naših lastnih strahov!«

In Killdozer je prišel, da ubije in odtovari vse vaše strahove: »Mi gremo danes na plažo! Jaz, moja mama in očka.

To je najboljši dan, ki sem ga kdajkoli doživel! Spoznali bomo nove prijatelje. Upam, da se ta dan nikoli ne bo končal! S sabo imam psa. Pekli bomo vroče pse!

Gremo k jezeru! Mama je spekla čokoladni kolač!

S sabo imamo žogo! Zabavali se bomo, prav vsi!

Mi gremo danes na PLAŽO! To je najboljši dan, ki sem ga kdajkoli doživel!

Samo jaz, moja mama in očka! Mi gremo danes na pljnik! Upam, da se ta dan ne bo nikoli končal!«

Snakeboy je izšla lani pri založbi Touch and Go iz zvezne države Wisconsin. Za to založbo je značilna hardcore preteklost z bendoma Necros in Meatmen na čelu in odtrgana sedanjost z Die Kreuzen, Butthole Surfers, Killdozer in Cargo Cult. Killdozer sestavljajo trije člani, o sebi ne širi nikakršnih informacij, prav tako pa težko o njej kje beremo ali slišimo. Tako ni pričakovati, da se bo uradni angleški glasbeni tisk lahko obregnil ob še en »ameriški bend« (vsa čast nasprotnemu!) in Killdozer je pač lep primer dobre skupine, ki ostaja zaradi pomanjkanja informacij relativno neznan izven same Amerike. Pri nas se to na srečo ne bo zgodilo — Killdozer je priril do nas, sicer z majhno zamudo, ampak vseeno...

In kaj je to, kar dviga to skupino iz povprečja in jo postavlja celo na posebno mesto? Najprej seveda glasba sama, ki se podira ob nekonvencionalni zgradbi — v ospredju so izrerlni vokal peva-basista in avtorja večine textov, Michaela Geralda, in precej nerockovski ritmi norega bobnarja Dana Hobsona. Bas in predvsem kitara Danovega brata Billa pa delata podlago, po kateri rovarijo vokal in rušeči se ritmi. In ne bo odveč, če še enkrat poudarimo pomembnost Michaelovega petja — to daje plošč Killdozer unikatnost. Če pa bi še večkrat uporabili violino (kot v komadu River) ali kak drug podoben instrument, bi bil zvok benda še bolj originalno okrepljen.

Zelo zanimiva pa so tudi besedila Killdozerja. Kot je bilo že omenjeno, so le-ta delo pevca in basista Geralda, in precej odstopajo od vsega znanega v punk-HC-rocku. Zato smo vam na začetku predstavili večino teksta komada »Razkritje« (najdemo ga na drugi strani). Ima vse značilnosti tekstovne arogance in sarkazma Killdozerja. Zanimivost — glavna oseba v »Razkritju« je poleg Malih ljudi bobnarček Oskar iz knjige Güntherja Grassa (in filma) Pločevinasti bobnen.

Killdozer zanimajo prav mali ljudje, najmanjši ljudje, pravzaprav vse tiste osebe, ki vegetirajo na ekstremnem robu družbe. Umsko pohabljeni, zaostali, nori — to je predmet zanimanja in predelave Killdozer. Pri tem pa ti niso nobeni proletarci, ki bi simpatizirali in hoteli pomagati prej omenjenim izmečkom. V besedilih je prisotno toliko sarkazma, da vsak dvom izgine — v tematiko malih in umsko pohabljenih ljudi je zavil ameriški človek, pravi Američan, od umetnih proteinov in Coca Cole zdegenerirani Američan... »'m an AMERICAN, maaaaan!«.

In Killdozer mu dajo pravo mesto. Še rajne pa maličko je tako zmaličene mase, ki jih je družba odrinila v smetnjake in kanalizacijske rove. Zelo uporabno gojišče za poezijo boleznosti in degeneriranosti, ki jo na kup rine Killdozer. Tudi z njim dajo pravo mesto pravemu Američanu — v kupu »America rules« dreka.

DARIO

Lee Scratch Perry Battle Of Armagideon Millionaire Liquidator (Trojan)

Odlični album Leeja Perryja Battle Of Armagideon/Millionaire Liquidator ima samo eno veliko, za nas skorajda usodno hibo. Nima namreč priloženih besedil komadov. Tako lahko samo skozi razumevanje posameznih fragmentov skladb zaslutimo ironičnost in Scratchovo zafirkavanje, na žalost pa (vsaj z mano je tako) ne moremo zaštekati mnogih majhnih, a zagotovo intrigantnih domislic, samonavezav in citatov. Tudi če bi se poskusili slušno prilepti na tekste, nam Scratch tega ne dovoljuje, kajti v večini komadov je njegovo petje in blebetanje po večkrat miksan in vezano. Tovrstno dešifriranje nam je torej skorajda v celoti onemogočeno. Škoda!

Zato pa si lahko damo toliko več duška ob sami godbi, ki je nekaj povsem novega, univerzalnega, se pravi Scratchovskega. Perry si je s svojimi Upsetterji izbral konstantno umirjeno ritem podlago, na kateri s prepletanjem različnih glasbil, od tistih klasično reggaejskih, do sintetizatorja in orglic, doseže povsem samosvoje učinek. Prav zato album Battle Of Armagideon/Millionaire Liquidator deluje produkcijsko in izvedbeno sveže, kot le malokatera letošnja reggae plošča. Smer, ki jo je letos ubral Mad Professor, je v bistvu (vsaj zanj) dokaj logična. Scratch pa se je analiziranja in dopolnjevanja reggaejskega zvoka lotil čisto drugače. Njegov novi reggae ne tako silovito in zvočno nabit, temveč zaspalo zibajoč in zelo pazljivo ter domišljeno obdelan.

Govoriti o kaki manjši revoluciji na širši reggaejski sceni bi bilo sicer zamenkrat še nesmiselno, kajti po eni strani se lahko izkaže, da gre zgolj za trenutni intuitivni preblisk, po drugi pa je že zdaj jasno, da je za povprečno reggaejsko srenjo takšen reggae težko prebavljiv. Uspavana tiha večina namreč ni sposobna sprejeti teh, čeprav na moč preprostih, a vendar radikalnih zasukov, saj se dosti varneje počuti v toplem naročju udomačenih komercialnih obrazcev.

Lee »Scratch« Perry se je pred nekaj leti vrnil na sceno, na kateri je v sedemdesetih letih s svojim mojstrstvom in inovativnostjo toliko časa kraljeval. Zdaj se je izkazalo, da je bila plošča History Mystery Prophecy zgolj ogrevanje in da je Perry, če je še ob zažigu svojega studija Black Ark res malce zgubil živce, ob tem le profitiral. Kaže, da se mu je ponovno prikazal Jah. Če bo vztrajal, ga lahko že kar zdaj vpisemo ob bok Odštekanca. Želimo si lahko, da bi bilo takih alternativcev/subverzivcev še več in zato morebiti niti ne bi bilo tako narobe, če bi fršlok zadel še kakega Kinga Jammyja in njemu podobne zliheraše. Pa naj bo leto 1987 srečno vsem rasta Luciferjem!!!

zlobec

Lilian Allen Revolutionary Tea Party (Verse To Vinyl)

Z Revolucijamo čajanko kanadske dub pesnice Lilian Allen smo navdse udarno zafinširali v konec letošnjega reggaejskega tolpo-bumarskega leta. Ocena le-tega bo sicer še sledila, toda že zdaj lahko rečemo, da kakih posebnih razlogov za obup ni. Ne le zavoljo poslednje prodane dub poezije, ki je (verjetno ne naključno) dobila navdse ženski značaj, pač pa tudi zaradi še nekaterih pozitivnih trendov, ki seveda še dolgo ne bodo prevladali na množični reggaejski sceni, ki pa nam vendarle vedno znova dajejo vedeti, da reggae ne le na svojih marginah, temveč tudi globlje, še ni izgubil revolucionarne, spodbujevalne in kritične ostri.

Simboličnost uvrstitve albuma Revolutionary Tea Party med zadnje letošnje reggaejske Tolpe je večkratna. Kot prvo gre za žensko, kar ob poznavanju vsaj še komplicije Woman Talk in delovanju nekaterih reggaejskih predvsem v ekipi založbe Ariwa pomeni, da je vse več bojevnic, ki stopajo ob bok reggaejšem. Doslej so bile večinoma objekt (kakršenkoli že) moškega verbaliziranja in domišljije ali v najboljšem primeru seksipilne lovers rockerice in background pevke... Kot drugo gre za dub pesnico, se pravi, predstavnico najbolj udarne, našpičene in angažirane moderne reggaejske smeri... Kot tretje gre za Kanadčanko, torej prebivalko države, v kateri ima reggae sicer dokaj močno zaledje in korenine, pa vendar na svetovni reggae sceni ne pomeni posebne omembe vrednega ustvarjalnega središča... Kot četrto gre za skrajno angažirane Allenine pesmi, ki razkrivajo mnoga iz življenjskih spoznanj izvira-joča nasprotja in neskladja babilon-

skega sistema, kar samo po sebi ni nič novega, a vsekakor pomeni za vse nas bogato in dobrodošlo izkušnjo...

Lilian Allen nam lastna spoznanja in izkušnje predstavlja doživeto, plastično in zatorej prepričljivo. Ob pomoči odlične produkcije, ki je spretno nadomestila skorajda minimalistično instrumentalno zasedbo (bobni, kitara, bas ter konge in tolkala, ob občasni uporabi klaviatur in dodatnih kitar), je Allenova prišla do izraza kot izjemna interpretatorka (in ne samo kot recitatorka). Nekajkratno oddaljevanje od temeljnega reggae ritma je zgolj dokaz njene širokosti in smelosti, to pa je do slej v tej obliki uspelo le Lintonu Kwe-siju in Okuju Onuori. A kljub temu Lilian Allen v instrumentaciji ostaja roots rockerica, ob tem, da je kot vokalistka navdse agilna in se ne ustraši niti efektnih improvizacij.

Zatorej ni nobenega razloga, da ne bi albuma Revolutionary Tea Party uvrstili v sam vrh letošnje angažirane reggaejske produkcije, čeprav verjetno vendarle ni tako intriganten in izstopajoč, kot je prvenc Sign Of The Times, Macka B-ja. Končna presoja seveda ostaja vam...

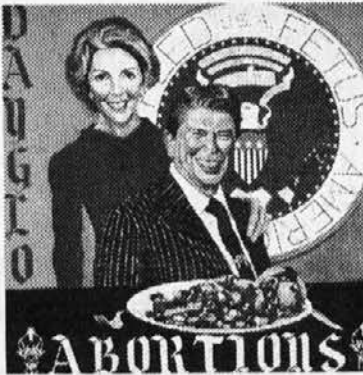
Pa naj si ob koncu dovolim le bežno opazko, ki me je prešinila ob branju in poslušanju Alleninih pesmi. Če jih jemljemo kot novo izkušnjo in jo kot tako dodamo vsem prejšnjim in sedanjim, lahko ugotovimo le, da vsi navadni smrtniki živimo v istem sranju, ki se razlikuje zgolj po konkretnih pojavnih oblikah. Ali smo pasivna tiha večina, ali pa ... subverzivci...

zlobec

radio student

UKV stereo 89,3 in 104,3 MHz
srednji val 1242 kHz

IZDAJE



DAYGLOW ABORTIONS: FED USA FOETUS (FRINGE)

Si predstavljate abortus v dnevni svetlobi, na zelenem travniku ali umazanih mestnih ulicah? Verjetno težko, ker se to dogaja v sterilnih in hladnih belih kirurških mesnicah. Ravno ta učinek pa hočejo doseči Dayglow Abortions. Pravzaprav hočejo še več, saj najdemo med besedili tudi recept za njihovo jed Dayglow Abortion Chili, kjer poleg piva,

paradižnikovega soka in kupa začimb potrebujete še en zrel človeški zarodek (fetus). Skupina hoče šokirati povprečnost glasbenega izraza in pri tem ne izbira sredstev.

Dayglow Abortions prihajajo iz Toronta v Kanadi in ta njihova prva velika plošča je še posebej zanimiva, kajti prva stran je bila posneta lani, druga pa leta 1981, vendar priča predvsem o tem, da so bili Dayglow Abortions že takrat daleč pred svojim časom, kajti takratne pesmi ne zvenijo prav nič preživelo, čeprav so malce slabše od pesmi, nastale v zadnjem času.

Če je glasba benda Voivod glasba za filme kakor so Mad Max, Terminator in podobni, potem je glasba Dayglow Abortions glasba obdobja, ki prihaja pozneje. To ni glasba apokaliptična, ampak glasba popolnega nihilizma, kjer se pod vprašaj postavljajo povsem vsakdanje stvari, kakor je recimo umivanje las. Dayglow Abortions te niti za trenutek ne pustijo samozadovoljnega, niti za trenutek ti ne dovolijo, da bi se kakor muc zvil v klobčič in zapredel. Nasprotno — vedno brcajo in sprašujejo, pa naj gre za parodijo hipijevstva, Amerike, Reagana, samoparodijo Kanade, lastnega mesta in vloge v polju rocka. Poleg tega so Dayglow Abortions mojstri v opisovanju povsem zasebnih in intimnih situacij, te pa so skrajne, ogabne in neprebavljive, toda ravno zato so tudi iztreznujoče.

Dayglow Abortions ne pridigajo, ne govorijo o politizaciji, ljubezni ali o plesu — zabavi. Igrajo trdo rock glasbo, polno agresije, nasilja in grobosti, zato vsakogar soočajo s situacijami ljubezni, spretnosti, politizacije, družbenega nesmisla in individualizirane skrajnosti. To je glasba absurda, kajti do skrajnosti pripelje vse, kar obstoja ali tli okrog. Ne ustavi se niti pred največjimi ogabnostmi in perversijami in ravno zato zahtevajo reagiranje, pripravijo vsakogar do tega, da jih mara, da jih noče slišati več, da gre bruhat ali se obesit. Konec koncev je takšna skrajna vloga neke skupine še kako potrebna, kajti s svetom in življenjem se vedno spopadamo sami, vedno samo kakor posamezniki reagiramo, samo kakor posamezniki smo takšne narave, se smejimo ali gremo bruhat, ko nekdo v svojo lastno juho pljuva hrklje in jih potem je. Dayglow Abortions so ravno to — bend ki se norčuje, parodira in se poigrava z vsem: z metalom, hardcore punkom, trščem in rockom nasploh. Zato Dayglow Abortions ne spadajo v noben predalček, obenem pa bi jih lahko dali v kateregakoli od navedenih, kajti njihova glasba je metal, hardcore, punk. Protislovja? Da, toda to so tista ustvarjalna protislovja, ki končno samo potrjujejo, da so Dayglow Abortions samo eni, so

skrajneži in nihilisti, psihopati in perverznejši: so skrajni simptom vseh anomalij, ki jih lahko na osebnosti povzroči svet, v kakršnem živimo, zato govorijo z jezikom bodočnosti, govorijo z jezikom in glasbo, ki brez pridigrastva daje vedeti, da lahko Mad Max in Terminator vsak trenutek, vsak dan postaneta resničnost.

Seveda lahko Dayglow Abortions učinkujejo tudi drugače — z njimi se je kaj lahko poistovetiti, kadar pač lastno praznino zapolnjuješ z nečim, na kar se lahko obesiš. Toda ravno takšno nedojemanje Dayglow Abortions je verjetno najbolj možno, kajti redke so skupine, ki se norčujejo iz same sebe, iz rocka in iz vsega šou biznisa. Vzemite pesem Argh Fuck Kill, kjer poleg tega refrena najdemo v besedilu samo »bla, bla, bla in bla«, pesem, ki po zvočni plati spada v hard rock cove pa vendar se iz njega norčuje, se mu roga, kajti na naslov vzame tri najbolj tipične rockovske-metalne besede, ki so tako prazne, da bolj ne morejo biti, potem pa vseskozi govori bla, bla bla. Tu je še pesem Black Sabbath, ki povsem nedvoumno govori, da z metalom Dayglow Abortions nimajo kaj početi, razen, da si ga privoščijo. Povsem na koncu pa je gotovo zanimiv pripis, da so avtorske pravice za pesmi in besedila posnetkov sicer njihove, razen v delih, ki so jih ukradli od bolj cenjenih bendov.

Vsekakor je težko zaključiti v enem stavku, če bi o plošči in skupini lahko napisali esej, vendar so Dayglow Abortions kljub vsej ogabnosti popolno razgaljenje, tista brca ob kateri se moramo vprašati o lastni vlogi in poziciji, ne moremo pa vtakniti glave v pesek in se pretvarjati, da bo vse to minilo.

MARJAN OGRINC

BORGHESIA: NJIHOVI ZAKONI, NAŠA ŽIVLJENJA (FV)

Borghesia nam s svojo novo, drugo ploščo pušča deljene vtise. Za to poskrbita že njeni različno uspešni strani. Medtem ko se prva, »držav-



na«, kljub posameznim drugačnim zvočnim izletom, ne zna izviti iz okvirov pompaliterdisca različnih Laibachovih Panoram, pa je druga dosti bolj samosvoja. V skladbi Mi smo povsod v našo popularno glasbo posrečeno vstopijo »govorci« različnih naših alternativnih gibanj (tem naj bi bila plošča tudi posvečena), v Lovčih Borghesia izvrstno kontrastira odujeno seksualnost in mračno državno represijo, daleč najkvalitetnejša skladba na plošči Ortega Mix pa je ob prodornemu in domiselnemu zoperstavljanju urbano agresivnih in melodičnih potegavščin eden trenutno Borghesijinih najmočnejših dosežkov, prav na ravni Borghesijinih britanskih sorodcev (Mark Steward in The Mafia). Borghesia tudi na novi plošči znova dokaže svoj izvrsten smisel za enostavne in privlačne melodije ter za poigravanje z atmosfero znotraj posameznih skladb. Poudariti je treba tudi izvrstno produkcijo plošče, ki je daleč nad jugoslovansko ravni. Škoda je le, da Borghesia plošči ni namenila več časa. Tako bi se izognila njenim (prepogostim) luknjam, ki jih tudi producentsko igrakanje ne more dvigniti nad raven povprečne dolgočasne scenske glasbe, pa tudi sam izdelek ne bi bil omejen le na sumljivih 25 minut.

PBC

Pripis: Ploščo Borghesia lahko naročite pri ŠKUC — Forumu, Kersnikova 4, 61000 Ljubljana.

UB 40 / RAT IN THE KITCHEN / DEP — INTERNATIONAL / JUGOTON

Nova velika plošča v Veliki Britaniji še vedno prijubljenih (in že dokaj mega-zavezdniških) in komercialno uspešnih — pri nas pa malce manj — britanskih reggaejašev prinaša venček melodičnih, producentsko spiliranih pesmi. Poplesovanje, ki tokrat ni toliko reggaejaško kot rock steadyjevsko, dopolnjujejo (še vedno) dokaj angažirana besedila, ki odslkavajo nadvse realne težave britanskega vsakdana. UB 40 tako ostajajo svetel primer neodvisne samogradnje lastnega uspeha in kljub temu, da so v primerjavi z začetnim obdobjem tokratni aranžmaji popolnoma prečiščeni in »ziheraški«, besedila pa splošnejša, še vedno velja dejstvo, da so UB40 uni-



katen pojav na evropski popularno-glasbeni sceni — tako po glasbenem kot vsebinskem stilu. Kontinuiteta je torej potrjena, kvaliteta sicer malce manj, pa vendarle lahko bendu zaželimo srečno 87!

ZLOBEC

BIJELO DUGME PLJUNI I ZAPJEVAJ MOJA JUGOSLAVIJO (KAMARAD)

Kot običajno je prišel čas, da Bijelo Dugme posname novo ploščo. Ob poslušanju opažamo, da Bregovičev simpatični »nimam kaj povedati« ne zveni več tako prijetno kot nekoč. Besedila še vedno izhajajo iz sarajevke neposrednosti, izgubila pa so pristnost in spontanost, ki je nekoč opravičevala njihov obstoj. Kljub Bregovičevemu poudarjanju domoljubnih tendenc se nam ob naslovni pesmi vsili vtis, da gre za burkaštvo. Glasbena obdelava je klišejska, uigrani glasbeniki pa ne skrivajo uporabe starih fint. Skupina z novim pevcem deluje nepričljivo, televizijska predstavitev pa to z enoličnim nastopom še poglobi. Zdi se, da glasbeniki komaj čakajo, da odigrajo in izginejo. Plošča bi bila brez zgodovinske identitete B. D. neopazna. Bregović se tako z vsako novo stvaritvijo oddaljuje od starih privrženec, čutili pa je krčevito zajemanje narodnih mas po vzoru Lepe Brene.

Vsekakor ima plošča dobro lastnost, saj nas sili k iskanju vzrokov pogostega pojava naše estrade; preobrat profesionalizma v prostitucijo.

NATAŠA KORAŽIJA

GREENTOWN JAZZ BAND: LIVE IN DRESDEN ZKP RTV LJB

To je živni posnetek nastopa GJB na festivalu dixielanda v vzhodnonemškem Dresdenu, kjer je navdu-

šeni aplavz tisočglavega občinstva zelo spodbudno učinkoval in fantje so resnično dali vse od sebe. Celotno ozračje nastopa, ki so ga nemški snemalci odlično ulovili, spominja na koncerte legendarnega Louisa Armstronga, in to ne samo zaradi navdušene množice, temveč tudi zaradi navdihnjenih izvajalcev. Kot navadno je imel glavno besedo klarinet vodje skupine Boruta Bučarja s svojim razkošnim zvenom in velikim občutkom za improvizacijo, ki je v svojih a capella solih uročil občinstvo. Na višini svoje naloge so bili tudi drugi člani ansambla — od trobentača Tomaža Grinte do vseh članov ritemske sekcije (Milan Ferlež, kitarar, Dušan Kajzer, bas, Merik Lešničar, klavir, in Marjan Loborec, bobni), h kateri lahko v dixielandu štejejo tudi pozavno (Peter Hudobivnik). Hitri tempi so bili noro hitri, počasne balade ravno prav počasne in celotno izvajanje je preveval močan drive, ritmični zagon. Iskrene čestitke GJB za kaseto, ki jo lahko toplo priporočamo vsem ljubiteljem tradicionalnega jazza.

P. AMALIETTI

BEETHOVEN 5. SIMFONIJA ČAJKOVSKI 5. SIMFONIJA

Simfoniki RTV Ljubljana,
dirigent Anton Nanut

Gre za dve izdaji klasičnega, skorajda »komercialnega« repertoarja. Ne vem, ali gre za simboliko, ampak dejstvo je, da so simfoniki RTV Ljubljana izdali ti dve »usodni« simfoniji v novi (za nas, torej za Jugoslavijo) digitalni tehniki. Izvedbi sta zelo solidni, da o samem zvoku kaset ne govorimo. Jasno je, da ju bo vsak ljubitelj te vrste glasbe nabavil.

TR

THE BEST OF MOZART

Kaseta, ki jo je PKP RTV Ljubljana izdala po licenci, je ena iz vrste kompilacij t. i. resnih skladateljev. Dejstvo je, da so izvedbe zelo dobre, kar povedo že sama imena izvajalcev (Camerata academica Salzburg, Royal Philharmonic Orchestra, Mozarteum orkester). Na kaseti so skladbe Mala nočna glasba, Uvertura k Figarovi svatbi in Exultate jubilate. Pri slednji je solistka Elizabeth Hellenberg. Skratka, ni slabo.

TR

DVAJSETO STOLETJE DVAJSETO STOLETJE



N 3. Billie Holiday na vrhuncu slave

MOOD INDIGO - Fox Trot
 Duke Ellington and His Famous Orchestra
 MA 123



N 4. Louis Armstrong leta 1932

MOOD INDIGO - Fox Trot
 Duke Ellington and His Famous Orchestra
 MA 123

1936 — A. Schönberg: VIOLINSKI KONCERT
 A. Webern: KLAVIRSKIE VARIACIJE
 B. Bartok: GLASBA ZA GODALA, TOLKALA IN ČELESTO
 S. Osterc: MOUVEMENT SYMPHONIQUE
 L. M. Škerjanc: 24 DIATONIČNIH PRELUDIJEV ZA KLAVIR
 Osnovana je MLADA FRANCIJA
 Ustrelijo Garcia Lorco

1937 — A. Schönberg: IV. GODALNI KVARTET
 B. Bartok: SONATA ZA 2 KLAVIRJA IN TOLKALA
 D. Šostakovič: V. SIMFONIJA
 L. Dallapiccola: TRE LAUDI
 Umrla sta Ravel in Szymanovski
 P. Picasso: GUERNICA

1938 — A. Webern: GODALNI KVARTET op. 28
 John Cage: »preparirani« klavir
 L. M. Škerjanc: II. SIMFONIJA
 J. P. Sartre: LA NAUSEE

1939 — A. Webern: KANTATA op. 29
 M. Tippett: KONCERT ZA DVA GODALNA ORKESTRA
 M. Kozina: kantata BALADA PERICE KEREMPUHA
 Stravinski in Hindemith emigrirata v ZDA



N 5. Bessie Smith leta 1924

