

# GM

# 8



SALES  
1971-1987  
CORPORATION



Chuck Berry

12



Jerry Lee Lewis

DVAJSETO STOLETJE DVAJSETO STOLETJE



## ZA KONEC...

Ob izkušnji prvega letnika Revije GM, v kateri je s svojimi prispevki aktivno sodeloval Radio Študent, bi se naslov dalo razložiti na dva načina.

Prvič, z zavzemanjem »za konec« družjenja revije in Radia Študent. Vse skupaj bi lahko odpravili s stavkom »to je bila pogumna uredniška poteza, vendar ni prinesla zaželenih rezultatov (stagnacija naklade, preveč 'ortodoksna politika' RŠ, pokrivanje margine...).«

Drugič, zgornji naslov pa lahko, in to bi ob dejstvu, da je pričujoča številka revije zadnja v letniku, tudi pričakovali, enostavno beremo kot sklepno besedo k celotnemu letniku: »Za konec...«, kot nekakšno bilanco. Pripona, da nam je takšno branje »za konec...« ljubše, je skorajda odveč.

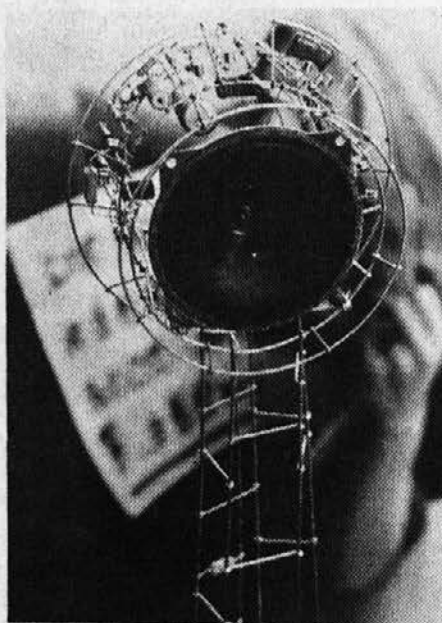
To, da so objave recenzij zanimivih tujih plošč, ki so bile uvrščene v Tolpo bumov RŠ, pa objave intervjujev, tudi polemičnih besedil, bistveno poživile včasih že kar preveč »akademske« strani revije.

Če bi se nagnili v prid drugi razlagi naslova, bi se »za konec« lahko izrekli »za nadaljevanje« — Radio Študent in Revija GM skupaj tudi v naslednjem letniku.

ičo

# radio student

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



## REVIJO GM IZDAJA GLASBENA MLADINA SLOVENIJE

RGM RGM RGM RGM RGM RGM

REVIJA GM/L. 17/ŠT. 8  
MAJ 1987

RGM RGM RGM RGM RGM RGM

NASLOVNICA:

Let's Twist Again This Summer. Vsem bralcem želimo kar najlepše poletne počitnice v letu 1961. Skupaj dal: JURE PFEIFER

RGM RGM RGM RGM RGM RGM

## IZ VSEBINE

2—3 Komentiramo, 2—3 — Komen-  
4 — GM novice, 4 — GM novice, 4 —  
5—8 — Odmevi in telegrami, 5—8 —  
8—9 — Glasba XX. stoletja, 8—9 —  
Predusmerjene strani, Predusmerjene  
10—11 — Malo mešano, 10—11 —  
12—13 — Preteklost rrollanja, 12—  
14—15 — Pisma in Kaji, 14—15 —  
16 — Spolnost in glasbeni knjiž. 16 —  
17 — Scenska glasba II, 17 — Scen-  
18 — Zvočnost slovenskih pokrajin. 18  
19 — Matilda Fuchs na dnevih SG 19  
20—21 — Primer NDR in Sommer, 20  
22—23 — Tolpe bumov, 22—23 —  
24 — Izdaje, 24 — Izdaje, 24 — Izdaje,

RGM RGM RGM RGM RGM RGM

Revijo RGM lahko kupite na uredništvu revije (Kersnikova 4, 61000 LJUBLJANA), v Trubarjevem antikvariatu (Mestni trg 25, Ljubljana), v Mladinski knjižni na Nazorjevi ter v Muzikalijah Državne založbe Slovenije (obe prodajalni ravno tako Ljubljana).

RGM RGM RGM RGM RGM RGM  
RGM RGM RGM RGM RGM RGM



Foto: LADO JAKŠA

## UREDNIŠKI ODBOR

glavni urednik — Primož Kuret, od-  
govorna urednica — Kaja Šivic,  
urednik — Peter Barbarič, likovni  
urednik — Miloš Bašin, oblikovalec  
— Jurij Pfeifer, lektorica — Mija  
Longyka, stalni sodelavci — Peter  
Amalietti, Cvetka Bevc, Lado Jakša,  
Igor Longyka, Tomaž Rauch, Roman  
Ravnič, Irena Sajovic in Ičo Vidmar  
(Radio Študent).

## ČASOPISNI SVET

Dr. Marija Bergamo (FF — PZE Muzikologija),  
Igor Dekleva (AG Ljubljana), Nena Hohnjec (PF  
Maribor), Ivan Marin in Ida Virt (ZDGPS), Ne-  
venka Leban (DGUS), Peter Kopač (DSS),  
Marko Studen (ZKOS), Roman Lavtar (ZSMS),  
Slavko Mežek, Lea Hedžet in Polona Kovač (vsi  
GMS)

## NASLOV UREDNIŠTVA

REVIJA GM, Kersnikova 4, 61000 LJUBLJANA,  
p. p. 248, telefon (061) 322-367.

Račun: SDK Ljubljana, št. 50101-678-49381.  
Revija izide osemkrat v šolskem letu. Cena po-  
sameznega izvoda je 150 din, celoletna naroč-  
nina za XVII. letnik znaša 1200 din. Rokopisov  
ne vračamo, fotografije pa le v primeru vna-  
prejšnjega dogovora.

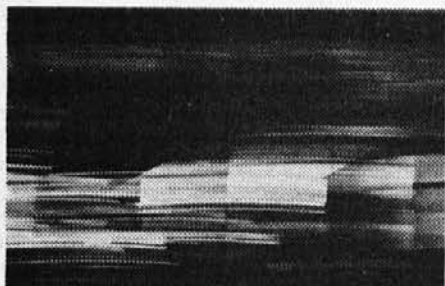
RGM RGM RGM RGM RGM RGM

## RADIJSKE ODDAJE

Opozarjamo vas na oddaje iz dela Glas-  
bene mladine Slovenije, ki so na sporedu  
prvega programa Radia Ljubljana vsako  
drugo soboto ob 18.30. Oddaje v juniju:  
13. in 27. junij.

RGM RGM RGM RGM RGM RGM  
RGM RGM RGM RGM RGM RGM

## SEDEMNAJSTEMU LETNIKU NA ROB



Še en letnik revije GM je za nami. Še en letnik, v katerem smo se v uredništvu trudili posredovati pisanje o glasbi različno zahtevnim bralcem, od najmlajših osnovnošolskih pa do tistih, ki terjajo tehtnejše in avtorske prispevke. Pomemben delež tega pisanja so prispevali mladi avtorji. Pri tem vsako leto znova in znova ugotavljamo, kako trd oreh je ustreči vsem vrstam svojih bralcev hkrati. Letos smo poskušali ta oreh streti s tremi, prostorsko ločenimi deli revije — z informativno-kritičnim, didaktičnim in »novim«, drugogodbenim. Kljub vsemu našemu trudu so bile reakcije na letnik povsem običajne: mladim, novorockovskim, »alter«-bralcem je bila revija GM še vedno preveč šolska, preveč poljudno osladna, oglašali pa so se nam tudi pedagogji, ki so jo prekleli kot premoderno in kot neuporabno za delo v šoli. Kako ustreči vsem? To bo verjetno še vnaprej nemogoče, kljub našim željam in trudu. Sicer pa resnici na ljubo: za nova vsebinska in oblikovna iskanja 17. letnika smo prejeli tudi lepo število pohval, predvsem s strani tistih, ki ne gojijo ozkega, z eno zvrstjo posajenega glasbenega vrtička, temveč jih zanima glasbena ustvarjalnost v vsej svoji širini. Pohvale smo prejeli predvsem za množico člankov o glasbi XX. stoletja in to člankov, ki so vedenje o tej glasbi posredovali tudi povprečnemu, muzikološko neizobraženemu bralcu revije GM, za tehtne in provokativne kulturniške razgovore z družbeno-političnimi in družbeno-kult delavci ter za Tolpo bumov Radia Študent kot za zgled tehtnejšega kritičnega pisanja o rocku in jazzu. Odmevov (pozitivnih in negativnih) je bil deležen tudi marsikateri komentar. Na splošno je bila kljub podražitvi z odobravanjem sprejeta tudi modernizacija izgleda revije GM.

Tako je za nami pač samo še eden izmed »iščočih« letnikov revije GM, ki je bil predvsem, kot že mnogi pred njim, odprt do vseh vitalnih možnosti glasbenega izražanja in do vsakršnega svežega, avtorskega pristopa do njih. In kako naprej, v osemnajstem letniku? Kot vedno največ razmišljanja namenjam stranem, ki jih bomo odpirali šolam. Na osrednjih straneh revije bo tako tudi v novem letniku tekla zgodovina popularne glasbe, katere prva poglavja smo načeli že letos. Za to temo so nas v prvi vrsti ogreli pedagogji sami, saj jim je tehtnejše gradivo zanjo nedosegljivo. Tako z njo znova orjemo ledino

v slovenskem prostoru. Poleg tega bomo skušali v prihodnjem letniku več usmerjenih prispevkov kot letos nameniti klasični glasbi in s tem pomagati tistim pedagogom, ki lahko v šoli uporabijo le tako pisanje revije GM. Glede ostale podobe revije pa se bomo morali v uredništvu šele dogovoriti. Pri tem bomo pri pripravi novega letnika zelo veseli različnih želja in sugestij naših »aktivnejših« bralcev.

Ob vsem tem želimo seveda vsem bralcem kar najlepše počitnice v poletju suhih kulturniških krav 1987.

Uredništvo revije GM

## SPOŠTOVANI TOVARIŠ UREDNIK!

Pošiljam dopolnilo k »delegatskem« vprašanju tov. Kaje Šivic, objavljenem v GM šte. 5.

Iz vprašanja je razumeti, da je doslej dajal glasbene pedagoge v Sloveniji samo glasbeni oddelek Pedagoške akademije v Ljubljani in pedagoški oddelek AG v Ljubljani. Dodati moram, da obstaja na drugi strani Trojan (čez katere pa se iz Ljubljane pogosto ne vidi) še glasbeni oddelek na Pedagoški akademiji (oziroma sedaj na Pedagoški fakulteti) v Mariboru, ki je v 25 letih obstoja do 31. 12. 1985 dal natančno 188 diplomiranih glasbenih pedagogov. To pa je tudi nekaj, ali ne?

Ob navajanju podatka, koliko glasbenih pedagogov trenutno manjka v Sloveniji, pa bi bilo dobro vedeti, za kakšno vrsto šol jih toliko manjka. Če ima v mislih samo osnovno šolo (in samo za to šolo izobražujeta glasbene pedagoge oba PA), potem je številka previsoka. Če pa velja podatek za osnovne in glasbene šole skupaj, je številka prenizka (po številu razpisanih mest v aprilu, maju in juniju 1986 za tekoče šolsko leto, ki so ga razpisale glasbene in osnovne šole na Slovenskem). Ob tem moramo vedeti še to, da glasbena

oddelka PA izobražujeta za glasbeno šolo samo deloma (nauk o glasbi). Res pa je, da glasbene šole dokaj neodgovorno zaposlujejo diplomante (in celo absolvente) PA, ki niso ustrezno izobraženi za delo, ki ga opravljajo. Razen redkih izjem je to v strokovnem oziru na vprašljivem nivoju (učijo instrumente, ki jih premalo obvladajo, z metodično pomanjkljivim znanjem).

Številna ostala vprašanja, ki jih postavlja tov. Kaja Šivic, so seveda zelo aktualna, namenjena pa tako različnim forumom, institucijam, društvom in posameznikom, da nanje ne bi mogla odgovoriti tudi zelo obsežna analiza. Zelo težko je namreč postaviti diagnozo bolniku, ki ga vse boli, če ne pove natančneje, kje in kaj ga boli. Področje glasbenega vzgajanja na Slovenskem sicer je bolnik, ki ga vse boli, vendar vseh zdravil (tudi če bi jih imeli), najbrž ne bi mogel pogoltniti hkrati brez nevarnosti, da bi še bolj ne zbolel. Tovarišici »delegatki« bi svetoval, naj se omeji na določene(a) vprašanje(a), kajti od tega, kakšno je vprašanje, je (običajno) odvisen odgovor.

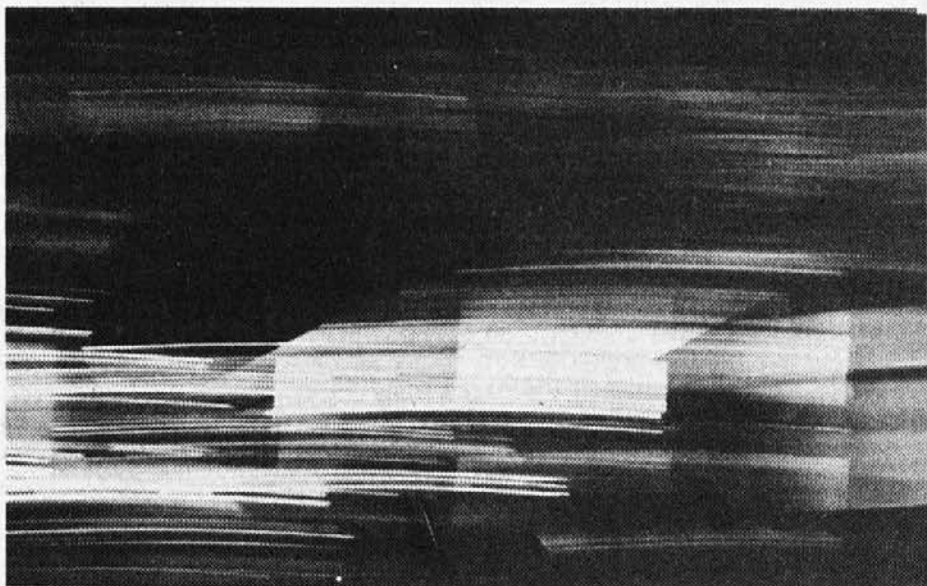
S spoštovanjem

IVAN VRBANČIČ

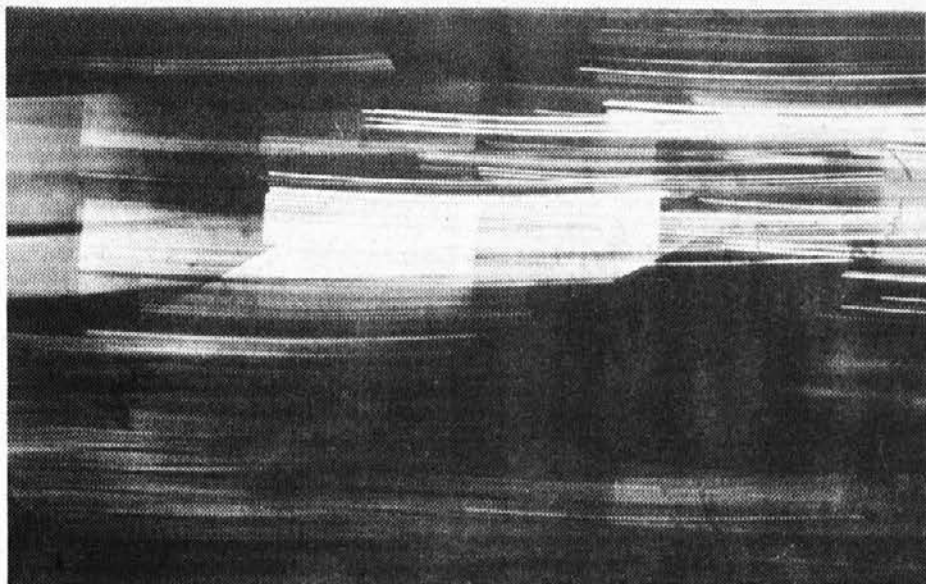
## TOKRAT NE DELEGATSKO, AMPAK OSEBNO

Ni se prijetno vračati in pogrevati, vendar je tema tako stalna in boleča, da je vračanje nujno.

Najprej moram iskreno povedati, da s svojim »delegatskim vprašanjem« nisem nikogar želela prepričevati, da slabo dela. Tudi nisem nikomur ničesar očitala, ki ima svoje natančne načrte, ki ve, kaj počne in kaj želi s svojim delom doseči. Vprašanja nisem postavila niti iz nepoznavanja razmer, saj mi lahko verjame, da nekaj vem o delu glasbenih institucij na Slovenskem — to je nujno za delo, ki ga opravljam. In nazadnje, insinucij ne maram, če bi hotela vprašanje postaviti določeni in-







Fotografiral: LADO JAKŠA

stituciji, bi nanjo vprašanje tudi naslovila. Če ne bi premogla tega poguma, se najbrž tudi pod svoje vprašanje ne bi podpisala, ampak bi podpisala 10.000 članov Glasbene mladine.

Na »delegatsko vprašanje« sem torej dobila dva izčrpana odgovora. Zanimivo je, da so mnoge stvari, ki jih dobro poznam, in iz katerih sem v vprašanju izhajala, natančno še enkrat razložili, tistih, po katerih pa čisto odprto sprašujem, pa se niso lotili. Še bolj zanimivo je, da so se »študenti AG« v mojem prispevku čutili tisto »drugo stran«, ki naj bi jo klicala na odgovornost za ukinitve PA. To me navdaja z bojznijo, kajti študente AG imam za Glasbene mladince, vsaj potencialne. Ali njim ne gre za čimboljšo glasbeno vzgojo, čimlepše razmere v našem šolstvu, čimvečji ugled glasbe v naši družbi? Saj prav po tem se toži tudi meni! Gotovo so študenti AG zadnji, ki bi jim pripisala vlogo nekoga, ki »ukinja« neko šolo. To je vendar absurdno in res ne vem, odkod jim ta ideja. Če bi dobro poznali delovanje Glasbene mladine, njene cilje in namene, njene uspehe in neuspehe, bi do tega gotovo ne prišlo. Tisti, ki so se namenili študirati glasbo, jo posredovati mladim, morajo imeti radi glasbo in imeti radi mlade ljudi. To dvoje pa je osnova delovanja nas vseh — glasbenih šol, glasbenih ustanov in Glasbene mladine. Tu institucija ni pomembna, tu je pomembno delo; in to delo je otežkočeno, če smo malenkostni, če se med seboj ne spoštujemo, celo ne poznamo! Premajh-

nega posluha naše družbe za kulturo in umetnost ne bomo spremenili tako, da se bomo med seboj prepirali tisti, ki imamo iste cilje in želje, namesto da bi se skupaj trudili za boljši glasbeni jutri.

Povedati moram, da odgovora mojih vprašanj nista zadovoljila, zato sem stopila k predsedniku Republiškega komiteja za vzgojo in izobraževanje, tovarišu Franciju Pivcu. Upam, da ste njegovo razmišljanje, ki je bilo objavljeno v prejšnji številki Revije GM, mnogi natančno prebrali. Na marsikaj je odgovoril in žal mu močno verjamem, da prihodnost naše kulture in glasbenega izobraževanja v njej ni rožnata. Razmere so vedno slabše, inflacija vztrajno tolče po hrbtih tistih, ki se ukvarjamo z »neproduktivno« kulturno dejavnostjo in te združeni naporji bodo rodili kakšen uspeh. Pri vsem tem pa me nekaj izredno veseli — odgovor študentov AG sem namreč sprejela predvsem s pozitivne strani, saj kaže, da je na tej šoli veliko mladih, ki vedo, kaj hočejo, ki sooblikujejo programe svojega študija in se zavedajo svoje odgovornosti, ki so poleg tega pismeni in znajo svoja hotenja in zamisli tudi javno izraziti... Vse to me navdaja z upanjem, da bodo svoje sposobnosti uveljavili tudi v aktivnem delu — in za sklep pripominjam, da so jim vrata Glasbene mladine bila in jim vedno bodo odprta. Le hoteti morajo priti do njih. Delati je namreč veliko težje in bolj nevhvaležno kot kritizirati.

KAJA ŠIVIC

## ODMEVI

## JAZZ V PALMI

V nasprotju z mnogimi prireditvami, ki se po vsem rompu in pompu naposled izkažejo za — v najboljšem primeru — povprečne dogodke, se je v zadnjih treh mesecih skromno in tiho formirala čvrsta vez med ljudmi, ki ponedeljkove večere preživljajo v diskoteki Palma (pod halo Tivoli). V nasprotju s številnimi prejšnjimi poskusi oživitve rednega klubskega delovanja v Ljubljani, ki so se vsi po nekaj večerih neslavno zaključili zaradi takega ali drugačnega »objektivnega« razloga, je tokratni poskus vzpostavitve rednih tedenskih jazzovskih dogodkov v zanje naravnem okolju (nočnem lokalu) uspešno prestal že kakih devet večerov in njegovi organizatorji, Tomo Pirc in Franc Kapus ter Ljubljansko jazzovsko društvo oz. Društvo glasbenikov zabavne glasbe Slovenije skupaj z lastnikom diskoteke Palma, še niso upehani ter nam do poletja obljublajo vsak ponedeljek živi jazz. Še več — jazzovsko društvo je sprožilo proces ustanovitve Jazzovskega kluba. Ta naj bi svojim članom, ki jih novači prav na teh ponedeljkovih jazzovskih večerih, poleg prostega vstopa v klub ponudil še marsikakšno prednost, o čemer pa bomo več povedali prihodnjic.

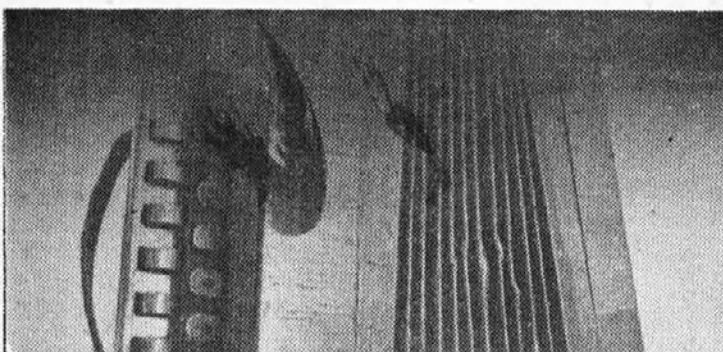
Že samo dejstvo, da v Ljubljani končno deluje taka jazzovska scena, je glede na naše dosedanje neskončne pritožbe, ker je ni bilo, hvalevredno. Ker pa smo prav na teh večerih imeli priložnost več kot enkrat uživati ob res dobri, avtentični glasbi v skorajda avtentičnem okolju, je lahko naše zadovoljstvo še večje. Iz upravičenih razlogov nisem prisostvoval vsem večerom in nikakor ne morem soditi celote, toda že dejstvo, da so se v Palmi predstavile vse ljubljanske delujoče jazzovske zasedbe, zagrebške in beograjske skupine ter različni mednarodni ansambli (iz Avstrije in Italije), priča o pisanem programu, ki se ob ponedeljkih odvija v Palmi, kjer vsakdo prej ali slej pride na svoj račun.

P. AMALIETTI



## NAROČNIKOM REVJE GM

Vse individualne naročnike revije GM pozivamo, da najkasneje do 5. 8. sami poravnajo naročnino za XVII. letnik revije GM. Naraščajoči administrativni stroški, poštnina in inflacija nam namreč krepko oklestijo ceno naročnine, ki jo postavimo na začetku letnika. Tako bomo vsem tistim naročnikom, ki jim bomo po 5. 8. prisiljeni poslati položnice, zaračunali realno avgustovsko vrednost naročnine (zvišano za realne obresti glede na september 1986), ob dodatnih manipulativnih stroških, seveda. Tako bo stala naročnina XVII. letnika revije GM v avgustu okoli 1900 din!!



## POLETNA ŠOLA HARMONIKE

Glasbena mladina Slovenije prireja **od 3. do 12. julija v Titovem Velenju** poletni tečaj harmonike, ki ga bo vodil znani slovenski glasbenik **FRANC ŽIBERT**, ki deluje v Zahodni Nemčiji. Tečaj je namenjen učencem višjih razredov nižjih glasbenih šol in dijakom srednjih glasbenih šol.

Kandidati naj bi za poletno šolo pripravili dve skladbi po lastni izbiri, ki bi ju v Titovem Velenju dokončno izdelali. Pogoji dela v novi glasbeni šoli in biva-

nja v dijaškem domu so izredno ugodni. Tečaj bo delno potekal vzporedno s tednom kitare in komorne glasbe, ob večerih se bodo zvrstili zanimivi koncerti, med katerimi bo tudi nastop nekaterih udeležencev tečaja.

Kotizacija za poletno šolo harmonike je 10.000 din, bivanje v dijaškem domu cca 5.000 dnevno.

Vse informacije in prijave pri Glasbeni mladini Slovenije, Kersnikova 4, Ljubljana, telefon (061) 322-570.

## POZOR KASETA!

Center interesnih dejavnosti mladih v Ljubljani in Glasbena mladina Slovenije sta v skupni založbi pod naslovom **DRUGA GODBA** pravkar izdala kaseto prekmurske ljudske glasbe. **BELTIŃSKA BANDA KOCIPER — MIŠKO BARANJA** — prava velika goslarja na živem koncertu v Viteški dvorani izvaja pristne prekmurske plese in pesmi od Tkalečke, Šamarjanke pa do Venci vejli. Kaseto je opremljena s podrobno razlago muzikologa Igorja Cvetka.

Kaseto lahko **po ceni 2.000 din** poiščete v prodajalnah plošč, lahko pa jo po povzetju naročite pri **Glasbeni mladini Slovenije, Kersnikova 4, Ljubljana**.



kester, C. Saint Saens — Koncert za violončelo in orkester ter S. Prokofjev — Klasična simfonija. Izvajalci: orkester SF, dirigent Marko Letonja, klarinetist Jure Jenko, violončelist Igor Škerjanec, komentatorka Mateja Koležnik.

Izredno simpatičen koncert je predstavil zanimiv in tehten program, ki ga je polna dvorana mladih poslušalcev zelo lepo sprejela. Pohvaliti je treba kar vse po vrsti, oba mlada solista sta se odlično odrezala, mladi dirigent, ki je še študent, se je izkazal z jasnimi in muzikalnim konceptom in dve deli dirigiral na pamet (vsekakor se nam z njim obeta obogatitev naših dirigentskih vrst!), orkester je resno sprejel vlogo spremljevalca mladih solistov, komentar je bil kratek in animacijski, prijeten. Vsestransko uspešen in lep koncert.

KŠ

## V ZNAMENJU DUETA

ODMEVI

so baletniki plesali desetič — na jubilejnim srečanju v Ljubljani. Pravilo je prekršila plesalka Ljiljana Perić dvakrat: v Variacijah iz baletov La sylphide in Bajadera.

Prireditve je spremljala razstava plakatov dosedanjih srečanj; baletu je bila tokrat namenjena velika dvorana CD.

Srečanja sta se kot vabljeni gosta gledalca udeležila Pia in Pino Mlakar.

Srečanje pa v gledalcu glede na obseg in vsebino ni moglo zapustiti tistega skoraj mogočnega vtisa z nekaterih poprejšnjih srečanj. A v celoti videnega in doživetega vendarle plavajo na situ spomina tri, morda štiri svetla zrnca.

Namen prirediteljev, da bi poleg koncertnega večera zaživel tudi večer z novimi koreografijami, se še ni mogel uresničiti. Le trije koreografi so letos prispevali nove koreografije. Gordana Simić in Vladimir Mandić sta odplesala nežen, razpoloženski duet (koreograf: Krunoslav Simić), Andreja Hriberšek in Matej Selan formalističnega, kakršna je bila korografija Iva Kosija. Zanimiv, elementaren, prvinsko privlačen je bil ples Koma (koreograf Vlasto Dedović) v odlični izvedbi dueta Snežane Vrhovec in Vojka Vidmarja.

Kot gosta sta nastopila Diana Ungureanu in Christian Loghin; za hip sta pričarala drobno podobo pravilčnosti z Duetom iz Trnjulčice. V koncertnem delu je bil predstavljen še Duet iz Hrestača (plesalca Gorica Stanković in Mihail Babuška) ter Duet iz Illo tempora ad absurdum, ki sta ga pred našimi očmi temperamentno in silovito podoživljala Zoica Purovska in Zoran Veleviski. Krunoslav Simić je zablestel kot soplesalec Gordane Simičeve v Valčku Logunova, kajti izžareval je čisto plesno radost. Resničnost nju-nega plesa je prebujala, bila je poziv k plesu.

Prijetno presenečenje je bil zadnji duet iz baleta Vrag na vasi. Plesalca Milena Leben in Štefan Furijan sta posredovala slutnjo o resnični lepoti in poeziji plesa, kakršnega sta znala darovati Pio in Pino Mlakar. — S poslednjim gibom plesalcev se je v prostor razlila barva človeškosti. In to je mnogo, je veliko, je smisel človeškega plesa.

NEVA ZIMA

## POGOVOR S SKUPINO MODERNEGA PLESNA ARRUBA



plesna skupina

ARRUBA

Pet deklet, starih od 21 do 26 let, ki nastopajo po odrih športnih dvoran, po diskotekah, kulturnih domovih, modnih pistah, tudi v dvoranah študentskega naselja... Ali ni pojav takšne ple-

## MLADI MLADIM

**MLADI MLADIM, Cankarjev dom, 20. 5. popoldan.** Program: Uroš Krek — Rapsodični ples, W. A. Mozart — Koncert za klarinet in or-



sne skupine za naš čas nekaj nenavadnega, ne da bi vam laskal? Ve izvajate poslanstvo populariziranja in kulture plesa. Našle ste primeren zgodovinski trnutek, da zapolnjujete praznino na področju plesa pri nas, in to že 10 let? Zakaj sploh plešete?

**ROMANA** (1965, študentka VUŠ): Zato, ker mi ples daje možnost, da ustvarjam po svojem okusu, se izražam po svojem občutku in razpoloženju, ker mi daje občutek, da obstaja še en svet, v katerega se lahko umaknem in ga doživljam. Pomeni več možnosti, med katerimi se bom morala odločati. Da je življenje »nekaj več«, da razmišljam, vidim in razumem več, občutek zadovoljstva, ko doživljam odobravanje, občutek, da delam zase in za druge. Skupinsko delo in prijateljstvo, iskanje skupnih ciljev, ker se sprostim, ker je to življenje, daje mi občutek, da nisem samo ena izmed mnogih...

**MIRJAM** (1965, študentka DIF): Ker se v plesu najdem. Ena izmed redkih stvari v življenju, o kateri vem, zakaj jo delam in da jo dobro delam.

**NATAŠA** (1961, diplomantka angleškega in ruskega jezika, prevajalka): Način, skozi katerega se lahko izrazim. Vse, kar je v meni, poskušam izraziti skozi ples.

**HELENA** (1965, študentka psihologije): Slikar potrebuje barvo, z njo zapolni svoj prostor s svojo podobo življenja. Igralec potrebuje moč besede, s katero izrazi svojo silko življenja. Glasbenik potrebuje noto, ki jo vpiše v svojo simfonijo življenja. Plesalec ima svoj prostor, katerega pobarva kot slikar, odigra kot igralec, napolni z glasbo kot pesnik in je harmonija elementarnosti in je življenje, ki brizga v trenutku iz preteklosti za prihodnost.

**BARBARA** (1961, organizator v KDIC, vodja skupine): Skozi teh precej let, odkar plešem, sem že nešteto odgovorila na vprašanje, zakaj plešem. Odgovori so bili glede na moj razvoj in moja razmišljanja vsakič drugačni — Arruba je instrument za uresničenje sanj, Ples je življenje, Ljubezen do gibanja, ritma, glasbe, Ker sem to jaz...

Določi točno elemente (osnovne dele) vašega plesa, mogoče celo v evropskem smislu.

Trdimo, da imamo svoj plesni izraz, svoj stil, ki temelji na osnovah jazz-baleta in modernega plesa. Arruba o svojem plesu razmišlja kot »pop« v odnosu do giba in v popolni svobodi izbire giba, kot tudi v zavesti izrazne moči tega giba. Ta moč se oblikuje iz vseh drugih elementov, s katerimi je izražena naša koreografija. Uporabljamo dele tehnik in stilov, ki so za druge skupine plesni temelj. V koreografijo ne vključujemo elementov zaradi elementov, pač pa zaradi trenutka v določeni glasbi, trenutnega razpoloženja, trenutnega razmišljanja. Koreografija ne nastaja od giba od giba, od takta do takta. Včasih se ideja utrne na sredini, včasih na koncu, ne malokdaj pride do nje slučajno. Zaveš, da delamo na drugačni osnovi kot druge plesne skupine, ni mogla takoj roditi artikularne razlike v koreografijah. Dve leti smo potrebovale, da je svojevrsten občutek posebnosti (tudi s pomočjo boječih zunanjih prepotentnih sugestij) prešel v našo ustvarjalno samozavest.

Morda smo v Jugoslaviji nekaj posebnega. Vprašanje je, kdo ve, kje je Arruba (ne samo Arruba) v Evropi.

Navedi vaše najpomembnejše (najbolj odmevne) nastope!

Vsekakor je bila za nas prelomnica in eden izmed najlepših nastopov na Dnevih plesa 84 s koreografijo na glasbo Andreasa Wollenveiderja in naslovom Belladonna v Cankarjevem domu.

Po tem nastopu smo dobile povabila na razne konce Jugoslavije — v Zagreb nas je povabil organizator Tjedan mode 85, zagrebška Stereovizija nam je dala možnost, da se predstavimo tudi v televizijskem programu. Zanje smo posnele Belladonna in nato še prvi spot plesne skupine v Jugoslaviji sploh na glasbo Sige Sige Sputnik in prejele priznanje urednikov zabavnih glasbenih oddaj kot najboljša plesna skupina leta 86. Tako smo lahko naše koreografije začele predstavljati publiki. Ideja o lastnem programu je prišla nekako v začetku jeseni 86, ko smo s pomočjo tonskega mojstra Marjana Benedičiča oblikovale lasten 50-minutni program, v katerega smo vključile svoje najboljše

koreografije, ki so nastale v zadnjih dveh letih. Naslovile smo ga Oprosti, na prstu mi stojiš in ga premierno izvedle na Bledu oktobra 86. Z njim smo se želele predstaviti na Dnevih plesa 86, vendar nam selektor ni omogočil predstavitve celotnega programa, tako smo izbrale le delček in ga prilagodile tehničnim zmožnostim Cankarjevega doma. Program smo nato predstavile v Splitu, Beogradu, Velenju, Celju, Krškem, na Rijeki... Razveselilo nas je tudi sodelovanje z mladinskim uredništvom RTV Ljubljana, in to v oddajah Periskop in v mladinski drami avtorja in režiserja Igorja Šmida Avtoštoparka.

Z Igorjem Šmidom si želimo še sodelovati in rodila se je ideja, da bi za mladinski program posneli portret skupine Arruba. Kdaj bo to, pa se še ne ve.

Kaj je za vas sploh merilo kvalitete?

Tisto, kar nas prepriča. Primer za to bi lahko bila Bejartova koreografija Čarobne piščali gledale smo samo televizijski posnetek predstave) — profesionalni perfekcionizem v izvedbi, kostumske rešitve, neverjetne interpretacijske sposobnosti plesalcev in na koncu fascinanta scenografija. Vsi ti elementi skupaj so kljub televizijskemu posredovanju zaživel pred našimi očmi.

Recept za razmahnitev plesne (dejavnosti) umečnosti na Slovenskem.

Kratko in jasno — recepta ni, ker bi morali začeti spremembo pri koreninah. To pomeni, da bi ljudje začeli razmišljati o plesu kot umetnosti, da je treba začeti ustanavljati prave plesne šole (za vse plesne smeri pridobiti dobre strokovnjake in plesne pedagoge — prav tako za vse plesne smeri).

Jasno je, da se edino s konkurenco doseže prava kvaliteta. Ta konkurenca pa mora biti zdrava in ne bolna, na žalost pa je ta pri nas največkrat prisotna. Resnična polarizacija kvalitet, ki po naravni selekciji privede do najvišje možne kvalitete!

Oblikovalec Matjaž Vipotnik je posebej za vas izdelal »zaščitni znak« (ki je predstavljen v naslovu), režiser Dušan Jovanovič vas je vključil v predstavo Slovenskega mladinskega gledališča R. Šeliga Slovenska savna. Skratka, vaša skupina se razdaja publiki vsepovsod. Trdite, da je slovenska publika pri vaših nastopih nesproščena, zadržana, ne zna uživati z vami, ne pokaže odziva, feed backa — v nasprotju s publiko južnejših republik, ki vam izkazuje ob nastopih ovacije, vas ustavlja in nagovarja na ulici. Torej slovenski javnosti sporočati, da se mora spremeniti v neposrednosti odnosa do nastopajočih, ker plesalca brez odzivne publike ni?

Več sproščenosti, publika se mora zavedati, da plešemo zanjo, da poskuša razumeti idejo, ki jo sporočamo na naš-arrubin način. Slovenska publika samo opazuje, saj ni v vlogi aktivnega sodelavca temveč je samo pasivni opazovalec. Zelo rada išče napake (te seveda najde). Že od vsega začetka si prizadevamo spremeniti način gledanja na stil plesa, saj nas prireditelji velikokrat jemljemo kot nujno zlo, gledalci pa nas najprej ocenijo kot ženske, šele nato lahko lahko sledijo plesu (enako velja za žensko in moško publiko). To pa verjetno izhaja iz dejstva, da se nastop plesne skupine še vedno pojmuje kot nekaj enkratnega, trenutnega in ne kot odraz celotnega življenja.

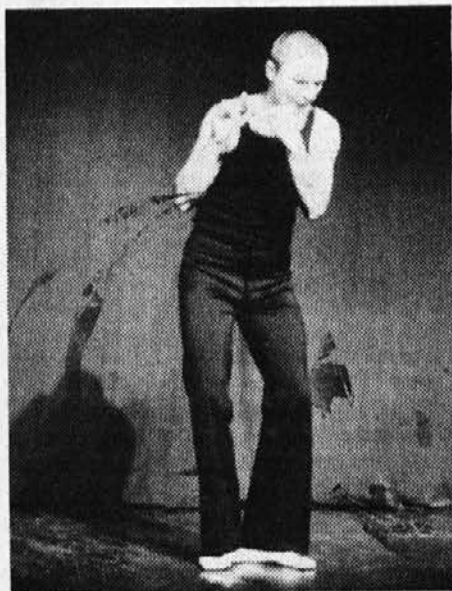
POGOVARJAL SE JE  
PAVEL BRAČKO

Foto:  
DRAGAN ARRIGLER



## THE LAUSANNE COMPETITION —

### THE NEW CHOREOGRAPHERS — PHILIP MORRIS PRIZE



Fotografiral: LADO JAKŠA

V začetku marca letos je bil v Lausanni prvič predstavljeno mednarodno tekmovanje za dosežke na področju koreografije, ki bo maja prihodnje leto. The Lausanne Competition — The New Choreographers — Philip Morris Prize je nova prilika za nadarjene mlade koreografe.

Namen tekmovanja je odkrivati mlade nadarjene koreografske talente in jim omogočiti, da stopijo iz anonimnosti. Tako kot na področju glasbene ustvarjalnosti velja pravilo »A talented musician, played by a mediocre orchestra, will remain unknown.«<sup>o</sup> velja to tudi na področju koreografske ustvarjalnosti. Za koreografe je izredno pomembno, kdo izvaja njihove koreografije. V tej smeri je razmišljal tudi Bejart, umetniški vodja tekmovanja. Namen tekmovanja je omogočiti koreografom, ki se bodo uvrstili v finale, da predstavijo svojo koreografijo s profesionalnimi plesalci ene od svetovno znanih baletnih skupin. Na prvem tekmovanju je to naglo prevzela baletna skupina Balet XX. stoletja ki jo vodi Maurice Bejart.

Na tekmovanje se lahko do 15. septembra letos prijavijo koreografi, ki niso starejši od 35 let. Petčlanska komisija, ki ji bo predsedoval Maurice Bejart, bo do konca leta izbrala največ šest koreografij, ki jih bo uvrstila v finale. Izbrane koreografije bodo avtorji aprila prihodnje leto naštudirali s plesalci skupine Balet XX. stoletja. Predstavljene bodo na finalni gala prireditvi, (ki bo ob enem tudi finalno tekmovanje) v Théâtre de Beaulieu v Lausanni 7. maja prihodnje leto. Koreografije se bodo potegovale za eno izmed nagrad, in sicer za nagrado žirije, za nagrado baletnih kritikov in nagrado Baleta XX. stoletja.

**BREDA PRETNAR**

<sup>o</sup> Talentiran glasbenik, ki ga spremlja povprečen orkester, bo ostal nepoznan (op. ur.).

## ČEŠKI GOSTJE V GORENJSKEM SLAVČKU

Opera SNG Maribor že 14 let sodeluje z opero Narodnega divadla iz Olomouca. Zadnje sodelovanje je bilo lani, ko je mariborska ekipa, F. Potočnik (režiser), V. Rijavec (scenograf), M. Kobi (kostumografka) in I. Otrín (koreograf), pripravila v Olomoucu premiero Foersterjeve opere Gorenjski slavček. Letos so na dveh predstavah tam gostovali naši solisti in dirigent, nato so jim češki umetniki obisk vrnil. Nastopili so solisti Jana Majtnero, Amalie Kadličkova, Jana Reganova, Ondřej Doležal, Jaroslav Majtner in Jiří Služenko. Dirigiral je Reginald Kefer, direktor tamkajšnje Opere. Po primerjanju čeških in naših pevcev smo ugotovili, da se nam naših ni treba sramovati. Zdi se, da v Olomoucu nimajo vrhunskih umetnikov, mariborski solisti so bili boljši pevsko in igralsko. Najboljši vtis je zapustil tenorist Ondřej Doležal (Franjo), pel je mehko in muzikalno, tudi igralsko je bil prepričljiv. Pri ženskih glasovih je motilo pretirano tremoliranje, še najbolj pri sopranistki Jani Majtnerovi (Minka), spominjala je na kakšno operetno pevko v slabem pomenu, tudi glasovno ni nič posebnega. Jana Reganova je bila preveč dramska Ninon. Najboljša izmed žensk je bila mezzosopranistka Amalie Kadličkova (Majda). Baritonist Jaroslav Majtner (Chansonette) je bil pevsko soliden, igralsko pa premalo sproščen. Glasovno najboljši je bil basist Jiří Služenko, njegov Štrukelj pa še zdaleč ni bil tako sproščen in duhovit kot naš F. Javornik.

Zanimivo je, da je tolikšna razlika med obema predstavama, čeprav je obe zasedbi pripravljali isti režiser. Dirigent R. Kefer je zahteval tudi hitrejši tempo, kar je najbolj čutil zbor, ki mu je komaj sledil. Polno gledališče je toplo pozdravilo goste iz ČSSR.

V začetku aprila pa je Opera SNG Maribor gostovala z isto opero v Slovenskem stalnem gledališču v Trstu na dveh predstavah. Dirigiral je Stane Jurgec, pel so M. Švagan, S. Čursina, D. Bilik, J. Lotrič, E. Baronik, A. Filippatos, F. Javornik, J. Kores, J. Fejk. Številni slovenski in tudi italijanski obiskovalci so lepo sprejeli obe predstavi.

**MIRA MRACSEK**

## EVGENIJ ONJEGIN V MARIBORU

Aprila je bila v SNG Maribor premiera (zadnja v sezoni) opere Evgenij Onjegin P. I. Čajkovskega ob 150-letnici Puškinove smrti. Premiera je vsestransko uspela, zlepa nismo imeli v Mariboru tako popolne operne uprizoritve. K uspehu sta veliko prispevala oblikovalca predstave, ugledni beograjski dirigent Oskar Danon in znameniti sovjetski režiser Boris Pokrovski, pa tudi ekipa mladih nadarjenih pevcev je bila odlična. Ob tej priložnosti naj zapišemo nekaj besed o gostujočemu dirigentu, ki je znan tudi pri nas. Oskar Danon je rojen v Sarajevu, v Pragi je študiral kompozicijo in dirigiranje, na Karlovi univerzi je doktoriral iz muzikologije. Po končanem študiju (1938) je deloval v Sarajevu kot dirigent in organizator glasbenega življenja

— ustanovil je napredno umetniško skupino Collegium artisticum, ki deluje še danes. Od leta 1941 je aktivno sodeloval v NOB. Napisal je veliko skladb na partizansko tematiko — Kozara je ena najbolj znanih zborovskih skladb iz časa NOB. Po zasedanju AVNOJ 1943 v Jajcu je bil dodeljen Gledališču narodne osvoboditve pri vrhovnem štabu NOB in POJ. Gledališče je bilo kmalu poslano v Italijo obiskat naša taborišča in bolnišnice, nastopali so za našo in zavezniško vojsko. V osvobojenem Beogradu je Danon že 24. 10. 1944 pripravil koncert ob obletnici oktobrske revolucije. Bil je skoraj 20 let direktor beograjske Opere. Že 17. 2. 1945, ko je še divjala vojna, so v Beogradu pripravili prvo premiero, in sicer prav Evgenija Onjegina. O. Danon se spominja, da so kostume sešili iz padalskega platna, zaplenjenega sovražniku, predstave so bile vsak drugi dan, vstop je bil prost. Kot operni in koncertni dirigent je gostoval po Jugoslaviji, v mnogih evropskih deželah, v Kanadi, ZDA, ZAR in na Japonskem. Bil je stalni gost Dunajske državne opere. Od leta 1970 do 1974 je bil šef dirigent orkestra Slovenske filharmonije in nato Simfonikov RTZ.

Ljubljansko obdobje mu je ostalo v trajnem spominu, vedno ga posebno veseli srečanje s slovenskimi glasbeniki. V Maribor je prišel po 26 letih, ko je dirigiral orkestru Mariborske filharmonije. Veseli ga, da so mu zaupali premiero Onjegina, na to opero je posebno navezan, po prvi izvedbi v Beogradu jo je dirigiral v mnogih evropskih operah. Z dežem v SNG Maribor je bil zelo zadovoljen. Ni pa zadovoljen z odnosom do kulture v Jugoslaviji. Pravi, da kljub ekonomskim težavam ne bi smeli pri kulturi skopariti.

»Mnogi so prepričani, da je kultura nadgradnja in da se bo dalo za njo, ko se ekonomski pogoji izboljšajo. Takšno stališče je lahko usodno. Kultura je v širšem pomenu besede temelj celotnega življenja, to, kar damo za kulturo, se nam vrne po različnih kanalih. Še danes plačujemo davek preteklosti, po katere krivdi se težko primerjamo z visoko razvitimi deželami. Proti primitivizmu in zaostalosti se lahko branimo s kulturo v širšem pomenu besede. Kadar je treba pomagati kulturi, desetkrat obrnemo dinar. S tem podzavestno podpiramo to, kar je daleč od kulture, to je zabavno glasbo. To področje podpira cel arzenal javnih komunikacij, propagiranje prireditve prave umetnosti pa gre neopazno mimo.« je med ostalim povedal dr. Oskar Danon. Vrnimo se k premieri Evgenija Onjegina.

Režiser B. Pokrovski je poudaril lirčno, intimo psihološko naravo opere, ki jo je skladatelj



Slika: Oskar Danon na vaji v Mariboru



sam imenoval »lirični prizori«, ni bilo sledu kakšnega pretiranega odrskega spektakla, režija je bila na splošno skrbno in smiselno izdelana do najmanjših podrobnosti. Pevci so vsi brez izjeme po zaslugi izkušenega strokovnjaka prepričali tudi kot igralci. Tudi glasbeno so bili pevci izvrstno pripravljeni, izkazali so se z muzikalno kultiviranim in pravilnim petjem, kar je največ zaslug dr. O. Danona. Tatjana je bila doslej najboljša kreacija Svetlane Čursina-Magdič.

Najpretnostnejša je bila zadnja scena z Onjeginom, ki ga je prav tako pevsko in igralsko prepričljivo kreiral Josip Lešaja.

Muzikalni pevec Vinko Paič z liričnim tenorjem je bil pravi Lenski, višek je dosegel v ariji pred dvobojem. Izvrstna je bila tudi Inge Heini kot Olga. Zelo dober je bil Stevan Stojanović kot knez Gremin, njegov bas je morda še premlad za to vlogo. Enako izvrstni so bili v manjših vlogah B. Glavakova, M. Švaganova, J. Kores in Š. Kunštek. Za vse lahko rečemo, da so upodobili resnične like Puškina in Čajkovskega. Orkester je pod vodstvom maestra Danona zvenel polno, toplo, z velikimi dinamičnimi kontrasti. Zbor je pripravil Maks Feguš, koreograf in asistent režije je bil H. Neubauer. Scena D. Ristića je bila originalna posrečena rešitev za mali oder: najnujnejši rekviziti na odru, ki je bil podaljšan s poslikanimi prizori v ozadju. Lepi stilni, dovolj bogati kostumi so bili delo Vlaste Hegedušič.

Ob koncu še pripomba glede pevske zasedbe. Tudi pri uprizoritvi Evgenija Onjegina smo se prepričali, kako zelo primanjkuje slovenskih pevcev. Bežen pogled na premiersko zasedbo razkrije, da so med desetimi pevci štirje Hrvati, Srb, Rusinja, Čeh in le trije Slovenci (pa še med njimi gosta iz Ljubljane). V premislek (le komu?).

MIRA MRACSEK

## NADALJEVANJE KONCERTNE SEZONE V MARIBORU

Februarja in marca smo imeli v Mariboru pet koncertov, vse ponovno v unionski dvorani. Poslušali smo dva recitala, dva komorna in simfonični koncert. Poleg ljubljanskih gostov smo spoznali tudi koncertante iz SZ in Bolgarije. Koncert sovjetskih umetnikov Ivana Monigeti, violončelo, in Mihaela Muntijana, klavir, je bil uvrščen v program sezone pozneje, tako se je število abonmajskih koncertov z 11 povečalo na 12. Pri tem je mariborska poslovalnica imela srečno roko, mlada umetnika sta pokazala, da sta zelo kvalitetna glasbenika z brezhibno tehniko in prefinjenim podajanjem. Izvajala sta dela Mozarta (Adagio), Beethovna (Sedem variacij in Sonato v A-duru) ter Prokofjeva (Sonato v C-duru, op. 119). To je bil sedmi abonmajski koncert.

Na osmem abonmajskem koncertu je nastopil Slovenski kvintet trobil, že sicer redni gost. Izvirnih del za takšno zasedbo je malo, zato so naši slavni trobilci igrali večinoma priredbe (ne vemo pa čigave?) anglo-ameriških skladateljev, kot sta G. Farnaby, H. Purcell. Priredba znane Bachove Toccate in fuge v d-molu se le ne more primerjati z izvirnim orgelskim zvokom. Kolovrat U. Kreka je izvirno delo. Drugi del programa v katerem so izvajali priljubljeno ameriško lažjo glasbo (J. Horovitz, P. Holm, S. Joplin) je izredno ugajal številnemu občinstvu.

Mladi sovjetski pianist Evgenij Mogilevski je igral na izvenabonmajskem koncertu. Program je zajemal zahtevna dela A. Skrjabin, S. Rahmanjinova in F. Chopina, bil pa je precej drugačen od napovedanega; to je sicer navada sovjetskih gostov. Mogilevski je na slabem, dotrajnem klavirju igral preforsirano.

Že tretjič v sezoni je gostoval Simfonični orkester Slovenske filharmonije v okviru devetega abonmajskega koncerta. Dirigiral je Uroš Lajovic, dober znanec mariborskega opernega in koncertnega občinstva: solista sta bila Aci Bertonec, klavir, in Anton Grčar trobenta. Večino sporeda so gostje že izvajali v Ljubljani. Z izjemo Haydnove Simfonije št. 85 v B-duru, imenovane tudi Kraljica (zelo je ugajala kraljici Marie Antoinette), je bil koncertni večer posvečen delom iz prve tretjine 20. stoletja. Koncert je bil tudi sklenjen s Klasično simfonijo S. Prokofjeva, skladatelj jo je zavestno napisal na način Haydnovih simfonij. Sredi programa smo poslušali D. Žebreta Bacchanale in D. Šostakoviča Koncert za klavir, trobento in godala. Orkester, dirigenta in solista je številno občinstvo pozdravilo s pravimi ovacijami.

V okviru desetega abonmajskega koncerta so se mariborskemu občinstvu (prvič) predstavili ugledni bolgarski gostje Sofijski solisti, kar je hvalevredno, saj o bolgarskih glasbenikih ne vemo veliko. Sofijski solisti, trinajstčlanski godalni ansambel, so se nam predstavili s programom: Grieg, Tartini, Kurtčijski, Prokofjev. Solist v Martinijevem koncertu je bil trobentar Stanko Arnold. Tudi v našem mestu so bili vrhunski glasbeniki prisrčno sprejeti za kar so se oddolžili s tremi dodatki.

MIRA MRACSEK

## DMITRIJ BORISOVIČ KABALEVSKI (1904—1987)

S smrtjo Dmitrija Kabalevskega je sodobna glasba izgubila enega izmed svojih največjih predstavnikov. Ob njegovi smrti so najvišji voditelji SZ in KPSZ podpisali nekrolog, v katerem je pomembno priznanje Dmitriju Kabalevskemu kot skladatelju in pedagogu, poudarjena pa je tudi njegova vloga v mednarodnem združenju za glasbeno izobraževanje, katerega častni predsednik je bil.

Dmitrij Kabalevski se je rodil 30. decembra 1904 v Petersburgu. S 15 leti se je vpisal na glasbeno šolo Skrjabin v Moskvi in jo tudi dokončal. Leta 1925 je pričel študirati kompozicijo na moskovskem konservatoriju pri Nikolaju Mjaskovskem, profesor kompozicije pa je postal l. 1939. Med 2. svetovno vojno je bil urednik revije Sovetska Muzyka, kasneje, v letih 1949—52, pa je delal v Inštitutu za umetnostno zgodovino na Sovjetski akademiji znanosti. Od l. 1954 je imel pomembno mesto tudi na ministrstvu za kulturo.

Kot skladatelj je D. Kabalevski v svojih prvih delih iskal vzore pri Musorgskem, Borodinu in Čajkovskem. Sčasoma se je osamosvojil, dobil lasten umetniški izraz. Njegova glasba je jasna, neproblematična, brez eksperimentov, spontana.

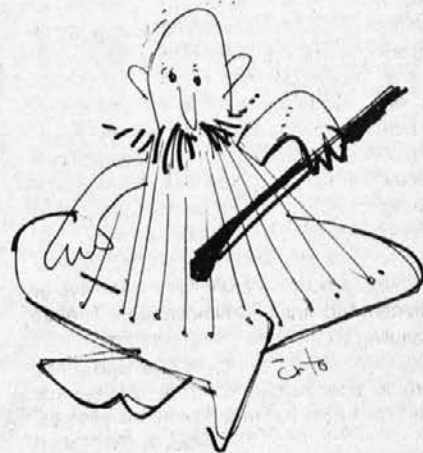


Med najbolj uspela skladateljeva dela se uvršča 33 klavirskih koncertov (1929—52), med katerimi je najbolj cenjen 2. klavirski koncert (1936). Kabalevski je napisal 4 simfonije (1932—56), posebno je treba omeniti 2. simfonijo (1934) s programsko zasnovo: skladatelj prikazuje sodobnega človeka, ki se bori za boljše življenje in razmere v družbi na sploh. Socialna tema je tipična še za nekatera njegova dela; skladatelj se namreč vedno znova obrača k svojemu narodu in njegovi bogati zgodovini. To potrjuje njegova opera Colas Breugnon, ki je nastala po istoimenskem romanu Romaina Rollanda. Ta opera prikazuje človekovo zmago nad življenjskimi težavami.

Kot scenski deli sta znani še operi V ognju (1943) in Tarasova družina (1950), ki sta odmev na 2. svetovno vojno.

Med koncertno glasbo Kabalevskega so znana še dela: Koncert za violino in orkester (1949) ter dva koncerta za violončelo in orkester (1949 in 1965). Skladatelj je veliko ustvaril tudi na področju klavirske glasbe: 3 sonate (1928, 1947, 1948), 2 sonatini (1932, 1934), 24 preludjev (1945), variacije.

IRENA SAJOVIC



## Koncert ljubljanskih nagrajencev 16. zveznega tekmovanja učencev in študentov glasbe, četrtek, 23. aprila 1987., Velika dvorana SF

Na koncertu, ki ga je priredila GM Ljubljane, so vsi nastopajoči še enkrat potrdili, da si resnično zaslužijo dobljene nagrade. Pa poglejmo, kdo so bili: Komorna skupina (GŠ Moste-Polje), Klavirski duo (GŠ Franc Šturm), Tomaž Tobing, klavir (SGBŠ), Uroš Polanc, pozavna (SGBŠ), Kvartet flaut (AG), Aleš Šnofl, pozavna (AG), Klavirski kvartet (SGBŠ), Klavirski trio (SGBŠ), Trobilni kvartet (AG), Vladimir Milinarič, klavir (AG), Simfonični orkester s solistko harfistko Mojco Zlobko in dirigentom Francijem Rizmalom (SGBŠ).

IRENA SAJOVIC

## CAPELLA CARNIOLAE, NARODNA GALERIJA, 21. APRILA

Odličen koncert Klemena Ramovša in njegovih dveh učencev, Mateja Bajt in Uroša Poljšaka. Predstavili so nam dela tujih skladateljev 15.—17. stoletja, v drugem delu koncerta pa dela domačih (Gašperšiča, Lovca) in madžarskih skladateljev (Kodályja, Bartóka in Gárdonyja) 20. stoletja. Med domačimi velja kot zanimivost omeniti skladbico devetletne Ramovševne učenke Saše Poljak. Zasedbe so se menjale od duetov do triov, predstavljene so bile kljunaste flavte od sopranske pa do basovske. Omejene izrazne možnosti instrumentov niso motile, saj so izvajalci to vrzel zlahka zapolnili z izdelano tehniko, pa tudi sama barva zvoka instrumentov, ki jih pri nas ne slišimo ravno pogosto (vsaj javno ne), je pripomogla, da so obiskovalci po koncertu zadovoljni, nekateri pa tudi navdušeni, zapuščali dvorano.

tr

## KONCERT MLADINSKEGA ORKESTRA GUSTAV MAHLER, CD, SOBOTA, 25. APRILA 1987

Mladinski orkester Gustav Mahler je leta 1986 na Dunaju ustanovil svetovno priznani dirigent italijanskega rodu CLAUDIO ABADDO, ki orkester tudi vodi.

Na koncertu v Ljubljani nam je predstavil plesno suito Čudežni mandarin B. Bartoka in Simfonijo št. 1 v D-duru G. Mahlerja. Po pričakovanjih sta orkester in dirigent tehnično izredno natančno in izrazno solidno izvedla obe deli. Mladinski orkester si zasluži posebno pohvalo za interpretacijo Bartokovega Čudežnega mandarina; sicer v vseh pogledih zahtevnega dela, ki ga je mladi orkester kljub majhnim izkušnjam izvedel brez posebnega napora.

Dirigent je vseskozi obvladal orkester do vseh potankosti. Z zrelim

pristopom in pravilnim razumevanjem glasbe je pokazal način, kako se vzorno izvede Bartokovega Čudežnega mandarina in Mahlerjevo 1. Simfonijo ter čimbolj približa glasbenemu jeziku obeh skladateljev.

Res, take predstave si lahko Ljubljana v prihodnje le še želi!

IRENA SAJOVIC

**Duo violina klavir, mala dvorana SF, 13. 4. zvečer.** V organizaciji Glasbene mladine Slovenije sta s pestrim sporedom skladb različnih obdobij nastopila nemški violinist MICHAEL GRUBE in naš pianist IGOR DEKLEVA. Koncert sta uvedli deli Tartinija in M. L. Grubeja. Drugi del je bil posvečen španski glasbi (Granados, de Falla, Charpentier, Sarasate). Grube je tenkočuten in zanimiv izvajalec, ki obvlada velik repertoar. Njegova igra je polna in virtuozna, vznesena. Posebna odlika tega izvajalca je prav gotovo velik poslušalca za nova dela, ki jih spoznava na svojih potovanjih (nastopil je že v okrog 100 državah po vseh kontinentih) in jih sproti uvršča v svoj program. Tako je pred prihodom v Ljubljano gostoval na Japonskem, kjer je imel s skladbo Makedonska ljubavna pesem našega skladatelja Srebotnjaka izreden uspeh. Škoda, da se je tako malo ljubljanskih poslušalcev odločilo za ta zanimivi koncert.

KŠ

## Demolition Group in Gastrbajtrs, Študentsko naselje (LJ), 7. 5.

**Demolition Group** so v študentskem naselju potrdili in celo preselegi visoko raven, ki so si jo postavili s svojo kaseto Mizerika. Z ostrimi zvočnimi račali, v katerih prihaja do naletov elektronskih, discoidnih ritmov, alternativnega odtrogavanja ter rockerizma, in s pesbeno dinamiko nastopa so trenutno ena najmočnejših domačih novorockovskih skupin.

Prijetno so presenetili tudi **Gastrbajtrs**, ki so se končno odločili preseči svojo staro, že precej prežvečeno funkovsko naravnost, in to predvsem z vpadi ostrega rockerizma (pač podobno kot njihova frakcija Demolition Group), kar daje njihovi glasbi nov naboj in jo naredi precej bolj privlačno in razgibano, kot je bila pred kakim letom.

## Fang, Študentsko naselje (LJ), 16. 5.

Kalifornijski hardcorovci Fang so pustili v Ljubljani predvsem soliden vtis. Nihanje med ameriškim staropunkovskim šponom in novimi odtrganimi oblikami hard corea vnaša v njihov nastop razgibanost, hkrati pa prepogosto razprši njegovo dinamiko in zmanjša ost obeh možnosti. Tako so bili sicer dovolj simpatični in na trenutke tudi zanimivi, a precej manj zavezujoči od svojih predhodnikov.

PBČ

## YURM YURM

Med 11. in 14. majem se je v zagrebškem Kulušiću odvijal 6. YURM — jugoslovanski rock moment. V finale je žirija sprejela metliški Industbag, opatijski Let 3 ter reški Grad. **Indus bag** so nas v Zagrebu presenetili z zanimivim in z energijo nabitim spojem svojega starega melodičnega punka, temnega vala in nove ameriške rockerske psihedelije. **Let 3** so prav močan predstavnik post-joy division-doors vala. **Grad** pa skuša post-punkovsko raztrganost bolj in manj posrečeno spojiti s pop rockom U-2-jev in Simple Mindsov. Na splošno se kriza YURM-a nadaljuje. Tako smo lahko ob finalistih videli le malo zanimivih ali vsaj korektnih skupin. Nadaljuje pa se tudi kriza obiska prireditve, saj ta ni presegel številke borih 150 gledalcev na večer.

PBČ

## SODOBNA GLASBA NA ZAGREBŠKEM BIENALU

»Najzvirnejša glasba vsakega obdobja vedno moti ušesa sodobnikov. Čim bolj izrazit je njen idiom, težje jo je razumeti, razen če ni navdih, ki je skladatelja povlekel k ustvarjanju umetnine, del vsesplošne izkušnje, del še neartikulirane duha časa, ki so ga tudi drugi občutili. Tedaj so ljudje hkrati s skladateljem pripravljani eksperimentirati z novimi izrazi in se odprtega uma soočiti s tistim, o čemer ne morejo soditi niti najboljši med njimi.«

(SUSANNE K. LANGER)

Smo v dobi postmodernizma oz. nove enostavnosti ali nove romantičnosti, pri čemer to še ni docela definirano. Na 14. glasbenem bienalu v Zagrebu smo vsaj deloma lahko prišli v stik s tako glasbo, večina predstavljenih del pa je bila ustvarjena že prej (npr. Schönbergove Variacije na recitativ op. 40 iz 1941, skladbe iz Messianove Livre d'orgue iz 1951, Ligetijeva Volumina za orgle, nastala v letih 1961—62 etc.). Festival naj bi slonel večinoma na sodobnih delih oz. bi njegovo aktualnost morala večati dela, ki bi nastala prav po naročilu organizatorja, za to pa je potrebno seveda veliko denarja.

Za letošnji bienale sta bila razpisana dva natečaja za nove skladbe domačih avtorjev: za študente kompozicije in za domače glasbenosensensko delo, ki bi ga uprizorili v HNK. Na drugi razpis je prispelo pet del, med katerimi so izbrali opero Igorja Kuljerica Richard III. Libreto temelji na znameniti Shakespearovi tragediji, ki so ji dodane scenske zamisli Nenada Turkalja. Tema sama je torej angleška, stara petsto let, obdelana skozi oči tragedija 16. st., obenem pa še obarvana z glasbo sodobnega hrvaškega skladatelja.

Od tujih umetnikov so bili letos v ospredju Mauricio Kagel, Zsigmond Szathmáry in György Ligeti. Madžarski organist in skladatelj Szathmáry je za festival napisal skladbo Work in Progress, ki je nastajala v štirih dneh, skozi štiri faze na štirih različnih orglah, predstavil pa se je tudi kot izvajalec.

Mauricio Kagel, ki ga zagrebška publika pozna še iz 70. let, je tokrat povezoval svoje skladateljsko delo tudi z video medijem. Zanimiva je bila njegova glasbena preobleka Bunuel-Dalijevega Andaluzijskega psa. Ustrezno zmontirana glasbena spremljava je filmu prinesla nov moderen duh, vendar mu je s tem vzela patino, stilno barvo, ki mu jo daje prvotna verzija.





# GLASBA XX. STOLETJA

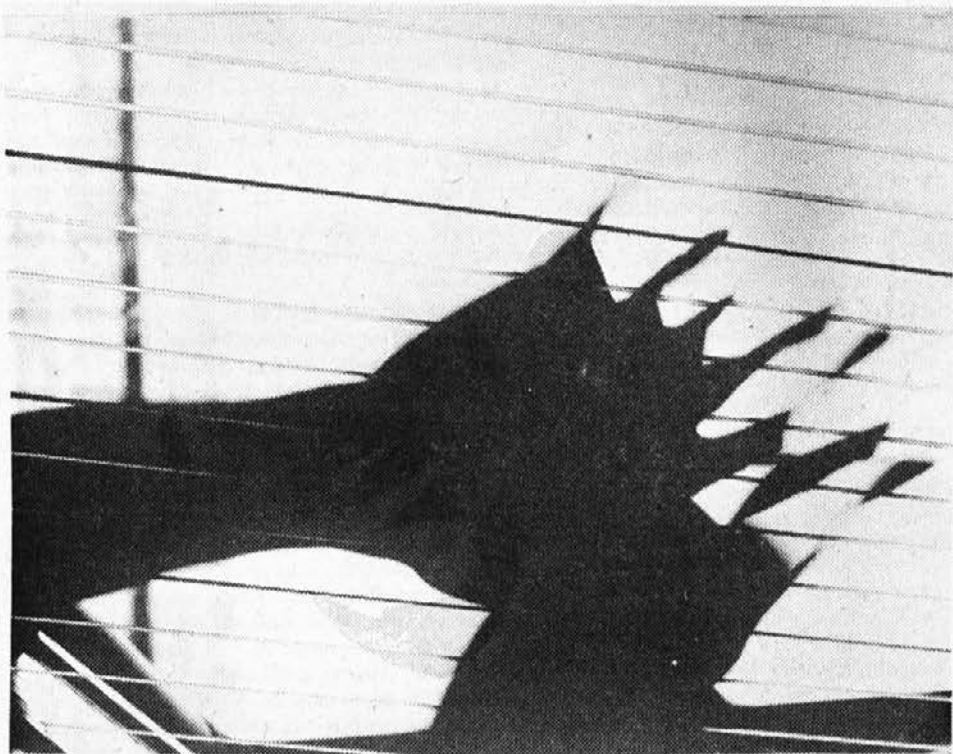
Sploh je bila Kaglova glasba na festivalu močno vezana na program, saj nismo slišali niti ene njegove povsem absolutne skladbe. Tako je bilo tudi na koncertu, ko v ozadju ni tekel filmski trak, pa je bilo vseeno glasbeno dogajanje vedno povezano z »igranjem« neke zgodbe. Člani kvarteta Klima so se med izvajanjem Kaglovega Godalnega kvarteta sprehajali po odru, se tako predstavljali, med sabo tekmovali, se »preekali« ipd. Tudi v skladbi Finale mit Kammerensemble smo poslušali prav poudarjeno zgodbo o dirigentu, ki se sredi koncerta zruši (slišati je bilo npr. zavijanje sirene na rešilnem avtomobilu, bitje umirajočega srca...).

Tudi delovanje češkoslovaške skupine Via Lucis je usmerjeno v povezovanje različnih medijev, na programu zagrebškega bienala so bili predstavljeni kot lasersko-optofonična skupina. Na njihovi predstavitvi smo lahko na platnu opazovali dogajanje, ki je večkrat delovalo nepovezano z glasbenimi impulzi, sama uporaba laserja pa je bila navadno na nižji stopnji kot v kakšnem disco klubu. Še najbolj nam je ostala v spominu ironična politična slika Vrata upanja, ki je povezovala žve, vznesene slike iz socialistične revolucije in boja s fašizmom v Rusiji z intenzivno rdečo, skoraj do bolečine izostreno barvo laserja, ki je nadvladoval ves prostor, iz zvočnikov pa je donela ruska revolucionarna pesem, sicer sproti trgana, prekinjana in na novo obarvana z grozečim zvokom elektronskih instrumentov. Sploh pa je tisti večer teklo na platnu nepreprečljivo, dolgočasno in razvlečeno »dogajanje«, pri katerem niti glasba ni izstopala. Od vsega izražanja ni ostal na koncu zaokrožen niti optičen niti foničen, kaj šele optofoničen vtis.

Posebna osvežitev je bil koncert kvarteta tolkalcev Amadinda. To so štirje mladi, energični glasbeniki, ki so s prav neverjetno fizično močjo in izrednim ritmičnim občutkom nabijali po svojih instrumentih, večkrat prav nenavadnih, kot npr. potapljaščem se gongu ali ugandskem ljudskem tolkalu. Poslušalce je ritem prav zasužnjil. Telo se je samo odzivalo na zračno valovanje okoli njega, glasba je delovala na prvinsko človeško, čutno meseno živalsko bistvo.

Kaj je 14. glasbeni bienale v Zagrebu prinesel novega, lahko povedo tisti, ki ga že dalj časa spremljajo. Žal vedno manj daje kompleksen vpogled v svet sodobnega glasbenega ustvarjanja, vsekakor pa je še vedno zelo pomemben, saj glasba zadnjih desetletij ni dovolj prisotna v zavesti današnjega poslušalca.

**KARMEN SALMIĆ  
INGRID GORTAN  
MATJAŽ BARBO**



Fotografiral: LADO JAKŠA

## 14. ZAGREBŠKI GLASBENI BIENALE

Nedvomno je prva in najpomembnejša vrhuna Zagrebškega glasbenega bienala (v nadaljevanju ZGB), da ponuja javnosti informacije o razvojnih smernicah glasbene umetnosti, njenim ustvarjalcem pa priložnost, da javno predstavijo svoja dela.

Takole nam je povedal sedanjí umetniški vodja Bienala **Stanko Horvat**:

»Prireditev obstaja že 26 let. Prvo idejo zanjo je dal skladatelj Milko Kelemen, ki je študiral v tujini in še kot študent prišel v stik z generacijo, ki jo danes lahko imenujemo »klasiki avantgarde«: s Stockhausnom, Messiaenom, Boulezom... ZGB ima neopobičajno velik ugled, večji v svetu kot pri nas. Oblike in vrste ponudb, ki jih dobivamo, so zelo zanimive in jih je toliko, da bi festival lahko trajal tudi mesec dni. Vsi, ki so letos sodelovali na Bienalu, so nad celotnim dogajanjem izrazili navdušenje. Tu je mesto, kjer se srečujeta skladatelj in interpret. Zame je zelo pomemben nastop Zagrebške filharmonije z dirigentom iz Anglije (Elgarjem Howarthom) in solistoma iz Francije (saksofonistom Delanglom) ter ZRN (organistom Szathmaryjem). V tem vidim zelo zanimivo obliko mednarodnega sodelovanja. Bili bi veseli, če bi lahko sprejeli še več takšnih ponudb, vendar to ni več vprašanje repertoarne politike temveč naših finančnih zmoglosti...«

Prireditev je bila zelo široko zasnovana, zato naj omenimo le nekaj najbolj izstopajočih predstav in del. Že prvi dan smo lahko prisluhnili organistu in skladatelju iz ZRN Zsigmond Szathmaryju, ki je poleg tujih del (Schönberga, Ligetija, Klobučarja, Messiaena in Kagla) na štiri nastopih predstavil tudi svoje obsežno delo *WORK IN PROGRESS I — IV*. O nastajanju tega dela nam je pripovedoval zvočni sooblikovalec in snemalec ing. **Mario Mavrin**:

»Skladatelj Szathmary si je delo zamislil pred približno letom in pol. Želel si je, da bi *Work in Progress I* ob prvem koncertu posneli in ga dva dni pozneje reproducirali, on pa bi posnetek nadgradil z drugim delom partiture *Work in Progress II*; na tretjem koncertu bi predvajali oba prva dela partiture in posneli tretji del, na finalnem koncertu pa bi reproducirali vse tri prejšnje koncerte (*Work in Progress I, II in III*), skladatelj pa bi v živo igral zadnji, četrti del partiture. Snemali in reproducirali smo v živo, uporabili smo večkanalni magnetofonski sistem, ki je bil priključen na mešalno mizo. Pravzaprav to ni nič posebnega, vendar se ta način redko uporablja v živi izvedbi. S skladateljem sva želela doseči čimvečjo povezanost, skladnost med orglami. Prve so bile v Franjevački cerkvi, druge v Baziliki (obe v Zagrebu), tretje v ljubljanskem Cankarjevem domu in četrte v zagrebški dvorani Lisinski.«

Prve dni Bienala sta se nam predstavila dva domača gosta: Mešani zbor Glasbene akademije iz Zagreba pod vodstvom. V Kranjčevića in Zagrebški simfoniki RTZ, ki so pod taktirko francoskega dirigenta J. Perrisona izvedli krstne

izvedbe nagrajenih del Mednarodnega natečaja za študentska orkestralna dela ZGB. To so bile skladbe K. Olofssona, G. Magnanensia in B. Ši-puša.

Omeniti velja tudi nastop francoske skupine sodobnega baleta Compagnie Bagouet, ki je predstavila zanimiva, odrsko imenitno oblikovana baleta Le crawl de Lucien (glasba Gilles Grand) in Assai (glasba Pascal Dusapin).

Po mnenju večine je bil osrednja osebnost ZGB Mauricio Kagel, argentinski skladatelj, ki živi v ZRN. Na festivalu se je predstavil tudi kot dirigent in filmski ustvarjalec, predvsem pa kot eden od najpomembnejših predstavnikov glasbene avantgarde 60. in 70. let.

Močno je navdušil tudi godalni kvartet Arditti, odličen proustvarjalec glasbe 20. stoletja, ki nam je predstavil šesti sodobnih del skladateljev Herneyhougha, Xenakisa, Kempfa, Scelsia, Reynoldsa in Ligetija.

Posebno mesto na Bienalu si zasluži krstna uprizoritev opere Richard III Igorja Kuljerića. Opero je pod vodstvom Uroša Lajovica izvedlo Hrvatsko narodno kazališče iz Zagreba. Takle je bil dirigentov komentar:

»To je znana Shakespearova drama, ki se je skladatelj Kuljerić dosti verno drži, vendar je v libretu, ki ga je napisal Nenad Turkalj, zaradi silnega teksta nujno moralo priti do koncentracije besedila. Seveda vsebinsko nič ne manjka. Libretist je to rešil tako, da je izpuščene tekste nadomestil z glasniki, ki z neke vrste sporočili povezujejo dejanja. Skladatelj je glasbeno obdelal predvsem tiste trenutke v drami, ki so nadzgodovinski, s humanega stališča še danes aktualni. Oblekel jih je v svojo glasbeno govorico, dovolj avantgardno vendar zmerno, saj se vrača k neki vsesplošni, obči razumljivosti.«

Krstna izvedba Richarda III je zaradi tesne povezanosti in dopolnjevanja med dirigentom,

orkestrom in odličnimi solisti na odru, pa ne nazadnje zaradi svetlobnih efektov in kostumov izzvenela enkratno.

ZGB nam je tudi zadnji dan ponudil pomemben koncert. Zagrebški filharmoniki so pod vodstvom angleškega dirigenta in s solistoma Szathmaryjem in Delanglom izvedli program, ki je za nas še posebej zanimiv, saj smo tokrat slišali edino slovensko delo na Bienalu, Skladbo za dvanajst Uroša Rojka. Drugo delo tega koncerta je bila Antiphonija Milka Kelemena, ki je nastala po naročilu Ministrstva za kulturo pokrajine Baden-Württemberg — prav za ZGB. Slišali smo še Concertante za saksofon in orkester madžarskega skladatelja Mariusa Constanta ter delo z zelo obsežnim izvajalskim aparatom The Triumph of Time angleškega skladatelja Harrisona Birtwistla.

Naj sklenemo z razmišljanjem umetniškega vodje Horvata o tem, kam vodijo glasbo razvojne smernice:

»To je vprašanje, na katerega ne zna nihče odgovoriti. Vrnitev k tonalnosti je le en segment vsega, kar se v glasbi današnjega časa dogaja. Še vedno pa lahko govorim o svobodni atonalnosti. Mislim, da se dodekafonija danes v glavnem ne uporablja, vendar obstaja vrsta skladateljev, ki ne pristopajo k tonalnosti. To se je videlo na preteklih koncertih. Primer je delo Uroša Rojka, ki z ničemer ne kaže na vrnitev k tonalnosti, ravno obratno. Neposredno za njim pa smo slišali delo Milka Kelemena, ki se nagiba čisto drugam. Če hočete, majhen naklon k tonalnosti. Kot vidite, se zavestno izmikam odgovoru na osnovno vprašanje. Kam gre glasba, bomo videli, ko dobimo distanco... Preveč smo še blizu, da bi se zavedali njenih jasnih smeri. Morda se nam bo razjasnilo ob koncu stoletja ob stilni opredelitvi današnjega časa.«

IRENA SAJOVIC

foto: Velizar Vesović

## ALBAN BERG O SVOJI OPERI WOZZECK



O skladatelju Albanu Bergu smo letos že pisali, zato ga ne bomo posebej predstavljali. Njegova glasba je precej zahtevna, je pa kljub začetnim odporom kritikov in publike pri prvih izvedbah njegovih del obveljala za eno najmočnejših v tem stoletju. Še posebej cenjena je pretresljiva opera Wozzeck, ki jo je skladatelj ustvaril na osnovni ekspresionistične drame nemškega dramatika Georga Büchnerja.

Osnovni podatki o operi: Nastajala je od leta 1914 pa do leta 1921, prvič je bila izvedena decembra 1925 v berlinski Državni operi. Po prvih odporih si je priborila ugledno mesto na opernih deskah po celem svetu in posneli so celo filmsko uprizoritev tega dela.

Namesto komentarja tokrat objavljamo skladateljeve misli o delu in njegovem nastanku.

»Niti v sanjah mi ni prišlo na misel, da bi iz Wozzecka hotel napraviti revolucionarno delo. Nikoli nisem imel te kompozicije za model svojemu poznejšemu delu ali celo za model, ki bi služil drugim skladateljem.

Ko sem se odločil napisati opero, sem predvsem želel ustvariti dobro glasbo, s toni izraziti duhovno vsebino nesmrtni Büchnerjeve drame, njegov poetični jezik preletiti v glasbenega. Ob tem nisem imel nobenega drugega namena kot gledališču ponuditi delo, ki bi mu čimbolj ustrezalo, v katerem bi bila glasba zavestno podrejena akciji, da bi bilo delo čimbolj primerno za izvedbo na odskih deskah.

Drugače pa seveda nisem v ničemer hotel škodovati absolutni pravici glasbe do avtonomnosti, ki je nič neglasbenega ne sme okrniti. Da sem to delo pisal s pomočjo bolj ali manj starih glasbenih oblik, se mi zdi logično. Med 26 prizori Büchnerjeve drame, ki so sem in tja fragmentarni in ohlapno povezani, je bilo treba razumno izbrati. Izogniti sem se moral ponavljanju, ki bi lahko paraliziralo glasbeno variacijo. Prizore je bilo treba tesneje povezati in jih



Posnetek iz opere Richard III. Igorja Kuljerića



pametno razvrstiti v posamezna dejanja. To pa je bilo rešljivo bolj z glasbeno arhitektoniko kot z dramaturgijo.

Petnajst prizorov, ki sem jih končno izbral, sem obdelal po načelu kontrastiranja. To mi je prav posebej prepovedovalo, da bi skladal takt za taktom točno po literarni predlogi. Na ta način bi sicer morda lahko ustvaril bogato glasbeno zgradbo in lahko bi zelo natančno ilustriral dogajanje, vendar bi bilo nemogoče prepričati nevesto, da glasbo po nekaj prizorih preplavi monotonost. Ta pa pelje v dolgočasje. In ali ni dolgčas zadnje, kar bi si gledališče želelo?»

Kot zanimivost pogledimo še, kaj je Alban Berg odgovoril na neko anketo:

— Sprašujete me, kaj zahtevam od sodobnih glasbenih gledališč. To, da klasične opere izvajajo kot bi bile moderne in moderne, kot bi bile klasične.

— Kako si predstavljam odnos med glasbo, besedo in sceno?  $a^2 + b^2 = c^2$ ? Seveda v tem trikotniškem razmerju ni treba, da bi bila glasba vedno hipotenuza, vendar je to stanje tako za komponiranje kot za izvajanje idealno.

— Kaj osebno pričakujem in kaj zahtevam od glasbenih gledališč? Kot skladatelj opere Wozzeck od njih seveda zahtevam, da to delo izvajajo... pričakujem pa tega od njih ne!

prevredla KAJA ŠIVIC

## MIKROTONALNA GLASBA III.

Blackwood je svojih Dvanajst etud za elektronski glasbeni medij tudi posnel in izdal na plošči. Mnogi poslušalci so bili navdušeni nad njegovimi mikrotonalnimi študijami, katerih glavna lastnost je bila presenečenje, saj Blackwood dela z akordi in zoni, ki jih navadno ni v zahodnjaški glasbi. Vsaka nova fraza ponuja poslušalcu izziv, da na novo uglaši svojo občutljivost ter se odpove kakršnikoli pričakovanim učinkom.

Vendar Blackwoodove etude niso samo presenetljive, marveč tudi lepe, učinkovite in prepričljive. V njih je Blackwood predvsem skušal izraziti tisto, kar je določeni uglasitvi vrojeno, v vsaki skladbi je skušal odkriti najprivlačnejši aranžerski prijem, akordni nizi, ki jih je uporabil (odkril), pa bodo tedaj, ko se bodo te, danes še neobičajne, uglasitve bolj razširile med glasbeniki, postale standardne formule. Za razvoj sodobne mikrotonalne glasbe imajo Blackwoodove etude podoben pomen, kot so ga imele Bachove skladbe iz Dobro uglasenega klavirja v svojem času. Blackwood je tudi odkril, da se da z nekaterimi uglasitvami lažje delati, ker so relativno dostopne zahodnjaškemu ušesu, navajenemu na 12-tonsko intervalno matrico. Še najbolj je sprejemljiva 19-tonska uglasitev, 23- in 13-tonski uglasitvi, denimo, pa sta našim ušesom izredno tuje. Še posebej 13-tonska uglasitev, ki je brez kakršnihkoli intervalnih odnosov, ki bi vsaj malo spominjali na 12-tonsko lestvico. Blackwoodovo pio-

nirsko delo odpira glasbi naše bližnje bodočnosti popolnoma nove razsežnosti, ki pa niso bile neznane, denimo, Don Carlu Gesualdiju in Girolamu Frescobaldiju (16. oz. 17. st.), ki sta imela še največ veselja z 31-tonsko uglasitvijo. Zgodovina se ponavlja, vendar pa se raven teh ponavljanih spreminja.

P. AMALIETTI

Blackwoodovo ploščo *Twelve Etudes for Electronic Music Media* lahko za 9.55 dolarjev naročite na skladateljevem domačem naslovu: 5300 South Shore Drive, Chicago, IL 60615

## MALO MEŠANI SKLADATELJI

Zabave na Järvenpää, posestvu **Jana Sibeliusa**, so bile v glasbenih krogih zelo znane predvsem po tem, da so dolgo trajale. Nekega dne je bil gost v takšni veseli družbi tudi dirigent finskega nacionalnega orkestra **Robert Kajanus**. Zabava je bila v polnem teku, ko je ugotovil, da ima v Petrogradu koncert. Ker ni hotel družbe motiti, se je odpeljal z jutranjim vlakom, ne da bi se poslovil, zvečer dirigiral svoj koncert in se nato takoj vrnil v Järvenpää. Zabava je še vedno trajala. »Poslušaj no, Robert,« mu je zaklical Sibelius, ko je spet odkril Kajanus, »kakšna škoda, da si moral tako dolgo ostati v kopalnici!«

Kot vse drugo pri **Händlu**, je bil tudi njegov apetit velikanski. Tako je nekega dne prišel v gostilno, sedel za mizo in naročil šestnajst različnih jedi, med drugim: juho, ribe, pečenko, perutnino, desert, omele, sir, k temu še pivo, vino in liker. Natakar je prevzel naročilo, pogrnil

mizo in čakal. »Na kaj čakate?« se je pozanimal skladatelj. »Na družbo, gospod.« »Družbo?« je grozeče ponovil Händel. »Kar dajte, prinesite jedačo — presto, prestissimo! Družba sem jaz!«

**Charl Hallé** je bil mlad pianist, star 24 let, ko je prišel v Anglijo. Dobil je priporočilo, da bo igral pri pomembnih članih visoke družbe. In tako se je lord najprej pozanimal: »V kakšnem slogu igrate klavir?« Hallé se je nasmehnil: »V svojem lastnem, upam!«

Lord je vztrajal: »Ali je slučajno vaš slog podoben slogu Alexandra Dreyschoka?« »Nikakor, lord!« »Oh, to me pa zelo veseli,« je velikodušno odvrnil lord, »kajti Dreyschok je igral v moji novi hiši, in sicer tako glasno in močno, da so moji ubogi gostje morali vpiti, če so se hoteli slišati!«

**Irving Thalberg** je bil eden najdrznejših podjetnikov v Hollywoodu. Ko je zvedel za prihod Arnolda Schönberga, si ga je takoj hotel pridobiti za svoj novi scenarij *Dobra zemlja*. »Poglejte, profesor,« mu je zagotovil Thalberg, »pri tem gre za gandiozno zgodovino večne človeške usode. Predstavljajte si: Kitajska, potres, nadeloga kobilic, poplave, različne človeške strasti in nato še mlada žena, ki rodi sredi nevihte! Ali je še kaj bolj mogočnega za vašo glasbo?« »Bojim se, da ne, mr. Thalberg,« je odvrnil Schönberg mlo. »Če se zares vse to zgodi — zakaj sploh potrebujete še glasbo?«

Violinski virtuoz **Jascha Heifetz** je tudi dober poslovnež. Sam **Goldwyn** ga je skušal nekoč pregovoriti, da bi sodeloval pri filmu. Violinist je zahteval praviljčno vsoto. »Zakaj mislite vedno le na denar, Mr. Heifetz?« mu je rekel filmski mogočnej. »Denar vendar ni vse! Vedno morate pomisliti, da vas lahko naredim znanega, kadar jaz hočem!«

Drugič pri **Shawu**. Veliki pisatelj mu je rekel: »Popolni ste, Heifetz, absolutno popolni, toda resno vas svarim. Popolnost je nevarnost, zbuja zavist bogov. Najmanj, kar lahko storite, bi bilo: vsak večer, preden greste spat, zaigrajte vsaj eno napačno noto!«

## OD A DO Ž

**cabaletta** — (it.) 1. pesem ali skladba s triolno figuro v spremljavi (podobno topotu konja v lahнем drncu)

2. kratka cavatina

3. od 18. st. dalje mala, preprosta arija, v 19. st. tudi sklep v obliki stretta v arijah in duetih italijanske opere

**cavatina** — (it. pomanjševalnica od cavata — pesem)

1. pesem ali arija, preprostejša od celotne arije in samo v enem delu

2. instrumentalna skladba z značilnostmi vokalne pesmi

**medecine show** — (angl. »zdravniška« predstava) potujoča predstava v ZDA, kjer nastopajo zabavalci in glasbeniki zato, da pritegnejo množico, ki nato kupuje čudežna in univerzalna zdravila

**stop chorus** — zaporedno izvajanje breakov celotnega orkestra ali solistov, ritemska sekcija pa zaigra akord na vsaka dva takta

**vibrato** — (lat. vibratio — tresenje, vihtenje, trzanje) tehnika obogatitve zvena glasbila ali glasu s hitrimi in minimalnimi spremembami višine tona; pianisti ga izvajajo z igranjem hitrih tremolov in trilčkov



Ilustriral: JURE PFEIFER

# IZLETI V PRETEKLOST ROCKANJA IN ROLLANJA

## PRVI IZLET: ROCK'N'ROLL (V DRUGO)

(nadaljevanje iz sedme številke)

**S**evernjaški rock'n'roll — najbolj znan predstavnik te podzvrsti rock'n'rolla so **Bill Haley & The Comets**. Kot smo že omenili, je bil njen glasbeni predhodnik swing, pri čemer je severnjaški rock'n'roll zelo ostro poudaril ritem. Dovolj enotna so bila tudi njena besedila, ki so izražala predvsem veseljaške občutke druženja in plesa.

**Neworleanški plesni blues** — je imel precej bolj sproščene ritme od severnjaškega rock'n'rolla, poleg tega pa je precej bolj poudaril vlogo pevca. Njegova ključna predstavnika, ki sta ju poleg splošnih izhodišč podzvrsti družila le temna polt in klavir, sta bila **Fats Domino** s sproščenim, umirjenim in duhovitim klavirskim boogie-woogiejem (spomnimo se, da je bil Fats uspešen že pred izbruhom rockanja in rolanja — skladba **The Fat Man** leta 1949) ter **Little Richard** z nasilnim, norim rockanjem, machističnimi odorskimi izpadi, izzivalnim oblačenjem ter z brezpomenskimi besedili, od **Tutti Frutti** naprej. Zanimivo je, da so prav skladbe omejenih izvajalcev prodrale med najširše pop občinstvo. In to po zaslugi ene prvih »očiščenih« zvezd rock'n'rolla **Pata Boone**. Boon je bil prijeten, uglajen bel mladenič, ki v nasprotju s Presleyjem in Richardom ni zbujal zgražanja staršev. Z »olepšanimi« inaicami uspešnic drugih avtorjev (od Tutti Frutti do Ain't That A Shame Fatsa Domina ter »legendarnega« Speedy Gonzalesa), ki so se prodajale v milijonskih nakladah je z novo, mlado glasbo dokončno zastupil tudi skoraj vsak proti nemarnim novostim zaprt miren ameriški dom.

**Country rock (rockabilly)** je bila južnjaška bela verzija dvanajst taktne boogie bluesa. Predstavniki te podzvrsti rock'n'rolla so izšli iz countryja, pri čemer so uporabljali takrat v countryju »prepovedane« bobne in električne kitare. Osrednja osebnost tega zgodnjega rockabillyja je snemalec **Sam Phillips** s svojo založbo **Sun**. Če se spomnite, je Phillips odkril samega **Elvisa Presleyja**, ki je njegov najpomembnejši predstavnik. Ob njem pa ne smemo pozabiti še na trojico zanimivih Sunovih rock'n'rollerjev — na **Carla Perkinsa** (Blue Suede Shoes) ter **Johnnyja Casha** (I Walk The Line, Folsom Prison Blues), ki ju je precej bolj zavezoval country & western, ter na norega boogie pianista in pevca **Jerry Lee Lewisa** (Whole Lotta Shakin' Goin' On).

**Chicaški rhytm & blues** — so razvili črni glasbeniki, ki so sodelovali z znanimi bluesarjema **Muddyjem Watersom** in **Howlin' Wolfom** in snemali za chicaško založbo **Chess**. Leta 1955

je **Chess** s svojo podružnico **Checker** postala ena prvih rhytm & blues založb, ki so se prebile na pop tržišče s črnima izvajalcema, ki sta uspešnice posnela skupaj s črnimi blues glasbeniki. To sta bila **Chuck Berry** in **Bo Diddley**. **Chuck Berry** je s svojo glasbo pa tudi s svojimi besedili ob Presleyju najpomembnejši rock'n'roll glasbenik. Berry je bil namreč eden prvih rock'n'rollerjev, ki so svoja besedila naslonili na ključne točke »neodvisnosti« mlade generacije, na njeno željo po lastni glasbeni identiteti (Rock'n'roll Music) in po mobilnosti (Maybeline), na njen odpor do šole (School Days) ipd. Berry je bil zanimiv tudi kot kitarist in je s svojim stilom igranja kitare (predvsem s svojo nenavadno menjavo akordov ter z nasekanimi solističnimi zletji) vplival na številne mlade izvajalce. Njegov vpliv so med drugim priznavali **Beatli**, **Stonesi** ter **Bob Dylan**.

**Bo Diddley** je zanimiv predvsem s svojimi značilno sinkopiranimi ritmi, ki so prav tako odmevali med mlajšimi generacijami rock glasbenikov.

Peta podzvrst rock'n'rolla je po Gilletu **vokalni rock'n'roll — doo wop**. Ta stil so razvile mlade črnske vokalne skupine, ki si zaradi pomanjkanja denarja niso mogle privoščiti vaj s spremljevalno instrumentalno skupino. Tako so morali pevci poskrbeti tudi za ritmično osnovo glavnemu glasju. Njegovo petje so podlagali z ritmičnim popevanjem brezpomenskih izrazov — doo wop, shang, shang, dap-dap. V zgodnjih 50. letih je nastalo veliko doo-wop skupin, od katerih jih je večina izdala le po eno uspešnico. Omenimo vsaj **Penguins** z **Earth Angel**, **Chords** s **SH-Boom** ter **Crows** z **Gee**. Ena redkih skupin te podzvrsti, ki so se zadržale na površju, so bili **The Platters** s hitoma **Only You** ter **The Great Pretender** leta 1955.

V gneči rock'n'roll imen ne bi smeli prezreti izvajalca, ki je rock'n'roll približal pop občinstvu, a to brez padanja v osladnost in cenenost. To je bil **Buddy Holly**. Mladi pu bliski se je predstavljav v dveh vlogah — kot član skupine **Crickets** — ta je izvajala ostre skladbe z izrazitimi, svojevrstnimi melodičnimi aranžmaji kitar ter s samosvojim načinom bobnanja — uspešnice **That'll be the Day**, **Not Fade Away** ter **Oh Boy** — ter kot **Buddy Holly** z nežnim petjem in melanholičnimi melodijami — **Peggy Sue**, **Heartbeat**. Zanimivo je, da so izdelki teh dveh plati **Buddyja Hollyja** izhajali pri različnih založbah.

**ČRTA**. Med omenjenimi podzvrstmi rock'n'rolla sta v zgodovini rocka najbolj odmevali kitarski mehiška in chicaška. Prav tako ne smemo prezreti vpliva **Little Richarda** na pevce, ki so se obračali proti gospelu. Vokalne rock'n'roll zasedbe pa so s svojimi glasovnimi aranžmaji med drugim vplivale na **Beach Boys**, **Rolling Stones** ter na **Beatlese**.

## DRUGI IZLET: SMRT ROLLANJA IN VZPON SVETLE DEŽELE POPA

Veliki glasbeni poslovneži in tudi večji del javnosti so eksplozijo rock'n'rolla spremljali z velikim **nezaupanjem**. Razlogi za njihov odpor so bili predvsem trije: da so bile rock'n'roll skladbe preveč seksualno obarvane, da so bile vse prepogosto nastrojene proti avtoritetam, od šole naprej, ter da so bili izvajalci teh skladb črni glasbeniki ali pa beli glasbeniki, ki so skušali zveneti kot črni glasbeniki. Zadnji razlog za odpor je bil še posebno pogost na ameriškem Jugu. Lep primer takega negativnega odziva je izjava enega izmed uveljavljenih televizijskih kritikov, ki je **Elvisa Presleyja** označil kot nezaslišano netaletrirana in vulgarnega mladega komedijanta ter se vprašal: »Le kam drugam kot v obscenost se lahko napotimo po Presleyju? To pa je seveda protizakonito.« Na ameriškem Jugu so se v »samozaščitno dejavnost« vključile celo številne verske sekte, ki so mlado glasbo preklele kot »umazanega črnuharskega Hudiča, ki so ga ameriški mladini vsilili komunisti. In to zato, da bi jo moralno izpridili.« Tudi fizični obračuni z rock'n'roll glasbeniki niso bili iz-



Buddy Holly



jemen pojav tistega časa. No, precej več pre-  
prek je preboju mlade najstniške glasbe postavi-  
lo znano združenje ameriških uveljavljenih iz-  
dajateljev skladb (ASCAP), ki je skušalo vse  
skladbe z »rasno« glasbo zrinuti z valov radijskih  
postaj. In to z utemeljitvijo, da gre pri njih za tret-  
jerazredno obsceno in odpadno robo. Takim  
pritiskom so morali sčasoma popustiti tudi izva-  
jalci rock'n'roll skladb. Tako so začeli »čistiti«  
senzualna »rasna« besedila in jih v uglajeni  
obliki posredovati belemu občinstvu. **Zanimiv  
primer.** Leta 1954 je bila ena najpopularnejših  
skladb na rasnem tržišču **Work With Me Annie**  
Hanka Ballarda in Midnighters. Refren te  
skladbe se je glasil: »Počni to z mano, Annie,  
dajva, dokler je vse še tako v redu.« Skladba je v  
trenutku naletela na ostre napade belih čistu-  
nov. Tako je njena nova verzija v izvedbi  
Johnnyja Otisa seksualne aluzije spremenila v  
dvoumno plesne: »Zarolaj z mano, Henry, zaro-  
laj, dokler se še rolamo.« A tudi ta rešitev ni za-

dostovala. Tako se je končna radijska inačica te  
skladbe v izvedbi Georgie Gibbs glasila: »Za-  
pleši z mano, Henry, zapleši, dokler še vrtijo  
glasbo.« Podobno je Bill Halley očistil skladbo  
Shake, Rattle & Roll, pa tudi ostali »pridni« izva-  
jalci niso počeli kaj dosti drugače.

Po vsem povedanem nam mora postati tudi  
jasno, da radijske postaje z redkimi izjemami  
(Alan Freed) niso predstavljale črnskih origina-  
lov, temveč njihove inačice, ki so jih posneli  
»varni« beli izvajalci. Lep primer le-teh je že  
omemjeni Pat Boone. Sicer pa so se hkrati tudi  
številni črni glasbeniki, predvsem tisti v vokalnih  
skupinah, hitro začeli prilagajati zahtevam belih  
poslovnežev in radijskih postaj. Tako so pogosto  
zveneli celo bolj »belo« in sentimentalno kot  
pa beli pop glasbeniki. Konec leta 1954 je šte-  
vilo prodanih plošč z verzijami skladb preseгло  
število prodanih originalov, v drugi polovici 50.  
let pa se je razmerje v prid verzij skladb še stop-  
njevalo. Poleg tega se je v drugi polovici 50. let

prodaja plošč kar potrojila v primerjavi s tisto iz  
leta 1953. Ta povečana prodaja je bila nedvo-  
mno rezultat dejstva, da se je v drugi polovici  
petdesetih let industrija glasbene zabave za-  
čela prilagajati rock'n'roll zahtevam novega,  
najstniškega tržišča. Ponujati mu je začela  
predvsem mlade, neznane izvajalce, ki so sne-  
mali plošče z varnimi besedili in skrajno klišejs-  
ko glasbo. Važen je bil le njihov domačno čedni  
zunanji videz. Čeprav je val tega »**Industrij-  
skega**« odmeva na rock'n'roll dosegel prvi  
vrh že nekje okoli leta 1957, pa kronisti razmeju-  
jejo »dobi« rock'n'rolla in pop glasbe šele z  
letom 1959. Tega leta je namreč v letalski ne-  
sreči umrl Buddy Holly. Chucku Berryju in Jerry  
Lee Lewisu je zaradi domnevne nemorale ob  
približno istem času javnost obrnila hrbet, Berry  
pa se je znašel celo za zapahi. In končno, ti-  
stega leta je v vojsko odromal Elvis Presley. Dve  
leti se je iz nje vrnil kot normalen, »mriren« držav-  
ljan.

Velike založbe so kmalu odrile, da pop hero-  
jem, ki jih prodajajo mladi generaciji, sploh ni  
potreben kakšen poseben glas ali smisel za  
glasbo. Ne **Frankl Avalon**, ne **Bobby Vee**, ne  
**Fabian** in ne **Bobby Rydel** niso mogli pritegniti  
s svojim neizrazitim glasom. Važno je bilo le, da  
so imele ob nujnem privlačnem videzu pevca  
poppevčice »svoj« ritem, privlačen refren in da  
so njihove tematike obravnavale svetlejšje po-  
dobe iz življenja najstnikov: ples, priprave na  
druženje, najstniško zaljubljenost evforijo... Z  
njimi je bil dan vzorec za standardne teme pop  
besedil, ki ga tovrstna glasba uporablja še  
danes. V ta udomačeni pop rock'n'roll val je po  
vratu iz vojske skočil tudi Elvis Presley. Ob  
vsem povedanem seveda tudi ne bi smelo biti  
nepričakovano, da je bila glasnik tega novega  
pop vala **televizija**. Leta 1957 je prodir **Dick  
Clark** s svojo televizijsko pop oddajo **American  
Bandstand** iz Philadelphie na celoten ameriški  
televizijski prostor in postal z njo neverjetno po-  
pularen. Vsako soboto opoldne je American  
Bandstand predstavljal v danem trenutku naj-  
bolj sveže predstavnike pop rock'n'rolla, in to  
pred »razigrano« publiko kakih 150 najstnikov  
(kot številne pop oddaje pozneje). Poleg tega je  
bila to ena prvih televizijskih oddaj, kjer so izva-  
jalci predstavljali svoje skladbe na playback, ka-  
terih glasba je bila prej posneta v studiu. Tako  
tudi z medijskega (TV) vidika sploh ni čudno, da  
je bil glavni adut valov pop rock'n'rollerjev (kot  
še tolikokrat pozneje) zunanji videz.

American Bandstand je tudi močno vplivala  
na hitro prodornost **plesnih mod.** Pred vzpo-  
nom te oddaje se je posamezen ples približal  
skozi ZDA po več let in imel pri tem številne kra-  
jevne inačice. Odtlej pa ga je televizija ponujala  
mlademu občinstvu v poenoteni obliki. Ta proces  
nam najbolje ilustrira pojav **twista**. Za skladbo  
**The Twist** je zaslužen Hank Ballard. Ta z njo ni  
imel posebnega uspeha. Nato je The Twist po-  
grabila ena od belih založb in jo dala v roke  
**Chubbyju Checkerju**. Ta je bil namreč kot  
dober plesalec prav primeren za mali ekran.  
Vseeno pa je ostal njegov uspeh z The Twist  
leta 1960 omejen na ozko najstniško tržišče.  
Zato pa je **Let's Twist Again**, načrtno izdan  
pred poletnimi počitnicami 1961, sprožil pravo  
modo twista. Twistu so v zgodnjih šestdesetih  
letih sledile **druge plesne mode**: Bristol Stomp,  
Wah Watusi, Limbo Rock... pri čemer so bili ti  
nazivi le nove etikete za že nekajkrat prežve-  
čene ritme in načine igranja.

(se nadaljuje)  
PODGANA DŽO



JLL



Prizor iz oddaje American Bandstand

## PISMA

Gotovo niste prezrli tega, da v prejšnji številki nismo objavili nobenega pisma. Zgodilo se je namreč, da smo prejeli le enega in tega smo prihranili za tokrat, da ne bi samevalo. Zdaj pa je prostorska stiska in kar razganja me od veselja, da se je nabralo nekaj zares imenitnih prispevkov. Vse več vas je, ki se skušate s pisanjem o glasbi — na najrazličnejše načine in z najrazličnejšimi motivi. Nekateri ste realni opazovalci, malo hudomušni in malo kritični, drugi ste zasanjani in iščete v glasbi uteho, tretji se že lotevate premlevanja posameznih glasbenih elementov in podrobnega spoznavanja te umetnosti. Tokrat lahko objavim primere za vse, kar sem naštel, in kar lepo po vrsti predstavljam spise, ki so vsak po svoje zanimivi in tehtni: najprej pisanje najmlajše dopisnice, **DUNJE KOSTELEČ**, učenke 3. razreda iz Metlike — prirčno poročilce o šolski prireditvi, nato romantične občutke osmošolke **ARIJANE KALAN** iz Medvoda, ki jih je doživljala na simfonični matineji Glasbene mladine, pa kritični prispevek na temo glasbene vzgoje srednješolca **DRAGANA BARBUTOV-SKEGA** iz Maribora ter nazadnje iz črpnjo in sijajno napisano pismo o razstavi v glasbeni šoli Koper učenca **DIMITRIJA PUCERJA**.

### OB PODELITVI BRALNIH ZNAČK

V četrtek je bila podelitev bralnih značk. Z obiskom nas je počastil skladatelj Janez Bitenc. Otroški pevski zbor in še dva manjša so zapeli njegove pesmice. Bil je presrečen in nam je zato povedal glasbeno pravljico o petelinčku, ki bi rad imel zlato rožo, zlat kljun in zlato pero. O petelinčku nas je naučil tudi pesmico. Novo pesmico smo zapeli skupaj z našimi tovarišicami. Ob koncu prireditve nam je podelil Župančičeve bralne značke. Od 711 učencev jih je bralno značko osvojilo 490.

**DUNJA KOSTELEČ, 3. r.**  
**OŠ Metlika**

### MOJI OBČUTKI OB POSLUŠANJU KONCERTA RADIJSKIH SIMFONIKOV DNE 13. 2. 1987

... Mala nočna glasba — Wolfgang Amadeus Mozart! Zaprem oči in čakam. Še malo in še malo, nato zvok, ki mi napolni telo, vsak delček duše. Melodija me boža, spreha se po meni in na novo odkrivam sebe. Pozabim na čas, v mislih imam samo nemir, ki me spreletava. Melodija je nežna, tako čudovito polna in njeni

raznobarvni odtenki me božajo. Oči se mi odprejo, zdi se mi, da se napne vsaka mišica mojega telesa, ko glasba doseže višek. Nato se počasi stopnjuje val nemoči v meni ob preveliki moči zvoka, ki mi polni ušesa. Nato konec, hiter, da se mi zdi, da je vse trajalo le nekaj hipov. Še neizjokane solze izginejo iz oči.

Koncert, ki smo ga obiskali, je bil zame nepozabno doživetje in ko sem odhajala iz dvorane, sem spoznala, da je v meni zbudil željo po poslušanju glasbe v živo. Do takrat nisem vedela, da je lahko kaj tako lepo, da se lahko ponovno rodiš, a tokrat z glasbo.

**ARIJANA KALAN, 8. r.**  
**OŠ Oto Vrhunec-Blaž Medvode**

### TUDI OPERA JE GLASBA

Če primerjamo glasbeno vzgojo v osnovni in srednji šoli, ugotovimo, da je slednja zapostavljena. V srednji šoli srečamo kratico GLV samo v enem letniku, navadno v prvem ali drugem. Zakaj je glasbena vzgoja v srednji šoli tako nepomembna? Učbenike sicer imamo, vendar so med dijaki neprijazni. Knjiga je predebela, imenujemo jo kar »bukva« ali »špeh«. Ali ne bi bilo bolje, če bi jo avtorji razdelili v več knjižic? Menim tudi, da bi glasbeno vzgojo morali imeti vsaj dve leti, vendar ne po sedanjem programu. V knjigi je napisano zelo veliko, na koncu pa sploh ne veš, kaj in kako se učiti. To predstavlja velik problem predvsem za sedanje prve letnike, ki se jim glasba ocenjuje z navadnimi ocenami in ne več z opisnimi.

Še in še je težav, vendar raje zadržajmo v čisto druge vode. Tudi opera je glasba in zelo zanimivo je, kako nastaja. Zato smo profesorici Miri Mrasček še posebej hvaležni, da nam je kljub precejšnjim težavam omogočila ogled vaj. Lahko smo vi-

deli vse — od tako imenovane sedežne vaje pa do zadnje, predpremierne generalke. Govorim o vajah za opero Evgenij Onjegin Petra Iljiča Čajkovskega. Ob prvi vaji nam je govoril dirigent maestro Oscar Danon. Zelo zanimive so bile njegove misli o navezanosti na to opero. Ob tej priložnosti bi se rad zahvalil ravnatelju Opere, Stanetu Jurgecu za dovoljenje ogledov vaj, maestro Danonu za potrpežljivost, vsem ostalim pa za dobre živce. Vsem solistom in opernemu zboru pa v prihodnje še več uspehov.

**DRAGAN BARBUTOVSKI, dijak**  
**Srednja družboslovna šola Maribor**

### »BIL JE TO ČAS, ČAS RENESANSE...«

Ob razstavi v Glasbeni šoli Koper

Včasih je človek kar srečen, da lahko pozabi na težave, s katerimi se spopada dan za dnem, da se loči od sivega vsakdana in si v domišljiji ustvari neresničen sanjski svet, se povrne v meglice preteklosti in okusi tvarine minulih obdobij človekovega obstoja.

Renesansa, eno najbogatejših obdobij, kar jih je rodila človeška miselnost, je bila preporod v pravem pomenu besede. Spremenila je nekdanje ideje družbe, porušila je dogmatične ideale in ustvarila novo, boljše resničnost, svoje bogastvo je razprostrla nad svetom realnosti, da bi ga duhovno razširila.

Trajala je od 14. do 16. stoletja, zajela je velik del družbe, iz katere je izvzela izjemne ljudi. Predvsem pa je renesansa rojevala umetniške talente.

Preselimo se v sedanjost!

Glasbena šola v Kopru. Učenci razreda »Spoznavanje glasbene umetnosti« in njihova mentorica Marija Settomini se že dalj časa ukvarjajo z raziskovanjem preteklih umetniških obdobij. Razčlenjujemo, opisujemo, analiziramo glasbo in miselnost, ugotavljamo njune značilnosti in zakonitosti ter skušamo tako ustvariti svojstveno podobo kakega veka.

Pred kratkim smo bili zopet na delu. Tokrat je bila predmet naših proučevanj, kot že omenjeno, renesansa. Zavedali smo se, da to bogato obdobje s svojim razkošjem barv, zvokov in idej marsikoga pritegne in navduši. Zato se tudi nismo »egoistično« omejili na opazovanje in skušanje svojih več kot odličnih rezultatov, ampak smo se odločili, da jih v obliki razstave in nastopa prikazemo širšemu krogu občinstva.

Renesansa v sliki, besedi in glasbi. Če vas je kdaj pot slučajno zanesla v vežo glasbene šole, ste si lahko ogledali zelo obsežno, izjemno pe-

stro in odlično pripravljeno razstavo z naslovom »Bil je to čas, čas renesanse...«. Ta razstava je vključevala prav vse, od obširnega opisa samega obdobja, miselnosti in kulture tedanjega časa, opisov, proizvodov človekovega dela, do življenjskov tedanjih umetnikov, arhitektov, astronomov, znanstvenikov... Takoj si opazil v renesančnem stilu okrašen naslov, mnogotere barve in črno bele slike na panojih, knjige pod razstavnimi vitrinami, ilustracije in na razne načine prikazana besedila, citate, verze... Če pa ste imeli še to srečo, da ste prisostvovali nastopom učencev, ste se ob bogato okrašeni sceni in poslušanju najlepše renesančne glasbe vživeli v tisto obdobje. Lahko ste videli, kar so videli Trubar, Gallus in Lasso, čutili, kar je čutil Leonardo da Vinci, slišali, kar je slišal Villon, okusili, kar je okusil Shakespeare. Nastop je bil enkratni:

Kako zaneseno so recitirali Shakespeara, kako vzvišeno so brali Trubarjeve besede, kako lepo so v slovenščini, srbohrvaščini, italijanščini, nemščini, francoščini, stari slovenščini in celo v latinščini opevali in častili spomin renesančnih umetnikov! In vse to je spremljala čudovita, večinoma pozabljena renesančna glasba...

Človeka taka stvar kar prevzame in navdihne, ga sili k razmišljanju in ga navdaja s prelestnimi občutki zmagoslavja, da se počuti vsemogočnega, vseobsegajočega... Ob spominu na minula obdobja se vedno zamislimo nad človekovimi idejami, nad njegovim bistvom in smislom obstoja. Kaj vse je ustvaril človek in kaj vse je tudi uničil...

Ampak življenje gre dalje, čas teče naprej in razvoj zahteva svoje...

**DIMITRIJ PUCER — učenec**  
**Glasbena šola Koper**

S prispevkom Dimitrija Pucerja sklepam tokratno rubriko iz več vzrokov. Prvič pisanje izstopa zaradi tehtnosti in lepega jezika, drugič predstavlja skupno delo cele skupine mladih zaganacev in njihove mentorice iz Kopra, o katerih bomo prav gotovo še veliko slišali, in tretjič — Dimitrij je poslal še eno zanimivo pismo z naslovom **PU-STITE ZVOKOM, DA SO, KAR SO!** Tema je imenitna in njegovo ter pisanje njegove sošolke Ane-Urške Šuklje bom prihranil za prvo številko naslednjega letnika. Omenjeno temo pa ponujam v razmislek tudi vsem drugim dopisnikom, ki so se pripravljene spopasti s to izjavo skladatelja Johna Cagea.

Želim vam sončne in sproščene počitnice, daleč od mestnega hrupa in vsakodnevnih skrbi, ki vam bodo dale novih sil za naskok naslednjega šolskega leta. Ob mirnih trenutkih pa skušajte napisati nekaj vrstic o glasbi, zvokih, tonih, šumih... in tišini.

**VAŠ UREDNIK**



Ilustriral: **MILOŠ BAŠIN**





**KAJI**  
**REŠITVE KRIŽANKE**  
**IZ 6. ŠTEVILKE**

S sedmo številko smo spet nekoliko zamudili pri izidu, tako da smo lahko tokrat izžrebali le reševalce 6. letošnje križanke. Kar lepo število rešitev se je spet nabralo, kot že velikokrat poprej na račun prizadevnih učencev iz Stopič. Nagrado prejmeta reševalca **ANDREJ LUKŠIČ** in **STANISLAVA KOS**, oba prav iz Stopič.

Rešitve 8. letošnje številke pošljite do konca junija, saj se nam ne mudi. Do prve številke naslednjega letnika, ko bomo lahko objavili nagrajene reševalce, je še skoraj štiri mesece časa. Tačas pa si bomo vsi skupaj privoščili zaslužene počitnice. Vam, ki si boste nabirali nove moči za naslednje šolsko leto, želimo čimveč sonca in aktivne rekreacije ter vmes kakšno lepo glasbeno doživetje.

**ISKANJE BESED**

Krasno je, da se vedno več mladih reševalcev in iskalcev besed loteva sestavljanja novih ugank. Dijak 1. letnika srednje šole, ki nam je predlagal letošnjo obliko uganke, se ni zmotil — iskanje besed je kar prijetno in zanimivo, pa še poučno je. Tokrat je bil pri sestavljanju besed iz danih črk, ki so krasile fantazijsko pizzo, spet enkrat najuspešnejši **PETER SKRBIŠ** iz Zgornje Polskave. Našel je devet zanimivih glasbenih pojmov in imen, seveda tudi najdaljšo besedo, ki je **ČEMBALO**. Med reševalci, ki so našli to najdaljšo besedo, pa smo izžrebali učence 6. b razreda OŠ GRM iz Novega mesta. Ta razred nam je poslal predlog za novo uganko v iskanju besed, ki ga je tudi simpatično ilustriral, vendar so učenci prezrli, da v teh »sestavljanjakh« nikoli nobene črke ne ponavljamo. To namreč uganko čisto spremeni in je tudi proti ugankarskim pravilom. Tako splet črk, ki so nam ga poslali, žal ne prihaja v poštev za objavo, vabimo pa 6. b., da poskuša sestaviti novo podobno uganko (vsaka črka sme biti omenjena le enkrat!) za prvo številko naslednjega letnika.

Zadnja letošnja uganka v sestavljanju besed je tokrat kljub vsemu prišla izpod peresa mladih reševalcev: navdušeni križankarji iz Stopič, učenci 7. in 8. razredov OŠ Janeza Trdine so pogozdovali in v naravi ob delu so dobili zamisel za uganko, ki jo posredujemo vsem drugim bralcem. Za reševanje veljajo še vedno pravila, ki smo jih že večkrat omenili. Ker se za pošiljanje rešitev ne mudi, se kar natančno lotite sestavljanja. Rešitve nabiramo do konca junija na običajni naslov.



	SESTAVIL IGOR LONGYKA	PIANIST RUBIN-STEIN	INDIJAN-SKI BOG	GROBO OBIČAJNOSTALSKO SUKNO	TKANINA ZA TANČICE	STARIN-SKI VEZNIK
	SLOVIT IT. IZDELOVALEC GODAL					
	ŽIDOVSKI SVEČENIK					
	KLADA ZA SEKANJE DRV					
	MEDMET ZA SPODUJUDO KONJA			ENAKA SOGLASNIKA	OOISEJEV OTOK	GM
	TONI FORNEZZI					VRSTA VRBE
	NAGLAVNI ZAJEDALCI	GLAVNO MESTO JEMENA	MNOŽICA	ANTON VODNIK OGLASL ANONSE		
GM	OZHAKA NA POKRIVALU UNIFORME	STROKOVNIK, POZNAVALEC	TELESNA TEKOČINA	SARAJEVO	GM	HAŠA POPEVKARICA (BRANKA)
					ZIO IZ GROBNIH KAMNITIH KVADROROV	
	PIŠKOT			OBRAZ ZA IZDELAVO KLUŠEJEV		
	RUMENORJAVA BARVA			GRM ZA PRIDOBIVANJE ODVAJALNIGA OLJA		PRVA SLOV. OPERA JAKOBA ZUPANA
				2. IN 22. ČRKA		OKRASNA VRTHA CVETLICA
	IME GRŠKE ČRKE		ZDRAVIL. MESTO V ANGLIJI			ENOCELICNA ZIVAL
			OKRASNE PTICE			RADIJ
	ANTON PODBEVŠEK	UPORNIK (BRKATI...)				GRŠKI BOG VOJNE VRSTA HRASTA
	OKRASNA NIT ALI PRAMEN IZ NITI			TOVARNA ANTEN V G. RADGOM		NIZEK ZEN. PEVSKI GLAS
				MEDMET		20. IN 13. ČRKA ABEC.
	ALEJA					GOSTILNICAR KISIK
	OSREDNJI PROSTOR STARORIMSKE HIŠE				POŠLI REŠITEV KRIŽANKE NA NASLOV REVLJA GM, KERSNIKOVA 4, 61000 LJUBLJANA	OKROGLINA

OLGA MATIJA 8. b OŠ JANEZ TRDINA 68 322 STOPIČ



# SPOLNOST IN GLASBENI KNJIŽNIČARJI

**N**icolas Slonimsky je v sedmi izdaji Bakeryjevega Biografskega slovarja glasbenikov omenjen kot avtor izvalnega predavanja z naslovom Spolnost in glasbeni knjižničarji. To predavanje je avtor l. 1968 v ZDA predstavil udeležencem simpozija Združenja glasbenih knjižničarjev, ki so se nanj odzvali z bučnim krotom. Z objavo Leksikona glasbenih domislic Solo Minskega (tako je avtorja in naslov knjige preimenoval neki glasbeni založnik) je bila namreč razkrita marsikatera opolzčnost in izžvljanje znanih glasbenih osebnosti.

Kakšno je pravzaprav mesto spolnosti v glasbenih knjižnicah? Pred desetimi leti sem na to opozoril v peti izdaji Bakeryjevega Biografskega slovarja glasbenikov, kjer sem omenil avtobiografijo nemške primadone Wilhelmine Schröder-Devrient, ki je razširjala govorice o nočnih izletih po sobah znamenitih glasbenikov. V enciklopedijah je bilo to navedeno kot avtentičen dokument, v resnici pa je bila to izmišljotina umazanega anonimneža. Seveda sem bil nad vsem tem ogorčen in ob svojem prvem obisku marmornate dvorane v Kongresni knjižnici sem zahteval to knjigo. Knjižničar, možič nedolžnega pogleda, me je vprašal: »Ali hočete tudi francosko izdajo knjige; ta je ilustrirana?« (I!) V nič manj kot 90 sekundah sta bili obe knjigi v mojih rokah! Priznati moram, da je bila to najhitrejša postrežba, kar sem jih bil kdaj v knjižnici deležen. Izrazil sem začudenje nad to urnostjo, potem pa mi je knjižničar odvrnil: »Oh, saj vsi vemo, kje so spravljene te knjige!«

Italijanski operni skladatelj Luigi Ricci je imel otroka z ženino sestro dvojčico. Isti knjižničar si ni mogel kaj, da ne bi ob strani te knjige dodal opazko: »Bi lahko ugotovil kakšno razliko?«

Drugi knjižničar je zahteval od mene pojasnilo za trditve, ki sem jo navedel v Bakeryjevem Biografskem slovarju glasbenikov, da je bil francoski violončelist François Servais nezakonski sin Franza Liszta in princeze Carolyne Sayn-Wittgestein. »Je to domneva ali dokumentirano potrjena izjava?« je poizvedoval. »Mi lahko dokažete, da je vaša trditev resnica?« To je bilo seveda težavno. Po mojem slovarju in po nekaterih drugih virih se je Servais rodil v Rusiji l. 1840, ravno v tem času pa je po Rusiji (v spremstvu princeze Wittgestein) potoval Liszt. Pisal sem sovjetskemu avtorju knjige Ruski violončelist skozi zgodovino in ga vprašal, ali lahko preveri podatek o Lisztovem bivanju v ruskih prenočiščih, kjer bi lahko prenočeval skupaj s princezo. A dobil sem le osupel odgovor, da za Servaisovo rojstvo v Rusiji ni konkretnih podatkov oz. dokazov. Tedaj sem se mural problema lotiti z druge strani — Servaisove smrti v Asnièresu pri Parizu. Pisal sem županu tega mesta za kopijo Servaisovega mrtvaškega lista, v odgovor

pa sem dobil pojasnilo, da v tem mestu ni nobenega mrtvaškega lista o kakšnem Servaisu, sicer pa je v Franciji 14 mest, ki se imenujejo Asnières, eno mesto s tem imenom pa je celo v Švici. Predlagal mi je, naj za Servaisov mrtvaški list vprašam kar vseh 14 istoimenskih mest, napoltil pa me je tudi k potomcu nezakonskih otrok Franza Liszta, v Pariz. A le kaj naj bi ta vedel o pregrehah »enega« izmed svojih prednikov? Zaveda se mi je začela gnusiti!

Ali je potrebno za boljše razumevanje glasbe spoznati tudi skladateljeva spolna nagnjenja?

Heteroseksualna melanholija odseva v glasbi Čajkovskega iz vsake note. Pri raziskovanju in podrobni analizi njegovih del pa ugotovimo, da se ti signali križajo in kažejo v nasprotno smer. Freudovi pristaši bi gotovo odkrili resnico z zelo opaznimi ženskimi zaključki v večini njegovih melodij. Življenjepisci Čajkovskega so dolgo verno poročali, da je bil skladatelj poročen, a se z ženo nista dobro razumela, svojo dušo pa je izpovedoval Madame von Meck, a le v pismih, saj se je bal, da ima plemenita Madame z njim heteroseksualne namene.

Vsi namigi na homoseksualnost Čajkovskega so bili med drugim izpuščeni v sovjetskih izdajah skladateljevega dnevnika in pisem. Podobno se je zgodilo v Vzhodni Nemčiji, kjer je bila zaplenjena biografija Čajkovskega, ki se je ukvarjala z njegovimi spolnimi nagnjenji. Zgodnja sovjetska izdaja dopisovanja Čajkovskega z njegovimi sorodniki vključuje številne »sočne« odlomke (npr. kako Čajkovski v pismu bratu Modestu zanosno opisuje svoja občutja, ko z

okna z vznemirjenjem opazuje mlade semeniščnike, ki hodijo mimo).

Kot je znano vsem glasbenim knjižničarjem, je Wagner speljal Lisztovo hčer Cosimo njenemu možu Hansu von Büllowu. V tem času je Büllow vadal Wagnerjevo opero Tristan in Isolda in ko je Cosima rodila deklico, jo je Wagner izvalno poimenoval Isolda. 40 let kasneje je Isolda tožila svojo mater zaradi pravice do dedovanja Wagnerjevega posestva. Sodišče ni bilo na njeni strani, saj je v obrazložitvi navedlo, da je osem, devet mesecev pred Isoldinim rojstvom Hans von Büllow še vedno prebival v neposredni bližini Cosime. Prav zato bi lahko bil Isoldin oče Hans von Büllow in ne Richard Wagner.

Rusi imajo zelo primerno besedo NEBYLITZA (op. prev. v izvorniku je avtor prevedel to rusko besedo v angleško sestavljenko treh besed »un-was-ity«, v slovenskem prevodu pa bi to pomenilo nekaj, kar ni nikoli obstajalo). Take seksualne »nebylitze« najdemo tudi v življenjepisih mnogih velikih skladateljev. Na primer Brahmsovem! Ko se je prvič srečal z velikim številom deklic (ko je še kot golobrad mladenič dirigiral Hamburgskemu dekliskemu zboru), je omedlel in so ga morali odnesti.

Nekateri njegovi življenjepisci so skušali prenapeti skladateljevo platonsko prijateljstvo s Claro Schumann, pri čemer pa so žalostno propadli.

Pogumen ameriški avtor se je v 20. letih odpravil v dunajske bordele Brahmsovega časa in tam naredil intervju z nekaterimi ostarelimi uslužbenkami. Te so mu za denar rade pripovedovale o svojih uslugah Brahmsu, kateremu je (po njihovih besedah) ustrezal »eksotičen« način.

Ena izmed najbolj fantastičnih tovrstnih »nebylitze« je publikacija o ponarejenem sveznju Chopinovih pisem, naslovljenih njegovi prijateljici Delphini Potocki. V pismih se razkrije Chopin kot izkušen Don Juan in strasten pohotnež. Pisma je napisala Poljakinja, ki je trdila, da so kopije originalov. Problem pisem je pravzaprav v nekaterih Chopinovih opolzkih izrazih, ki za njegov čas niso bili običajni. Na primer v njegovi Polonesi v A-duru, kjer naj bi se izrazil kot »A Durka«, kar pomeni v poljščini luknja, največji laik lahko ugotovi, da ima izraz hkrati že anatomski pomen. Raziskovalci so ugotovili tudi časovna neskladja in ko so z njimi seznanili Poljakinjo, se je ta zastrupila.

Paganini se je moral braniti pred ljudmi, ko je s seboj v Francijo pripeljal 16-letno deklico, saj ji je hotel pomagati pri njeni pevski karieri. Pozneje je mlada pevka odšla v Ameriko. Rokopis njenih spominov je zdaj v lasti nekega zbiralca v St. Louisu. Njegova zbirka vsebuje še mnogo dragocenosti znanih glasbenih osebnosti, na žalost pa njihov lastnik le-te nerad daje na vpogled.

Zelo zanimiv je tudi nek Beethovnov življenjepis, ki interpretira Beethovno prijateljstvo z njegovim nečakom kot primer skritih homoseksualnih odnosov.

Na samostanskih in zatohlih skupnih ležiščih glasbeni pisci pogosto izmenjujejo delčke seksualnih govoric o skladateljih in celo svojih kolegih.

Da, Amerika, seks je na pohodu v tvoje glasbene knjižnice.

Prispevek je iz ameriške revije Newsletter  
Prevedla in priredila  
**IRENA SAJOVIC**

Ilustriral: **JURE PFEIFER**





# SCENSKA GLASBA II.

**V** 18. stoletju so še strogo ločevali med posameznimi umetnostmi, v romantiki pa se je pojavila težnja po spajanju. Živa vez med glasbo in dramo je najmočnejše prišla do izraza v operi kot celostni umetnini. V tistem času je nastal niz scenskih skladb — včasih tudi za slabša dramska dela, ki so se zaradi svoje velike umetniške vrednosti obdržala v obliki orkestralnih suit.

Poleg Shakespeara, Goetheja in Schillerja so avtorje scenske glasbe najpogosteje inspirirali Ibsen, Strindberg, Maeterlinck in ruski pisci. Med najpomembnejše skladatelje te vrste iz 19. stoletja štejemo Franza Schuberta, Felixa Mendelssohna, Roberta Schumanna, Georgesa Bizeta, Milija Balakireva in Engelberta Humperdincka.

Čprav Shubertova gledališka dela v glavnem štejemo za neuspele poskuse, se nekateri orkestralni odlomki iz scenske glasbe za igro Rosamunde von Cypem še danes izvajajo v koncertnih dvoranah. Leta 1826 je Felix Mendelssohn napisal genialno uverturo za Shakespeareov Sen kresne noči, ki je nedosegljiva v upodobitvi vilinskega sveta. Carl Maria von Weber je ustvaril glasbo k Shillerjevemu Turandotu, Robert Schumann pa je v Manfredu s temnimi orkestrskimi barvami in izraznimi harmonijami impresivno predstavil tragedijo Byronovega junaka, v kateri je našel odsev lastne duševne razdvojenosti.

Zanimivo usodo je doživela Bizetova scenska glasba k Daudetovi drami Arležanka, ki je v taki obliki ostala skoraj neopažena; kot orkestrska suita pa je doživela izjemni uspeh.

Nemara najuspešnejša je Griegova glasba k Ibsenovemu Peer Gyntu, ki je tembolj učinkovita, ker je skladatelj poudaril lirske elemente in s severnjaško melodiko srečno dopolnil Ibsenov sprev.

Shakespeareova dela so bila za skladatelje zanimiva bodisi kot podlaga za operni libreto ali pa so skladali uverture in medigre za gledališke uprizoritve njegovih del. Slednjih je največ napisal Engelbert Humperdinck, s Kraljem Learom

se mu je pridružil Milij Balakirev. V prvih desetletjih 20. stoletja je močno upadel interes za scensko glasbo. To je bila posledica spreminjanja nalog scenske glasbe, ki je izgubljala komentatorsko vlogo. Prihajalo je do vse opaznejšega vztrajanja pri funkcionalni in aktivni vlogi glasbe v gledališču. Vedno močnejše je postajalo sodelovanje glasbenika, dramskega avtorja, režiserja, scenografa in koreografa. Coc-teau, Stravinski, Džigiljev so se lotevali takega ustvarjanja, v katerem elementi teksta, glasbe, baleta, scenografije in režije medsebojno učinkujejo in enakopravno vplivajo na definitivno fiziognomijo scenske uresničitve.

Pomembno vlogo so igrale nove težnje po funkcionalni prisotnosti glasbe v samem tkivu dramskega razvoja. V teatru Bertolta Brechta je bil song eno izmed glavnih orodij direktnega delovanja na gledalca. Podoben je bil proces v francoskem gledališču, kjer je v Kralju Ubuju glasbi dodeljen drugačen namen. »Novo funkcionalnost« sta razvijala Maurice Jaubert in Arthur Honegger in ustvarjala poetiko gledališča, v kateri glasba določa logiko režije.

Kljub novim tendencam glasba v evropskem gledališču ni dosegla pomena, ki ga je imela v grški drami ali gledališču starih civilizacij. Vendar je bila njena vloga raznovrstna glede na vrsto izvajalskega ansambla, mesta, od koder je bila izvajana, in stopnje integriranosti v dramaturško tkivo predstave.

Vse do 20. stoletja je uporaba scenske glasbe zahtevala orkester in pevce. Glasbeni ansambel je izvajal tako originalno naročene kompozicije kot »arhivsko glasbo«, s katero so poljudno opremjali posamezne uprizoritve. Ravno v zvezi z uporabo arhivske glasbe, katere izbor je bil večkrat dvomljiv, velja pripomniti, da z uvajanjem v dramsko strukturo glasba izgubi status samostojnega dela in se vključuje v potek predstave.

Z razvojem tehnike, uporabo konkretne in elektronske glasbe, se je scenska glasba preselila na magnetofonski trak. Zvočni tok se je razširil od čiste glasbe do vrste šumov, tišine in ustvarjanja posebne zvočne atmosfere. Boguslav Schaffer v svojih scenskih vizijah prerokuje glasbi vedno bolj motivirano in funkcionalno vraščenost v zapleten mehanizem gledališkega predstavljanja.

**CVETKA BEVC**

Fotografiral: **LADO JAKŠA**

# ZVOČNOST SLOVENSКИH POKRAJIN

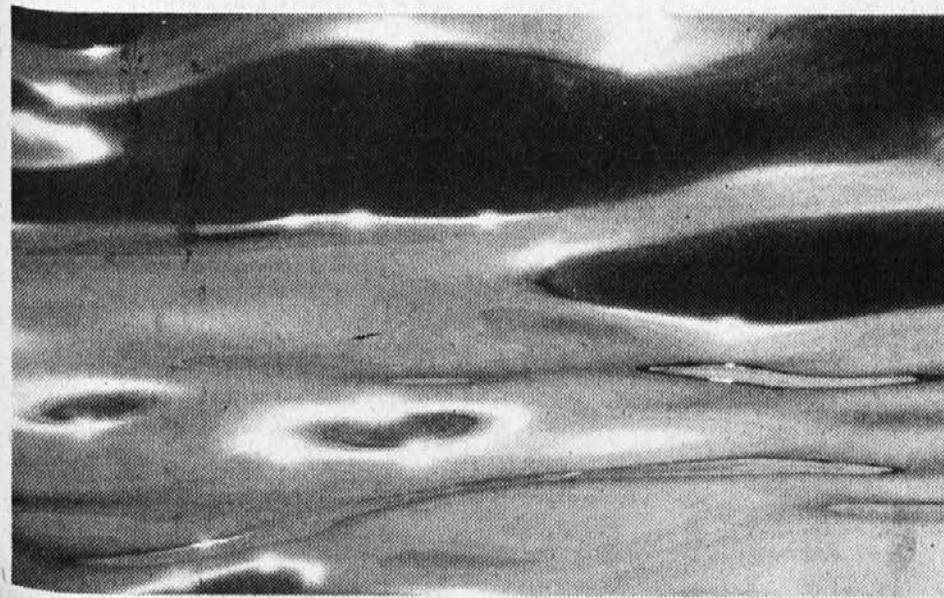


**T**ako bo naslov novi plošči s slovensko ljudsko glasbo, ki jo pripravljajo etnomuzikologinja Mira Omerzel-Terlep, strojni inženir in flavtist Matija Terlep in pevka, višja medicinska sestra Beti Jenko. Posnetki za ploščo so izgotovljeni, z njimi se vsi trije izvajalci predstavljajo kot pevci in instrumentalisti obenem. To pa je nova kvaliteta v njihovem delu — tudi v živo lahko izvajajo do šest glasov hkrati in s tem obogatijo zvočni spekter.

*Kot skupina ste domačim pa tudi tujim poslušalcem dobro znani predvsem po dveh gramofonskih ploščah Slovenska ljudska glasbila in pesmi (s pevko Bogdano Herman) in po seriji TV oddaj o ljudskih glasbilih, najbolj pa po zaslugi živih nastopov, ki ste jih imeli največ prav za mlado občinstvo. Kolikokrat ste doslej nastopili?*

**Mira:** Z Matijem že petnajst let zbirava ljudska glasbila, prihodnje leto pa bo deset let, odkar jih predstavljava tudi na koncertnem odru, prav toliko let tudi prek Glasbene mladine mladi publiki. V teh letih se je zvrstilo približno 400 nastopov, 40 do 50 letno, večinoma za mlade poslušalce. Poleg nastopov v Sloveniji in Jugoslaviji smo v duu ali pa v triu nastopali tudi v Italiji, Avstriji, Nemčiji, Belgiji, Franciji, na Nizozemskem in v Švici ter v Kanadi in ZDA.

*Kako bi ocenili sedanjí odnos do ljudske glasbe in védenje o njej pri nas v primeri z zanimanjem zanjo takrat, ko ste kot skupina začeli?*



**Mira:** Ko sva začela predstavljati instrumente, je bil odnos tak, kot je bilo pričakovati. Ko so otroci izvedeli, da bodo poslušali ljudsko glasbo, so se jim čeljusti in nosovi povsesili, češ kaj bomo to poslušali, saj to je nekaj groznega. Ljudsko glasbo so namreč enačili z narodnozabavno, ki so jo edino poznali. Ko pa se nama je nabralo kakšnih sto nastopov po Sloveniji, se je začel odnos spreminjati. Sprva se mi je zdel vsak nastop posebna bitka — otroke je bilo treba pripraviti, da ne gre za tisto, kar so pričakovali — in preizkušnja, kako mladina ob podajanju in animaciji v 45 minutah glasbo prevrednoti. Po prvih zvokih so zmedeni, potem ko jih različnost zvokov pritegne, jih začenja zanimati drugačna zvočnost in na koncu ni nastopa, po katerem otroci ne bi bili navdušeni.

Ljudska glasba se je začela širše pojavljati v glavnem s ploščami, ko so te izšle, so jih začeli predvajati v oddajah ljudske glasbe. Potem sva začela s serijo televizijskih oddaj, ki je zelo veliko naredila med ljudmi, to je pač moč medijev. Tudi ljudskim godcem so oddaje dvignile samozavest, začeli so verjeti, da znajo in imajo nekaj, kar ni kar tako. Počasi je ljudska glasba prilezla v učne programe, sami učitelji so jo začeli vnašati; izšla je posebna številka revije GM o ljudski glasbi, ki jo še danes povsod uporabljajo, in kviz GM ob njej. Plošči sta postali učbenik, skorajda ni šole, kjer ju ne bi imeli. Mislim, da prav mlada generacija po vsem tem o ljudski glasbi trenutno največ ve.

*Kako je prišlo do pojava narodnozabavne in do pozabe ljudske glasbe?*

**Mira:** Gre za velik vsebinski problem, ki je po vojni prerasel v biznis. Ljudska glasba predvojnega časa je vsebinsko vezana na tradicijo preteklih stoletij, ko se je resda počasi spreminjala, a se nekako ohranila do 20. stoletja. Druga svetovna vojna pa ni pomenila samo pretrganja kontinuitete, ampak je s stresom, ki ga je povzročila povsem pretrgala tradicijo, in ta se potem ni mogla več postaviti na noge. Predvojna glasba, pesmi so obravnavale največ borbo med življenjem in smrtjo, smrt je bila naravni pojav, kar danes ni. Ker je bila vojna nenaraven pojav in je bilo smrti preveč, se po vojni kar naenkrat ni smelo o smrti več ne govoriti ne razmišljati, ne peti. Povojni čas je zahteval samo vesele note, stare balade naenkrat niso več ustrezale ne okusu ne glasbenemu izživetju. Pojavili so se ansambli, ki so zadovoljevali norme veseljačenja, nastajale so vesele polke, valčki, in nič drugega. Bistvo različnosti med predvojnimi in povojnimi razumevanjem je v samem tehtanju besede. Prej je imela beseda v pesmi veliko veljavo in posebno moč. Ta moč se je po vojni čisto razvrednotila, danes beseda ne pomeni nič. Če pretehtamo moč besede skozi ljudsko glasbo, ugotovimo, da je muzike tem manj, čim večja je moč besede, ker je muzika samo sredstvo; in čim bolj se moč besede izgublja, tem več je muzike. Ravno to prevešanje moči besede v moč muzike je skozi čas, posebno v našem stoletju, ko je važna melodija, privedlo v osladnost, kakršno zasledimo danes — veseljačenje brez povedne vsebine, brez besed.

Pojav radia na vasi je spremenil aktivno ukvarjanje z glasbo v pasivno. Konec je aktivnega godčevanja. S tem, da ljudje le še poslušajo to, kar predvajajo mediji, se je začelo tudi nezavedno »šolanje« ljudi. Z vsakodnevnim poslušanjem narodnozabavne glasbe je tudi godcem nehoti začela vesela nota lesti v uho in ker so

jim bili mediji vzor, so se začeli sramovati svoje stare muzike in začeli posnemati ansamble.

*S kakšnimi težavami sta se srečala, ko sta začela raziskovati godčevstvo na Slovenskem, kako sta prišla do glasbil?*

**Matija:** Na nastopih uporabljamo petnajst do dvajset glasbil, odvisno od zasnove in dolžine predstavitve, sicer pa imava okrog 150 glasbil z vseh koncev sveta. Slovenska ljudska glasbila sva dobila na zelo različne načine. Nekaj je rekonstruiranih, nekaj iz antikvariatov, nekatera so nama prodali ali tudi podarili godci na terenu ali izdelovalci, ki so se zavedali, da ne bodo imeli več naslednikov, in ko so se zavedli, za kakšno delo gre. Tako ima prav vsako glasbilo svojo zgodbo. Težko bi še enkrat zbrala vsaj podobno zbirko.

Glasbila smo se morali naučiti igrati, za kar je potrebno osnovno glasbeno znanje. Najprej je treba glasbilo raziskati — uglasitev, način igranja in pripomočke zanj — dobiti vse razpoložljive podatke. Potem se učiš igranja tako dolgo, da je primerno in dovolj spodobno za na oder. Iščeva kombinacije glasbil, ki so bile še žive, ali so arhivsko izpričane, ali so po naravni danosti najprimernejše za skupno igro. Pri tem se ne smejo mešati časovno, krajevno in socialno poreklo. Prav izmenjavanje glasbil, petja in komentarjev pobere pri nastopih največ koncentracije.

*Kako izbirate glasbo, ki jo izvajate?*

**Mira:** Ko smo začeli, smo izbirali predvsem pesmi, ki so bile neznane ali manj znane ravno zato, da bi prikazali veliko različnost od tistega, kar je bilo takrat v medijih ali v zavesti ljudi. Sedaj bomo začeli predstavljati zvočni prerez skozi našo ljudsko glasbo, poleg starih, neznanih ljudskih balad tudi novejši in popularne. Zajemamo iz razpoložljivih zapisov — instrumentalne glasbe je seveda precej manj kot pesemskega gradiva, ki ga je zelo veliko. Veliko je možnosti za sodelovanje glasbila in glasu; v preteklih dobah (srednji vek, renesansa, 17. stoletje) so bili instrumenti povezani s plesom in petjem, tudi večina plesov je bila spremljana s petjem. Naše skladbe so glasbene rekonstrukcije, ki temeljijo na posnetkih še živih godcev, zraven je seveda osebna interpretacija. Potem gre za minula obdobja, glasbila so vezana na preteklost — tu je potrebna arhivska rekonstrukcija. Tako je vsaka skladba podobna mozaiku, je sestavljanje drobnih kamenčkov, arhivskih in glasbenih virov, ne veš natančno, kaj

bo nazadnje nastalo. Vendar od osnovnega zapisa ne odstopamo v nobenem tonu.

*Je med ljudskimi godci še kaj ustvarjalnosti?*

**Mira:** Skoraj vsak godec, ki je malo boljši, se poskuša tudi sam, sicer točno v kalupu tistega, kar zna, a vendar poskuša narediti nekaj, čemur potem reče »moje«. Improvizacija je bila še v začetku stoletja zelo živa, sedaj, v obdobju pasivne kulture ob medijih, pa nima prave bodočnosti.

**Matija:** Srečanja ljudskih godcev na zdajšnji način tudi niso spodbuda ustvarjalnosti, so zgolj srečanja. V redu so kot informacija, ki daje godcem vpogled, kam sodijo v krogu ljudskih godcev, in kot seznanjanje ljudi s problematiko, za samo ustvarjalnost pa je to premalo.

*Vaše izkušnje z mediji?*

**Matija:** Z izdajo prvih dveh plošč nismo imeli problemov, ker je RTB sama ponudila izdajo. Plošče še dotiskujejo, vendar nismo dobili nika kršnih podatkov o nakladi, čeprav plošče menda sproti izginevajo iz prodajaln. O odnosu izdajateljev do izvajalcev raje ne bi govoril. Lani smo dobili nagrado Orfej za najboljšo ploščo te zvrsti v Jugoslaviji, poslali so nam fotografije in bili toliko prijazni, da smo si jo lahko šli ogledat.

**Mira:** Tretjo ploščo — Zvočnost slovenskih pokrajin — financiramo sami in se že zatika. Posnetki so narejeni, naprej pa gre težko. Že dolgo me mučijo terenski posnetki poslednjih godcev, ki so narejeni z dobro tehniko, da bi se ohranili zanamcem. Za večino godcev je bil že skrajni čas. Od Helidona do PKP RTV so imeli v glavnem gluha ušesa. Ljudska glasba za naše založbe ni komercialna, ker je ne znajo ponuditi in se jim ne da zanjo potruditi. Za TV smo naredili devet oddaj, kljub šepavemu odnosu in z omejenimi sredstvi.

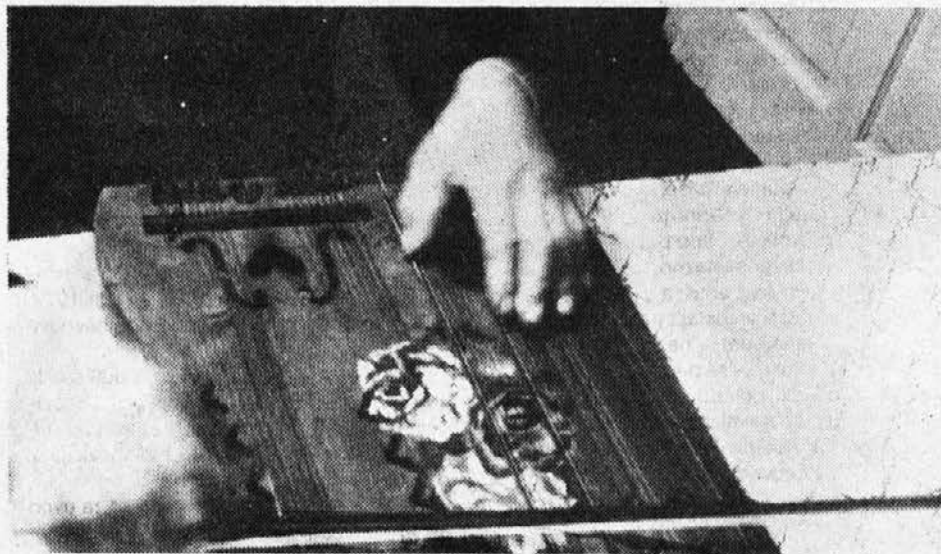
*Kako pa ti sprejemaš glasbo skupine, v kateri si zdaj drugo leto?*

**Beti:** Vsa leta prejsem se ukvarjala z zborovskim petjem, kot pevka in zborovodkinja sem poznala tudi ljudske pesmi, a na drug način. Spoznali smo se po naključju, ta glasba je bila zame čisto presenečenje, nekakšen šok. V začetku sem se morala zelo truditi sama s sabo, da sem jo sprejela. Potem pa nov šok, ko sem se morala poleg petja učiti še igranja glasbil. Dolgo je trajalo, da sem dobila samozaupanje in se kolikor toliko vključila, saj ne vem, če sem se že popolnoma.

**Mira in Matija:** O, ja, kar dobro ti gre!

**ROMAN RAVNIČ**

Fotografiral: LADO JAKŠA





# MATILDE FUCHS



## DRUŽBENA SPREJEMLJIVOST KOT KLJUČ ZA RAZUMEVANJE ZGODOVINSKE GLASBE (Predavanje Matilde Fuchs na Dnevih slovenske glasbe)

**Z** glasbeno pedagogiko je tako kot s pravljico o zajcu in ježu. Ko so nekdanji zagovorniki reforme prišli na cilj, so tu že sedeli zastopniki in varuhi starih, uveljavljenih načel, ki so zmagoslavno vpili: »Mi smo že tukaj«.

Spet naj bi bile v središču »resnične« umetnine in »resnični« ustvarjalci; sociološko-ekonomske analize, različni modeli in druge prazne marnje naj ostanejo ob strani. Strogo osredotočenje na notno sliko, branje glasbe naj spet postane podlaga za opazovanje glasbe. In kajpak naj glasba spet prevzame svojo tradicionalno vlogo kot odsev dobrega sveta, ki sloni na idealu, redu in organiziranosti.

Če kljub temu razvoju postavljam stališče »družbenega sprejemanja« glasbe v središče svojega referata, so vzroki tile:

Vsaka skladba pomeni posebno obliko posredovanja med ljudmi, vsebino pa spoznamo iz izvedbe — interpretacije. Interpretacija pa ne more prek analize posameznosti, detajlov v notnem zapisu. Pri tem analiza vsake glasbe brez vprašanja o vsebini ostaja neumna in nesmiselna. Vsebinska jedra — na primer kake od Beethovnovih simfonij — se odprejo šele ob individualni umetniški potenci, če upoštevamo družbeno naravo dela in njegovo muzikalno poslanstvo. Sicer je zanimanje za tako spoznanje res namenjeno predvsem delu samemu, ki je svojega ustvarjalca in čas svojega nastanka preživelo. Toda ostajajo različni dejavniki, ki so

sploh do njega pripeljali: volja po umetniškem izražanju, občinstvo, na katero je avtor meril, predvsem pa **osnovna družbena uglasenost**, ki je vplivala na umetnika in občinstvo.

Posredovanje glasbe torej opazujemo z dveh strani. Lahko se vprašamo: kaj je Beethoven s svojo glasbo pravzaprav hotel posredovati? Ali narobe: Kakšno glasbo so ljudje Beethovne dobe potrebovali in kaj so lahko z njo počeli? In naprej, ker gre tudi za naš čas, v katerem poslušamo Beethovno glasbo: Ali so potrebe takratne in današnje publike sorodne? Ali je takrat aktualna glasba aktualna tudi danes? In če je, zakaj? Na taka vprašanja odgovarja samo družbeno sprejemanje glasbenega dela.

Utemeljitev pa je drugačna, če upoštevamo učence. Bolj kot pri večini šolskih predmetov se mladina pri glasbenem pouku pritožuje, da je frustrirana in da se dolgočasi. Zato so krivi številni dejavniki, ki ne zadevajo le odgovornosti glasbenega učitelja: učni načrti so preobloženi s snovjo, preveč osredotočeni na umetno glasbo, na notna besedila in formalistično analizo. Tisti učenci, ki ne poznajo klasične glasbe že od doma, nimajo prave podlage, da bi razvili svojo radovednost in emocionalnost, ki sta prva pogoja za muzikalno razumevanje in razvoj tega razumevanja.

Zastopniki »didaktične interpretacije« glasbe so že ugotovili, da golo navajanje snovi ni nikakršna didaktična izpoved. Šele vprašanje, na katerem mestu se horizont glasbenega dela križa s šolarjevim, lahko vpelje resnično razumevanje glasbe.

Če hočemo poiskati presečišča med horizontom umetnine in med učenčevim horizontom, moramo poizvedeti, kdaj, kje in ob kakšni priložnosti se mladina lahko sreča s klasičnim glasbenim delom. Naloga glasbenega pouka bi morala biti spoznavanje tovrstne izobraženosti mladih. Znanje, ki ga mladi že imajo, bi morala vključiti v učni proces in ga širiti. Družbeno sprejemanje namreč obsega vse oblike pojavljanja glasbe v družbi: od koncertne kritike, umetnostne zgodovine do števila izvedb in razširjenosti umetnine, opozoril koncertnih vodnikov in komentarjev, oboje gramofonskih plošč, obdelav klasičnih del tja do glasbenih podlag za filme in televizijske oddaje, celo do zlorabe pri proslavah, volitvah, kongresih itd. Čeprav prav popularne oblike recepcije kujejo zaznavanja mladih, jih vse preveč izločamo iz glasbene znanosti in didaktike. Zato bom navedla nekaj značilnih primerov, ki bi bili lahko tudi za glasbeni pouk zelo pomembni.

— V filmu Dostojevskega Idiot se oglašajo glasba iz prvega stavka Mozartove simfonije v g-molu. Sprva jo igra zdraviliški orkester, nato glasba spremlja tiste scene, ki prikazujejo junakovo nenehno beganje.

— Na žalni slovesnosti ob smrti židovskih atletov, ki so bili umorjeni na olimpiadi leta 1972, se je oglasila žalna koračnica iz Beethovne Eroice.

— Film Rotacija Wolfganga Staudtesa, ki slika konflikt med tiskarskim stavcem in nacističnim režimom, je pretežno brez glasbe. Le vrhunec dejanja je podkrepljen z ekspozicijo iz Beethovne 5. simfonije.

— Ob zveznih volitvah v Nemčiji so za uvod peli himno radosti iz Beethovne 9. simfonije.

— Žanrski film z naslovom Das Riesenrad (velikansko kolo, ki se vrti v dunajskem Pratu) prikazuje vzpone in padce avstrijske industrijske družine; ob tragičnih dogodkih je mogoče slišati odlomke iz Schubertove Nedokončane simfonije.

— V filmu Smrt v Benetkah režiser Visconti v zgodbi o Tomasu Mannu podlaga Adagietto iz Mahlerjeve 5. simfonije in ji daje vlogo vodilnega motiva.

Brez dvoma so nekateri prepričani, da gre pri tem za kričeče primere zlorabe klasičnih glasbenih del, ki bi jih moral obsojati prav glasbeni pouk. Res je, da veliko oblik družbenega sprejemanja glasbeno umetnino neprimerno cepi na kratke osvetlitve. Res je, da na ta način možnost zaokroženega zaznavanja utesnjujemo. Vprašljivo je tudi sumljive politične uprizoritve podlagati z glasbo, katere ustvarjalci so z njo služili prav nasprotnim idejam.

Toda vsi vemo, da znanstvene obravnave niso nobeno zagotovilo za objektivnost. Če je znameniti Hans von Bülow v Beethovni Eroici gledal vnaprejšnje poveličanje železne Bismarkove politike, je Heinrich Schenker odklanjal vsakršno teorijo o podobni vsebini te simfonije in je imel take razlage za golo blebetanje. Končno poznamo primere zelo preproste sprejemljivosti, ki marsikdaj najdejo veliko jasnejšo razlago za vsebino kakega glasbenega dela kot kakršnekoli glasbenoznanstvene študije. Prav na to bi opozorila ob nekaterih navedenih delih.

— Prvi stavek Mozartove simfonije v g-molu s svojim nemirom v motiviki ustreza nemirnemu tavanju in beganju epileptika Miškina v drami Dostojevskega, njegovim dvomom, utesnjenosti in razdraženosti.

— Tudi režiser Staudte ni segel po prvem stavku Beethovne 5. simfonije po naključju. Med zasliševanjem na nacističnem gestapu visi na steni plakat, ki naznanja koncert s to simfonijo. S tem režiser namiguje, da je ta glasba kulturni simbol, ki si ga lahko oblast lasti; da ta glasba vsebuje politične razsežnosti, ki jih lahko protislovno razložimo takole: zdaj simbolizira nasilje režima, zdaj brezupni odpor proti temu nasilju. Robati postopek Beethovnovih tem, način instrumentacije in namigovanje na vojaško odrezavost te glasbe presega zaseben doživljajski svet. Take razloge najdemo pri številnih glasbenih pislih, ki razumejo to simfonijo kot eksistenčni boj proti nenaklonjeni usodi ali političnim silam.

Bolj kot pri vseh drugih glasbenih sodobnikih se v Beethovnovih najmočnejših simfonijah zrcali **družba**, ki takrat ni bila sposobna prodreti s svojimi naprednimi močmi in je morala preiti s konkretne socialne ravni v idealno utopijo. Zato menim, da ne gre za nesporazum, prej gre za demagogijo, če se Beethovna simfonija oglašajo ob usodnem dogodku v okviru političnega dogajanja. Končno opažamo tudi v Beethovni glasbi dvojnost med privzdignjenim oblastništvom in idealnim svobodoljubnim patosom.

Schubert, nasprotno, ni imel nikoli v mislih vesoljnega človeštva, ampak zasebno doživljanje bolečine, radosti in tragike, polno klonilnega čustvovanja. Njegova Nedokončana simfonija je druga stran medalje. Zato se v filmu oglašajo odlomki Schubertove Nedokončane, predvsem kadar gre za modrost, trpljenje, hrepenenje, duševni pretres ali resignacijo.

Aktualnost posameznega glasbenega dela ni **nespremenljiva**. Bachova glasba je bila številna desetletja nepomembna. Prav tako so bile

dolgo v senci Mahlerjeve simfonije. Na to dejstvo vplivajo fizični, tehnični in politični razvoj.

Mislím, da je med šolsko mladino veliko takih, ki ob razlagi vsebinskih elementov na podlagi notne slike in reprodukcije prek gramofonskih plošč ostajajo nezadovoljeni tem bolj, ker so prežeti z vitalnim ritmom zabavne glasbe in jo spremljajo s telesnimi gibi.

Zato se mi zdi, da pomeni navajanje na **družbene odnose** obogatitev glasbenega pouka. Kratke naloge, s katerimi so učenci skušali označiti vsebino oslušane umetnine, so sicer dale zelo različne rezultate. Imele pa so nekaj prednosti:

- učenec se je počutil v središču dogajanja,
- nalog so se lotevali tudi učenci, ki od prej niso imeli nobene glasbene izobrazbe,
- v razredu je bilo razpoloženje docela drugačno, ker se je naloga obračala na čustva in fantazijo mladine, kar se sicer pri šolskem pouku zelo redko dogaja.

Na podlagi spodbude so učenci izdelali celo svoj lastni projekt: opremili so kratek film z glasbo, ki so si jo sami izbrali med Schubertovimi deli, nato pa so film predvajali svojim sošolcem.

— Na podlagi takih učnih metod — se mi zdi — je odnos mladih do klasične glasbene zakladnice vendarle mogoče spremeniti.

Prevedel: P. Š.

## PRIMER NDR



### DRANG NACH OSTEN

**D**o leta 1948 se je lahko jazz v povojni Nemčiji nemoteno razvijal — v plešnih orkestrih se je zgledoval po ameriškem swingu 30. let. V majhnih klubih in delno tudi v radijskih oddajah okupacijskih sil je prišlo v modo piljenje in spreminjanje malih zasedb — sposobni glasbeniki so ustanavljali lastne stalne skupine in

kmalu zapustili družbo »jam sessionov«. Glasbeni center je še naprej ostal Berlin — zastopal naj bi vse štiri cone.

V sovjetski okupacijski coni so se v kulturni politiki porajali drugačni problemi, kot je obstoj nekega »Hot cluba« v Leipzigu. Sovjeti so s seboj prinesli jasne kulturno-politične smernice (pojmovni aparat socialističnega realizma).

Ko se je leta 1948 z zavlačevanjem Zahoda pri delitvi ozemlja in berlinsko blokado začela zaostrovanje hladna vojna, so se še močneje izpostavile trditve Sovjetske zveze, ki so bile prisotne pravzaprav že od leta 1936, namreč, da je »jazz dekadentni izmeček imperialistične razredne družbe«.

Na jazzovsko srenjo v vzhodni okupacijski coni so se zgrnile protijazzovske kampanje, prepovedi njihovih klubov, njihove plošče so izginile z radijskih programov ali pa jih je celo zaplenila ljudska milica. »Jam sessioni«, ki so bili tudi tam deležni razveseljivega obiska, so bili prepovedani. Na swing bande so pričeli leteti dobri nasveti, češ »Dajte, prenehajte že vendar s to zahodno atonalno dekadenco!« Amiga, pred tem najprizadevnejša jazzovska založba, se je morala popolnoma reorganizirati, vodja snemanj pa je z večino matric pobegnil na Zahod. Sušno obdobje se je končalo šele takrat, ko se je zopet utrdil položaj ljudi okoli Walterja Ulbrichta, ki ga je Moskva pred tem že napol odžagala. Takrat je bila vlada končno spet pripravljena na pogovore.

(povzetek iz teksta  
Jazz v Coni  
Maxa Bonackerja,  
objavljenega 12. 12. 1985  
v reviji Novox,  
Zahodni Berlin)

Tekstu Jazz v Coni kot dopolnilo prilagamo še del pogovora z vzhodnonemškim tolkalcem Günterjem Sommerjem, ki smo ga pred meseci gostili v Ljubljani. Sommer, dolgoletni »jazzovski aktivist«, improvizator, bo s svojim komentarjem nadaljeval približno tam, kjer se končuje Bonackerjevo besedilo.

### PRIHAJAM OD TAM

**Vprašanje:** Rad bi ti povedal, da o sceni v Vzhodni Nemčiji vemo zelo zelo malo. Zanima me, kakšna je ta scena, je kaj subvencij, podpore, imate mogoče šole za improvizirano glasbo ali kaj takega, saj mislim, da si v glavnem improvizator?

**Günter Sommer:** Stanje v NDR se je spremenilo. Lahko si predstavljáš, da smo imeli takoj po koncu druge svetovne vojne zelo čudno politično situacijo med vzhodno in zahodno Nemčijo. In vsa jazzovska glasba, ki je prihajala iz Amerike, je bila že pred vojno med »naci« obdobjem v podobnem položaju. Bila je prepovedana. In po letu 1945 so jo mnogi poslušali v teh t.i. GI — klubih. V NDR pa je bilo popolnoma drugače zaradi politikov in vojakov. Spomnim se stališča generala Claya ob koncertu Louisa Armstronga v Zahodni Nemčiji, da lahko z njegovo trbento osvoji vzhodni svet. Lahko si predstavljáš, da je bil jazz in vse, kar tej glasbi pripada, od tistega trenutka v podobnem položaju kot med vojno. Pomenil je imperializem. Lahko rečem, da smo v 50 in 60.-tih preživljali težke čase. To so bili časi stalinizma, tudi v kulturi. Rekel bi, da se je spremenilo šele z letom 1970. Ko sem odraščal, sem poslušal ameriško

jazz glasbo, Maxa Roacha, Arta Blakeyja in njegove The Jazz Messengers in vse te moderne bebop in hardbop stvari. Odrasel sem ob tej glasbi, v času, ko plošč v Vzhodni Nemčiji nisi mogel dobiti. Edini vir, ki nas je o tej glasbi obveščal, je bila vsakodnevna večerna oddaja The Willie's Carneval Broadcasting Jazz Hour.

Če primerjam ta formalna leta z današnjim stanjem, lahko rečem, da se je vse skupaj popolnoma spremenilo. Zdaj imamo konservatorij, glasbene visoke šole, te institucije imajo oddelke, ki jih ne imenujejo »za jazzovsko glasbo«, ampak Tanz Musik Abteilung, kar pomeni zabavo. Ljudje, ki v teh ustanovah učijo, se v glavnem zanimajo za jazzovsko glasbo. Če si recimo, mlad človek, ki bi se rad naučil jazz, imaš možnosti opraviti sprejemni izpit in se potem štiri leta šolati na visoki šoli. Toda to, kar se zares dogaja, se dogaja neodvisno od šolskega izobraževanja. Verjetno je tako povsod po svetu, da te, ko si ujet znotraj institucije, ob učitelju te glasbe pripeljejo v napačno smer. Lahko ti uniči identiteto. In še vedno ostane to, da ljudje v NDR delujejo kot free-lanserji, neodvisni glasbeniki. Mislim, da nas je 10 ali 15 svobodnjakov, ki smo tudi znani v drugih državah in igramo improvizirano glasbo.

Zdaj bom odgovoril na zadnji del tvojega vprašanja: kulturno ministrstvo kaže zanimanje, da bi jih, svobodnjake, združilo v nekakšen sindikat, zvezo. Začeli so jih tudi podpirati, vložili so nekaj denarja v to novo združenje in za mlajše, ki nimajo toliko možnosti, da bi z igranjem kaj zaslužili, je to dobra podpora in obetajoč začetek. Nekateri izmed nas, starejših, t.i. pionirjev v prvih letih: Petrowsky, kot tudi Bauer, Gumpert, skratka, ljudje, ki jih štejejo med štiridesetimi in petdesetimi, to lahko rečem, takšne podpore ne potrebujemo. Tako smo manj odvisni, kako naj temu rečem, od političnega vpliva. Skušam opisati dve različni plati državne finančne podpore, ki te končno lahko privede v položaj, ko izgubiš neodvisnost.

Po drugi strani pa je stanje v NDR tako dobro, kot si ga lahko le želiš. Imamo mnogo publike, ki redno prihaja na naše koncerte, veliko možnosti, klubov, gledališč, v katerih lahko igramo, in če to primerjam z denarjem, ki ga potrebuješ za vsakdanje življenje, v NDR ni težko preživeti kot jazz glasbenik, kot glasbenik, ki igra improvizirano glasbo.

**V:** Je ta status glasbenika — svobodnjaka uradno priznan.

**GS:** Ja, ja...

**V:** Z zavarovanjem in temi stvarmi?

**GS:** Imam socialno zavarovanje, ki ga moram plačevati. Celoten sistem... hočem reči, plačevati moram 20% svojega zaslužka, mesečnih prihodkov za socialno zavarovanje. Zdravstvena oskrba in vse te stvari so zame zastonj, kot za delavca, ki je zaposlen v tovarni.

**V:** Kakšne so možnosti za snemanje plošče v NDR? Je s tem enako ali imate kakšne probleme?

**GS:** Misliš snemanje plošč?

**V:** Ja.

**GS:** To je najslabša stvar, ki si jo lahko predstavljaš. Obstaja samo ena gramofonska založba, državna založba AMIGA. Deluje podobno kot celoten ekonomski sistem. S petletnimi plani. Tako se mi je zgodilo, to je popolna resnica; da sem posnel ploščo leta 1982 ali 1983 in nato mogoče čez dve leti, imel projekt, ki bi ga bilo vredno posneti; projekt, kompozicijo, dobro skupino, karkoli... in to sem ponudil gra-





Gumpert/Sommer

mofonski hiši. Nato so pogledali v svoj plan: Oh, Günther Sommer naj bi posnel naslednjo ploščo šele v naslednji petletki, to pomeni leta 1988. Seveda ni »šans«, da bi to naredil. Kaj pa, če leta 1988 ne bom imel nobene ideje, da bi kaj produciral. Potem seveda uporabijo kakšne starejše radijske posnetke in jih vržejo na ploščo. To je zelo smešen, butast sistem produciranja. Ni prilagojen sodobni situaciji, niti položaju na trgu. Na to se ne ozirajo.

V: Toda omenil si, da imate publiko, ki bi verjetno te plošče kupovala.

GS: Seveda, seveda. Ko sem posnel svojo prvo solistično ploščo, je bila razprodana v treh tednih! In če upoštevaš, da je bila izdana v 10 do 12 tisoč izvodih, ploščo, ki jih posnamem v Zahodni Nemčiji ali Franciji, pa izdajo v tisoč primerkih, in če jih prodajo dva tisoč, lahko rečem, da sem dosegel najvišjo točko, lahko ugotoviva, da so ljudje v NDR vneti za poslušanje te glasbe in radi kupujejo takšne plošče. To se vedno dogaja, kadar igram z glasbeniki iz Zahodne Nemčije ali Francije. Pravkar sem imel turnejo z dvema francoskima glasbenikoma, Silvanom Kasapom in Didierjem Levailletom, in nista mogla verjeti, ko smo v koncertni dvorani, ki sprejme 300 ljudi, na koncertu res imeli 300 ljudi. Vedno se je zbralo mnogo ljudi. Na koncertu v kongresni dvorani v Leipzigu smo imeli 1000 ljudi in to je za glasbenika, ki prihaja iz zahodnega sveta, vedno kot velik raj. Moji prijatelji

so to prav tako imenovali — raj za improvizirano glasbo.

V: Mogoče ti je takole vprašanje že postavil drug novinar: Če imaš priložnost za igranje zunaj, zakaj se vedno vračaš v NDR, saj imaš na zahodu več možnosti?

GS: Lahko rečem, da sem pol leta zunaj in pol leta doma. Tvoje vprašanje je pravilno. Zakaj ne ostanem na zahodu... NDR, tu je še vedno ta občutek moje domovine, mojih korenin. Star sem 43 let, moji starši še živijo v NDR. Zelo sem zasidran v svoji deželi, kar pomeni tudi njene probleme. Saj smo imeli v tistih formalnih časih probleme, ko smo začeli igrati svojo glasbo. Tako smo se morali boriti, plaziti mimo uradnih smeri, da smo počeli svoje stvari. Lahko rečem, da sem izobražen, vse te izkušnje, ki sem jih dobil pred dvajsetimi leti, pripadajo moji osebnosti. Če bi sedaj zapustil svojo deželo in se naselil v Franciji, Nemčiji, kjerkoli že, bi izgubil velik del svoje identitete. Veš, kaj mislim, ne? Ta situacija, problemi, ki smo jih imeli, to nas je naredilo bolj kreativne. Ustvarjalnost se včasih, mogoče celo vedno, poraja iz problemov. Če bi sedaj vse to zamenjal zaradi boljšega življenja, ne vem, kaj bi se zgodilo z mojo kreativnostjo. Problemi, občutek doma in kraj, od koder sem, vse to skupaj sestavlja mojo osebnost.

V: To kreativnost, ki si jo omenil, bi lahko uporabili tudi v politične namene. V zadnjih nekaj

letih Evropa, pa ne samo Evropa, odkriva to eksplozijo kreativnosti v vzhodnih deželah. Tu ni samo NDR, so še ruski glasbeniki, Ganelin Trio, Harry Tavitian. Kaj misliš, je to samo političen namen, da so ti fantje postali tako znani, ali gre za glasbeno kvaliteto?

GS: Rekel bi — oboje. Dopusti mi, da povem nekaj o naši situaciji, ki jo dobro poznam. Do leta 1978 nas niso pustili v tujino. Toda, 7 ali 8 let prej, torej se je začelo v 70. letih, smo bili mi, gre za ljudi, ki sem jih že omenil: Petrowskega, Bauerja, Gumperta, že znani na zahodu kot glasbeniki, ki igrajo precej zanimivo glasbo. Toda nobeden nas sploh ni mogel videti igrati v živo in nobeden sploh ni vedel, kakšni dejansko smo. V stilu: kaj pa tisti fantje za t.i. železno zaveso? Ko so nam leta 1978 prvič dovolili oditi v Zahodni Berlin, po težkem delu... moram omeniti osebo, ki je veliko naredila za nas... To je Jost Gebers, ki vodi založbo FMP v Zahodnem Berlinu. In on nas je vabil šest let spomladi, jeseni, vsako leto. In ni odnehal. Prejeli smo mnogo vabil že prej od drugih festivalov, kot je moerški, toda po dveh odpovedih ali zavrnitvah vabil so obupali in so rekli: vsakega angleškega glasbenika lahko dobim samo s telefonskim klicem, toda s to vzhodnonemško agencijo to traja mesece in končno nikoli ne veš, ali bodo prišli ali ne. Tako je bil samo on. Leta 1978 smo torej prišli. Lahko bi rekel, da je bil takrat na zahodu nekakšen vakuum, da bi te glasbenike videl in slišal igrati, to se pravi, te vzhodne fante, ki so jih vsi poznali. Prišli smo, doigrali koncerte, imeli smo mnogo publicitete, na radiu, pa kritikov in ljudi, ki pišejo o glasbi. Res so nas dobro oblegali, preplavili in se sploh niso brigali za vso drugo glasbo, ki so jo izvajali poleg naših nastopov. To ni bilo fair, toda, če upoštevamo ta vakuum, o katerem sem govoril, smo res... doživeli velik uspeh. Nato se je zgodila velika stvar. Z nami je prišla uradna oseba, da bi opazovala, kaj počnemo, kako se obnašamo, pa kakšne izjave dajemo v intervjujih. Vse je bilo v redu, vsi smo se vrnili v NDR. Disciplinirano, takoj po koncertu, in nič slabega se ni zgodilo. Odtlej se je vzpostavilo nekakšno zaupanje. Leto ali dve so nas vabili... kako bi rekel, kot državljane Nemške demokratične republike... imeli smo koncerte. Ker smo lahko prihajali čez, so vse vabili v Zahodno Nemčijo in po treh ali štirih letih so ostali samo glasbeniki, ki so po svoji kvaliteti spadali v ta krog, krog, ki se deli na dobre ali slabe glasbenike. Bilo nas je 8 ali 10, ki smo bili redno vabljeni na koncerte na zahod. Mislim... ne gre več za vprašanje, od kod prihajamo. To se je zdaj spremenilo. Prevladuje stališče: ali je ta glasbenik dober ali igra zanimivo glasbo ali ne.

Spomnim se tistih dni, ko sem bil na turneji v triu z Leom Smithom in Petrom Kowaldom. Igrali smo v Londonu, na Japonskem. Ljudje so po koncertu prihajali k meni in me spraševali: Ej, človek, od kod prihajaš. In jaz sem jim povedal: Iz Dresdna. Dresden? Kje pa je to? Povedal sem: Nemčija. Ah, je to Frankfurt, Hamburg, Heidelberg, München...? Ne, ne, to je vzhodni del, Nemška demokratična republika. Iz NDR? Misliš, ta ruski del Nemčije?

Ljudje včasih nimajo nobene predstave o naši situaciji, sploh ne pričakujejo, da še vedno živimo v NDR. Šlo pa je za to; ali je koncert dober ali slab. In aplavza nisem dobil zato, ker sem prišel iz NDR. To je to.

IČO VIDMAR



Günther Sommer

Ilustriral: JURE PFEIFER



## radio student

UKV stereo 89.3 in 104.3 MHz  
srednji val 1242 kHz

## The Residents: Stars & Hank Forever (Torso)

Potem, ko so Residentsi leta 1981 s ploščo *Mark of the Mole* in naslednje leto z *The Tunes of Two Cities* napovedali tako imenovano *Mole Trilogy*, je seveda cel svet (tedaj pač že lahko govorimo o *The Residents* kot o svetovnem pojavu) — tedaj je torej cel svet nestrno pričakoval še tretji del trilogije. Toliko bolj nestrno, ker vsaj prvi od že izdanih dveh ni bil kako posebej uspešen. Kriteriji dotlej izdane gomile plošč *The Residents* so bili celo za njih malce previsoki. Gre za znani paradoks, ki mu nekateri pravijo »paradoks klasika«: Kako lahko nekdo, katerega dela so že uvrščena v klasiko, ustvari še nekaj boljšega, kar je že dotlej ustvaril. Perfiden odgovor se seveda glasi: Le tako, da se odreče lastni klasiki. Čeprav je ta paradoks izmišljen, pa vseeno drži. *The Residents* so ga upoštevali tako, da so na naslednji plošči, za katero so vsi menili, da mora predstavljati tretji del trilogije, napisali: *This is not part three of the Mole Trilogy*.

Dve leti po tej potrditvi lastne neklasčnosti, se pravi leta 1984 pa s ploščo *George and James* napovedo: V naslednjih šestnajstih letih, se pravi do leta 2000 bomo posneli *The American Composer Series*, ki bo obdelala nič manj kot 20 skladateljev. Upali smo, da smo pričeli še enemu grandioznemu začrtku nedokončanega projekta. Danes, ko imamo pred sabo že drugo ploščo serije, ploščo, ki obdeluje Hanka Williamsa na eni in Johna Philipa Souso na drugi strani, smo že malce v dvomih. Prav želimo dočakati tretjo, ob kateri bomo zagotovo totalno zmedeni.

Poglejmo si pobliže, zakaj bomo zmedeni. Znano je, kakšne traume doživljajo Američani zato, ker praktično nimajo lastne kulturne zgodovine. Si lahko predstavljate slovenske kulturnjake brez Trubarja, Galusa — ali nas Evropejce brez Homerja ali Michelangela. To so temelji naše kulture, temelji, ki so zaradi oddaljenosti dovolj neoprijemljivi, da so trdni. To seveda pomeni tudi, da so večini dovolj dolgočasni, da jih pusti na miru. Nesrečni Američani pa, katerih dedki so še pred kratkim izjavljali, da je bilo njihovo največje kulturno doživetje vožnja čez ocean, pa nimajo prav nič tako odmaknjene, da bi tisto spravili na varno v muzej. Vse se jim še preveč živo zapleta pod nogami, nimajo se še nad čem dolgočasiti. (Zato se prihajajo dolgočasiti sem čez v evropske muzeje.) Toda vse to je veljalo le do te residentalne *The American Composer Series*. Značilno je, da je moral v Ameriki prav rock'n'roll bend postaviti temelj muzejsko kompilatorski kulturi. Tu že lahko opazimo dva različna koncepta utemeljevanja lastne kulture. Kajti iz lastne zgodovine vemo, da so spiski avtorjev že iz antike ven prve in temeljne točke kulturnega samozavedanja. Spiski kot serije pomembnih avtor-

jev. In tu je ta razlika — med tem ko so v Evropi to počeli redki in odmaknjeni učenjaki, se tega v Ameriki kot prvi lotijo *The Residents*. Po lastni sedemnajstletni zgodovini so našli dovolj poguma za resno kompilatorsko delo, dovolj sistematično in dolgočasno, da bo na muzejskih policah utemeljevalo ameriško kulturo.

Andrej Drapal

## Wiseblood: Dirtish (K 422)

*Wiseblood* — paralelni projekt Clinta Ruina ali *Scraping Foetus* — se, prav tako kot *Foetus*, umešča na tisti konec spektra rockovske margine, ki se je brez predsodkov oddaljil od kot-avantgardistične estetike »industrijskega rocka« (ki ji pravzaprav nikoli ni pripadal zares, ampak le »by proxy«, po nekakšni »naravni« marginalni bliskosti). »Vsebinsko«, tematsko je sicer ostal v bolj ali manj istem risu, pri uglasbljanju, tematiziranju t. im. »druge«, temne, morbidne, psihotične, nasilne, odtujene plati meseca zunanje, družbene in posebej notranje realnosti; pač kot Sherlock Holmes v krčevitem objemu smrti z doktorjem Moriartijem, vselej nad prepadom obiskurnosti, marginalnosti, ravnodušnosti. Samo da se ta novi, edino avtentični horror-rock (HM je zgolj simulacija) sploh ne meni za »ideje«, sporočilo, etiko »osveščanja« in sporočanja, kot so to še počeli *Throbbing Gristle*, pa SPK in kajpak *Test Department* kot skrajno ideologizirani primerki, ampak mu gre prav tako za »čutni užitek« kot recimo *Queenom*, ki niso slučajno imenovani. *Foetusov-Wiseblood* oodov vokalni stil in konstituiranje skladb je pač nemalo podobno operetni melodramatiki tipa *Bohemian Rhapsody*. Vendar ob vsej glasnosti, psihotično kaotični hrupnosti, ki jo še stopnjujejo občasni padci (ali vzponi) in stari rockerski red riffov in refrenov, pa ob vsej delirični odvratnosti, perversnosti, obscenosti podob in prividov v bistvu narativnih besedilih — kratka, ob

vsem mraku in nasilju in grozi, ki naj bi jih ta glasba posredovala, je v njej čutili ustvarjalcev »gusto«, užitek, tudi »tongue in cheek«, ironijo, humor, čeprav obešenjaški. Vse je torej vendarle samo igra, kot pri *Queenih*, le da zrcalna. To ni kritika, le opozorilo na razliko do — recimo — *Swansov*, ali (če grem dlje stran) zgodnjih *Iggy & Stoogev*, itd; Minimalistični glasbeni izraz, monotono, repetitivnost in liturgično-ritualen vokal Michaela Gire je učinkovitejši in prepričljivejši, ko gre za uglasbitev skrajne mučnosti, gnusa, razmerij dominacije in podrejanja ter postvarelosti in podobnih tem ter občutij veleurbane eksistence.

A kot kažejo novi, še neizdani posnetki *Swans* za novi album *Children of God*, če obnovljenega *Iggy* Popa niti ne omenjam, je tudi tega konec, in kmalu bo najbrž prav tale *Wiseblood* končno merilo skrajnosti. Ni pomoči — *Queen* so povsod, celo v *Queen Elisabeth Hall*. In *Life is Life*, tako nam *Bog* pomaga.

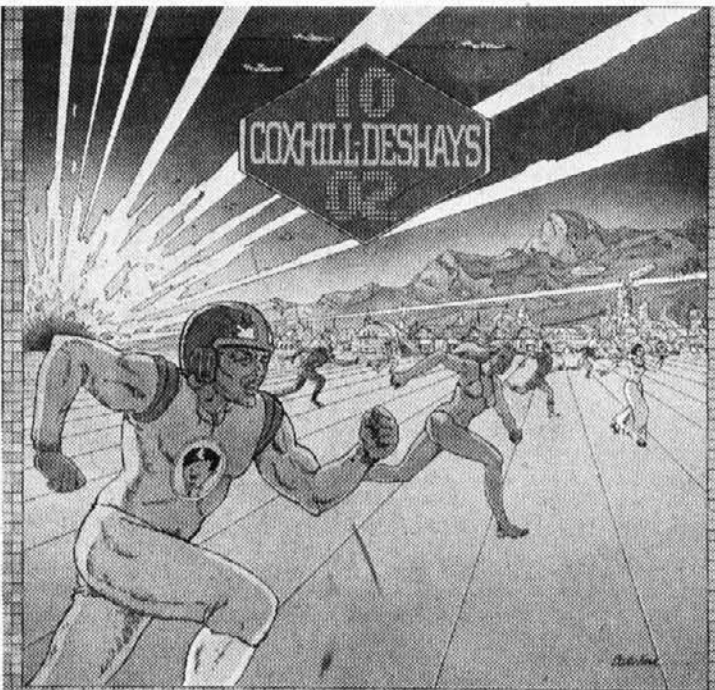
IGOR VIDMAR

## John Carter: Castles of Ghana (Gramavision Inc.)

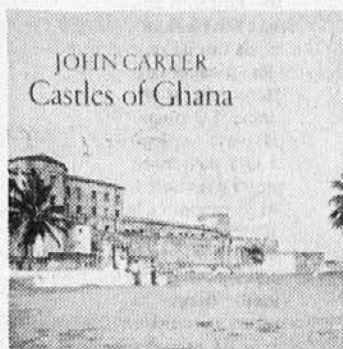
Nič ne pomaga, če ga še tako hvallimo. John Carter ostaja v senci. Takšno je v resnici vse njegovo več kot tridesetletno kreativno življenje na sami frontni črti sodobnih glasbenih snovanj na Zahodni obali ZDA. Teh trideset let je, kljub temu, da so ga stalno odkrivali in nato spet pozabljali, njegova glasbena ustvarjalnost nepretrgoma rasla, in če njegovo delo v celoti odkrivamo šele zadnjih deset let — in še to po obrokih — toliko slabše za nas. V tem kontekstu plošča *Castles of Ghana* (zadnja plošča, za katero vemo, da jo je posnel Carter) samo nadaljuje in potrjuje konstantnost in kvalitetnost omenjene rasti. Pomeni pa še nekaj več: najprej nadaljevanje zanimanja, ki ga je Carter eksplodiral s predhodno ploščo

*Dauwe*, zanimanja za Afriko in njeno socio-kulturno zgodovino, zaznamovanega z avtorskim duhom do tolikšne mere, da mu ne najdemo primerjave v sodobni glasbeni ustvarjalnosti, niti ne v tistem delu, ki si je Afriko jemal kot legitimost svojega ustvarjanja in kot konstituens svojega žitja. Plošča pomeni tudi navidezen preboj omejenih možnosti plasmaja lastne glasbe, preboj, ki ga omogoča izid pri založbi, katere distribucijska področnost je nekoliko večja (predvsem z drugačnim, komercialnejšim predznakom) od področnosti tistih, zadnje desetletje predvsem evropskih založb, ki so bile Carterju na razpolago. To je založba *Gramavision Inc.*, ki si je s svojo politiko sofisticiranega populizma ne glede na izrazni idiom — ta je bil neobebopovski, novokomponirano seriozen, levo-avant-funkovski, neekspresionističen in še kakšen! — zagotovila hiter uspeh ma dokaj uniformiranem severnoameriškem jazzovskem tržišču. Jasno je, da se je Carter znašel v njenem katalogu zaradi vrste zunanjih faktorjev in ne — vsaj ne zgolj! — zaradi dotedanje in tudi ne zaradi konkretne glasbene tvornosti. Posledica tega je dejstvo, da je ta njegova plošča našla svoje mesto tudi v »domovih«, v katerih do nje še nikdar niso slišali o kakšnem Johnu Carterju — trideset let uspešno ustvarjajočem sodobnem kalifornijskem klarinetistu in skladatelju — pa so ga s ploščo *Castles of Ghana* »odkrivali«, ne da bi pri tem spoznali tudi njene zgodovine, brez referenc do predhodnega in sploh aktualnega ustvarjanja, brez poznavanja osnovnih biografsko-glasbenih podatkov — kar tako počez, samopašno, nekritično in zgolj zaradi zaščitne znamke. Kakšna zabloda in vseeno uspeh v enem kosu. Jasno je, da je bilo zgolj zaradi tega Johna Carterja mogoče slišati marsikje, kjer ga ne prej — in gremo staviti, tudi ne v prihodnje! — ne bo mogoče poslušati. Na primer kar v našem »kulturnem« okolju, na domačem nacionalnem radiu, kamor po inerciji licenčnih in podobnih zvez prihajajo brezplačni promocijski primerki plošč, mednje pa včasih zablodi tudi kaj zares zanimivega in pomembnega, ne da bi se radijski redaktorji tega čisto zares zavedli.

Kako bo z *Gramavision* v prihodnje in kaj ta plošča za Carterja pomeni, bo pokazala zgodovina. Nesporo dejstvo pa je bilo in je, da se zaradi zaščitne znamke Carter ni zatekel v nikakršen glasbeni kompromis. Glasba na plošči *Castles of Ghana* je brezkompromisno njegova, še več, je dosledno nadaljevanje njegovega dosedanjega početja. Povsem logična predhodnica te plošče je *Dauwe*, ki pomeni obrat znotraj sistema, preusmeritev Carterjeve pozornosti s kulturnih, predvsem severnoameriških glasbenih fenomenov na afriške fenomene, ki so povezani tudi z njihovo kulturno zgodovino. Princip obravnave, uglasbitve, morda natančneje, uzvočitve, pa ostaja enak. Če sta se Carterjevi plošči *Variations* (Moers Music 1979-80) in *Night Fire* (Black Saint 1980-81) ukvarjali z vprašanjem severnoameriške, skozi evropsko kulturno zgodovino oz. njeno optiko posredovane pesemske oblike, celo t. im. »folk songa«, in če je to na svoj način nadaljevala tudi Carterjeva, pri *Moers Music* izdana so-







listična plošča, je Dauwe (1982) odprla čisto drug problem. Afrika je v afro-ameriški godbi na ekspliciten način prisotna že skorajda od 2. svetovne vojne, še posebej od pričetka množičnega osvobajanja afriških kolonij, bojov za neodvisnost, ki so v svojih najboljših izdajah vsebovali tako politični kot tudi kulturni naboj. Še posebej očiten je bil prodor te samozavesti v glasbeno kulturo takrat, ko se je prenehalo s črnskim zabavljaštvom. Ta samozavest je seveda prodrla v času zavestno vodene glasbene revolucije v prvi polovici šestdesetih let, revolucije, povezane s podobnim početjem na vseh drugih, za konstituiranje črnske politične in kulturne zavesti v ZDA pomembnih področjih. Vendar Johna Carterja v osemdesetih letih to ne zanima. Ko so tudi najbolj etnično usmerjeni ustvarjalci izgubili interes za svoje »korenine« — čeprav nekateri še vedno vztrajajo pri glasbenem izrazu, ki jih eksplicira in šabtonizira, se je odločil formulirati lasten odnos do te problematike. Zaman boste v njegovi glasbi na Dauwe in na Castles of Ghana iskali citate, elemente, instrumente, reference ali vsaj vzdusje, ki ga imamo za »afriško«. Pa vendar je v njej vseeno več Afrike, kot pa na mnogih ploščah, ki so v evro-ameriški prostor vnesle afriško glasbo v njeni (naj bi to bila) izvorni obliki — predvsem mnogo več njenega razumevanja, njenega študioznega proučevanja, municioznega prodiranja v njene skrivnosti in v skrite plasti njene kulture — mnogo več vsega tistega, kar Carterju kot enemu najboljših afro-ameriških sodobnih skladateljev omogoča, da zavzame do »Afrike« avtorsko konsistentno in izvirno kreativno-glasbeno stališče. Kajti ravno to sta plošči Dauwe in Castles of Ghana: glasbeni stališči, ki ju je inspiriralo prizadeto proučevanje in razumevanje odbranih segmentov afriške kulturne zgodovine.

ZP

## Lol Coxhill Daniel Deshays: 10.02 (NATO)

»Moje delo pri NATO je v glavnem improvizirana glasba, včasih napisana in le delno improvizirana, toda večinoma prav resna. Včasih vanjo pride humor, toda humor ni samo zato, da se mu smejiš, obstajajo vprašanja v njem. Na primer moje sodelovanje z Danielom Deshaysem, kjer pojem dečje skvatske pesmi in podobno. Tu gre mogoče za

vrsto črnega humorja v kakšnem trenutku. To ni narejeno zgolj kot šala, je kot glasbena in zelo premišljena zadeva, ki pa ni zgolj humor. Je več kot to.«

Tako Lol Coxhill o svojem sodelovanju z Danielom Deshaysem, ki je dalo ploščo 10.02. 10.02 je seveda čas. Ob tej uri, to nam izdaja stripski, zelo pisan ovitek plošče, naj bi tam nekje močno počilo, se zabliskalo. Bomba seveda. In od nje vsi panični bežijo: igralec beseballe, pa mladenka v bikinkah, potapljač, ki se je spravil na suho, mladi skavt, galantna strežnica s pladnjem nad glavo.

Tukaj bi lahko še spekulirali. 10.02 je mogoče tudi potreben čas, ki ga bežeči potrebujejo, da se bodo rešili. 10.02 na 100 metrov? To pa je že rezultat za finale olimpijskih iger, včasih zadostuje že za zmago. Coxhillov »črni humor, ki je več kot to«? Rešitev se zdi zares stripska, vredna »science fiction« zgodbe.

Lol Coxhill: saksofoni, ploskanje, glas, pa še malo igračkanja z elektroniško; Daniel Deshays: trakovi.

V šestdesetih letih je francoski (avantgardni) skladatelj Luc Ferrari (Luk Ferrari) pri znani založbi Avantgarde izdal svojo ploščo z dvema skladbama. Nas zanima prva. Presque Rien No.1. (Presk rjá numeró an). Ta »skoraj nič« ni bilo nič drugega kot snemanje zore ob neki obmorski plaži, skratka, Ferrari je nastavljal mikrofone ob plaži in čakal, da bo v jutranjih urah plaža oživila. Zapis/skladba je beležil: zgodnje kopalce, ki so iskali primeren prostor za svoje dopustniške aktivnosti, zraven gre seveda dretje dojenčka, ki noče poslušati svoje mame, pa brnjenje starega ribiškega čolna in edini pravi kontinuirani zvok-šum, ki se vleče tekom celega komada, »škrž, škrž« škržatov. Drgnjenje, ta »škrž škrž« zagotavlja kontinuiteto štikla, prepričuje nas, da je to plaža. In Ferrari »petje škržatov poljubno odpira in zapira, vendar veš, da so, da celotna zadeva ni »blef« kakega eksperimentatorja z elektroniško, ki se poigrava in nas vleče za nos. Žveglanje škržatov zagotavlja avtentičnost posnetega — torej šum, konkretni zvok, ki nam ga ponuja narava. Cela skladba, ta »skoraj nič«, je v bistvu banalna, vsakdanja, a učinkuje. Skladatelj/snemalec Ferrari je za realizacijo uporabil »skoraj nič« — magnetofon, ki je beležil neko časovno dogajanje. Na tem mestu seveda puščamo ob strani samo Ferrarijevo intenco (Ferrari je sicer skladatelj, ki se ukvarja tudi z elektroniško, ki je, kot enakovredno zvočno sredstvo, emancipirala šum).

Zanima nas ta »skoraj nič«, ki da komad.

Pravzaprav tisto, kar so od eksperimentatorjev, z resnega glasbenega polja tako rekoč, prevzeli evropski improvizatorji dve desetletji in še več kasneje. Brez togih pravil, brez »tiste študiozne glasbene podlage«, kompozicijskih prijemov. Zgolj z zanimanjem za zvok, za njegove učinke, četudi je ta le šum, ropot, disonanca ali pa kar »škrž škrž« škržatov.

»Skoraj nič« uveljavljata Coxhill in Deshays na 10.02. Danes, ko se v množični godbi elektronski instrumenti, obdelava zvoka itn. izkoriščajo/uporabljajo na vsakem koraku, ko lahko v zvezi s tem že govorimo o perfekciji, pravemu bombardiranju s polnim, nabitim elektro-soundom, se Coxhill in

Deshays polotita najbolj banalnih, arhaičnih metod, ki bi morale ob vsej ekspanziji elektronike na vseh področjih biti že passé. 10.02 je narejena s »skoraj nič« — nekaj vsakdanjih posnetkov, banalnih kot Ferrarijev magnetofon na plaži, ki snema škržate, preprosti ploški z rokami in Coxhillov saksofon ali glas. In namesto »homagea« (omaža) elektroniku Vareseju, raje »Frommage a Varese« (Fromáž). 10.02 Coxhilla in Deshaysa učinkuje tako bedasto vsakdanje, »nikakvo« ob vsemu »elektro-rokokoju«, da se ji na koncu bolj kisto zarežiš. Očitno se da še kaj narediti z eno zdravo distanco. Poanta, mogoče tudi malce za lase privlečena, bi bila ta: če že ne moremo teči 10.02 na 100 metrov, je treba vsaj paziti, da se čas ne bo ustavil ob 10.02.

iCO

## radio student

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

### IZDAJE



## LAIBACH: SLOVENSKA AKRO- POLA (ŠKUC)

Čeprav izhaja druga plošča Laibach pri nas s precejšnjo, skoraj enoletno zamudo in tako še ne odraža njene trenutne »post-queenske« faze, je še vedno prav zanimiva in po zvočni plati celo nekajkrat bolj iskriava od Nove akropole, ki je bila izdana lani v Veliki Britaniji. Slovenska akropola je razdeljena na slovensko in Germanija stran, pri čemer ima vsaka od njiju presenetljivo zaokroženo in celovito podobo. Gradivo za »našo« akropolo je bilo zbrano z različnih studijskih preizkusov Laibach, od snemanja za Krst pod Triglavom do snemanja za znanega britanskega D-J-ja Johna Peela. Slovenska stran preseneča z uspehim poigravanjem s holstovsko »simfonično« glasbo (Nova akropola), s svetlo prazničnostjo, zapolnjeno z deklaracijami, patosom in pompom (izvrstna Apologija Laibach) in ne nazadnje tudi z rockovskimi izleti (Krvava gruda), ki že napovedujejo nove, proti državotvor-

nemu rocku obrnjene Laibach. »Nemška« stran je trša, ritmično bolj izpostavljena, posebno presenečenje na njej pa pomeni privlačna, melodična, pop verzija hita Laibacha Die Liebe s Krsta pod Triglavom.

Laibach se torej ne dajo. Kljub temu da so postali ena naših najmočnejših alternativnih institucij, nas celo s ploščo, od katere na osnovi izkušnje z Novo akropolo nismo pričakovali veliko, ponovno prijetno presenečajo.

PBC

## GRČ: SVOBODA NARODU (FV)

Reška skupina Grč s svojo kaseto Svoboda narodu dokazuje, da sodi v tem trenutku v sam vrh jugoslovanske novoročkovske produkcije. Pri tem so korenine Grča brez dvoma v britanskem temnem post punku (zgodnji Modern English, PIL pa tudi Bauhaus). Pri tem pa ta skupina na osnovi le-teh razvija popolnoma svoj glasbeni image, ki veliko dolguje lokalni reški stari punkovski melodičnosti in udarnosti, tuje pa ji niso niti sodobnejše akcije novoročkovske gverile, predvsem repetitivnost in samoučevalnost krutega rocka v obeh svojih variantah. V ameriški (Swans) in evropski (Einstürzende Neubauten). Grčeva napeta, depresivna in mračna glasba z apokaliptičnimi besedili (od Nočas se Beograd pali do Krv je moje svetlo) i moja tama po Jami I. G. Kovačiča) te s stopnjevano krutostjo pa tudi izvrstnim čutom za melodijo kljub občasnim padcem v neprepričljivo krvaso pretiravanje ne more pustiti hladnega. Ostanemo nam samo še čestitke.

PBC

## NICK CAVE THE BAD SEEDS: KICKING AGAINST THE PRICKS (MUTE — ZKP RTVL)

Končno tudi pri nas! Po zaslugi ljubljanske Produkcije kaset in plošč lahko tudi v naših logih spoznamo ključno kulturno osebnost trenutnega alternativnega rocka. In to na vrhuncu njenih (po)ustvarjalnih potencialov. Kicking Against The Pricks je predzadnja velika plošča Nicka Cavea. Ob tem je njegov »najposlušljivejši« in »najkomercialnejši« izdelek z množico »alter-hitov«, kar pa seveda ne zmanjšuje njegovih kvalitet. Na ploščo so namreč uvrščene samo skladbe drugih avtorjev. Cave v vse vlije svoj značilni mračno depresivni zabluseni image, pa naj gre za I'm Gonna Kill That Woman Johna Leeja Hookerja, Hey Joe Williama Rogersa, All Tomorrow's Par-

ties Velvet Underground ali pa The Carnival Is Over Johnnyja Casha. Izvrstna plošča sodobnega alterrockovskega bluesa in countryja in najverjetneje ena »osnovnih« plošč alter rocka 80. let. Tu je! Izšla je! Kaj še čakate?!

PBC

## ANTONIN DVORAK, STABAT MATER (RTL)

Pod vodstvom dirigenta Marka Muniha je zanimiva zasedba-solisti: Ana Pucar-Jerič, Eva Novšak-Houška, Jurij Reja, Franjo Petrušanec, komorni zbor RTV Ljubljana, Mešani zbor Obala-Koper, Consortium musicum in Orkester RTV Ljubljana (vsaj mislim, da igrajo oni, čeprav ime orkestra kot izvajalca na plošči in ovitku ni navedeno niti enkrat) — posnela eno lepših del iz romantične literature. Kantata je premišljeno izpeljana, stavki in karakterji posameznih delov so med seboj izredno usklajeni, tudi zbori in solisti so se lepo ujeli, le občasno nekoliko moti neizdelana dikcija. Sicer pa je delo v celoti vredno pozornosti, projekt pa priznanja.

tr

## KLAVIRSKI KVARTET RTV LJUBLJANA SCHUMANN, SCHUBERT (RTL)

Klavirski kvartet nam na plošči najprej predstavi dva stavka, ki ju je Schubert napisal že zelo mlad, sta pa kljub temu vsaj zvočno, če že ne toliko idejno, sila zanimiva, saj je iz njiju mogoče že čutiti poznejšega skladatelja Postvri in drugih pomembnih komornih del.

Sledi Schumannov Klavirski kvartet v Es-duru op. 47, ki je od Schuberta izrazno zahtevnejši (posebno srednja stavka), vendar pa je kvartet (v zasedbi: Andrej Jarc-klavir, Karel Žižek-violina, Franc Avsenek-violona in Stane Demšar-violončelo) izvrstno opravil nalogo usklajevanja klavirskega in godalnega zvoka, obenem pa skladbi dal tudi emocionalno, romantično polnost. Zelo dobro.

tr

## MILADOJKA YOUNEED (ZALOŽBA FV)

Trenutno (maj, 1987) je Miladojka Youneed edina slovenska skupina, ki v svojem izrazu skuša (in tudi uspe) ne samo povzeti razvoj jazza v našem desetletju, temveč ga v svoji interpretaciji tudi nadgraditi in tako uspe ustvarjati glasbo jutrišnjega dne. Pri tem so njeni člani dovolj občutljivi za glasbene refleksije in asociacije svojega okolja (in kot taki predstavljajo veren odraz našega burnega časa, kateremu določajo glasbeno atmosfero. Seveda ne gre za eno samo, marveč za paleto glasbenih atmosfer, ki sega od meditativne umirjenosti do orgiastične dionizičnosti, vse to pa Miladojka Youneed podloži s polnokrvnim in evforičnim čustvom skupinskega entuziazma, ki prispevkom posameznih članov doda tisti ključni ustvarjalni momentum kot sina quarnon kolektivne improvizirane glasbe.

To desetletje je desetletje analognih in sintetičnih združevanj stilov, ki so bili poprej ločeni, in podobno težnjo srečujemo tudi v glasbi Miladojke Youneed, ki v sklopu ene skladbe eklektično združuje različne stile, kar pa pogosto ni plod preišljenega aranžerskega postopka, temveč kolektivnega navdaha v trenutku izvajanja. Ta stalno prisotna spontanost povečuje čustveni naboj glasbe, vse do skrajne meje med eksplozijo in implozijo, norostjo in modrostjo, jazom in nejazom, jazzom in nejazom, Kaosom in Kronosom ter Scilo in Karibdo. V svoji drzni ustvarjalnosti so člani Miladojke Youneed kakor akrobati na trapezu, ki nihajo med življenjem in smrtjo. In kakor v cirkusu tudi Miladojki akrobati le redko naredijo usodno napako, zmotijo se lahko le tisti poslušalci, ki jim ne prisluhnejo dovolj pazljivo.

P. A.

## EKATARINA VELIKA LIVE! 1986 (ZKP RTV LJUBLJANA)

## DISCIPLINA KIČME — NAJLEPŠI HITOVI (RTB)

## ELEKTRIČNI ORGAZAM — BRAČO I SESTRE (JUGOTON)

V nekaj mesecih so tri domače skupine izdale koncertne plošče. Za nameček so jih posnele skorajda istočasno, vse skupine pa imajo skupne korenine v beograjski sceni na začetku 80. let. Od vseh treh skupin edino Električni Orgazam še obstaja kot skupina, Ekatarina velika in



Disciplina kičme pa izhajata iz takrat nedvomno najradikalnejše skupine Šarlo Akrobata.

Pri ocenjevanju koncertnih albumov se vedno pojavlja vprašanje, kako jih vrednotiti, kajti navsezadnje so vendarle zgolj dokumenti zvočne plati nastopov, obenem pa po svoje pokažejo odnos skupin do selekcije lastnega materiala. S posnetkov lahko razberemo njihovo sposobnost prikazovanja že znanega materiala ali njegovo specifično predelavo v živi izvedbi. Morda lahko ravno na teh izhodiščih tudi napravimo primerjalno analizo teh treh koncertnih plošč.

Ekatarina velika je posnela močan repertoar svojih pesmi in se (ob kvalitetnih snemalnih razmerah) izkazala za izvrstno koncertno skupino, ki brez posebnih razlik od studijskih posnetkov s svojevrstnim žarom in zagnanostjo reproducira svoje pesmi. Njena glasba je skrbno aranžirana poetični in dramatični rock, ki sicer ne pomeni kakšnega izziva, je pa gotovo najboljši sodoben (sredinski) rock pri nas, ki gotovo uveljavlja novo in kvalitetno rock glasbo na račun osladne povprečnosti ali omejenosti »jugorocka«.

Disciplina kičme! je v najslabših razmerah posnela res tudi najkrajšo izmed teh treh plošč, zato pa je glasbeno gotovo najdoslednejša. Ohranja neposredno in prvotno občutje živega nastopa, ki ga predvsem odlikujeta izjemna ekspresivnost in silovitost. Plošča pokaže skupino v še neposrednejši in radikalnejši podobi, kakor njeni studijski posnetki in se ravno zaradi te neuglajene neposrednosti izkaže za skupino, ki na nastopu nadgrajuje izvirno studijsko podobo pesmi in jo tudi radikalizira s hrupom, improvizacijami in popačeni. Glasbeno je Disciplina kičme daleč najradikalnejša.

Električni orgazam med vsemi skupinami še najbolj teži k mitičnemu »bistvu rock and rolla« in v resnici igra polnokrvnen, vendar še vedno konvencionalen rock s pridihom mrakobne sence 60. let. Izkaže se za zelo dobro koncertno skupino, ki pa predvsem ponuja publiki užitek potrjevanja že znanega, torej je

predvsem skupina za zabavo — vendar mišljeno v najboljšem pomenu besede. Recimo, da simbolizira uveljavitev klasičnega undergroundovsko obarvanega rocka, ki ohranja vse značilnosti negativnih zvezd, še vedno pa ne presega te temeljne mitologije.

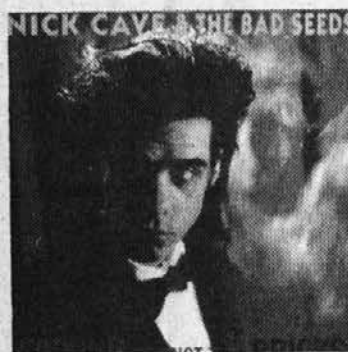
Za nobeno teh plošč ne moremo reči, da se posebej razlikuje od drugih, saj so vse tri izvrstne. Razlika je samo vsebinska, in tu je Disciplina kičme gotovo najradikalnejša in najboljša, Ekatarina velika ponuja užitek lepe rock glasbe, Električni orgazam pa užitek pristnega, malce »pokvarjenega« rock žura. To pa je obenem tudi že stvar okusa, za katerega ni strokovnih meril, in morate izbirati sami.

MARJAN OGRINC

## PANKRTI: SEXPOK (ZKP RTVL)

Novo ploščo Pankrtov ne moremo biti kaj preveč veseli, saj je le nov žalosten pokazatelj njihove močne stagnacije v zadnjih nekaj letih. Po eni strani velja sicer pozdraviti njihovo spbgledovanje s preteklostjo rocka in celo s pop rockom, saj to razbija njihovo staro studijsko monotonost. Zato pa je manj spodbudno dejstvo, da je novi glasbeni image Pankrtov neizpeljan, ne do konca domišljen in tako deluje obrtniško prisiljeno. Pankrti med drugim brez predsodkov posegajo po vse preveč številnih zunanjih virih, od pop rocka Iggyja Popa in melodične instrumentacije dobrih starih Skids in celo U2 do mainstream umazanije poznih Stonesov. Skoraj vse skladbe na Sexpoku zaznamuje srednje posrečena »dumfa-dumfa« ritmična produkcija. Ob tem pa ima glas Petra Lovšina precej premalo širine za tako glasbo. Tako delujejo nove skladbe Pankrtov le kot bled odmev že slišanih »zvokov«. V besedilih novih Pankrtov prevladuje rockerska erotika, na trenutke dovolj prepričljiva, praviloma pa kar preveč patetična in celo »balkansko« banalna (z vrhuncem v primitivno »angleški« If you rock my cock). Z njo Pankrti močno zaostajajo za kriteriji, ki sta jih pri nas postavila Lačni Franz in Riblja Čorba. Tako se najprepričljivejša skladba na plošči Adijo Ljubljana, izogne erotičnim okvirom in poseže po motivu odhoda v vojsko. Skratka, Sexpok je le srednje posrečena žur plošča za slovenske »alternativne« sive mladince, ki posežejo tako po Agropopu kot po Janiju K. Njen mlačno prijetni, provincialni dolgcajt pa bi se lahko veliko naučil od Blah Blah Iggyja Popa. Tudi obrtniško.

PBC







The Platters



Little Richard

DVAJSETO STOLETJE DVAJSETO STOLETJE

