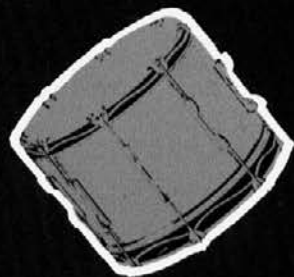


# M GLASBENA MLADINA A

*Glasbena mladina Letnik XX, številka 2 in 3*

*marec 1990*

*cena 20 din*

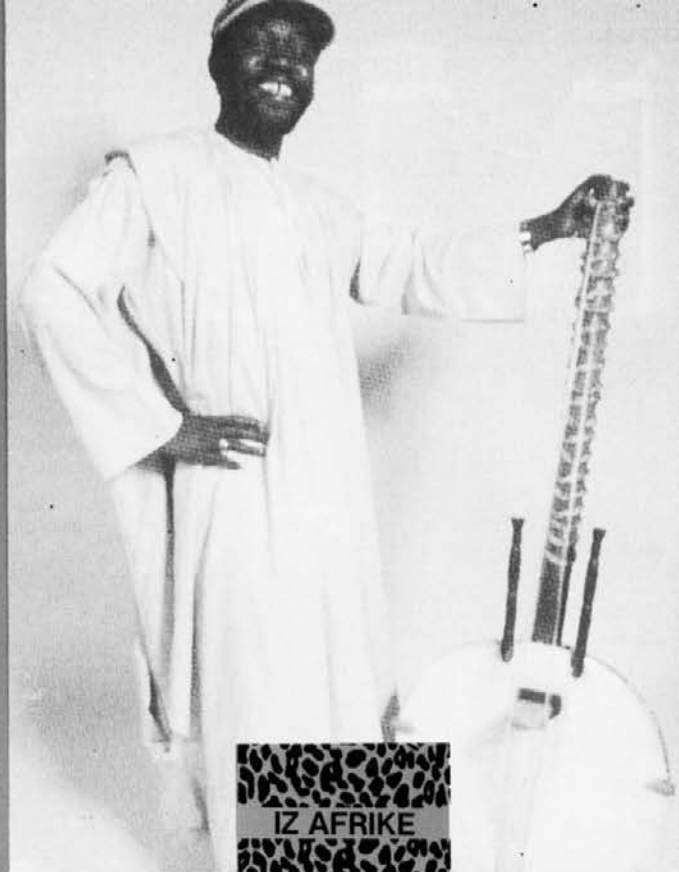




OD TAM  
IN TOD

S predstave Giselle v ljubljanski Operi v rubriki Od tam in tod na straneh 42 do 45.

Tomaz Lanko



IZ AFRIKE

Afrika je proizvedla cel spekter vznemirljivih plesnih glasb. Zgodba o nekaterih med njimi še zacenja v tej številki na straneh 26 in 27.



STE B'LI?

Miladojka Youneed v Ljubljani na strani 34, o Beogradu in rock sceni pa na straneh 40 in 41.

Miha Čelar



VAJE  
V SLOGU  
7<sup>m</sup>45 - 34  
♩ ♪ ♫ ♬ ♭ ♮ ♯

Karikatura Augusta Vestrisa — najslavnejšega francoskega plesalca s konca 18. stoletja. O kulturnem dogajanju v času francoske revolucije na straneh 16 do 19 piše Miha Zadnikar.

## VSEBINA

EHO	
26. tribuna jugoslovanske glasbene ustvarjalnosti The Residents v CD in še pet zanimivih odmevov na straneh	2—9
S POTEPANJA	
Glasbeni protokol v Gradcu	10—11
POGOVORI	
Trije pogledi na nove glasbe	12—15
VAJE V SLOGU	
Ulica, gledališče in kavarna	16—19
PISMA	
slovenskih skladateljev	20—21
EKOLOG	
Glasba na razprodaji	22
1756—1791	
Izbor iz Mozartovih pisem	23
KAŽIPOT	
vodnik za obiskovalce glasbenih prireditev	24—25
IZ AFRIKE	
Afriško ozvezdje	26—27
PLASTIČNI RAJ	
Ocene notnih izdaj in plošč	28—32
UNDERGROUND	
Invazija na K4	33
STE B'LI?	
Kaj je s strukturo in melodijo? Postfestum razvlečenega offfestuma in še kaj zanimivega z rock scene na straneh	34—39
YU UNDERGROUND	
Beograjski vrtljaji	40—41
OD TAM IN TOD	
Zanimivosti iz glasbenega sveta	42—45
SKUPINA GLASBIL	
Nagradna križanka in kviz	46
OGLASNA DESKA	
Nagradna uganka — z revijo GM in Kompasom zastoj na koncert!	47—48

Fotografija na naslovnici: Lado Jakša

**Izdajatelj in založnik:** Glasbena mladina Slovenije

**Priprava in tisk:** Grafični studio Cicero, Ljubljana

**Uredništvo:** Kaja Šivic, glavna urednica, Nataša Kričevcov, odgovorna urednica, Marjan Ogrinc, urednik za rock, Cvetka Bevc, Matjaž Barbo, Branka Novak, Miha Zadnikar in Mirjam Žgavec; Neva Štembergar, oblikovalka in tehnična urednica, Dragica Breskvar, lektorica. Predsednik časopisnega sveta: Slavko Mežek.

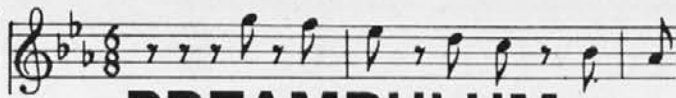
**Sofinancirata:** Kulturna skupnost Slovenije in Izobraževalna skupnost Slovenije.

Revija izide osemkrat v šolskem letu. Za prednaročnike je cena prvih treh števk 7,50 din (za skupinska naročila 6,00 din). Po sklepu Republiškega sekretariata za informiranje št. 421-1-72 z dne 22. 10. 1973 je revija oproščena temeljnega prometnega davka.

**Z uredništvom Glasbene mladine** se lahko srečate vsak delavnik med 9. in 13. uro na Kersnikovi 4/III v Ljubljani ali po ☎ (061) 322-570.

### Radijska oddaja

Glasbo, o kateri pišemo v reviji, lahko poslušate v oddajah z naslovom DRUGA GODBA REVIJE GM, ki je na sporedu drugega programa Radia Ljubljana vsako drugo sredo od 22.20 do 23.00.



## PREAMBULUM

### PRIJATELJSTVO + PRIVATIZACIJA

#### KORUPCIJA

*Ali: kako lahko se je prodati?*

*There's no business like show business. Danes to drži bolj kot kdajkoli — v smislu glasbene industrije to kažejo videospoti, pri nas pa živimo v obdobju političnega marketinga, kulturoloških trendov, ki samo seštevajo število lastnih objavljenih zapisov, medtem ko je pojmovanje kulture kot sodobnosti ustvarjalcev (molzne krave) in vsega, kar se nanje lepi, potisnjeno v rezervate preostankov bolj civiliziranega mišljenja od gole tržne logike.*

*Na kratko — živimo v dobi narcistične kulture. Tej dominantni in determinanti se — zgolj z individualnimi državami — lahko kot alternativa izkaže zgolj margina in marginalci. Natančno to pa je položaj revije Glasbena mladina v našem medijskem prostoru.*

*Kdo, kje in kako piše o glasbi, je gotovo zastarelo vprašanje. Danes se vse več glasbe — količinsko gledano — gleda, toda gleda se jo posredno, medtem ko je ljubljansko občinstvo (in verjeto tudi druga po Sloveniji) morda začelo glasbo poslušati, saj si drugače takó bornih odzivov na nekatere res kvalitetne koncerte ne morem razložiti. Tudi pri tem so mediji ključni, predvsem radijski in gotovo televizijski. Ta je tudi največja trdnjava prijateljevanja in interesov (v izvornem latinskem smislu: biti-vmes). Toda zakaj sploh pisati o glasbi?*

*Takšno vprašanje lahko postavimo za katerokoli zvrst človeške kreacije, ki ne funkcionira na plemenski, ljubiteljski ali osebni ravni, ampak je izpostavljena presoji, kakršno so pač izoblikovali civilizacijski mehanizmi. Izginjanje instituta kritike iz tiskanih medijev je dokaz pohoda žurnalizma, ali v najboljšem primeru „trde publicistike“, ki pa je vsaj strokovno podkovan. Toda na delu niso mehanizmi selektivnosti, brskanja po kvaliteti ali fenomenih, ampak podedovano nezavedno iz časov vladavine rdeče ideologije. Samo skorumpirani socializem in komunistična ideologija lahko rodita princip koritarstva in izključnosti. To je princip totalitarističnih političnih strank, kjer je pomembna pripadnost in nič drugega. Če naj bi našo stvarnost tako klasične kakor zabavne glasbe vzeli zares, potem bi morali po logiki tržnih mehanizmov ugotoviti: „Najboljši in najsposobnejši naj prosperirajo, toda kdo jim zagotavlja, da jih ob tem kdo noče tudi kupiti, kupiti njihove pripadnosti socialnemu občevarju?“ Pa prepustimo vprašanje prostitucije mlajšim polsestricam, vsem, ki se prebijate še skozi te vrstice, pa pojasnilo marginalnosti Glasbene mladine v tem prostoru. Glasba kot konstitutivna neposrednost civilizacijske izkušnje se znotraj sebe zelo razlikuje, toda Glasbena mladina je na tem mestu predvsem zato, da kot odprti, nesektaški, neklanovski medij beleži duha časa tudi tam, kjer ga drugi tiskani mediji nočejo (ne verjamem, da ne morejo!). Kvaliteta je edino merilo zapisov, ti sami pa seizmografsko natančno kažejo, koliko je mogoče razvijati pisanje o glasbi. Nenazadnje to dokazuje tudi ta — 20. letnik.*

Krokar



## FRUTTI DI MARE

26. tribuna jugoslovanske  
glasbene ustvarjalnosti



rečemo, da je tudi  
zadnji november (od  
6. do 9. 11. 1989)

potekala v Opatiji Tribuna glasbenega  
ustvarjanja, s tem pač nismo povedali česa  
presenetljivega, novega. 26. pregled YU  
glasbe se je, neobremenjen s svojo  
obletnico, znova postavil na negotovo,  
včasih s soncem obsjano obalo in muziciral  
nad gladino pričakovanj in ravnodušnosti.  
Opazovalec tega našega „svečanega tedna“  
je utegnil, pravzaprav moral opaziti, da  
navkljub siromašnemu vsakdanu spremlja  
to prireditev veliko, predvsem mladih  
poslušalcev in da je dvorana hotela  
Imperial med 9. in 24. uro presenetljivo  
polna; poleg koncertov so bili dobro  
obiskani tudi klubi Tribune, na katerih je  
misel o glasbi (o izvedenih delih) nazorno  
pokazala, kaj zna, hoče in zmore v pogojih  
brez Gutenberga — se pravi, poslušajoč, ne  
pa tudi beroč.

Ta ista Opatija je bila tudi prizorišče  
podeljevanja nagrad: posebno nagrado  
„Josip Slavenski“, ki jo podeljuje zagrebški  
Vjesnik, je dobil Karl Bernhard Sebon,  
flavtist iz Zahodnega Berlina. Njegova  
izvedba Kuljeričevega *Concertpiecea* je  
nekaterim znova dokazala, kako bi Opatija  
lahko bila, oziroma bi morala biti, tudi  
priložnost za neposrednejši izvoz domačega  
repertoarja in sicer ravno s takim  
„repertoarskimi“ potezami. Celotisti, ki  
jim To še ni jasno, so morali prevideti  
neizpodbitno dejstvo, da ni vseeno, kdo  
kaj izvaja. Pri razreševanju (lažnih) dilem  
in tarnanju nad slabimi izvedbami odličnih  
glasbenih del — čeprav včasih velja tudi  
obratno, nam ne bodo pripeljale posebno  
daleč niti ugotovitve o sistemu našega  
glasbenega šolstva, niti toleriranje  
posameznih ad hoc ansamblov, ki  
uničujejo glasbo lastnih okolij: republiški  
finančni ključki vztrajno najedajo glasbeno  
digniteto Opatije in, kar ni nič manj  
pomembno, prihodnje življenje nekega  
glasbenega dela.

Komisija-žirija JRT je znova izbrala deset  
skladb, ki jim napoveduje če že ne  
nesmrtnost, pa vsaj dolgo življenje in  
pojavnost v radijskih programih. Med  
desetimi izbranci (takoj povejmo, da med  
njimi ni bilo nobene ženske) so se tokrat  
znašli: Zoran Erić — *Talea, Konzerstück*,  
Dejan Despić — *Epitaf*, Stanko Horvat  
*Quartetto*, Davorin Kempf — *5 haiku  
pesmi*, Lojze Lebič — *Fauvel 86*, Vuk  
Kulenović — *Boje privida, Uroš Rojko* —  
*Dih ranjenega časa*, Berislav Šipuš — *Play*,  
Igor Kuljerić — *Concertpiece*, in Uroš  
Krek — *Canticum Resianum*.

Po pravilu je vsak tak izbor deležen  
komentarjev o svoji smiselnosti in  
upravičenosti: če pristanem na to, da so  
strinjanja in razhajanja stvar okusa, se  
bom izneverila lastni poziciji in si zapravila

možnost, da o Tribuni spregovorim nekaj  
tehtnih besed. Pa poglejmo, zakaj:  
Kot tridesetletnico in diplomirano  
muzikologinjo, ali bolje človeka, ki ga  
zanima aktualno dogajanje v naši glasbi (ni  
namreč nujno, da muzikologa to sploh  
zanima!), me Opatija „muči“ že celih deset  
let — toliko časa jo namreč spremljam.  
Seveda ne zmeraj celovito in večinoma brez  
profesionalnih obveznosti, če izvzamemo  
spoznanje.

V tem času sem slišala številne debate na  
temo, kaj bi Opatija morala biti, da bi  
(nam) bila sploh potrebna: širok pregled, ki  
bi mu predhodila le najnujnejša selekcija,  
strogo izbran festival Najboljših, spet nekaj  
Tretjega . . . ali Četrtega. Ravno tako sem  
poslušala številne predružačene koncepte o  
spremljevalnih pogovorih, takoimenovanem  
klubu Tribune: govorjenje o avtorskih  
pravica, o odnosu med skladateljem in  
izvajalcem, o glasbenem šolstvu, glasbenem  
izdajateljstvu, komentarjih del . . . Letošnji  
koncept v izvedbi dr. Eve Sedak se je  
pojaval že drugič. Osebnost pozdravljam  
ideje, verjamem pa tudi, da pogovorov o  
naši glasbeni pragmatiki — in to tisti, ki ne  
gre mimo del, ne bi smeli prepustiti  
opatijskim šankom in terasam. In ko  
govorimo o pragmatičnosti, moramo  
omeniti pobudo, ki je tiste vrste, kakršna  
se lahko pojavil samo še v takih krajih, kot  
je Opatija. Gre za ponudbo, ki sta jo  
dobila, in tudi sprejela, skladatelja Zoran  
Erić in Marko Ruždjak — da namreč  
postaneta selektorja za domača dela, ki jih  
bodo v sezoni 90/91 izvajali Zagrebški  
simfoniki. Ta pobuda je pomembna že  
zaradi tega, ker spodkopava formulo  
pasivnega odpora, po kateri delujejo, ali pa  
so prisiljeni delovati, mnogi naši skladatelji,  
ki položijo usodo svojih del v „tuje“ roke.

Svojemu krokiju bi dodala še dve  
(ne)glasbeni temi: usodo opatijskih  
informacij in vprašanja YU poetike. Obe  
sta zajeti v opatijskem spremljevalnem  
pojavnosti — tj. naravni potrebi — press  
službi in biltenu Tribune. Bilten Tribune,  
tehnološko zaostal v dobi vladavine  
ciklostilnih strojev, resnemu človeku  
zamegljuje resnost informacij, s  
komunikativnostjo, ki je omejena samo na  
udeležence, pa informacije o Opatiji  
večinoma zadržuje prav tam. (Mislim  
namreč, da mora bilten funkcionirati  
drugače, kot novinarji YU redakcij pri  
svojih nalogah.) V treh od štirih letošnjih  
številkih biltene so se namreč srečala mnenja  
nekaterih naših skladateljev, ki opominjajo  
prav na tiste vidike, ki se Tribuni izmikajo.  
Sestavljalci, sodelavci in aktivni  
spremljevalci — sodelovanje v „opatijskem  
projektu“ je namreč treba priznati takoj,  
ko ste tam — na in okrog, pred ali po  
Tribuni, bi morali negovati paralelno  
poetiko. Afirmirati bi morali avtorski,  
glasbeniški, etični in kulturološki pogled na  
to, kaj smo, kdo smo in kje smo — in kje  
bi lahko bili za druge.

Skupaj s to zbirko besed pošiljam Glasbeni  
mladini še predlog, da natisne prve takte  
tiste opatijske skladbe 1989, kateri želi, da  
bi iz rokopisa prešla v natis, do naslednjega  
novembra.

Aleksandra Wagner  
prevedla Nada Vodušek

## POGOVOR DNEVA

Lojze Lebič: *Fauvel '86*



oziroma na  
aktualnost in  
zanimivost, poročilu

iz Opatije dodajmo — v celoti in z  
dovoljenjem obeh sogovornikov —  
razgovor, objavljen v biltenu Tribune št. 1,  
ki ga je z Lojzom Lebičem naredila  
Aleksandra Wagner.

Opus slovenskega skladatelja Lojzeta  
Lebiča bo na letošnji Tribuni predstavljen s  
skladbo *Fauvel '86*. O skladbi se bo  
govorilo tudi na klubu Tribune. Zaradi  
tega smo avtorja prosili, da nam o *Fauvelu*  
in Tribuni pove nekaj besed zunaj  
programskih meja in seveda zunaj okvirov  
Tribune same.

Delo *Fauvel*, tisto kar bomo videli v  
Opatiji, je video posnetek skladbe in ne  
video skladba. Velika razlika. Skladbe, ki  
bi bile ustvarjene za ta, danes vodilni  
medij, pri nas skoraj ne nastajajo.  
Sodelovanje glasbenih ustvarjalcev in  
medijskih ljudi je na področju umetniške  
glasbe slabo. Sicer pa je povprečna  
sporočilna zahtevnost današnje televizije na  
ravni dojemljivosti dvanajstletnika (šport,  
videospoti, pop, neobvezen klepet . . .) in  
se v glavnem ne trudi za bolj razvite oblike  
komuniciranja. Usmeritev k sponzorjem in  
hlastanje za tržnim te težnje z vso  
agresivnostjo le še povečujeta. Posamezne  
TV hiše počasi postajajo medij uničevanja  
kulture, vsaj meni se kaže tako.





Zahtevnejši zvočni projekti za sedaj nimajo posebnih možnosti. Posnetek *Fauvela* je najpreprostejša televizijska operacija, je neposreden posnetek ene od vaj, brez montaž, ponavljanj, popravkov ali play back postopkov. Pri pripravi „opatijskega“ traku se je izkazalo, da so osnovno matrico na TV Ljubljana poškodovali in smo morali lep del traku nadomestiti z amaterskim posnetkom. Ne morem soditi o tehnični bazi televizije, tisto pa, ki so jo pripravljeno dati na voljo za glasbene potrebe, je Evropa že zdavnaj zavrgla in presešla.

*Fauvela* bomo torej slišali in videli, o njem pa se bo tudi govorilo . . .

Bojim se, da se bo o skladbi zares govorilo preveč enostransko. Predvsem glede na to, da so stvari okoli dela jasne. Nastanek *Fauvela* so vzpodbudile praktične okoliščine: štirideseta obletnica zbora študentov Ljubljanske univerze, slovesnost in prilagajanje zahtevam izvajalcev, ki so želeli igrati, plesati, se gibati na odru; skladbo je bilo treba zgraditi iz struktur, ki se jih da hitro in lahko zapomniti. V njej nisem reševal nekakih estetskih dilem. Delo je politična glasba, tema *Fauvela* iz 14. stol. je politična tema, saj pripoveduje o večnih in univerzalnih človeških slabostih in njihovih učinkih v javnem življenju.

*Ali to pomeni, da bi vas kakšna druga skladba danes bolj predstavila?*

Medtem sem napisal nekaj drugih del, ki bi mogla kaj več povedati o mojih današnjih estetskih nazorih in morebitnih spremembah, čeprav teh skladatelj pri sebi največkrat ne vidi. *Fauvela* uvrščam v takoimenovano heteronomno glasbo, ki se ima za svoj obstoj zahvaliti nečemu od prej — staremu besedilu, vsebini, motivu. Drugačne vrste je *Rubato* za violo solo, napisano po naročilu vzhodnonemške založbe. Na lanskoletni Opatiji načrtovane izvedbe ni bilo, najbrž zaradi izvajalca iz Nemčije in denarja, ki ga za take stvari ni. Vsekakor bi več o stanju moje današnje skladateljske zavesti povedala partitura *Hvalnica svetu* za zbor in glasbila in še več *Queensland music* za simfonični orkester, ki sem jo napisal po naročilu iz Avstralije za Queenslandsko filharmonijo. Vendar ne verjamem, da bi v njih odkrili posebej velike spremembe glede na moj dosedanji opus.

*Ne glede na to, ali upoštevamo dejstvo, da nekatere skladbe niso reprezentativne za aktualni trenutek skladateljeve ustvarjalnosti, me zanima, kako naj kot poslušalci, opazovalci, strokovnjaki sploh gledamo na tako obliko pregleda glasbe, kakršno nam vsako leto ponuja Opatija?*

Kljub polemikam, ki se pogosto razživijo okoli programskega koncepta Opatijske tribune, sem tej prireditvi ves čas nakošen. Njena vrednost je v odprtosti in svojevrstni naključnosti, ko vsak sme predstaviti svoje delo. Poslušalci vsekakor ločujejo dobro od slabšega, a tega ne izražajo na nestrpen ali žaljiv način. Obžalujem pa razvado, da se skladatelja ocenjuje po eni sami, zadnji, pravkar slišani skladbi, namesto da bi sodili po plodovih daljšega obdobja, z nihanji, z bolj in manj uspešnimi deli.

E H O  
E H O  
E H O

*Če sledimo konsekvencam takih napak (eno delo — celovita ocena), ostane dejstvo, da ponuja Opatija vsaj pregled na nivoju enega dela. Ali menite, da v jugoslovanskem prostoru naklonjen, zainteresiran poslušalec lahko dobi predstavo celote — posameznih glasbenikov in njihovih opusov?*

Samo zelo samozavesten človek bi si upal danes reči, da ima pregled nad svetovnim glasbenim dogajanjem. Tako na planetarni ravni; prepričan pa sem, da je to mogoče za geopolitični okvir, ki ga imenujemo Jugoslavija ali celo posamezna republika. Ta prostor ni velik in od vsakogar, ki živi z glasbo, pričakujem, da ima v njem pregled. Nad opusi profiliranih ustvarjalcev. Posebej muzikologi, glasbeni zgodovinarji ali uredniki.

*Ali je samo „mentalna zavest“, ki obstaja vzporedno s komponiranjem, pri nas dovolj visoka in hkrati dovolj demokratična, da posreduje te informacije tudi tistim, ki niso radijski uredniki?*

Vprašanje zadeva v živo. To, kar nas danes predvsem loči od Evrope, je ravnodušnost, odsotnost entuziazma. Za naše glasbeno življenje je to usodno, še posebej ker se pojavlja tudi med mladimi. Vse se dogaja od danes do jutri brez prihodnostnega obzorja, sanj, predvidevanj, razmišljanj o tem, kakšna bo naša glasba npr. po letu 2000 in kaj bo treba do takrat postoriti. Vse se največkrat začne in konča pri tem ali onem izvajalcu, prijatelju, ki mi bo zaigral skladbo. Pri komponiranju pa je vendar pomembno, da se zavedam odgovornosti do tega dejanja, njenega smisla v določenem času in prostoru, ne pa samo sebičnih praktičnih posledic.

Zavzetost in navdušenje za glasbo kot izjemni duhovni vrednosti sta donedavna še bili med nami — ljudje so bili pripravljene glasbo in o glasbi „pisati s krvjo“, če drugače niso mogli ali smeli. Bojim se, da danes nihče ne bi pisal s krvjo, če bi mu pošlo črnilo.

*Kako bi ta „abstraktna načela“ prenesli na našo glasbeno sceno?*

Če govorim o slovenskem glasbenem prizorišču, sem zgrožen, kako malo ali skoraj nič ne sledi dinamičnim, pozitivnim in naprednim spremembam tega trenutka, življenju in novi duhovni zavesti, ki nastaja. Večine slovenskih glasbenikov že dolgo ne greje več evropska duhovna temperatura. Najprej se je izpraznil duh, potem pa še „vreča z denarjem“. Če bi bil pisatelj — kakšna snov za satiro! Za sodobno Hvalnico norosti. Tako pa mi je iz davnine prišel nasproti *Fauvel* — *Vsezlo*, nekaj med politikom, birokratom, tehokratom, zvitim sebičnejšem. Tudi zato rad odhajam v svet, v Opatijo, na Zagrebški bienale, v Graz na Musikprotokoll, na Svetovne glasbene dneve, kamorkoli, da pobegnem iz te „domače“ zamegljene ljubljanske glasbene

zaprto, cehovsko frustrirane, politično naivne, nesposobne širših obzorij, usmerjenih kam v prihodnost. Kakršnakoli že bo naša nova oblast, upam, da si bo pri oblikovanju glasbene kulturne politike znala poiskati zrelejše, pogumnejše in bolj poštene sodelavce od tistih, ki jih je izbirala včerajšnja Partija.

pogovarjala se je Aleksandra Wagner

## KONCERT Z DRUGE STRANI

*The Residents (ZDA), v Cankarjevem domu, 11. 11. 89*

**K**

o smo v najavah koncerta ameriške skupine **The**

**Residents** prebirali, da so „stirje neznanca“ zgodovina ameriškega rock'n'rolla, je bilo to za vse tiste, ki jih ne poznajo, le prenapeto propagandno geslo, za vse, ki jih poznajo, pa nepotrebno, saj bi na koncert prišli tako ali tako. Dokaz je dejstvo, da so bile vse vstopnice za veliko dvorano CD prodane že zgodaj v predprodaji, kar je za skupino, ki se od svojega obstoja naprej brani skoraj vsake publicitete, skrajno presenetljivo.

Poglejmo, kaj je s to „zgodovino“. **The Residents** seveda ne morejo „biti zgodovina“, kljub temu da so v skoraj dvajsetih letih obstoja predelali skoraj vsi zgodovino ameriške glasbe (vključno z Gershwinom), kar je pa še niso, jo zagotovo bodo v nadaljevanju projekta *The History of American Music*. Tako so se seveda le vpisali v zgodovino, **so torej del zgodovine**, ne pa ona sama. Tako bi rekla racionalistična kritika — in imela bi prav.

Seveda pa tega članka nisem začel pisati zato, da bi se vsi skupaj tako zlahka zmazali. Tisti, ki so skovali omenjeno propagandno geslo, so namreč na nek paradoksalen način vendarle imeli prav. Da bi dokazali slednje, moramo zgolj razstaviti dve pojavnosti **The Residents**. Prvo je stvar **vedenja**, drugo pa stvar **videnja**.

Vsi, ki smo **Residents** spremljali prek plošč in skopih podatkov, ki so se na naših tleh začeli sistematičneje zbirati šele v osemdesetih letih, smo **vedeli**, da skupina štirih **residents**ov še ni izdala svoje identitete, da na redkih koncertih skrivajo svoje obraze v poltemi ali za velikimi, na glavo poveznjenimi očesi, da so doslej pristali na en sam intervju, da so ustanovili svojo gramofonsko družbo **Ralph/Cryptic**, katere smoter je izdajanje plošč, ki ne prinašajo dobička, da so izdali **Commercial Album** s po dvajset enominutnimi komadi na vsaki strani . . .

Vsi, ki smo bili na koncertu, pa smo koncert **videli**. Ta „videli“ gre tako daleč, da je večina kritik, (v tem je naša prednost, da smo malce pozni) ob vsej vznemirjenosti nad koncertom pripominjala, da glasba na koncertu ni pokazala nobenega razvoja. The Residents, ki so na svojih cca. dvajsetih ploščah pokazali tako glasbeno raznovrstnost, so po kritikah sodeč na koncertu igrali ves čas enako.



Začnimo od zadaj: če je za elemente zgodovine znano, da lahko spremljamo njihov razvoj skozi čas (raznolikost njihovih plošč), pa za samo zgodovino ne moremo reči, da se spreminja. Kaj smo torej res imeli redko priložnost, videti samo Zgodovino? To bi bilo res malo preveč. Toda če ob to postavim vse, kar o njih vemo — in vse navedeno je negativiteta tistega, kar bistveno opredeljuje vse predstavnike zgodovine ameriške glasbe (biti znano ime, biti osvetljen, viden, narediti čim več intervjujev, čim bolje prodajati svoje plošče . . .), — to vse skupaj govori, da so dejansko **simptom** ameriške glasbe, absolutna negativnost. Ni jim mogoče prilepiti nobene ideologije. Niso uporniki šestdesetih let, levičarji, saj delajo pravi glamour odrski spektakel. Niso sodobni juppyjevci, saj ne morejo skriti svojega ekstremnega humanizma. Niso sladkobni humanisti, saj se prav pobalinsko norčujejo iz vsega, kar jim pride na pot, pa tudi iz samih sebe. **Pojoci simptom so**. In kot tak simptom so (za nazaj) generator zgodovine.

Nekdo je rekel: „Po koncertu The Residents zares ne vem več, če lahko v gledališču pričakujem kako boljše predstavo.“ Še en paradoks, če vemo, da so The Residents na odru formalno ponovili postopke, na katerih padajo tako rekoč vse ameriške gledališke avantgardne predstave. Malce poenostavljeno rečeno: stalnica sodobnega ameriškega gledališča je stik med najsodobnejšimi odrskimi tehnološkimi pripomočki in velikimi témami iz evropske mitologije. Zadeve praviloma propadejo zato, ker jim umanjka lasne metafizike (klasičen ameriški problem). The Residents so pokazali klasični in hkrati izjemni odrski tehnološki arzenal, metafizika pa so bili kar oni sami. Vsa metafizika ameriške glasbene zgodovine je seveda zaobsežena le v njenem simptomu, v The Residents.

Andrej Drpal

E H O  
E H O



Glasbena šola Franc Šturm v Ljubljani je 8. novembra 1989 praznovala trideseto obletnico, od kar nosi ime tega, za slovensko glasbo pomembnega skladatelja. Ob svečanem koncertu je šola obletnico zabeležila z otvoritvijo skladateljeve spominske sobe. Zaradi tega smo prosili dr. Katarino Bedinovo, ki se je dolga leta ukvarjala prav s Šturmom, da nam na kratko predstavi njegovo življenje, delovanje in njegov opus . . .

## FRANCU ŠTURMU

Leta 1930 je Franc Šturm postal Osterčev učenec. Odtlej naprej sta vedela, da sta našla drug drugega. Za Šturma se je takrat spremenilo življenje: samo skladatelj je hotel biti, ne glede na to, da je bil odličen učenec in da je moral opraviti le še četrti razred. Uporniška drža, ki je pri Šturmju ne bi pričakovali, se je bogato napajala pri Osterčevem zgledu. Tesno ob Ostercu so nastajali obrisi Šturmovega dojemanja novobaročne in novoklasicistične estetike (*Sonata da camera*, *Godalni kvartet*, *Concertino za deset instrumentov*).

Pri Ostercu je Šturm diplomiral leta 1934. V zgodnji jeseni istega leta je nadaljeval študije v Pragi pri Aloisu Hábi in Josefu Suku. Že kmalu po prvih stikih sta ga sprejela kot upravičeno „najboljšega“ Osterčevega učenca. Nova glasba, ki jo je poslušal v Pragi, mu je potrjevala, da je bila Osterčeva pot pravilno zastavljena, in mu utrjevala prepričanje, da se Slovenci moremo in moramo postaviti ob bok novi glasbi.

Čez eno leto je Josef Suk zbolel. Nadomeščali so ga drugi skladatelji, tako da je Šturm večino ustvarjalnih moči posvečal Aloisu Hábi. Domov in Ostercu je sporočal, da je zelo zadovoljen, naj je šlo za šolski program (četrttónski) ali za note, za katere si je Šturm najprej zaželel Osterčevo mnenje (*De profundis* za glas in klavir, *Godalni kvartet*, *Godalni trio*, *Mala fantazija* za klavir, *Male skladbe* za klavir). Večkrat je pisal za slovenske časnike pa tudi Ostercu in domačim. Vendar je prišel čas, ko se je moral posloviti od Prage. Seveda si ni mislil, da bo to mesto za vselej zapustil: prav z veseljem je prebral časopisno novico, da bo po novem vozilo letalo iz Prage v Ljubljano samo uro in pol.

Jeseni je bil doma. Moral je čakati na vojaško obveznost, ta čas pa se je ukvarjal z vsem mogočim. Med drugim je hotel pri nas uveljaviti tako imenovano mikrointervalno glasbo. En sam skladatelj se je prijavil: osem let mlajši Primož Ramovš. Tudi vse drugo, kar je poskušal narediti v tem času, da bi se zaposlil, ni imelo velikega uspeha. S Pavletom

Rančigajem je hotel ustanoviti otroško pevsko šolo, vendar ni vzbudila velikega zanimanja in je tudi propadla. V Hrušici je najel skromno sobico, da bi skrbel za petje in muziciranje „nepokvarjene“ mladine. Čez nekaj časa ga je zaposlila ljubljanska plesalka Katja Delakova z naročilom za nov študijski ples. Vmes je seveda komponiral. Prav na začetku leta 1938 je šel v vojsko. Tu in tam so že zvenele



Pilonov portret Franca Šturma

njegove skladbe. Njegovi prijatelji v Pragi so prav tiste dni, junija 1938, igrali njegov kvartet iz Hábove šole.

Vendarle: ob koncu leta 1938 je bil v Ljubljani, kmalu zatem pa se je odpravil v Pariz. Spremljala ga je kar dobra popotnica. Od očeta je imel nekaj francoskih imen, če bi jih le potreboval, od Osterca pa pismo za Jacquesa Iberta. Toda Pariz ni bil več prestolnica nove glasbe. V Ljubljani ni nihče vedel, da so oddelek za kompozicijo preselili v Fontainebleau. Nihče tudi ni vedel, da so vse luči ponoči pogasnjene, Šturmove volje v boljši jutri se pač ni hotela tako izdati. Redno je obiskoval ure dirigiranja, vmes pa poslušal francosko glasbo — in urejal svoje zapise, nekaj jih je hotel natisniti. Ni mogel razumeti, zakaj so se vsi francoski skladatelji poskrili, celo Arthur Honegger ni prišel na krstno predstavo oratorija *Jeanne d'Arc au bûcher*. Ni se hotel vrniti domov, dokler ni konec septembra 1940 napravil izpit iz dirigiranja. Potem je že resno premišljeval, s čim bo potoval domov — njegova sklepna ura z glasbo pa je že pritrkovala.

V Ljubljani je našel Slavka Osterca, zaprtega in bolnega, v resnici pa nismo niti vedeli, kaj snuje. Šturm je moral tedaj poskrbeti za svoje preživetje. Nikakor ni bilo lahko, vendarle je vsaj s kančkom upanja napisal vse mogoče ponudbe za svoj kruh, med drugim tudi na Glasbeno



akademijo, na radio za korepetitorja, na Dramatično društvo za šepetalca in avtorja scenske glasbe. Glasbeno vodstvo se mu pri sedemnajstih predstavah Govekarjevih Rokovnjačev leta 1941 ni zdelo več kakor karikatura časa, ki zbira orožje proti samemu sebi. Potlej je doživljal vse, samo glasbo misliti, jo podoživljati — je bila vse redkejša stvar. Nevsiljivi Franc Šturm je sklenil prvo obdobje slovenske avantgardne misli star enaintrideset let.

Umril je 13. novembra 1943 v Iškem Vintgarju, kjer nanj spominja žalna plošča.

Katarina Bedina

## KONCERTI MLADIH IN ZA MLADE



lasbena mladina koncertno sezono vsako leto začenja

z Jesenskimi serenadami v ljubljanskem Trubarjevem antikvariatu. Lani pa se je Glasbena mladina Ljubljane odločila, te privlačne koncerte predstaviti tudi v Beogradu. S tamkajšnjo Glasbeno mladino sta se dogovorili, da ob pomoči Beograjskega kulturnega centra in Iva Vajgla, uradnega predstavnika za informiranje Zveznega sekretariata za zunanje zadeve, organizirata zanimivo izmenjavo mladih glasbenikov. Beograjski studio vsak ponedeljek ob desetih zvečer prenaša komorni koncert iz dvoranice Beograjskega kulturnega centra na Knez Mihajlovi ulici. Štiri avgustove ponedeljke so te večerne ure zapolnili mladi izvajalci: tržaški harmonikar Corrado Rojac, harfistka Mojca Zlobko, čelista Igor Mitrović in Nebojša Bugarski ter lutnjist Boris Šinigoj in tenorist Marjan Trček. Beograjska GM je večere vrnila v novembru. Vsi štirje so v dvoranico ljubljanskega Magistrata privabili precej občinstva, ki je z zanimanjem spremljalo izvedbe zelo mladih glasbenikov — ansambla flavt Tomasi, 18-letnega čelista Dejana Božiča (ob spremljavi Julijane Šulović), tenorista Zorana Todorovića in kontrabasista Vojina Draškocija ter 22-letnega pianista Ivana Meleša. Tudi te koncerte je beograjski studio ob pomoči ljubljanskih radijskih tehnikov direktno prenašal.

Po tej uspešni izmenjavi koncertov so se organizatorji posvetovali o nadaljnjem sodelovanju in predsednik Glasbene mladine ljubljanske, Jože Humer, nadvse zadovoljen pravi:

„Pogovarjali smo se o mnogih simpatičnih rečeh, pa tudi o bilanci. Pozitivna je ta, da smo zdaj do kraja utrdili ugled dvoranice na Magistratu. Druga pa je, da je tole naše ubogo društvo, ki se mu reče ljubljanska GM, pokazalo in potrdilo, da zna s pridom organizirati tudi zahtevne prireditve. Ni od

E H O  
E H O

muh pripraviti v Ljubljani v enem samem novembru pet lepih, od mladosti prekipevajočih koncertnih dogodkov, še manj je od muh te koncerte zapolniti s primernim občinstvom, seveda toliko bolj, če se ti koncerti po sili razmer začenejo ob desetih zvečer . . .

Kljub temu je vse lepo potekalo in pokazalo se je, kako krasno znata sodelovati dve takšni organizaciji, kot sta beograjska in ljubljanska Glasbena mladina, kako lahko si pridobita sodelavce v kulturnih ustanovah, kakršni sta na primer Beograjski kulturni center in ljubljanski Cankarjev dom. Vse to so pozitivni rezultati, meni pa so največ pomenili tisti človeški, o katerih težko povem kaj kvantitativnega, sem pa kratko in malo prepričan, da so samo ti štirje koncerti veliko pomembnejša reč kot kakšen miting.“

Ena temeljnih nalog Glasbene mladine je mladim glasbenikom pomagati do izpopolnjevanja in nastopanja. Že dolga leta Glasbena mladina pripravlja cikel večerov z naslovom Mladi mladim in vsako sezono se v mali dvorani Cankarjevega doma zvrsti nekaj privlačnih koncertov mladih izvajalcev. Lani sta na prvem (oktobrskem) večeru nastopila čelista Ajda Zupančič in pianist Martin Šušteršič. Naslov koncerta je bil *Srečanje z zmagovalcema*, s čimer je organizator želel povedati, da imata koncertanta za seboj že vidne uspehe — na spomladanskem tekmovanju učencev in študentov glasbe sta namreč prejela 100 točk. Mala dvorana je bila kar pretesna za vse, ki so si želeli slišati mlada umetnika. Ajda Zupančič je še srednješolka, a že veliko nastopa in svoje delo jemlje silno resno. V preteklem letu smo jo lahko slišali tudi v triu z violinistom Tomažem Lorenzom in kitaristom Jerkom Novakom. Na več koncertih po Sloveniji so predstavili zanimiv program Paganinijevih skladb.

Tudi pianist Martin Šušteršič, študent prvega letnika na ljubljanski Akademiji za glasbo, se je kot solistični pianist in odličan komorni muzik odlikoval že v srednji šoli. S koncertom Mladi mladim je samo še potrdil svoj ugled.

Novembra se je v mali dvorani Cankarjevega doma predstavil mladi slovenski pianist Aleš Puhar, ki je nekaj let študiral in tudi diplomiral pri profesorju Arbu Valdmu v Beogradu. Prijetno ga je bilo po nekaj letih spet slišati v Ljubljani.

Tretji koncert ciklusa, v katerem se predstavljajo mladi umetniki, je bil posvečen slovenskemu skladatelju, ki se izpopolnjuje na Dunaju, Tomažu Svetetu. Zanimivo oblikovan večer, ki ga je vodil Matjaž Barbo, je predstavil nekaj novejših Svetetovih skladb, v katerih izvedbi je sam sodeloval kot pianist, pomagali pa so mu flavtist Damir Bošković in godalni trio, ki ga sestavljajo Karel Žuže, Tomaž Sever in Franc Avsenek.

Lansko jesen je Glasbeni mladini Slovenije uspelo pripraviti gostovanje zanimivega belgijskega ansambla Saxology, ki ga sestavljajo štirje saksofonisti, kitarist in tolkalec. Skupina imenitnih glasbenikov je v Belgiji znana po zelo pestri dejavnosti.



Srečanje z zmagovalko — 18-letno Ajdo Zupančič

Nasmeh ljubljanskim poslušalcem-kontrabasist Vojin Draškoci in tenorist Zoran Todorović





Osnova ansambla je kvartet saksofonov, ki že desetletje uspešno goji glasbo za ta sestav ter razširja popularnost glasbila, ki ga je pred 150 leti izdelal njihov rojak, Belgijec Adolphe Sax. Poleg pogostih



# E H O

koncertov in snemanj ta kvartet zelo aktivno sodeluje v animacijskih programih svoje Glasbene mladine. Njihovi nastopi za mlade in najmlajše poslušalce so pedagogi in organizatorji ocenili z največjimi pohvalami, saj v uri programa mladim nevsiljivo in zabavno prikažejo vse vrste instrumentov iz družine saksofonov, razložijo zgodovinsko ozadje, se s kratkimi originalnimi skladbami in priredbami znanih del sprehodijo od baroka pa do ragtima in najnovejših glasbenih smeri.

Glasbena mladina flamskega dela Belgije je njihovo turnejo ponudila Glasbeni mladini Jugoslavije kot darilo za začetek izmenjave, ki naj bi se v prihodnjih letih nadaljevala. Mladi poslušalci so jih povsod zelo dobro sprejeli in dvorane so bile polne v vseh slovenskih krajih, kjer so nastopili. Konec oktobra so v Sloveniji preživeli štiri dni in nastopili kar osemkrat — v Titovem Velenju, Trbovljah, Zagorju, Ljubljani, Žirovnici ter na Jesenicah in na Bledu.

V začetku decembra so mladi poslušalci kar štirikrat do zadnjega kotička napolnili veliko dvorano Cankarjevega doma, da bi na Simfonični matineji slišali znano baročno suito *Glasba na vodi* Georga Friedricha Händla in eno najiminenitnejših poučnih skladb, Brittnov *Vodnik po orkestru*. Orkester Slovenske filharmonije je program naštudiral prav za mlade poslušalce Glasbene mladine, k sodelovanju pa povabil angleškega dirigenta Simona Robinsona, ki deluje v Mariboru. Angleško glasbeno dopoldne je marsikomu ostalo v spominu kot prijeten in poučen glasbeni dogodek.

Kaja Šivic



„Angleško“ glasbeno dopoldne z orkestrom SF in dirigentom Simonom Robinsonom v Cankarjevem domu.

## OTELLO

V drugo

**K**o sem tisto sredo zvečer odhajala z „druge premierne predstave“ Otella v izvedbi ljubljanske Opere, me je prevzel občutek, da bi si v naših razmerah težko privoščili boljše uprizoritev od te, ki sem jo bila doživela.

Otello, ki velja za eno najmočnejših Verdijevih stvaritev, prav gotovo ni lahko izvedljiva opera. Kljub temu, da je libreto Arriga Boita osiromašil Shakespearovo veliko dramo ljubosumja in nekaterim vlogam dodelil malone statistični značaj, kot na primer Jagovi ženi Emiliji, pa delo zahteva veliko igre, ne le v igralskem, ampak tudi v pevskem smislu. Veliko dela je Verdi naložil tudi zboru in orkestru. Tokrat velja pohvaliti skoraj vse po vrsti, tiste na odru in one pod njim, seveda z nekaj izjemami. Glavni par je naravnost blestel. Moško energični in dostojanstveni Otello, ki ga je prepričljivo oblikoval gost **Carlo Cossutta**, se je odlikoval ne le z igro, temveč tudi z izredno pevsko tehniko in kulturo. Romunska sopranistka **Gabriela Cegolea** je s svojo milino in naravno eleganco Otellovo zapleteno osebnost le še poudarjala, vlogo Desdemone pa je odpela izredno čisto, s toplim polnim glasom in prelepimi višinami. Hudobnega Jaga, ki potek tragične zgodbe usmerja, je baritonist Ferdinand Radovan poudaril predvse, po igralski plati, kar je celotno dogajanje razgibalo in dvignilo napetost. Nasprotno pa se je posrečilo kontrabasistom v orkestru, ko so v edinstvenem solu, v najobčutljivejšem trenutku drame, ko Otello sam v sebi bije končni boj med ljubosumjem in ljubeznijo do Desdemone in ko vsi pričakujejo, da jo bo ubil, zagodli v vsej razglašenosti in namesto strahu in srha pri poslušalcih izzvali smeh.



Ilustracija: Olga Pajek

Kajpak v operi, pa če je še tako tragična, ne gre brez komičnih trenutkov. Eden takšnih je že na začetku prvega dejanja, ko Ciprčani (zbor) v nevihti trepetajo za pristaneke Otellove ladje. V ozadju odra se realistično blešči morje, pevci pa ladjo z daljnogledi vztrajno pričakujejo iz občinstva v parterju. A vse to so malenkosti, ki ne morejo ogroziti uspešnosti te lepe predstave, ki se jo vsekakor spleča videti in slišati.

Kaja Šivic

## BAROČNA FESTIVALA V MARIBORU IN VARAŽDINU

**P**

red enaindvajsetimi leti ustanovljeni Baročni festival v

Mariboru in tri leta mlajši Varaždinski baročni večeri sta naša najstarejša festivala baročne glasbe. Kljub drugačni programski usmeritvi in različnim razvojnim dosežkom oba ponujata veliko zanimivih iztočnic za razmišljanje.

Letošnji mariborski festival je izzvenel kot cikel koncertov baročne glasbe. Koncertni poslovalnici Maribor je s skromnimi denarnimi sredstvi — festival je podprla le mestna Kulturna skupnost — uspelo pripraviti pet koncertov, na katerih so poleg slovenskih glasbenikov nastopili tudi izvajalci iz ZRN in Italije. Posebno



Les Arts Florissants

# E H O

pozornost je pritegnil koncert italijanske komorne skupine **I musici della Serenissima**, ki je zgodnja baročna dela beneških mojstrov izvajala z izvirnimi glasbili in z jasno baročno interpretacijo. Med domačimi izvajalci je historičen način izvajanja še redkost, saj je za staro glasbo malo specializiranih izvajalcev. Žal na festivalu nismo slišali prav nobenega. Slogovno věrni interpretaciji se je še najbolj približal koncert ansambla **Collegium Musicum Maribor**, saj je bilo v njihovem muziciranju čutiti veliko muzikalne moči in živega duha, predvsem po zaslugi odličnih mladih glasbenikov.

Čeprav vsebinsko povsem drugače zasnovane šestdnevne 19. Varaždinske barokne večeri, so tudi te pokazale zanimive premike in celo prepad med različnimi načini izvajanja stare glasbe — tistim iz začetka našega stoletja, ki še vedno trpi zaradi bremena romantične tradicije, in povojnim, osveščenim in v zahodni Evropi že davno uveljavljenim načinom historičnega izvajanja.

Mogočna in zahtevna izvedba vélikega Matejevega pasijona J.S. Bacha je izstopala s svojo silnostjo in ogromnim izvajalskim aparatom, pohvaliti pa jo moramo predvsem zaradi poguma in volje vseh izvajalcev, da se spopadejo s tako velikim delom in ga postavijo na oder. Povsem drugačen pristop do izvajanja stare glasbe je pokazal koncert vodilnega francoskega ansambla **Les Arts Florissants**, ki je predstavil dela francoske duhovne in posvetne glasbe 17. stoletja s pretanjenim občutkom in globokim poznavanjem tedanje izvajalske prakse. Najbolj zaslužen za takšno izvedbo je gotovo čembalist, organist in umetniški vodja **William Christie**, ki je v svojem predavanju tudi poudaril, da je bila zaradi premajhnega

znanja stara glasba dolgo časa mrtva, da mora biti izvajalec radoveden in raziskovati stare izvajalske prakse ali — kakor je karikirano povedal — „v glasbenikovem delu je treba čutiti 90 odstotkov osebnosti in 10 odstotkov muzikologije“.

S koncertoma italijanske orglesko-čembalske glasbe 17. stoletja — na historičnih orglah in pozitivu — ter z zanimivim predavanjem o izvajanju Frescobaldijevih del je festivalno ponudbo pomembno obogatila ameriška čembalistka in muzikologinja **Lucy H. Russell**, saj je prenekateremu poslušalcu „odprla ušesa“ za dojemanje manj znanega in še neznanega. Poleg več solističnih in komornih koncertov so bila letos v Varaždinu na sporedu predavanja in razprave o baročni izvajalski praksi. Posebej zanimivi so bili nastopi mladih domačih glasbenikov, pozornost pa je pritegnil tudi koncert beograjskega ansambla **Ars nova**, ki je predstavil dela iz zakladnice stare glasbe jugoslovanskih narodov.

Razveseljivo je, da Varaždinci živijo s festivalom. Ne samo da so organizatorji k sodelovanju pritegnili številne mestne in republiške pokrovitelje, da so glasbene večere združili z otvoritvami razstav in prenovljenega Starega gradu, da je zagrebška TV posnela večino koncertov in jih tudi kmalu predvajala, ampak je festival dobil tudi potrebno reklamo — od številnih, barvno učinkovitih plakatov po vsem mestu, obvestil po radiu do „festivalsko“ opremljenih izložb s fotografijami izvajalcev in vabili na koncerte. Takšne reklame je v Mariboru deležno kvečjemu Borštnikovo srečanje.

Res je, da so Varaždinski baročni večeri edina večja glasbena manifestacija v tem mestu in da je v Mariboru koncertna ponudba pestrejša skozi vse leto. Vendar se samo po sebi postavlja vprašanje, zakaj ne bi v Mariboru, ki ima tako akustično kot stilno pripravne prostore za tovrstne koncerte (Viteška dvorana gradu, Kazinska dvorana, Stolnica), razširili festivalne ponudbe, saj so podobne akcije že velikokrat našle plodna tla — spomnimo se le naraščajočega obiskovanja opernih predstav v tem mestu! Mariborskemu festivalu je nujno potrebna večja odprtost odločujočih kulturnih politikov in slovenska! denarna podpora pri organizaciji festivala. K sodelovanju je treba pritegniti zavzete strokovne sodelavce, ki bodo koncerte pospremili s primernimi komentarji, pripravili pogovore z izvajalci, domači in tuji muzikologi pa bi bili dobrodošli s predavanji o izvajalski praksi v baroku. Večje zanimanje poslušalcev bi spodbudili tudi s privlačnimi predstavitvami baročnih plesov in z matinejami, na katerih bi se predstavili mladi, še neveljavljeni izvajalci baročne glasbe.

In kaj zaželeli varaždinskemu festivalu? Predvsem, da se ne bi zadovoljil s samim seboj, da bi se odpiral navzven in postal še bolj dovzeten za pozitivne vplive, ki prihajajo iz Evrope.

Tjaša Krajnc



## PO TABELIH IN TAČRNIH

*Ali serija televizijskih oddaj o razvoju klavirske glasbe na Slovenskem*



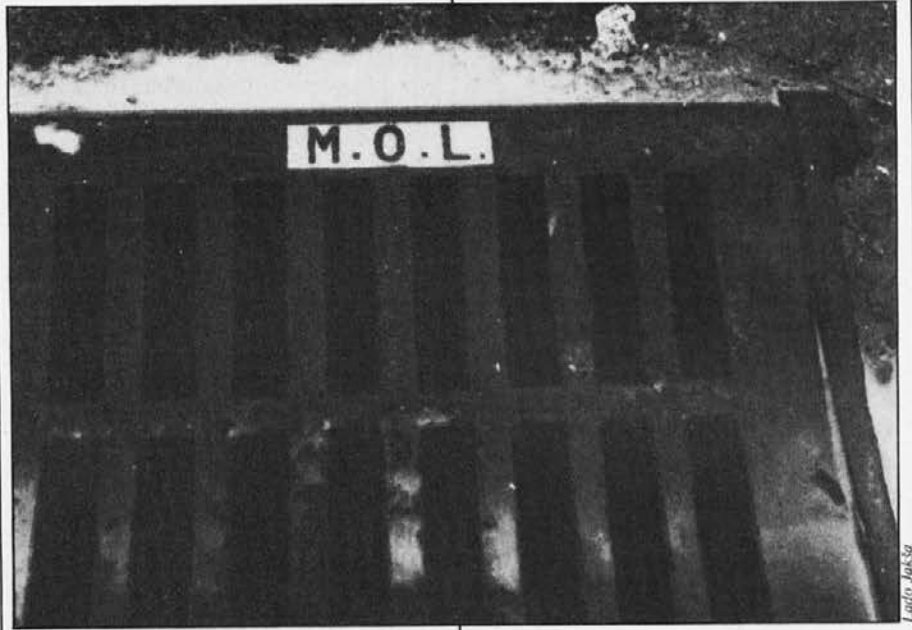
lasba počasi izginja iz naše zavesti, še posebej slovenska.

Priklic v zavedanje je možen samo iz védenja, poznavanja. Iz tega nato lahko raste sprejemanje in odklanjanje glasbenih umetnin (ozaveščeno oblikovanje estetskih vrednot). Šele to omogoča kvalitetno ustvarjalnost, reprodukcijo (bodisi v smislu glasbenega poustvarjanja ali širokega prostora posredništva glasbe — od notnih tiskov do reklam za plošče ali televizijskih serij) in seveda sploh ustrezno poslušanje; ozaveščanje torej, če krog spet sklenemo. Karkoli poseže v ta krog in ga poizkuša vsaj na enem koncu dvigniti v upanju, da ga bo nato začarana verižna prepletenost celega prestavila višje, lahko zato samo radostno podpremo. Tako smo veseli serije televizijskih oddaj **Po belih in črnih tipkah**. Avtor **Igor Dekleva** nam je v njih skušal prikazati **razvoj klavirske glasbe na Slovenskem**. Potrebujemo namreč znanje, védenje, zavedanje, da se je tudi pri nas **sploh kaj** dogajalo. Zasnova je bila izvrstna. Številni muzikologi in skladatelji so govorili o avtorjih slovenskih klavirskih skladb in njihovih delih. Izvajali so jih mnogi slovenski pianisti, celo na različne instrumente. Slišali smo nekaj opozoril na vsakokratno sodobno splošnozdgodovinsko dogajanje. Vključena je bila tudi naša najmlajša skladateljska generacija, včasih so glasbo dopolnjevale plesne točke etc., etc. Občudujemo lahko tudi pogum ustvarjalca in voditelja serije, da se je sploh upal lotiti tako obsežne pa tudi sicer zahtevne naloge, za katero — kakorkoli naj bi že bila izpolnjena — je lahko vnaprej vedel, da bo deležna kritik, ki bodo v tako širokem gradivu gotovo lahko našle kakšne črne pake. Nočemo biti taki kritiki, ki se iz veselja nad zmago lotevajo vsakega šibkega mesta, ki ga pri namišljenem sovražniku zaslutijo, pa vendar opozarjamo na pomanjkljivosti, ki jih taka serija ne bi smela imeti.

Motila nas je konceptualna nedodelanost, ki jo je bilo zaznati na več ravneh. Vodilna ideja je bila očitno barvito sopostavljanje različnega, s čimer naj bi bilo mogoče doseči kvalitetno serijo. Za pomanjkljivo se je pokazala že pri izbiri gostov. Povabljeni skladatelji so govorili vse mogoče (česar pa niso bili krivi sami): o svojem klavirskem opusu, o svojem odnosu do klavirja in klavirske glasbe, o ustvarjanju nasploh, o fazah svojega skladateljevanja etc. Izbrani muzikologi so se delno spuščali v predstavitev raznih klavirskih opusov posameznih skladateljev, govorili so o življenju komponistov, o freskah z narisanimi klaviaturami etc. Kot priča nam

E H O  
E H O  
E H O

bila menjavanja klavirjev; nekateri med njimi so bili preveč razglašeni za nastop v taki seriji, tako da so zaigranim skladbam le škodovali.



že oddaljene preteklosti je nastopil Josip Vidmar, ki nam žal ni mogel dati (glede na tematiko oddaj) celovitejših podob svojih umrlih sodobnikov, poslušali pa smo tudi njegove še bolj neposrečene predstavitve posameznih skladb.

Podobno „urejen“ je bil izbor skladb. Le redke so bile ustrezno predstavljene znotraj opusa posameznega skladatelja in sočasnega klavirskega trenutka, s tem pa gledalcu doumljiva urednikova odločitev za predstavljena dela (večkrat smo sicer domnevali, da se je prilagajala bolj ali manj naključni ponudbi naših izvajalcev).

Mnogokrat je namreč ozka predstavitev strukture skladb oz. kvečjemu umestitev dela v opusu določenega skladatelja to onemogočala in tudi skoraj povsem preprečila v primerih, ko nismo o poslušanem delu izvedeli popolnoma ničesar razen naslova skladbe in imena avtorja (tukaj je bilo zgrešenih tudi nekaj napak, zaradi ponovitve verjetno ne samo zapisanih ali zarečenih; izrazita primera sta bila **Vladimir Levec** in **Aldo Kumer**). Sploh se je pri mlajših avtorjih vse končalo z opozarjanjem na njihovo starost. Ni bilo tudi razumljivo, zakaj smo od nekaterih skladateljev slišali tudi po dve deli, drugim pa je bil v oddajo pripuščen le odlomek, saj to ni bilo razvidno iz samega (podanega) pomena določenih skladb in ustvarjalcev; morda je prevladoval princip minutažnega izenačevanja.

Pri izboru izvajalcev bi nam bila barvitost še bolj všeč, če bi le kazala večjo avtorjevo samostojnost, ne pa odvisnost od ponujene izbire, kar so dokazovale tudi nekatere mnogo prej posnete izvedbe del, ohranjene na magnetofonskem traku. Neposrečena so

Lepljenka narezanih misli sicer uglednih avtoritet in v lebdenje nabranih skladb je tako dajala vtis zmedeno izbranih koščkov, združenih v nerazumljivo celoto. Avtorju številni gosti niso mogli sami na sebi zagotavljati objektivnosti, ki si jo je sicer morda želel (v njej si pač vsi radi pilatovsko peremo roke). Tu je pravzaprav središčna točka nezadostnosti serije. V njej bi namreč morali prepoznati avtorsko voden niz oddaj, dobili pa smo neprivlačen (kičasto raznolik) mozaik. Veselo sem bil sprva presenečen, ko sem videl, da bodo serijo ponavljali tudi v bolj gledanih nedeljskih dopoldnevih. Potem pa že kar nisem vedel več, kaj naj si mislim . . .

A. Vespucci



## POGLED V ZDRAVO MUZIKOLOGIJU

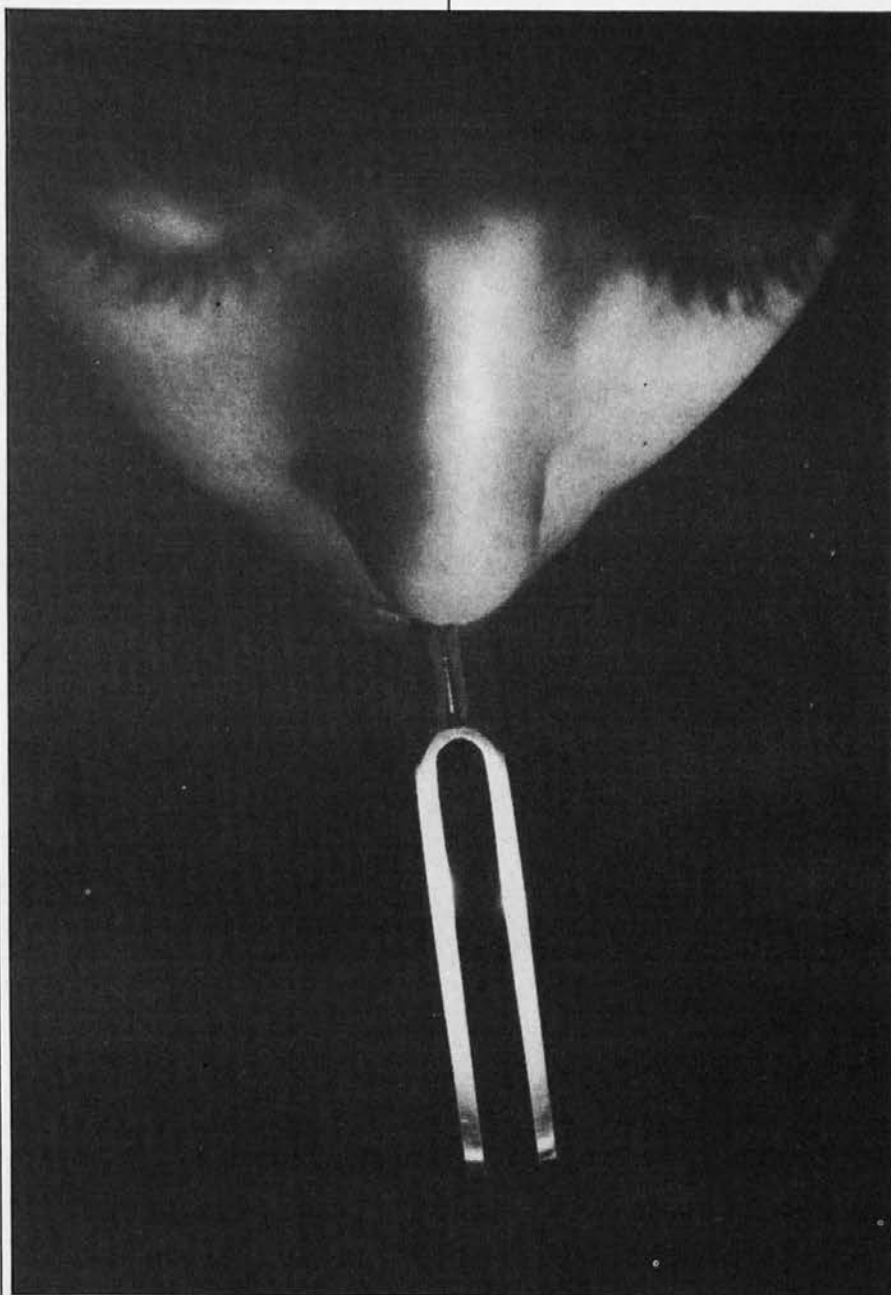
Z okna mednarodnega  
muzikološkega simpozija  
Glasbeni barok in Zahodni  
Slovani v kontekstu evropske  
kulturne skupnosti v Zagrebu

**W**sak korak, ki išče kulturne korenine, ima okus avanture, srečanje z neznano ali na novo spoznano preteklostjo, srečanje z lastnim razumevanjem te preteklosti. Nova spoznanja o glasbi preteklih obdobij odsevajo naš čas, naše dosežke, spekter naših načinov znanstvenega raziskovanja. Koliko smo v tem različni, je pokazal pred kratkim končani mednarodni muzikološki simpozij **Glasbeni barok in Zahodni Slovani v kontekstu evropske kulturne skupnosti**, ki ga je v Zagrebu organiziral Zavod za muzikološka raziskovanja JAZU. Tako se je projekt *Itinéraires culturels européens-routes du baroque* skozi delo tega simpozija za hip ogledal tudi v našem prostoru. Raznolikost pristopov k tej problematiki je bila poglavitna značilnost simpozija, vseh dvanajst sodelujočih referatov pa je poleg posredovanja obilice neznanih podatkov zelo konstruktivno predstavilo možnosti muzikoloških raziskovanj danes. Tako so npr. referati Koraljke Kos iz Zagreba (*Vertonungen lateinischer Texte von Schütz und Lukačić. Vergleichende Analyse*), Lovra Zupanovića iz Zagreba (*Opusi 19, 22 in 23 Tomasa Ceccina /Verona c 1580/82 — Hvar, 1644/ in njihova pomembnost za hrvaško in tujo glasbeno kulturo*), Ivana Cavallinija iz Trsta (*Recherches sur les intermèdes pour le S. Giovanni de Girolamo Brusoni /Trogir, 1658*) in Dominique Patier iz Potiersa (*L'influence de la musique des Jésuites de Bohême sur la formation et le style de J. V. Stamitz*) sadovi ukvarjanja s posameznimi avtorji, upoštevajoč njihovo vkoreninjenost v kulturne, družbene in politične razmere časa in prostora, iz katerega so vznikli.

Druga skupina referatov je vztrajala pri različni razlagi „duha časa in duha prostora“, ki pogojujeta specifičnost glasbenih del. Tem dragocenim prispevkom muzikološkega simpozija je dalo pečat spoznanje o posebnosti grupacije Zahodnih Slovanov (Slovenija, Hrvaška, Poljska, Češka in Moravska) pri oblikovanju glasbenega jezika skupnih komponent, ki so pogojene z določenimi konstantami, ki omenjene prostore na evropskem geografskem zemljevidu združujejo v prostor evidentskih sorodnosti. Razpravljajoč o tej problematiki, so nekateri referenti dali prednost razmeram posameznih nacionalnih okolij, medtem ko so drugi svoja razmišljanja postavili na raven zanimivih primerjalnih in sintetičnih spoznanj realij glasbenega življenja v kontekstu pripadnosti kulturnemu krogu Zahodnih Slovanov in posredno s tem tudi evropski kulturni skupnosti.

E H O  
E H O  
E H O

glasbenih kultur. Zanimiv je bil referat Joachima Schlichteja Bierbauma iz Frankfurta (*Der automatische Vergleich von 83 243 Musikincipits aus der RISM A/II-Datenbank: 1. Ergebnisse, 2.*



Prvi formi so se priklonili Ennio Stipčević iz Zagreba (*Counter-Reformation, Jesuits and Music Culture in Croatia of the 17th and 18th Centuries*), Dragotin Cvetko iz Ljubljane (*Das Musikbarock in Slowenien*), Katarina Bedina iz Ljubljane (*Die Frage der Periodisierung in der Musik des Barockzeitalters in Slowenien*) in Jiří Sehnal iz Brna (*Die Probleme des tschechischen Musikbarocks*) medtem ko sta Hans Peter Reinecke iz Berlina (*Musik, Wissenschaft und Musikwissenschaft im Zeichen interkultureller und politischer Evolution*) in Stanislav Tuksar iz Zagreba (*Some Historical and Socio-Cultural Determinants Concerning the Place and Role of Western-Slavs in European Musical Baroque*) v svojih tekstih podala reliefnost mozaično nanizanim orisom posameznih

*Perspektiven für die Erforschung West — Europäischer und West-Slavischer Musik-kulturen*), ki je pokazal možnosti in perspektive sodobnega evidentiranja in klasifikacije glasbenih virov, kar odpira popolnoma nove asociacije v načinu sintetičnega spoznanja seštevka glasbenih manifestacij posameznih narodov in okolij. Znanstvena raven referatov udeležencev simpozija, podkrepljena z inspirativnim ambientom razstave *Kultura pavlinov na Hrvaškem* v Muzeju za umetnost in obrt, ki je bil obenem gostitelj simpozija, je odprla novo okno v „zdravo muzikologijo“, v kateri je prostor tudi za najdivergentnejše interese in načine dela, ki jamčijo za nenehno iščoče prepraševanje v znanosti, s tem pa tudi nenehno širjenje njenih dosegov.

Katarina Livljanić  
prevedla Milena Blažić

# GLASBENI PROTOKOL 89 V GRADCU

*Štajerska jesen v zanki revolucionarnosti*

**F**estival je festivalu navidez enak. Glasba je

protokolarna in poslušalci prav tako. V dvoranih se dogaja glasba; med glasbo pritenost v dvorani, ki gosti zrak, in težka toplota luči, ki spremlja poslušanje. Potem je ene glasbe konec. Čakanje na drugo glasbo. Na hodniku je veliko ljudi. Kažejo različne odzive ali pa ne kažejo ničesar. Kmalu se zgodi druga glasba. Naslednjič na drugem festivalu spet isto. Naj nihče ne reče, da je svet pust.

Če ne bi prišel v Ljubljano Christian Scheib, bi Štajerska jesen gladko zdrsula mimo mene. Ničesar ne bi vedela o koncertih. Christian je tiste vrste glasbenik, ki glasbo odpira. Resda prihaja v Ljubljano poredko, takrat, ko hočejo slišati njegovo misel na simpozijih, vendar pa njegov obisk nekaj velja. Veliko govori o glasbi, veselo govori o glasbi. Tudi sogovornik je vesel, da je glasbenik.

Christian: *Slišala boš lahko veliko novih del. Koncept festivala namreč vključuje predvsem skladbe komponistov, ki so bili rojeni po petdesetem letu. Skoraj vsaka njihova skladba ima kakšno značilno norost.*

jaz: *Vidim, da je program zelo obsežen. Mi lahko sugeriraš kakšno najbolj vredno norost?*

Christian: *Beat Furrer na primer. To je skladatelj, ki piše same pianissimo skladbe in uspeva v njih ustvariti v nekakšno negibno muzikalno živost. Čisto na drugačen način je nora glasba Romunke Adriane Hölszky. Ostra, močna, oprijemljiva . . .*

jaz: *in ženska, reciva nekolikanj „naivno“ ženska?*

Christian: *Ne, z veliko jasne in inteligentne energije.*

V Gradcu je Christian našel svojim besedam tudi pravo razmerje dejanj. Poskrbel je, da sem slišala, kar sem hotela.

Graški festival je nosil ime Revolucionarni procesi in Slavje za Giacinta Scelsija. Ideja revolucionarnosti je obnovila del zapostavljene preteklosti (Charlesa Ivesa in Giacinta Scelsija) ter dejavno sedanost mlajših, sodobnih komponistov. Težko je z revolucionarnostjo danes, ker živimo v glasbeni revolucionarnosti nenaklonjenem času, v tem našem starem in že vsega nasičenem sedanem času, ki je res glasbeno-revolucionarno-pesimističen čas in predvsem post čas. Ampak Avstrijci imajo očitno kriterije, s katerimi presodijo revolucionarnost novonastajajočih del.

**Ne, revolucionarnih procesov ni več.**  
(Gösta Neuwirth)

**Za vsako novo delo je potrebno odkriti čisto novo tehniko, ki nikoli ne ustreza okolju.** (Vinko Globokar)

**K revolucionarnim procesom spadajo kritične refleksije, nove definicije ekspresivnosti, maksimalno občutljiva reakcija na realni svet.** (Adriana Hölszky)



## S POTEPANJA

Mislil, da je bil že naziv festivala zastavljen do neke mere kot *problematizacija revolucionarnosti*, kot za — in protidokazi revolucionarnih procesov. Nekaj del, ki bi ta naziv prenesla, je kazalo skrajno individualne geste v pogledu oblikovalne strukture. Predvsem to velja za skladbo Ultimi cori Beata Furrerja (88) na Ungarettijeve pesmi, mogoče najbolj prečiščeno in izostreno novo glasbo festivala, v kateri sta dominirali „nova“ prostorska definicija zvoka z mešanjem dveh antifoničnih zborovskih sorodnosti in „nova“ dinamična definicija v obliki kontrantnih valovanj z majhnimi enakomernimi crescendi, da sta skupaj ustvarili tiho glasbeno grafiko na Ungarettijeve pesmi.



Glenn Branca dirigira svojo šesto simfonijo v njujorskem gledališču R.A.P.P.





# S POTEPANJA

Večina del pa je prinesla protidokazni material. Črpala je iz dunajske preteklosti na začetku stoletja in se izčrpala v nemoči, da bi z lastno vizijo obrnila atonalno tematiko v svojo smer. Za te skladatelje revolucionarnih procesov seveda ni, ker sami ne morejo biti njihovi nosilci. Tem bolj so si prizadevali, tem manj so dosegli: Rolf Riehm, Hans Zender, Georg Friederich Haas in Martin Fischer.

Druga plat festivala pa je takšna: Christian: *Deset let si je organizator festivala prizadeval, da bi izpeljal takšno prireditev. Leta in leta je z zelo jasnimi idejami tekal od vrat do vrat, pa je bil vedno zavrnjen. Zato ni čudno, da je konstruktivno trmaril toliko časa, dokler ni prišel do realizacije. Mislim, da je jedro avstrijskega konservativizma s tem festivalom sedaj malo bolj zbombardirano.* (Same analogije in en sam zgled, sem si rekla.)

Potemtakem se revolucionarnost ni nanašala toliko na glasbo festivala kot na revolucionarnost koncepta, ki je moral čakati na svoje rojstvo celo desetletje. Preboj sam je bil revolucionaren, tisto pa, kar bi moralo preboj izpolniti, je bilo revolucionarno samo pogojno. Gradivo za zgodovinsko resničnost je na dlani še enkrat: sila ideje je večja od sile njenega udejanjenja.

Res pa je, da so v Gradcu točno vedeli, kaj jim je z glasbo početi. Jasno jim je bilo tudi, kako to početi, kar je pokazala brezhubna organizacija same prireditve in organizacija izvedb. Nobene stihije, nobenega hazarda, nobenega amaterizma. Nova glasba ima svoje mesto in svojo vrednost, predvsem pa je obravnavana kot zelo pomembna umetnost, ki ji pritiče tudi ustrezni plasma. Kako bi slovenski človek ob tem ne bil potr, ko pa se vrvi okrajne samovšečnosti vedno bolj vzolajo.

In grizi in grizi in grizi in nič. Take primerjave nas še pomanjšajo v fataliste in prenapete melanholike. In ker je to tako, Slovenci na Glasbenem protokolu nismo bili omenjeni. Ob vseh podatkih o Vinku Globokarju je tisti o slovenskem poreklu v programski knjižici izpadel. Pa jim ne gre zameriti, le zakaj bi nam dali priložnost čutiti nekaj fiktivnega ponosa?

Po izvedbeni plati sta bila najbolj udarna ansambla Ensemble Modern in Tolkalski studio Robyn Schulkowsky. Prvi je bil morda najbolj zanimiv v poskusu, da prenese strahotno hitro glasbo, ki jo je Conlon Nancarrow napisal za mehanični klavir, v komorno zasedbo, drugi pa je vrhunsko predstavil delo Charlesa Ivesa Life Pulse Prelude in Karavano Adriane Hölszky.

Giacinto Scelsi, nedavno umrli italijanski skladatelj, je bil slavljeneec festivala. Z njegovimi deli je festival pravzaprav najmočneje odjeknil, saj je menda eden prvih festivalov, ki se je zelo angažiral v predstavitvi glasbenih portretov Giacinta Scelsija. Organiziral je avtorski večer, ali bolje rečeno, avtorsko noč, v kateri smo lahko slišali njegove najbolj reprezentativne skladbe. Slavili smo ga, Giacinta Scelsija, oktobrsko soboto in rano nedeljo. Njegovo ime smo izgovarjali iz koncerta v koncert bolj navdušeno. Ko pa je japonska pevska Michiko Hirayama odpela njegove Kozorogove pesmi, nam je za dolgo vzelo sapo. To je ciklus skladb za solo glas in (občasno) flavto, ki je popolnoma šokiral z razponom ekspresije, z mešanico nekakšne močne organske prizadetosti, čuječnosti, bizarnosti, obešenjaštva. Glasba je lepa in strašna, silovito se prebija čez in se od tam še strašnejša in še bolj resnična vrača.



Praizvedba opere Stephen Climax Hansa Zenderja v Frankfurtu 1986

Christian: *Scelsi je skladbe izdeloval v glasbenih delavnicah. Bile so to večinoma improvizacije njega in še nekaj instrumentalistov; glasbo so zapisali šele kasneje, na osnovi posnetkov.*

jaz: *Mar je bila tudi lenoba temu vzrok?*

Christian: *Mislim da. Bil je bolj skladatelj navdiha, ki je prihajal iz akcije, kot pa skladatelj, ki bi se mučil doma za mizo. Pa tudi sicer se ga drži nekakšna avra. Ko je v dvajsetih letih živel v Londonu, je bil proglašen za najlepše oblečenega moškega v Angliji. Iz gizdalinstva ga je potem zaneslo v drugo skrajnost, v zen budizem. Moram priznati, da imam do njegovih skladb, vplivanih z vzhodnjaško naravo, določeno distanco.*

jaz: *Misliš, da se tisti osnovni konflikt, ki vzdržuje t.i. zahodnjaško napetost, izgubi?*

Christian: *Tako nekako in težko se je izogniti sladkosti, to pa je v končni fazi tudi pomanjkanje kritičnosti tako do sistema, ki ga prevzameš, kot tudi do sebe samega...*

jaz: *Kritičnost, ki je nujna za samostojno in sugestivno delo. Ampak izvajali bodo samo tiste skladbe, ki so nastale po petdesetem letu. Kaj pa tiste od prej?*

Christian: *Tudi meni se zdi to čudno. Res ne vem, zakaj niso izbrali tudi starejših skladb.*

Poleg omenjenega, vzhodnjaško-mantričnega stila je Scelsi izkristaliziral čisto samosvoj stil, v katerem gre pri vseh skladbah za podoben strukturo: za enostavno rotacijo glasbenega materiala okrog enega in istega tona, v kateri se vsak ton sproti elektrificira. Ta muzika je čisto zares čista muzika, ki izhaja edinole iz sebe in samo sebe nadaljuje. Čeprav je bila večina izvajanih skladb stilno podobnih, pa je imela vsaka skladba, najsibo orkestrska, komorna ali solistična, svoje pravilo in svoj nepričakovan izmik od pravila. Šablonskega Scelsija nisem slišala niti v eni skladbi.

S tem se je tudi v Avstriji začelo leto obnove in najbrž bo kmalu prišel čas, ko bo revival postal kult in ko bo Scelsijeva glasba lahko postala manipulativna tržna glasba. Podobna neprijetnost se je namreč dogodila s Satiejem, ki je bil pogosto sredstvo, in to s primerno eksploatacijo prodano sredstvo v dobi, v kateri fascinacije vzcvetijo in takoj zatem odmrejo. Ta pojav s svojo površnostjo plaši in sila neprijetno je opazovati njegovo delovanje na področju, ki zahteva zmernejše, počasnejše in bolj poglobljeno ravnanje z vredno glasbo.

Videzi in resničnosti, napovedi, možnosti in nevarnosti. Obisk festivala jih vedno odpira. Ko te neopazno povleče v sečišče glasbenih diagonal, si nekoliko razosebljen. Od slabega izpraznjen, od dobrega napolnjen. Poosebljeni objekt, tako se počutiš, ko zapuščaš festival.

Mirjam Žgavec



## TRIJE POGLEDI NA NOVE GLASBE

## POGOVORI



### Friederich Hommel

↑ Gospod Hommel, kakšno vlogo ima Darmstadt pri današnjem razumevanju dejavnosti, ki jo imenujemo promocija in današnjem sistemu, kakršen je šola?

**R**es je, da si zelo prizadevamo promovirati novo glasbo. Toda Darmstadt ni šola. Temu lahko rečemo — zgodovina me v tem ne bo demantirala — dogovor: zbiramo ljudi podobno kot na univerzah, zaposlujemo tiste, ki veljajo za najboljše. Razlika je seveda v tem, da profesorji včasih ostanejo na univerzah celo življenje, pri nas pa je bistven princip — menjava. Kader se v skladu s situacijo na glasbenem „tržišču“ zamenja in se lahko spremeni vsako leto. Specifičnost poletnih tečajev v Darmstadtu je, da lahko zelo fleksibilno reagirajo na situacijo v svetu in da so (na temelju vpogleda v svetovno glasbeno sceno) vedno aktualni.

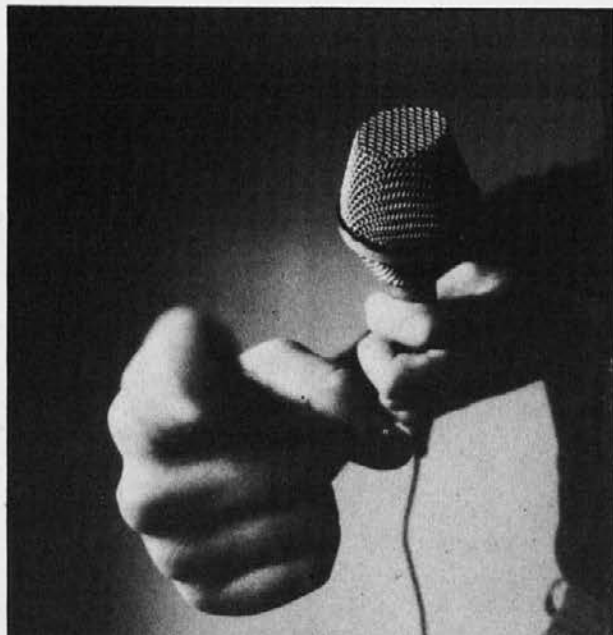
Mislím, da je sestanek promotorjev (nove) glasbe v Bresci osmi sestanek skupine Evropske konference za novo glasbo. Naša darmstadtška institucija je sedaj stara že čez štirideset let. Nemara vas bo zanimalo, če vam povem, da je oče darmstadtškega mednarodnega glasbenega instituta dr. Wolfgang Steinecke poslednjič javno nastopil prav na zagrebškem radiu. Tudi njega so povprašali o izkušnjah v promociji nove glasbe. Takrat, konec petdesetih let so bili predavatelji v Darmstadtu Luigi Nono, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Bruno Maderna. Toda Darmstadt nikoli ni bil institucija za promocijo „main streama“ v kompoziciji — čeprav je bil zibelka serialne glasbe, ki je v evropski glasbi marsikaj bistveno določila. Njegova vloga — kot vloga vsake promotivne institucije — seveda ni v tem, da ustvarja modo, temveč da pomaga skladateljem k srečanju, izmenjavi izkušenj in misli. To je prej dokumentacija mednarodne scene in svojevrstna vsota ustvarjalnih energij; v prihodnost je vredno vlagati. Prepričan sem, da nekateri med študenti Darmstadta predstavljajo velika imena nove prihodnosti.

↑ Rekli ste, da Darmstadt ni prostor, kjer se producira in reproducira tisto, kar imenujemo — oz. kar ste sami imenovali — „main stream“, da je to prostor, ki zbira najzanimivejše ali tisto, kar bi lahko postalo najvplivnejše. Toda celo takšen kriterij predpostavlja predhodni izbor — preposlušanje in potem še selekcijo. Kje in kako se to dogaja?

Že dolgo si ne lastimo pravice, da bi pridigali mladim, kako morajo komponirati. To je vprašanje osebne odločitve. Tisto, kar bi lahko imeli za našo kompetenco ali — še bolje — naš namen, je odkrivanje nadarjenih. Seveda obstaja bistvena razlika med tistim, kar je dnevna koncertna praksa in tistim, kar bi moralo biti profesionalno življenje mladih skladateljev. Zdi se mi, da je vendarle moč neodvisno od konkretnega izvedenega opusa mladega skladatelja govoriti o njegovih sposobnostih že na temelju nekaterih njegovih del. Prostor, kakršen je Darmstadt, ne želi več zbirati ljudi okrog osrednjih osebnosti, temveč si prizadeva, da jih umesti v situacijo kolegialne enakopravnosti, zasnovane na interesih in talentu. Ali z drugimi besedami: to ni več prostor, kjer se velikim učiteljem in vladajočemu načinu komponiranja izkazuje strahospoštovanje, temveč točka izmenjave — torej spoznanja. Čeprav se vprašanje talenta prepogosto prikazuje v domeni metafizike, ga tam ni. Profesionalci se prepoznajo. Seveda se sama nadarjenost ne bo vedno potrdila

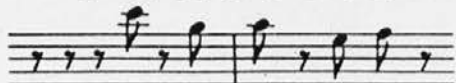
**P**ovod za te razgovore je nedavno srečanje Evropske konference za novo glasbo, ki je ob sestanku, zaprtem za nečlane, že tradicionalno organizirala v lepem italijanskem mestu Bresci simpozij z naslovom Nova glasba med skladatelji, izvajalci in organizatorji — medsebojna razmerja in odgovornosti. Mednarodnega srečanja se je udeležilo okoli trideset predstavnikov, ki se od Irske do Poljske zanimajo za sedanjost in bodočnost sodobne glasbe v svojem in evropskem okolju. Naših predstavnikov — enakopravnih soudeležencev — ni bilo, pa čeprav je zagrebški Biennale član Evropske konference. Vaš poročevalec — kot bi se duhovito izrazili reporterji visokotiražnih tednikov — je bil v Bresci kot „zainteresirana“ oseba — predstavnik ciklusa svetovnih praižvedb komorne glasbe Europhonia, ki ga zadnji dve leti organizira zagrebški Mladinski kulturni center.

In če se že v Bresci nismo uspeli predstaviti z uradnim pregledom ali izborom izkušenj, s katerimi razpolagajo skladatelji, izvajalci in promotorji nove glasbe na nesinhroniziranem jugoslovanskem prostoru ali vsaj v njegovem manjšem, vendar zopet podobnem segmentu, nam preostane le, da se pozitivno upremo drugi, na žalost skoraj uradni praksi. V svobodnem prevodu oziroma parafrazi bi si lahko rekli: v deželi, ki daje premalo denarja za informiranje, je malokdo dolžan, da pridobljene in vsaj do neke mere plačane informacije posreduje drugim. Zavaljo tega sem med zabeležkami evropskih izkušenj izbrala tri, ki osvetljujejo situacijo v nekaterih deželah in specifične pozicije govornikov — torej do določene meje tudi zastavljeno točko gledišča. Prvi sogovornik je **Friederich Hommel**, direktor Mednarodnih poletnih tečajev v Darmstadtu, eden redkih, nemara edini, ki je živel s to najmočnejšo off institucijo nove glasbe od njene ustanovitve. Drugi je **Geir Johnsson**, šestintridesetletni norveški muzikolog, predsednik norveškega Društva za novo glasbo, tretji pa **David Osmond Smith**, univerzitetni profesor iz Sussexa v Veliki Britaniji.



Lato Jaksic

# POGOVORI



skozi dnevno prakso in pozitivno recepcijo. Toda ni naša dolžnost, da predvidevamo prihodnost. Če bi moral na najkrajši možni način definirati naloge in s tem tudi odgovornost neke šole ali študijske situacije v širšem smislu besede, potem bi dejal, da je v tem, da nikogar ne sme deformirati — niti iz t.i. najplemenitejših in najbolj vzvišenih namenov ne. Tristo študentov, kolikor je maksimum današnje poletne sesije v Darmstadtu, opozarja, da krize ni — splošni nivo je dosti višji kot v času pričetkov Stockhausna in slavnih te generacije. Še več, v tem izobilju sorodne ravni se pred promotorje postavlja problem druge vrste: kako zares pomagati najboljšim in hkrati ohraniti visoko povprečje.

**Že dolgo si ne lastimo pravice, da bi pridigali mladim, kako morajo komponirati. To je vprašanje osebne odločitve.**

**Prostor, kakršen je Darmstadt, ne želi več zbirati ljudi okrog osrednjih osebnosti, temveč si prizadeva, da jih umesti v situacijo kolegialne enakopravnosti, zasnovane na interesih in talentu.**

↑ V svoji razlagi ste omenili zanimivo in nemalo presenetljivo metaforo o miši in levu. Razumela sem, da je Darmstadt miš. Kdo je torej lev?

Vedno se je postavljalo vprašanje o potrebi sodelovanja med institucijami, kot so poletni tečaji in radijskimi postajami. Načelno drži teza o povezovanju vseh, ki morejo in želijo kaj storiti za promoviranje nove glasbe. Pri tem sem uporabil simboliko, v kateri je Radio lev: v Nemčiji je radio zelo bogat, prava industrija, mi pa nimamo velikega budžeta. Kaj bi naredili vi, če bi vam kolegi z radia dejali: sodelovali bomo z vami, prinašali bomo dva velika koncerta, damo vam veliki orkester, vendar mi izbiramo program, za katerega plačamo? Sam se nagibam k zavračanju takšnih predlogov, kajti tudi šola mora imeti svojo logiko razvoja — drugače bomo do večnosti poslušali Xenakisa in Bouleza: ni naša naloga, da slavni postanejo še bolj slavni. Toda nekateri enostavno nikoli ne bodo prenehali iskati potrditev svojih sodb v britanski enciklopediji ali — če ostanemo v nemških okvirih — v domačem Brockhausu. Zavaljo tega se ne moremo do potankosti sporazumeti in tako se je večina postaj odrekla Darmstadta. Častna izjema ostaja le frankfurtski radio, ki veliko naredi za mlade nemške skladatelje. Vendar naš namen ni, da bi promovirali izključno ali predvsem Nemce. Resnica pa je, da v Nemčiji ne bi bili poznani niti taki skladatelji kot je Morton Feldman, če ne bi bilo Hessische Rundfunk, torej frankfurtskega radia.

## Geir Johnsson

**S**em predsednik Norveškega društva za novo glasbo, ki je bilo osnovano leta 1938. Na

Norveškem se imenuje Ny Musik in lahko rečem, da je to edinstvena organizacija, ki ne združuje samo skladateljev, temveč tudi izvajalce in občinstvo. Po celi Norveški imamo okoli šeststo članov in šest „vej“ v raznih mestih, sezono s približno deset koncerti na leto — pa naj gre pri tem za redne dejavnosti ali posebne projekte, kot so Srečanje s skladateljem, Simfonični maraton . . . Ny Musik ni tip organizacije, ki se ukvarja s problemi skladateljev, temveč s problemi nove glasbe. Kaže namreč, da je povsem dovolj tistih, ki za glasbo skrbijo v tradicionalnem pomenu besede — natančneje za neoromantike, neoklasike in vse, ki jim je tradicija bližja in sprejemljivejša od sodobnosti. Nas pa zanimajo tisti, ki mislijo v postdarmstadtskem in postserialnem obdobju.

V poslednjih dvajsetih letih smo svojo dejavnost bistveno razširili z revijo, ki izhaja štirikrat na leto in ki približno na tristo straneh prikazuje različne aspekte sodobne glasbe: razvoj novih glasbenih kultur, relacije med izvajalskimi telesi — ansambli in skladatelji. Predstavlja tudi nova dela, opuse in posamezne avtorje . . . Razen tega imamo še klub poslušalcev: fizična odmaknjenost Evropski, ki nekako vedno ostaja skandinavski problem, vpliva na to, da je širšemu občinstvu težko ali težje priti do plošč sodobne glasbe. Za to skrbi klub, ki omogoča nabave plošč z vseh krajev sveta. In končno, tu je tudi ansambel z imenom Sikada. Osnovan je bil pred trinajstimi leti, sestavlja ga dvanajst glasbenikov, ki nastopajo v najrazličnejših kombinacijah, imajo okoli trideset koncertov v sezoni in izvajajo mednarodni sodobni repertoar. Ta mednarodni aspekt je sestavni del strategije, v kateri ni pomembno le promoviranje samega sebe, torej Norveške v Norveški, temveč tudi soočanje občinstva in glasbenikov z drugimi. S tem pa se na vse načine, estetsko in kvalitativno določa, kje stoji naša glasba v tem soodnosu. V sedemdesetih letih, po tem, ko je Norveška odbila skupno evropsko tržišče, se je rodila vrsta vzpodbud, ki so na različnih področjih umetnosti pripeljale do umetniških združenj za sodobno književnost, gledališče, likovno umetnost, vselej z močnim norveškim predznakom. Tako smo dobili tudi ansambel, za katerega so pisali norveški skladatelji. To je trajalo vse dotlej, dokler se večje število ljudi ni prepričalo in priznalo, da skladbe postajajo vedno bolj podobne druga drugi. Tedaj se je situacija na srečo spremenila in se namerila k naravnemu in koristnejšemu modelu menjave, ki sem ga že opisal. Rezultat je vitalno glasbeno prizorišče zadnjih let.



Leif Jakša





*Ta mednarodni aspekt je sestavni del strategije, v kateri ni pomembno le promoviranje samega sebe, torej Norveške v Norveški, temveč tudi soočanje občinstva in glasbenikov z drugimi.*

*Problem se zdi nenavaden. Toda vrnimo se v sredino devetnajstega stoletja ali celo v obdobje med obema vojnama: najpomembnejši norveški umetniki so živeli izven Norveške, v Nemčiji, Danski . . . Ibsen je Peer Gynt, nacionalno romantično pesnitev napisal v Italiji; Edvard Grieg svoj klavirski koncert v Kopenhagnu. Vse velike slike norveške romantike so naslikane v Düsseldorfu. Veliki fantje so samevali po Evropi in sanjali o Norveški ter si želeli domov. Ta dom pa je po vrnitvi postal zanka. Nek norveški pesnik je dejal približno takole: Ko te ni, se mi bližaš, vse izgine, ko se približaš . . . To je tisto, kar imenujem ljubezen, a ne vem, kaj je to. — Daheš lahko rečemo, da vemo, kaj je to: to je cvet romantične duše in tistega časa, ki je neverjetno vplival na norveške ustvarjalce. Tudi po letu 1905 so glasbeniki ustvarjali kot Grieg, raziskovali nacionalno dediščino, mite, Vikinge. Tako smo se izognili celi Moderni, ker preprosto ni imela kje vznikniti, ni našla nikakršnega oporišča. Osamljeni posamezniki so ustvarjali nekje pod polarno svetlobo. Norveška je, kot dežela v fizičnem pomenu te besede fantastična kot prostor osamljenosti in izolacije. V njej so se z lahkoto izgubili redki atonalni napori ali serialna glasba, pisana v petdesetih letih, ki je nihče ni hotel izvajati.*

*Govorili ste tudi o administrativni plati, o povezavah, ki jih imajo današnja, sodobna prizadevanja z institucijami in budžeti. Kako to pravzaprav izgleda?*

*Na Norveškem se danes relativno lahko dela. Kot vzgled naj navedem: ljudje na čelu organizacije, ki se ukvarjajo s sodobno glasbo, imajo manj kot štirideset let — direktor mednarodnega festivala v Bergnu je star osemindeset let, predsednik Društva skladateljev jih ima osemindvajset, jaz sem v t.i. zgodnjih tridesetih, a izvajalci so nekje med dvajsetim in štiridesetim. Ob tem oddaljenost med vladajočo strukturo in tistimi, ki opravljajo delo, ni velika — član parlamenta bo rad prišel na sestanek celo tedaj, kadar se ta odvija v Društvu skladateljev! Mlada generacija je vzela stvar v svoje roke in tako je spremenila tudi način administriranja — to ni več čakanje do onemoglosti, ko se že iztrošijo tako ideje kot moč. To je intenzivna borba, v kateri se dela in „kuje, dokler je vroče“! — dokler so sveže misli — celo za ceno napak. Vendar napak na srečo ni veliko in z zadovoljstvom trdim, da je generacijski napad na establishment popolnoma uspel.*

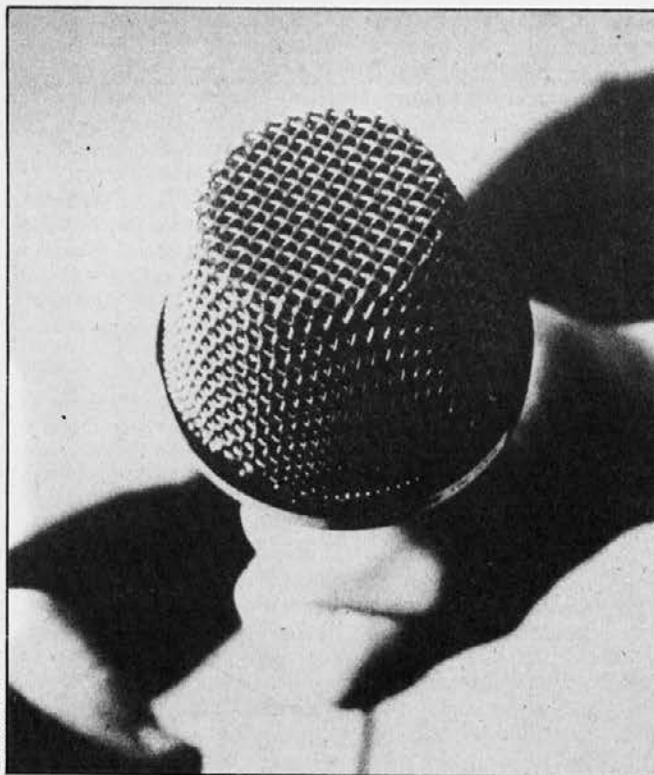
*Mlada generacija je vzela stvar v svoje roke in tako je spremenila tudi način administriranja — to ni več čakanje do onemoglosti, ko se že iztrošijo tako ideje kot moč. To je intenzivna borba, v kateri se dela in „kuje, dokler je vroče“! — dokler so sveže misli — celo za ceno napak.*

*Dejali ste, da organizacija Ny Musik zbira skladatelje, izvajalce in občinstvo. Še več, da „organizira občinstvo“. Kaj pomeni organizirati občinstvo?*

*Pomeni, da Ny Musik želi tudi tiste, ki imajo radi novo glasbo. Pomembno se nam zdi, da organizacije za novo in ne samo za novo glasbo niso namenjene izključno glasbenikom. Izmenjava informacij in feed back sta pogosto dragocenejša ravno tedaj, kadar ne prihajata iz zakoličenega cehovskega kroga. Na nek način je to posredno izobraževanje — izobraževanje pa je nujno v razvijanju ljubezni tako do novih kot do „klasičnih“ stilov, tendenc, umetniških področij.*

*Kakšen je v svetlobi današnjega norveškega glasbenega prizorišča odnos t.i. centra in t.i. obrobja, ali kje je norveška glasba danes?*

*Dolgo je bil njen položaj resnično težak. Odmik od evropske ekonomske skupnosti sem že omenil. Zdelo se nam je, da gre le za ekonomsko distanciranje, a za mnoge je to hkrati pomenilo tudi distanciranje od evropske kulturne skupnosti. V določenem trenutku se je Norveška preveč oddvojila od Evrope, ki ji je vedno pripadala in postala zadostna sama sebi. Na srečo vezi med skandinavskimi deželami niso bile nikoli prekinjene: Islandija, Grenlandija, Švedska, Norveška, Finska in Danska imajo mnogo skupnih manifestacij. Takšen primer je brez dvoma študentski festival, ki poteka že petinštirideset let in sooča skladatelje, mlajše od trideset let, omogoča izmenjavo informacij in glasil in pomeni močan „severnjaški“ stik. Današnja mednarodna izmenjava se kaže v tem, da iz drugih dežel rabimo zanimive skladatelje, izvajamo njihova dela, se pogovarjamo o njihovem in norveškem repertoarju . . . se tako učimo. Na žalost ni denarja, ki bi omogočil naročila — denar je „nacionalno“ usmerjen in to žal mnogo bolj v kreacijo novih del, nedopustno malo pa v izvedbe. Naša bogata društva bo v bližnji bodočnosti to morala spremeniti.*







## David Osmond Smith

**P**oučujem glasbo na univerzi v Sussexu. Ko pravim glasba, potem v glavnem mislim na glasbo 19. in 20. stoletja, in to s tehničnega, estetskega in sociološkega stališča hkrati. To je moja profesionalna dejavnost: aktiven pa sem tudi na področju promoviranja sodobne glasbe, kar je po svoje posledica mojega dolgoletnega proučevanja italijanske glasbe in njene recepcije v Angliji. Zaradi te povezave je razumljivo, da kontaktiram z organizacijami in ansambli, ki izvajajo tuje avtorje na britanskem glasbenem prizorišču. Verjetno je to osnovni razlog, da so me sem povabili.

Med množico informacij, ki smo jih te dni slišali v Bresci, je zelo odmevala vaša teza o — lahko bi rekli — kreativni muzikologiji. Kaj vam osebno pomeni ta termin in kakšne bi morale biti ali bi lahko bile njegove posledice, posledice njegove uporabe?

Govoriti o kreativnosti v muzikologiji pomeni govoriti o odgovornosti tistih, ki so se odločili, da govorijo o umetniškem ali točneje o disciplini v glasbi. Zdi se mi, da živimo v obdobju, v kulturi, kjer je glasba oblika zabave. Mojemu idealu je vsekakor bližja kultura, v kateri bi se o glasbi govorilo kot o psihološki — nekateri bi celo dejali — kot o duhovni disciplini. Če je temu tako, potem so problemi, ki stojijo pred muzikologi, torej tistimi, ki so se odločili govoriti o glasbi zato, da — ali opogumijo ljudi, da bi občutili potrebo po glasbi, — ali pa da bi jih prepričali v možnost, da so lahko tudi sami do glasbe in z glasbo v aktivnem odnosu. Osebno mi je bližji drugi pristop, kajti nisem naklonjen temu, da se glasbo opazuje kot blago, namenjeno potrošnji v kulturnem supermarketu. Če se strinjajo z mano, je pred muzikologi povsem posebna odgovornost: skladatelji večinoma niso sposobni, da bi se od tržišča emancipirali: zanj proizvajajo blago in podzavestno celo iščejo čim večjo reklamo in prodajo. S takšnim pristopom ali izključno s takšnim pristopom glasba ne more postati del tujih življenj — in tu je „resni“ skladatelj resno daleč za rock glasbenikom, kateremu je koncept glasbe kot integralni del življenja enako blizu kot njegovemu občinstvu. Tisti, ki piše o glasbi, pa bralcem in poslušalcem glasbe ne bi smel predstavljati kot posvečene teme — vrste kulturne ikone.

**Zdi se mi, da živimo v obdobju, v kulturi, kjer je glasba oblika zabave. Mojemu idealu je vsekakor bližja kultura, v kateri bi se o glasbi govorilo kot o psihološki — nekateri bi celo dejali — kot o duhovni disciplini.**

Kaj je torej pisanje v žanrovskem smislu: filozofski esej, kritika, analiza . . . ?

Z ene strani res obstaja tisto, kar po navadi imenujemo analiza. V mojem videnju je to prepogosto intelektualna aroganca, samoobramba pred nečim, kar se intuitivno spoznava kot lepo, borba z zastrašujočo izkušnjo dominacije, s katero glasba vlada nad ljudmi. Opazovalec pred sliko ni prestrašen — kljub zapletenosti izkušenj, ki stojijo na oni strani slikanja, saj vedno ostaja iluzija, da bo prepoznal žensko, ki lupi jabolka. Pri poslušanju pa izkušnja odsotnosti predstave zastrašuje in uvaja niz neumnih pripomočkov: koncertne programe, odvečno glasbeno kritiko, obsesijo verbaliziranja, ki ima v posesti levo polovico naših možgan nad avanturami desne polovice. Vse to lahko razumem, a vseeno mislim, da se je vredno naučiti boriti z nepoznanim. Glasba je za to resnično dovršeno področje. Sodobna glaba odbija ljudi ravno zato, ker je v njej vkodirana nemožnost, da se vse razume: na srečo ali nesrečo ni moč vsem tistim, ki „razumejo“ Mozarta, reči, da je količina nerazumevanja vedno ista. Posredovanje besede bi vendar moralo opogumiti ljudi, jim reči: ne skrbite, pristanite na to izkušnjo, ne bo vas

naučila, to je še ena oblika življenja — in to ne zato, ker moramo ljubiti kulturo, pomagati sodobnim skladateljem in sploh izpolnjevati razne etične dolžnosti v kulturi in okoli nje. Stik s sodobno glasbo je del skupne izkušnje sveta in časa, kateremu smo sodobniki. Besede so potrebne, da bi se premagal strah in da bi se zapletla najenostavnejša rešitev: danes je namreč nekaterim lahko reči — živim v prijetni liberalni državi, ki mi dopušča, da izbiram. Hvala za vprašanje, vsekakor bom danes izbral malo Mozarta, a nikakor malo Bouleza. Nasprotno pa bi morala kreativna muzikologija omogočati tudi drugačen izbor, kjer se glasba ne bi mešala z znamkami zobnih past, muzikolog pa bi se moral zavedati, da se njegovo delo po zahtevah in dosežkih v domeni kreativnosti ne loči od skladateljevega.

**Nasprotno pa bi morala kreativna muzikologija omogočati tudi drugačen izbor, kjer se glasba ne bi mešala z znamkami zobnih past, muzikolog pa bi se moral zavedati, da se njegovo delo po zahtevah in dosežkih v domeni kreativnosti ne loči od skladateljevega.**

Z drugimi besedami, Vi govorite o kreativnem sodelovanju?

Če bi živeli v 18. stoletju in bi pripadali določenemu razredu, bi vaša glasbena izobrazba vsebovala tudi poskuse komponiranja malih, neumnih komadov. Ni pomembno, če so to neumne skladbe, pomembna, je potreba, da spoznate, kako se komponira. Izkušnja tega spoznanja, ki je danes bolj prisotna v nogometu, je odločilna za odnos do vsega in s tem tudi do glasbe. Kajti glasbe ne velja samo poslušati — treba je muzicirati.

Koliko je vaš način razmišljanja karakterističen za britansko muzikologijo?

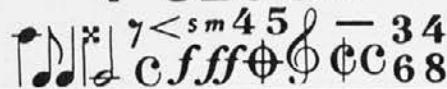
Tukaj mi je nekdo po referatu dejal, da so moje trditve utemeljene v britanski tradiciji. To je resnica in seže vsaj do 16. stoletja: če ste tedaj bili povabljeni na večerjo, je bilo povsem normalno, da ste po končanem obedu posegli po knjigi madrigalov in zapeli z drugimi. Da ste lahko peli, ste morali poznati note, znati poslušati druge in inteligentno reagirati, oblikovati glasbeno frazo — govor je o zelo rafinirani glasbeni večerini, sorodni kasnejši umetnosti uživanja v godalnih kvartetih. To se je pričakovalo od vsakogar. Sploh je v Angliji in v nemških deželah zelo dolga tradicija amaterjev, ki negujejo glasbo, jo izvajajo — v takšno obliko ljubiteljstva verjamem. In končno, ta tradicija je eden najmočnejših razlogov, ki so naredili iz Anglije rock metropolo: Angležem se zdi samo po sebi umevno, da rečejo: grem po kitaro in poskusil bom sam, namesto: kako je to lepo, kupimo ploščo. Za mene je to bistvo filozofije odnosa do umetnosti, saj menim, da brez tega umetnost za vedno ostane nekaj Drugega, psevdoreligija malega števila častilcev.

Aleksandra Wagner  
prevedla Cvetka Bevc

# ULICA, GLEDALIŠČE IN KAVARNA

**K**adar se odprto zgodovinopisje, torej tisto, katerega zastopniki ne preprečujejo le zoženih političnih ideologemov ali hitro opaznih dogodkov, ne nizajo vladarskih rodovnikov, se ne dobriko kar tako brez misli vojaštvu in ne popreproščajo gospodarskih tokov, temveč govorijo o mentalitetah, vsakdanjem življenju, fokusu totalnosti pa še o njenih mikavnih obrobnostih, oprime svojega predmeta, se mu pogostoma zastavlja tole vprašanje (in pri tako imenovani nouvelle histoire so prav smiselno izbrana vprašanja pogoj za produktivnost in kakovost): kaj storiti, da se v raziskavi, potem ko postane za kako gradivo ali subjektivno investicijo jasno, kako sta številčno ali z vidika objektivne časovne oddaljenosti neznanstveni, zapis o njih ne napihne v avtoritarne ali enozveličaven geto komemorativne misli; ali narobe — kako razglablja o zgodovinskem dejstvu, ki se je zanj po teoretskem napreznju pokazalo, da je komparativno ali miselno močnejše, kakor je bilo podoba v poprejšnjih raziskavah; a zanj ni dovolj dokazanega arhiva in virov; kakšna je sploh oprijemljiva, spoznavna razlika med optikama, skozi kateri se je snov motrila nekoč in danes? Francoska revolucija je brez dvoma zelo znan preskusni sistem tako preprašujoče se humanistike. Kar seveda ne pomeni, da so tisti znanstveniki, ki jo obravnavajo na ta način, kar družno postali naivni in disperzivni empiristi, ki se utegnejo v žrtvovanju za svoje miselne poljane narediti celo mrtve, samo da njihovi cvetovi neutrgani preživijo piš pojmovnega prijema. Niti ni nujno, da se obnašajo, ko da lahko predmet obstaja brez njih in njihovega popisovalnega vpliva.<sup>1</sup> Ne, prej drugače: skozi njihova prizadevanja po drugačnem zgodovinopisju se kljub vnemi po teoretskem razčiščevanju, katerega osnovna težava je, kako se ustopiti pred navalom že večkrat pregledovanih arhivov in med seboj sprtih interpretacij, sem pa tja kaže, da ne dajo dihati lastnim kolegom, ki so strokovnjaki za tiste zaželeno občečloveške prakse, posejane med vse burne dogodke v zgodovini. Poleg tiste značilnosti zgodovinopisja francoske revolucije, ki zanjo lahko rečemo, da ilustrira njegovo analitično nerazvitost, saj pripoveduje o tem, kako je zgodovina enega in istega obdobja zmerom pisala tako, kakor da bi ta pripovedovana zgodovina morala govoriti kar sama, ne glede na zgodovinarjeve implicitne podmene,<sup>2</sup> je njena nevralglična točka zapostavljanje posebnih poglavij. Pri tem sploh nimamo v mislih kakih slogovnih ali kratkočasnih pikantnosti, marveč celo tiste marginalije, ki so imele poleg razvpitih sprememb v dnevni državljanski ali socialni politiki svoje tihe, a za civilizacijo tako pomembne prelome, torej glasbo, upodabljaajoče umetnosti, prehrano, nošo. Odprta humanistika je ta manko razrešila s pobojem dveh muh na mah — ko je treznila duhá raziskovalnega spomina med klasičnimi zgodovinopisci, je ponudila priložnosti tudi za teme, ki so bile svoj čas odrinjene.<sup>3</sup> Še drugače: zdaj ko je, kar zadeva francosko revolucijo, vsaj v Franciji in po frankofonskih zgodovinopisnih šolah sklenjeno prizadevanja po „ohlajevanju“ raziskovalnega predmeta,<sup>4</sup> ko so si njegovi preučevalci izbojevali inštitucionalne in knjigotrske pravice za obnovo že tisočkrat premlatih dogodkov, za izpoved ljubezni do revolucije,<sup>5</sup> razmislek o njej,<sup>6</sup> razgovor o njenem predmetu<sup>7</sup> in še za množico drugačnih konceptualizacij<sup>8</sup> svojih pogledov, je storila svoje še razvpita obletnica s proslavo. In ker se akademski ljudje tudi v takšnih trenutkih — navkljub še tako neurejenim odnosom med disciplinami — ravnajo po ozki inertnosti, so izdajatelj in drugi še večerajšnji dvomljivci nahitro popravili moralno-teoretiški dolg do tistih, katerih ljuba snov je bila odrinjena k robu prav podobno kakor pred dvesto leti prenekateri od dogodkov, ljudi ali tokov, pa se jim je še otodi podeljeval prav napihnen pomen.<sup>9</sup> Včasih po pomoti, zdaj zavoljo interesov za razlago zgledov marksizma, pa spet spričo površnih pogledov na arhiv ali iz lenobe, saj marginalija vedno-vedno zahteva precej več preštudiranih knjig kakor raziskava že dolgo znanega predmeta.

# VAJE V SLOGU



Popotnikom skozi čas, poetom preteklosti, eruditskim kratkočasnejšem in iskalcem izhodišč za sedanost<sup>10</sup> so se 14. julija letos pridružili še medijski zidarji Bastilje, tisti konkurenčni ceh, ki ga razmišljanje o težavah s konceptom francoske revolucije na videz prav malo zanima. Pa vendar nas je iz njegovih vrst zvezdniška sopranistka Jessye Norman, ko je tistikrat zateglo in zneseno odpela Marseljezo, hipoma postavila pred hitro analogijo, da smo jo začeli motriti, ko da se je s svojim dejanjem popeljala na oder poznega 18. stoletja. V tisti prostor, o katerem je Philippe-Joseph Salazar prepričan, da si je skušal prizadevati po konkretizaciji splošnih načel narave, izraznosti, genija in svobode, jih po operni krajini razporediti na revolucionaren način in dodati

ADÉLAÏDE DE PLACE

LA VIE MUSICALE  
EN FRANCE

AU TEMPS DE LA RÉVOLUTION



Fayard

še tisto najoprijemljivejše iz revolucionarne prakse: okrasje, govorniško večino, sijaj in zmagoslavje čutov. Normanova je, Marseljezo interpretirala operno, s tisto umetelnostjo, ki ostane, ko se mit z ulice prekobali v artizem izvirnega jezika. Kakor opera 18. stoletja, naj je bila resna ali bufozna, naj se je z njo identificiral kastrat ali ženska, vedno obračala eno in isto bistvo („da so okrasje, kostum in telo sama narava in ne več njena predstava, kakršno je poznalo 17. stoletje, ki je naravo prekrivalo, metaforiralo“)<sup>11</sup>, tako je tudi narava njenega sporočila dopuščala izklic obče volje. Normanova si je preskok iz šansone v arijo omislila docela v maniri revolucije: slogovno/zvokovno je šla počestno koračnico oplemenititi na izmišljeni oder in se potem z njo vrnila med množico. Tudi kadar revolucija elite hiše odpre za ljudstvo, namreč nikdar-nikdar ni dovolj prostora za vse. Jean-Paul Goude, glavni voditelj letošnje pariške nadproslave, je očitno dobro poznal temeljno razmerje spolnih dihotomij, kakršno je veljalo konec 18. stoletja. To ni bilo junak/zaljubljen ženska, temveč kastrat/primadona.<sup>12</sup> Telesna značilnost, material in šola so bili nad vsebinsko razsežnostjo. Vsaj tod je bilo še videti vpliv



# VAJE V SLOGU



Rameauja in drugih kartezijanskih racionalistov. Ženske, pevke Marseljeze, si Goude torej ni izbral s hlastavo željo po videzu Svobode, marveč prejkone iz edine utehe, ki mu je še ostala, da bi ne utrpeli splošnega natolcevanja. Kdor pozna kako snov, ima včasih eno samo alternativo, če se noče osramotiti z neznanjem ali smešnostjo. Navsezadnje bi bil kastrat, ki bi bil odpel Marseljezo, tudi v referenčni posmeh Francozom in njihovemu zgodovinskemu spominu: ideolog kastrata je bil namreč markiz de Sade, primadona pa je imela svojega zagovornika v sami montanjarnici revolucije, pri Saint-Justu.<sup>13</sup> „Revolucija je otrpnila,“ je ta ugotavljal že leta 1792; torej nič nenavadnega, da si je zlahka našel čas za razmislek o pevskih spolih.

MARCHE DES MARSEILLOIS  
CHANTÉE SUR DIFFÉRENS THEATRES  
Par Pierre Palisade de la Harpe

1. Marche des Marseillois  
2. Marche des Marseillois  
3. Marche des Marseillois  
4. Marche des Marseillois  
5. Marche des Marseillois  
6. Marche des Marseillois  
7. Marche des Marseillois  
8. Marche des Marseillois  
9. Marche des Marseillois  
10. Marche des Marseillois

V splošnem pa si je treba priznati, da je razlika med realno in simbolno revolucionarnostjo glasbe v 18. stoletju kakih štirideset let. Teoretsko namreč ni dvoma, da so bili tedaj odločilni premiki za glasbena bistva sproženi že veliko pred znamenito letnico 1789. In še tak specialist za zagovorništvo usodnih prelomov, ki boja vsako stoletje čakajo na njegovem koncu, bo rad priznal, da je zaslepljujoče odločilna letnica v 18. stoletju prej 1750, ko je Johann Sebastian Bach s seboj v grob odnesel zadnja izročila kontrapunkta. Ko pa si diopter še izostrimo, vidimo, da se je vse tisto, kar se je po letu 1789 v Franciji ponujalo kot zmagoslavje tonskega videza in tekoče socialne muzikologije (torej bučno muzicirajoče in vreščee ljudstvo, kolikor ga je sploh bilo, tistega v prvih vrstah), zgodilo še sredi tridesetih let: rodil se je manj strog, neposredneje dostopen slog, oprt na preprosto melodijo, ki jo je skoraj izključno nosil basso continuo z nekaj spremljevalnimi figurami. Takšna je bila osnova, ki je začela riniti glasbo v ospredje, potem odpravila sam basso continuo, ukinila dekoracijo (ta se v začetnih letih revolucijske glasbe spremenile le v okrasje ulice in odrski napuh), podarila simfoniki molovske lestvice in se zazrla v sentiment.

Simbolna vez revolucije, ki se je človeštvo tako rado spominja tudi z antropologijo velikih imen, z glasbenimi osebnostmi, pa se postavlja čez pot usode enega samega človeka: njegova osebna rešitev je oblikovna sprostitev glasbenega gradiva in ljudskih množic. Ko je torej jeseni 1789 pariško krdelo mož in žena doseglo nadzor nad svojim vrhovnim plemstvom, se je tudi Franzu Josephu Haydnu posrečilo znebiti službe, ki je resda dajala zunanji mir, ni pa omogočala notranjega. Nekaj mesecev pozneje je namreč umrl njegov dobrotnik in krvoses, knez in feldmaršal Miklós József Esterházy, tako da se je Haydn v triinpetdesetem letu starosti prvič rešil aristokratovega pogleda pod skladateljske in muzicirajoče prste. Če smo že zabredli tako globoko, da smo se odločili za tvegane vzporednice med ljudmi in dogodki, dodajamo še to, da je Wolfgang Amadé Mozart, kar zadeva spremljavo družbenega zasuka, očitno pravo posebljenje kulturne čistosti. O njem nekateri mehkopisci celo pravijo, da je bil med pisanjem „božansko nedolžen“ in je visel „nad časom in prostorom“. Edinkrat naj bi se bil poklonil revoluciji — o nji je v pismih molčal ko grob — s prizorom oborožencev, ki v Čarobni pisčali oznamujejo trenutek, ko Svetloba združi Pamino in Tamina, Spreobrnjenje pa v njeni luči pokaže Sarastro, in (kakšna abstrakcija!) z zvoki Fantazije v f-molu, K. 608. Obe deli sta napisani v letu 1791 in gre pri njiju bolj za framasonske domislice kakor družbene „odseve“. Brez strahu pa si vzemimo Mozarta kot zgled za to, kako je Evropa v začetnih letih revolucije znašla spoštovati notranje zadeve Francije. Naj nam daje to še tako misliti, kako je šlo predvsem za tiha kraljevska zavezništva, ki so do leta 1792 dopuščala zapore v domače politike, najdemo dokaz za dokajšnja mimobežja tudi v glasbi: pravzaprav je imela znamenita querelle des Bouffons med privrženci francoske in italijanske glasbe v Parizu (dve desetletji pred začetkom revolucije) celo na Dunaju tako malo odmeva, da ni čudo, kako glasbenikov tako nestrokovna in oblikovno oddaljena reč kakor družbeni prelom ni notranje navduševala. In četudi se po priročnikih in učbenikih tako rad poudarja pljus, ki naj bi bil „z interferenco porevolucijske mirne vode“ drl Beethovne tonske bregove, je to prej stvar individualizacije in sprememb v glasbeni teoriji kakor neposredna želja po slikanju besnih identifikatornih neizpetosti pa travma napačnega časa in odmaknjenega kraja. Pariz je na glasbeni večer pred revolucijo objektivno v Evropi vodil predvsem inštitucionalno: kar se tiče simfonične glasbe, je bil namreč vodilno založniško središče. In tako vidimo, da je bil lahko razlog za slab pretok informacij tudi komunikacijski — dobri založniki so bili zunaj dvoma na voljo tudi po drugih simfoničnih središčih, pri čemer daje piko na slabo pretočni i zlasti dejstvo, da v življenju skladateljev založniška konkurenčnost nikoli ni bila temeljni pogoj. Nikakor pa ne drži, da so samo drugi lep čas živeli v nevednosti o Parizu, saj je bil marveč sloves tudi obrnjen: Beaumarchais (Figarova ženitev), veliki kritik plemiških razvad, je bil po Nemškem in Avstrijskem veliko bolj znan kakor v Franciji. To si lahko razložimo morda tako, da so njegovi sodržavljani občje in večne zamislili njegove umetnosti odlagali za boljše dni in rajši hlepeli po enkratnosti dnevnega drnca. In podobnost z današnjimi dnevi v kulturni podobi ustvarjalne Jugoslavije? Naključje?

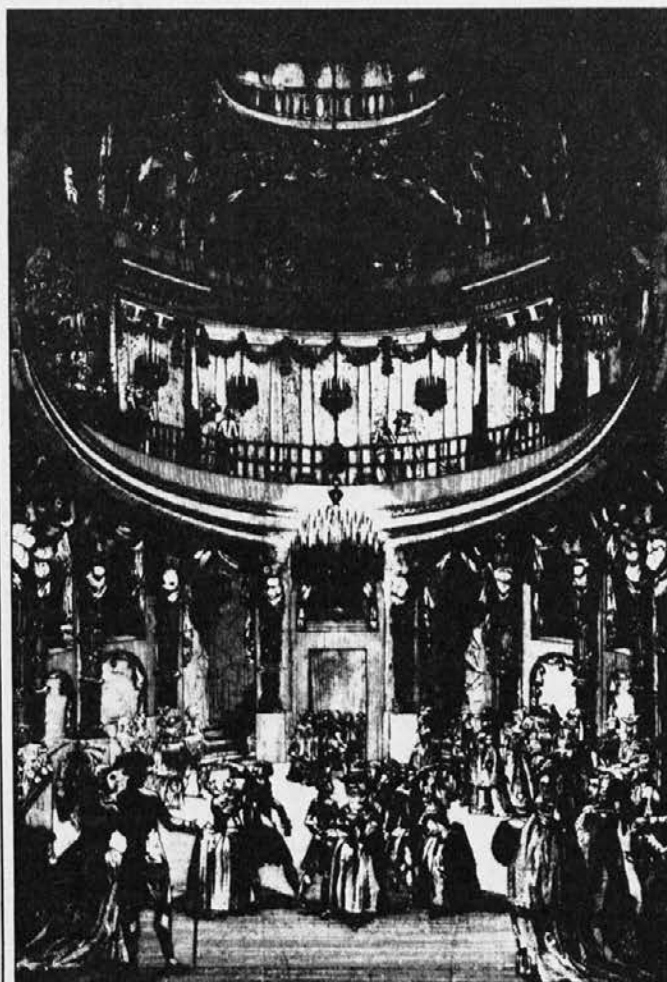


Francoska muzikologija, ki ji je bil — glede na zgoraj opisane pluralne dosežke nouvelle histoire — šele v zadnjih letih razprt širok pogled na revolucijsko glasbo, še ni zmogla docela predreti k obrobni skupinam in vsakdanji glasbi. Če lahko tako rečemo, se ji še ni posrečila muzikologija tedanje (skoroda povsem) pariške družbe. Veliko obljublja letošnja izjemna knjiga de Placove,<sup>14</sup> ki poleg tega, da natančno in spretno obnavlja uradne arhivske in strokovne podatke o javnih prireditvah (opera in zaton „duhovnih koncertov“ — concerts spirituels) in poudarja navidezno neodvisnost gledališkega, vojaškega in pouličnega avtorja, objavlja tudi poglavje za ples in kavarne in se ukvarja z institutom kričeekega molka, kakršne je utegnil kdaj pa kdaj zaveti med terorjem. De Placova se sicer prepušča vrednostnim sodbam o tem, koliko boljših glasbenih skupin je delovalo vse revolucijsko desetletje (1789—1800) v zabavnih vejah kot pri uradno izsiljenih ali omanno množičnih prireditvah, a nas tudi zelo prepriča, tedaj ko z akademsko natančnostjo našteva, kaj je bilo v raznih

# VAJE V SLOGU



obdobjih revolucijskih muhavosti priporočljivo deti nase, da je lahko človek brez strahu in sramu prestopil prag kake plesne ali klubske dvorane. Tako se je še znanost o glasbi pridružila raziskovalcem vsakdanjih praktik, ki jih v zvezi z revolucijskim življenjem ta hip najbolj zanima, po kakšnih grebenih se v raznih zgodovinskih trenutkih plazijo razmerje med zasebnim in javnim: Kako je na primer mogoče, da je kak sestanek ozkega krožka dobil v zgodovini klasičnih šol tako osupljiv pomen javnega shoda? Nouvelle histoire in družboslovje poststrukturalističnih usmeritev dokazujeta, da gre za eno najzanimivejših ločnic, ki nam pomagajo razumeti statusna in spolna razmerja in ocenjevati pomembnost institucij v zadnjem desetletju 18. stoletja v Franciji.



Ples v dvorani Panthéon

Iz povedanega sledi, da lahko tudi skladateljske kvalitativne vrhove pod konec tistega stoletja razdelimo — ustrezno civilizacijskemu rezu med elito in ljudstvom — na uspešne v resni glasbi in priljubljene zabavnjake. Najboljša med njimi sta — po besedah strogih ocenjevalcev glasbenega življenja — priseljena: Italijan Luigi Cherubini (1760—1842) niti dobro francosko ni znal, pa je bil najvplivnejši klasik tistega časa; ljudje pa so imeli najraje Belgijca André-Ernst-Modesta Grétryja (1741—1813), skladatelja znamenite opere Rihard Levjesrčni. Edini izvorni vrhunski Francoz tistega desetletja, Étienne-Nicolas Méhul (1763—1817), v času njune slave še ni dozorel, saj so mu mojstrstvo priznali šele z Jožefom v Egiptu (1807). Ko po prvih revolucionarnih dogodkih 1789 kmalu ni bilo več dela za priplemiške plačance, ki so živeli od igranja in obrtniškega zlaganja menuetov, se slogovno sicer lep čas ni spremenilo. Šele jakobinski vladi je postalo jasno, kako zvišeno se lahko — v želji po uspehu in moralni prednosti — narodovo prepričanje izenači s posameznikom, tako da se je odločila sleherni migljaj neoboroženega ljudstva podpreti s tako zunanjo grobostjo. Samo da bi množica prejela kaj nadomestnega zaupanja, ko bi ji bili po

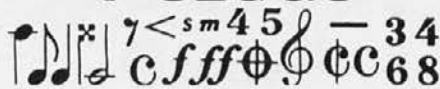
naključju prišli na uho glasovi o urejenih plačanih, uniformiranih in poklicnih pruskih in avstrijskih vojaki. Med izrazi slepe zunanjšine je bila glasba zelo visoko. Dobesedno iz ljudstva so prišle spiljene različice koračnic kakor Marseljeza, Carmagnola, Republikanski soliter, Ça ira, Le Chant du Départ.

Poleg terorja je bilo najznamenitejše (in v nekem smislu prav simbolno) dejanje kratkega trenutka nespodbitne robespiéristične nadvlade razglasitev „Najvišjega bitja in nesmrtnosti duše“. „Krščanski zapuščini, zvedeni na čisto praznoverje in na kult Razuma, ki je veljal za edino pot k ateizmu, se je postavil po robu rousseaujevski deizem montanjarjev, ki pravi, da se mora družba utemeljiti na vrlini, nesmrtnost duše pa je moralna zahteva, ki nujno predpostavlja Najvišje bitje.“<sup>45</sup> Veličastno, a le kratkotrajno čaščenje tega kulta so po vsej Franciji oznamovali s praznikom Najvišjega bitja 20. prairiala leta II (po našem koledarju 8. junija 1794). Zanj so med skladatelji zadolžili Méhula (mar se je znanost spričo tega dogodka odločila, da je bil še nezrel?), ki si je za učinek omislil 300.000 pevcev, 200 bobnarjev in nenehno spremljavo topovskih strelcev. In če je v njegovi in Cherubinijevi „posvetni“ glasbi opaziti vpliv na Beethovna, potem ga ta nezaslišano ozvočeni navček jakobinski revoluciji bliža njegovemu romantičnemu rojaku. Človek, čigar duhovna hrana so postale množične in pretirane orkestralne zasedbe in ki si je privoščil svojevrstno instrumentacijo Marseljeze, je bil Hector Berlioz.

Padec Robespiera je na Pariz pometal še več izgovorov, pravi Jacques Chailley, „zakaj mimo gledališča in ljudskih slovesnosti sploh niso več izvajali glasbe. Nič več se ni igralo po salonih, ni bilo več 'duhovnih koncertov', nič več ni bilo aristokratov ali bogatašev, da bi vzdrževali glasbenike in jim dajali službe. Šole cerkvenega petja, ki so že tisoč let vzrejale glasbenike in skladatelje, so zaprli, in konservatorij, ustanovljen 1795, se je izkazal za zelo neprimerno nadomestilo.“<sup>46</sup> Povest o tej instituciji je delno farsa, delno pa zgodovinski dokument, ki pričuje o nadaljnji usodi vseh podobnih šol. Stotnik Bernard Sarrette, ki se je že med hrupom na ulicah izkazal s svojimi organizacijskimi sposobnostmi in misliljo na francosko glasbo (na inštitutu zanj — konvent ga je ustanovil novembra 1793 — je avtoriziral prav vse javne prireditve, drugih pač sploh ni bilo), je moral lepega dne poleg nadzorništva nad profesorji po odloku pomisliti tudi na ustanovitev nove, usmerjene glasbene šole. Tretjega avgusta 1795 se je začela zgodovina centraliziranega glasbenega šolstva: davek temu konservatoriju je postal v naslednjih desetletjih tako visok, da sta se rodila še danes znana strogo ločena oddelka za domačine in tuje. Že spočetka pa so vzgojo kakopak ločili tudi po spolih. Ker je bilo deklet in pevcev premalo (šanson so poučevali po ulicah), so razred za petje do nadaljnega ukinili in si šolo organizirali kot strogo hierarhizirano polkovno institucijo (vladal je Sarrette, inšpektorji so bili Méhul, Grétry, Gossec, Le Sueur in Cherubini, medse pa so spustili tudi državljanko Hélène Montgeroult, pianistko in skladateljico, ki je kar tri leta uspešno poučevala klavir in zaslužila prav tako 2.500 liver kakor njeni kolegi). Sicer pa nam hiter pregled po razredih nove šole razkrije izročilni uspeh francoskih pihalcev in trobilcev: novi konservatorij je imel pet razredov za fagot, enajst za klarinet in šest za rog. Nobenega ni bilo za spinet, kompozicijo (in petje), samo trije pa za vsa godala poleg kontrabasa. V urejenosti tiste šole lahko prepoznamo še dve značilnosti, ki so ju poslej uvajali vsi resni konservatoriji po svetu. Ni namreč več dajala splošne izobrazbe (tako so instrumentalisti za vselej ostali opeharjeni za teorijo v pravem, strogem, filozofskem smislu besede; vzrok za vse večjo glasbeniško nenačitanost in protiintelektualizem najdemo v revoluciji vojaškega konservatorija; razlog je pač skrit v vsakem posamezniku) in je glasbenike odtrgala od okolja, ki so v njem potem stregli svoji umetnosti.



# VAJE V SLOGU



Francija je torej čez noč ostala brez komorne in solistične glasbe. Tudi za to se lahko zahvali nacionalmilitantni glasbeni politiki lastnega konventa. Revščina se je sprevrgla predvsem v muko za omenjene nadarjene skladatelje, ki so morali še lep čas sukati peresa v soglasju z množičnim ugodjem, ki se je plodilo na razsežnih prizoriščih — navdušenci so tam kar vztrajali, navkljub slabi akustiki in sploh ne zaradi same glasbe. Nostalgija za akustičnimi saloni s peščicami pazljivih poslušalcev je bila neizmerna, in za prenekatero skladateljsko kariero je bilo prava sreča, da so se lahko razvijale vsaj opere z antično tematiko. Pritisk sprotnega, nezanesljivo novega tam ni bil tako močan kakor na ulici, kjer se je zabavna, kritična ali zbadljiva stvaritev morala spreminjati (ritmično, metrično, v skladu s prirejenimi besedili itd.), če je hotela plesati več kot eno poletje. Jean-Louis Jam je v svoji doktorski disertaciji (*Poésie et musique des fêtes révolutionnaires, Clermont-Ferrand 1980*), potem ko je skrbno preigral in preučil različice in različice enih in istih šanson, ugotovil, da je bilo v njihovih koncertnih priredbah tudi do deset odstotkov več not v primeri z zlogi. To dokazuje strah skladateljev pred nikdar-nikdar zadovoljno ulico. V popularnih, grobih izvedbah se je namreč število not v grobem vedno ujemalo z zlogi. Zelo pravilni poudarki so včasih povzročili, da so bili pripevi docela nepotrebna reč: ves štiklc je govoril, bučal in odmeval zase. Poezija in glasba sta si bili med francosko revolucijo zelo blizu, kar pa sploh ne pomeni, da je bila glasba — upamo, da je bila glasba — upamo, da se nam je to v grobem posrečilo pokazati — revolucionarnih strasti vedno poetična.

Miha Zadnikar

## Opombe:

<sup>1</sup> Cf. Peter Sloterdijk, *Kopernikanska mobilizacija i ptolomejsko razoružanje*. Novi Sad, *Bratstvo i jedinstvo* (biblioteka Svetovi), 1988, str. 57 ff.

<sup>2</sup> François Furet, *Misliti francosko revolucijo*. Ljubljana, ŠKUC/Filozofska fakulteta (zbirka *Studia humanitatis*), 1989, str. 31—2

<sup>3</sup> „Pojem marginalnosti, življenja na robu je v revolucijski diskurz uvedel angleški zgodovinar Richard Cobb; z njim je označil večino, se pravi neangažirane Francoze“ (Cobb je napisal knjigi *Terreurs et substances* (1793—1795). Pariz, Clavreuil, 1965, in *The Police and the People*. French Popular Protest. Oxford University Press 1970). Po: Michel Vovelle, *Kratka zgodovina francoske revolucije*. Družbena gibanja in prelom mentalitet. Ljubljana, Komunist, 1989, str. 110, 115.

Polje marginalij je v zvezi s francosko revolucijo zelo raznoliko obdelano, pač v skladu z ideološkimi predznaki posameznih avtorjev. Kar zadeva na primer spise o vlogi žensk, poznamo torej zelo trde feministične študije, ki precejkrat tendenciozno zahtevajo zgolj referenčno pravico še zase, pa tudi lucidne in duhovite profeminalne dosežke, ki znajo skoz dvom o pomembnosti ženskega vprašanja med revolucijo marginalizirati še kaj drugega, in tako epistemično, pa za navrh še retorično doseči svoj namen. Pri nas se z revolucijskimi marginalijami in vsakdanjim življenjem zelo uspešno ukvarja Neda Pagon.

<sup>4</sup> O tem „z lévi-straussovskimi izrazi govori“ François Furet (op. cit., str. 23) in dodaja, kako lahko v sedanjosti že „opazujemo (. . .) prve elemente“ njene „ohladitve. Ne pravim, da bodo ti pogoji, ti elementi naposled vzpostavili zgodovinsko objektivnost; mislim, da prav zdaj bistveno spreminjajo razmerje med zgodovinarjem francoske revolucije in predmetom njegovega proučevanja: zaradi njih postajajo identifikacija z akterji in čaščenje utemeljitev ali sovražstvo do drugače usmerjenih manj spontani, se pravi, manj prisilni.“

<sup>5</sup> Ljubezen do revolucije in vedno novi pregledi dogodkov med njo so značilnost znanstvenega pristopa Michela Vovella (cf. op. cit., *passim*.) Kakor pravi Peter Vodopivec („Spremna beseda“ k op. cit.), se zato „v dilemi 'barbarstvo' ali 'napredek' bolj odloča za drugo kot prvo in dosledno vztraja pri misli Georges Lefebvra, da 'zgodovine ne sodi tribunal', temveč strokovna veda, ki ugotavlja in razlaga dejstva. Vovelle kot človek sinteze in do mere človek kompromisa poskuša združiti oboje: 'trajanje' in revolucijo. Zato tudi sam sebe imenuje 'revolucionar dolgega trajanja'.“

<sup>6</sup> Furet (cf. op. cit., *passim*.) revolucijo misli, zanj je končana, nihče se več s kakimi političnimi specifikami ne opredeljuje glede na njene temeljne pridobitve, saj so te prejkone v splošni rabi, zlorabi in izrabi. Če pa hoče

zgodovinar razumeti tisto, kar traja, torej politično zgodovino, „se mora zateči k drugim družbenim znanostim in opustiti politično iluzijo“. Za Fureta radi pravijo tudi, da „demistificira“ revolucijo.

<sup>7</sup> Furet zatrjuje, da nas k temu sili Tocqueville.

<sup>8</sup> Neda Pagon navaja Mauricea Agouilhona, češ da „revolucijo razume“.

<sup>9</sup> Znana anekdota pravi za skupino Besnih, ki lahko o njih pozitivistični zgodovinarji povedo kar veliko, da so bili samo trije, med njimi celo prvi človek, ki se je poklicno opredelil kot marginalce.

<sup>10</sup> Tako razporeja Furet (cf. op. cit., str. 155) tipe zgodovinarjev in pri slednjem najde tople besede za Tocquevilla.

<sup>11</sup> Philippe-Joseph Salazar, *Ideologije u operi*. Beograd, Nolit (zbirka *Muzika*), 1984, str. 141.

<sup>12</sup> Cf. supra, str. 121 ff.

<sup>13</sup> Cf. supra, str. 133.

<sup>14</sup> *Adelaide de Place, La Vie musicale en France au temps de la Révolution*. Pariz, Fayard, 1989.

<sup>15</sup> *Vovelle*, op. cit., str. 36

<sup>16</sup> Jacques Chailley, „Glasba v Evropi“ v: *Zgodovina človeštva*. Devetnajsto stoletje (1775—1905), knjiga V/2. Ljubljana, DZS, 1976, str. 173—4.



## Majhen izbor literature o glasbi med francosko revolucijo:

Jean Mongrédien: *La Musique en France des Lumières au Romantisme*. Pariz, Flammarion (zbirka *Harmoniques*), 1986

Adelaide de Place: *La Vie musicale en France au temps de la Révolution*. Pariz, Fayard, 1989

Hervé Luxardo: *Histoire de la Marseillaise*. Pariz, Plon, 1989

Frédéric Robert: *La Marseillaise*. Pariz, Imprimerie nationale, 1989

François Moureau & Elisabeth Wahl: *Chants de la Révolution française*. Pariz, Le Livre de Poche, 1989

Ginette & Georges Marty: *Dictionnaire des chansons de la Révolution*. Pariz, Tallandier, 1988

Jacqueline Lalouette & Claudine Lefèvre: *Vive le son. 40 chants de la période révolutionnaire*. Pariz, J. M. Fuzeau, 1989 (s kasetama)

Robert Brécy: *La Révolution en chantant*. Pariz, Van de Velde, 1989



**T**li se danes skladanje  
finančno spleča? Kdo  
danes naroča skladbe

in ali dobite naročilo tudi vi?

## Lojze Lebič:

Vse, kar kot skladatelj pri komponiranju potrebujem in vse, kar naredim (od svinčnika, radirke, papirja, do morebitnega natisa ali prenosa na nosilce zvoka), plačam sam, gre v mojo škodo.

Skladateljevo delo je danes v slovenskem okolju povsem deprofesionalizirano, popoldanska, zastojna, pristočasna dejavnost. Drugače je pri naročilih. V zadnjem času sem prejel in opravil naslednja: za Australian Music Centre, Deutscher Verlag für Musik-Leipzig, od „domačih“ pa za Niš in Jugoslovanske zborovske svečanosti. Iz Slovenije nič. Ali pač. Kulturna skupnost Slovenije me je za uro trajajoče vokalno instrumentalno scensko delo FAUVEL 86' vzpodbudila (stimulirala kot pravijo) z dvanajst starimi milijoni, za delo v letu 1987 pa s štirimi milijoni. Milodar sem jim vrnil.

Pa jih razumem kulturne politike. Tako se oblast maščuje „neudobnemu“ skladatelju, ki se noče zaviti v, za slovensko glasbeništvu tako značilno „aristokratsko“, v resnici pa bojazljivo pozo pod izgovorom . . . „svet je res umazan, zato pa so moje misli samo pri čisti umetnosti . . .“

## Alojz Ajdič:

Ne! Če bi se skladanje finančno splečalo, potem ne bi opravljal službe, ki nima s skladanjem nobene povezave. Danes malokdo naroča skladbe, ker naročniki nimajo denarja. Naročila sem dobil tudi jaz, plačila za napisano delo pa ne.

## Primož Ramovš:

Finančno se skladanje resne glasbe sploh ne spleča. Včasih pride kakšno naročilo, ne morem se pritožiti, da ne bi bil tudi jaz upoštevan, vendar je to bolj zvezda repatica, kot pa naj bi bila dnevna svetla luč.

## Pavle Merku:

Večini skladateljev se za večino del in naporov ne spleča skladati; to je donosno le za redke, ki so se udinjali pri industriji (filmski, zabavni ipd.) in še za redkeje, ki ustvarjajo — recimo — „čisto“ glasbo. Gotovo me ni mikal denar, ko sem se odločil za skladateljevanje, zato sem si za kruh pomagal z vsakdanjo tlako in tako sem si pri ustvarjalnem delu zagotovil svobodo.

Skladbe naročajo mnogi: v glavnem izvajalci, solisti in skupine, ki te v najboljšem primeru nagradijo z nekaj izvedbami; redkeje jih naročajo ustanove in še te so zvečine borni mentorji. Že dolgo let pišem v glavnem po naročilu, zato pa nisem in ne bom obogatel.

## Jakob Jež:

Skladanje (namreč resno) dosega pri nas raven finančne simbolike (letne tantijeme uveljavljenega skladatelja znesejo okvirno za eno mesečno plačo).

Primož Ramovš

Lojze Lebič

Alojz Ajdič



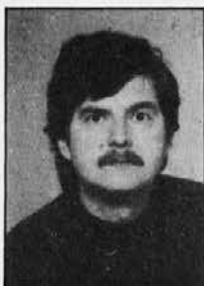
Pavle Merku



Jakob Jež



Aleš Strajnar



Skladbe nekoliko naročata RTV in ZKOS. — Upoštevanja vredno naročilo je, če pravi: „vašo novo skladbo bomo izvedli na tem in tem koncertu, ne pa: „napiši skladbo“, da bi jo morda izvedli. Da pri nas skladateljsko delo nasploh ni cenjeno, pove že to, da ne premoremo nagradnega natečaja, ne slovenskega, ne jugoslovanskega, ne mednarodnega (razen Kurirčka in podobno). Svoj čas dovolj odmevne natečaje za glasbo na radiu so ukinili.

## Aleš Strajnar:

Finančne koristi oziroma dobička od skladanja t.i. resne glasbe od sedaj nisem imel, se pa to — skladanje namreč — vseeno spleča zaradi zadovoljstva, ki ga človek čuti, ko sporoča svoje glasbene misli ljudem. Skladbe največ naročajo instrumentalisti, ki žele uvrstiti v svoj program tudi slovenske novitete. Sam sem dobil že več takšnih naročil.

## Jani Golob:

Skladanje se finančno ne spleča, saj je naročena v glavnem le „uporabna glasba“ — za filme, TV drame, nadaljevanke, predstave gledališč in EPP propagando. Velika večina del nastane zgolj iz umetniške pobude, brez formalnih naročil ali celo zagotovljene izvedbe in honorarja.

## Peter Šavli:

Menim, da se skladanje finančno ne spleča, a bi vseeno skladal, če bi dobil naročilo.

## Samo Vremšak:

Če vzamemo besedici „finančno spleča“ strogo dobesedno, potem moram seveda odgovoriti negativno. Skladbe lahko naročajo razne glasbene institucije. Osebnostno sem dobil naročila od RTV Ljubljana, Zveze kulturnih organizacij Slovenije, Komornega zbora RTV, Consortioma musicuma, Eve Novšak-Houške, Huberta Berganta, festivalov Kurirček in Revolucija in glasba in APZ Tone Tomšič.

## Tomaž Svete:

Skladanje se ne spleča. V Sloveniji je z naročili slabo (Kulturna skupnost, Festival . . .). V tujini je ta sistem bolj razdelan. Obstajajo skladatelji, ki od naročil živijo. Jaz sem dobil naročilo od Festivala in televizije (za opero). Ampak — od tega se ne da živeti.

## Pavel Šivic:

Danes skladatelji od svojega opusa ne morejo živeti. Tudi najbolj izvajanim slovenskim skladateljem z velikim opusom prinašajo tantijeme komaj eno do dve mesečni plači. — Naročila so pri nas razpisana ali nerazpisana. Plačana naročila so še zelo redka. DSS je nedavno uvedlo tarifni pravilnik zanje.

## Danijel Škerl:

Ne. Redke institucije da.





# PISMO

**K**oliko skladb ste napisali in koliko je bilo izvedenih? Kateri

so razlogi, da kakšno vaše delo ni nikoli doživelo izvedbe?

## Lojze Lebič:

Komponiram s skrajno zavzetostjo, zato ne napišem mnogo in mi veliko ne obleži doma. Toda za življenje tega, kar ustvarimo, danes ni odločujoča javna izvedba, marveč ali posnetek dela zaido v sistem medijev. Če se zaradi izvedb ne pritožujem, pa ugotavljam, da se vrsta mojih del, ki niso posneta, veča. Kdor ima danes v rokah medije, tehniko in elektroniko, ima silno moč.

## Alojz Ajdič:

Do sedaj sem napisal osemtrideset skladb. Komorne in solistične skladbe so bile skoraj vse izvedene, od orkestralnih skladb pa je bila izvedena le ena tretjina. Razlogi, da kakšno delo ni bilo izvedeno so zelo različni.

## Primož Ramovš:

Moj opus obsega okrog 280 skladb. Gotovo jih je bilo tri četrtine od teh izvedenih. Če kakšno delo ni doživelo izvedbe, moram pripisati temu, da sem komponiral po lastni osebni potrebi, ne da bi mislil na izvajalca. So pa tudi primeri, ko izvajalec naročene skladbe ni odobril za svojo izvedbo.

## Pavle Merku:

Napisal sem veliko število del, nikoli jih nisem in jih ne bom preštel. Zvečine so bila izvedena. Zakaj ne vsa? Nekatera so očitno tako slaba, da se jih ni nihče lotil. Druga so morda prestrašila naročnike in izvajalce zaradi zahtevnosti. Kaj jaz vem, zakaj jih niso izvedli: vprašajte raje one, ki jih niso.

## Jakob Jež:

Preštel sem svoje skladbe in prišel do številke 256 (najdaljša traja 32 minut, najkrajše okrog ene minute). Precej sem svojo skladateljsko izkušnjo „posojal“ za redigiranje in dopolnjevanje Kogojevih zapuščinskih skladb (objava 87 skladb). — Vse moje (dokončane) skladbe so bile (vsaj enkrat) izvedene.

## Aleš Strajnar:

Prej sem se več ukvarjal z zabavno glasbo, v zadnjih letih pa sem napisal tudi nekaj (približno dvajset) skladb resnejše narave, v glavnem za komorne zasedbe. Skoraj vse so bile tudi izvedene.

## Jani Golob:

Napisal sem 43 komornih del, glasbo za 9 celovečernih filmov, 9 TV nadaljevanj, 4 balete, 5 kantat, 3 dela za simfonični orkester, večje število priredb in skladb v zabavni glasbi in glasbe za različne gledališke predstave in radijske igre. Vsa dela so bila izvedena, v glavnem so tudi posneta.

## Peter Šavli:

Napisal sem dvajset skladb, izvedene so bile štiri. Razlogi za neizvedbe so organizacijske in programske narave določenih glasbeno-umetniških ustanov.

## Samo Vremšak:

Moj opus obsega 11 večjih simfoničnih del, eno vokalno-instrumentalno delo, koncertantnih, komornih in solističnih skladb je v skupnem iznosu 51, zborovskih skladb — umetnih in priredb narodnih — vse za moške, ženske in mešane zборе, ter otroške in mladinske zборе je skupaj okrog 130 in še tri daljše zborovske stvaritve s spremljavo instrumentalnega ansambla oz. komornega orkestra.

## Tomaz Svete:

Okoli trideset skladb je bilo izvedenih — skoraj vse kar sem napisal. Morda je odstotek ali dva neizvedenih skladb. Glede izvajalcev — sistem poznanstva. Izvajalci, ki so seznanjeni z mojim delom, naročajo skladbe (sicer brez plačila) ali takoj vzamejo tisto, kar napišem.

## Pavel Šivic:

Ker svojih del ne zaznamujem s številkami, točnega števila ne vem. Med tremi (in pol) operami, šestimi kantatami, štirimi simfonijami, devetimi koncerti, nekaj krajšimi simfoničnimi deli, zelo številnimi komornimi deli, solističnimi in zborovskimi skladbami jih je veliko, ki še niso bile izvajane. Zakaj? O tem ne morem soditi, vsekakor pa moram upoštevati marksistično geslo, „da si vreden toliko, kolikor drugi o tebi sodijo . . .“ Tolaži me dejstvo, da se marsikatera moja skladba pojavi na odru po sedmih ali celo sedemkrat sedmih letih in žanje uspeh.

## Danijel Škerl:

Čez sto. Vse, razen tistih, ki jih sam nisem želel objaviti.

Jani Golob



Peter Šavli



Samo Vremšak



Tomaz Svete



Pavel Šivic



Danijel Škerl



## GLASBA NA RAZPRODAJI

**A**li pomeni trg umetniško osvoboditev, ki naj bi si jo izborila umetnost s pobegom iz primeža fevdalčevih rok, ali pa gre le za zamenjavo livreje za kravato in srajco s trdim ovratnikom novodobnega poslovneža? Marsikje še danes gledajo idealistično na moč umetniške sporočilnosti, ki da si sama po sebi lahko izbori svoj odmev v družbi. Ne želijo videti, da je bila tudi v zgodovini pravzaprav en sam velik „posel“ (business), ki se je kot tak (tudi) prodajal, da je naš Gallus „v službi“ delal genialne stvari, da bi Janez Krstnik Dolar prav lahko ostal neznan jezuitski učitelj v avstrijski provinci, če ne bi znal svojega dela tudi prodajati. Podoba genija, ki za pisalno mizo nerazumljen ustvarja za prihodnje rodove, je ustvaril pravzaprav romantični „umetniški trg“. Tisto, kar je v odnosu oz. verigi ustvarjalec — poustvarjalec — poslušalec zares novo in drugačno, je posrednik, ki je začel skrbeti za povezavo med glasbenikom (skladateljem in izvajalcem) ter poslušalcem. Med njima je namreč zazijal širok jarek trga. Le-tega je zahtevalo novo meščanstvo. Z njim se je pravzaprav lahko uveljavilo; distanca, ki je v njegovem bistvu, pa je zagotavljala tudi osamosvojitve glasbenikov. Vmes so se začeli pojavljati mostovi, ki jih v neposrednosti prejšnjih odnosov nihče ni potreboval.

Ni bilo pričakovati, da bodo skladatelji tekali od izvajalca do izvajalca in jim ponujali svoja dela, tudi ne, da bodo skrbeli za čim pogostejše izvajanje svojih skladb na radiu ali televiziji, reklamirali partiture in plošče svojih skladb v glasbenih revijah etc. etc. Nasprotno: to jim morajo omogočiti institucije, ki jih je rojstvo meščanskega trga prineslo na svet. Seveda delujejo predvsem iz svoje tržne funkcije, ki jo obenem tudi potrjujejo. Zato je nujen posrednik, ki obvlada **veščino trženja**, le-ta pa je „za hermetične in ezoterične umetniške projekte enako obvezujoča kot za populistična kulturna podjetja.“<sup>1</sup>

## EKOLOG

V procesu vzpostavitve odnosa med skladbo in poslušalci smo ustvarjalcu (in poustvarjalcu) ter „sprejemniku“ dopustili možnost izbora. Le-ta bo toliko svoboden, kolikor bolj bo res zagotovljeno izbiranje, kolikor bo na razpolago pahljača možnosti na trgu ponudbe in povpraševanja. Glasbenim institucijam in ustvarjalcem naj bi v tem smislu stala ob strani smotrna **kulturna politika**, ki bi s pomočjo svojih mehanizmov (ne le ustreznega razporejanja denarja, ampak tudi z zdravo davčno politiko, carinskimi predpisi ipd.) omogočala kvalitetnim umetniškim izdelkom ustrezen nastop in potrditev na trgu. To pa pomeni tudi ustrezno podpiranje/razvijanje še vse ostale „posredniške dejavnosti“ (glasbenega založništva, načrtnega izdajanja plošč, časopisov, glasbenih revij etc.). Na tem trgu odnosi seveda niso popolnoma „čisti“; ne gre za res popolno svobodno izmenjavo med „izdelki“ in „uporabniki“. Adorno pravi: „V surovi . . . obliki velja za glasbeno življenje načelo: kar se v ponudbi pojavi kot kvaliteta, se usmeri po materialnem in socialnem statusu prejemnika.“<sup>2</sup> Vendar: „Samo nepoznavanje sveta bi videlo glasbenike in denarneže v preprostem nasprotju.“<sup>3</sup> Gre pač za kalne zveze, ki obema (kot npr. dvema mafijskima družinama) zagotavljajo zgleden obstoj. Tak trg je omogočil, da je npr. Caruso za en koncert na višku svoje slave zaslužil toliko kot Schubert v 15 letih svojega glasbenega delovanja.<sup>4</sup>

Nep priznanje z meščanstvom utrjenega trga že v jedru politične organiziranosti ima svoje posledice tudi v umetnosti. Seveda splošne družbene zakonitosti veljajo ne glede na domislice „ljudsko“ vodene družbe, le da ob njihovem neupoštevanju, delujejo v škodo (tokrat) umetnosti, ne pa v njeno dobro, ki smo ga pred tem napovedovali. V pogojih take družbe dobi namreč trgovec oblast tudi nad kulturnim življenjem. Umetnost pa pade v nemilost državno-gospodarskemu oz. politično-ideološkemu usmerjanju, saj jo v takih

pogojih lahko neposredno privije na ahilovi peti finančne odvisnosti.

Trg pomete z vsem, kar nanj ni pripravljeno ali pa ni dovolj močno. Zato producerske čarovnije in image (koncertov) rockerskih zvezd lahko „zmeljejo“ vse okoli sebe. V primerjavi z njimi je včasih brezupno videti sicer pošteno prizadevanje društva skladateljev, ki si s težavo nabira sponzorje za svojo (bolj ali manj osnovno) dejavnost in se, zanašajoč se na lastne moči (ki naj bi bile v drugačnih razmerah skrbno usmerjene v poklicno delo), skuša „zriniti“ med tiste, ki so si z mogočno izdelanim aparatom zmogle podrediti sile trga. Podobno občutje nas navdaja ob pogledu na zlomljena krila glasbene periodike, na trmoglavo vztrajanje pri nekakšni glasbeni vzgojnosti pesmičič slovenskega šolstva, na tragikomično postavljanje cele glasbene zavesti na trhle noge glasbenega amaterizma, na drugi strani pa skoraj izključno le še v sami glasbi priseganje na revolucijo v naslovu nekakšnega vsenarnodnega festivala.

V času, ko globoka gospodarska kriza zahteva podreditev **tržnim zakonitostim** (zveza je sicer v zadnjem času preveč zlorabljen, nedomišljen z vulgarizirana), je umetnost še posebej in neposredno ogrožena. Brez razvitih „posredovalnih mehanizmov“, ki so se z meščansko družbo postopoma oblikovali, v rasti z revolucijo pa zakrneli in pretrgali življenjsko važno vez med umetnino in njenim uporabnikom, se logično zastavljajo vprašanja o upravičenosti njenega obstoja, iščejo razsežnosti njenega razsipništva (porabništva) in zagovarja družbena korist v varčevanju sredstev za kulturo in izobraževanje. Ob upoštevanju tudi tega bomo lažje razumeli zadnje vesti o zmanjševanju proračuna za to področje.

Amerigo V.

<sup>1</sup> Janez Strehovec, Nekateri današnji problemi kulturne politike, NR 37/1988 (26.2), št. 4, 109.

<sup>2</sup> T. W. Adorno, *Uvod v sociologijo glasbe*, Ljubljana 1986, 161.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 168.

<sup>4</sup> Podatek navajam po Alfredu Einsteinu, čeprav se zavedam, da so tovrstne primerjave težko lahko zanesljive.





Rim,  
14. aprila 1770

### Materi in sestri

**Z**az sem bogu čast in hvala skupaj s svojim zanikrnim peresom zdrav in poljubljam mamo in Nanico tisoč in tisočkrat. Mimogrede: želim si samo, da bi bila sestra v Rimu, kajti nje bi to mesto sigurno zelo dopadlo, pri tem pa je Petrova cerkev redovna in tudi mnoge druge stvari v Rimu so redovne. Najlepše rože nosijo sedaj mimo, ta trenutek, mi je rekel oče. Jaz sem tepec, to je znano. O, imam stisko: v našem kvartirju je samo ena postelja, tako da si mama lahko predstavlja, da nimam miru pri očetu; veselim se novega kvartirja. Sedaj sem ravno prerisal Sv. Petra s ključem, Sv. Pavla s ščitom in celo Sv. Luko z mojo sestro etc, etc. Imel sem čast poljubiti nogo svetemu Petru in ker imam to nesrečo, da sem tako majhen, so me namreč kot starega spravljaljca Wolfganga Amadeusa gor dvignili.

Bologna,  
21. avgusta 1770

### Materi in sestri

**Z**az sem tudi še živahen in sicer zelo veselo. Danes se mi je porodila želja jahati na oslu, kajti v Italiji je to običaj in tako sem si bil mislil, tudi jaz moram to poskusiti. Čast imamo sprehajati se z nekim dominikancem, ki velja za prečastitega. Jaz v to sicer čisto ne verjamem, kajti za zajtrk si pogosto vzame skodelico čokolade, takoj za tem kozarec dobrega, močnega španskega vina; in sam sem imel čast obedovati s tem prečastitim, kateri je pridno vino pri mizi pil, ga zvrnil na koncu še cel kozarec, pojedel dve dobri rezini divje marelice, hruške, pet skodelic kave, poln krožnik lešnikov, dva polna krožnika mleka z limonini. Marsikaj bi lahko postoril s pridnostjo, vendar ne verjamem, saj bi to bilo preveč, kajti on si tudi popoldne vzame še mnoge stvari za malico.

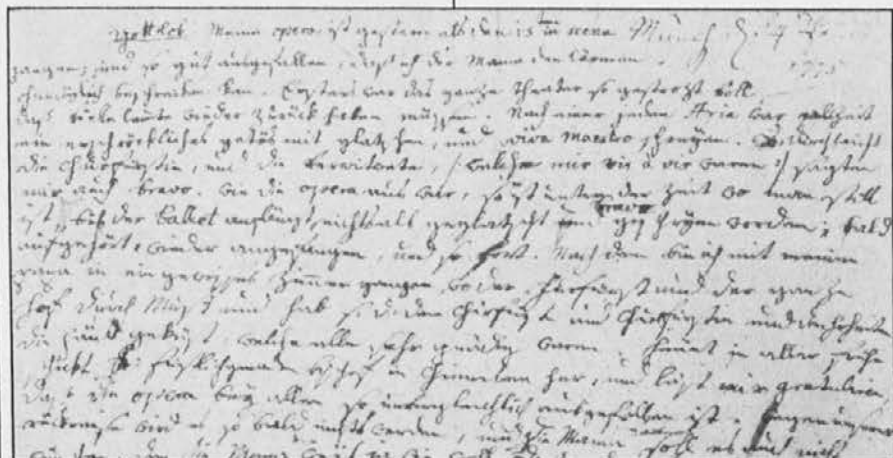


Mozartov oče Johann Georg Leopold

Milano,  
24. avgusta 1771

### Sestri

**S**ad nami živi violinist, pod nami je tudi eden, zraven nas je pevski mojster, ki daje lekcije, v zadnji sobi nasproti nas je prvi oboist. To je veselje komponirati! To človeku dosti misli da.



Mozartov rokopis

Dunaj,  
21. avgusta 1773

### Sestri

**E**e opazujemo naklonjenost časa in pri tem popolnoma ne zanemarimo sonca, potem je zanesljivo, da sem Bogu čast in hvala zdrav. Drugi stavek pa je čisto drugačen: namesto sonca bomo postavili mesec in namesto naklonjenosti umetnost, tako bode vsak, ki je vsaj z eno malo naravne pameti obdarjen, zapopadel, da sem tepec, ker si ti moja sestra. Kako je kaj z Miss Bimbese? Prosim izročite ji od mene vse, kar je mogoče.

Oidda. Gnagflow Trazom<sup>2</sup>

- <sup>1</sup> Bimberl — pes v hiši Mozartovih  
<sup>2</sup> Obrnjeno: Addio. Wolfgang Mozart

München,  
14. januarja 1775

### Materi in sestri

**B**ogu hvala! Moja opera<sup>1</sup> je bila včeraj, na 13. uprizorjena in je bila tako dobro izvedena, da je mami nemogoče opisati hrup. Prvič je bilo celotno gledališče tako nabito polno, da je dosti ljudi zunaj ostati moralo. Po vsaki ariji je bil cel čas zastrašujoč trušč s ploskanjem in „Viva Maestro“. Kneginja S. Durchlaucht in neka vdova (ki sta mi bile vis à vis) sta mi tudi rekli Bravo. Ko je bila opera končana, se je ob premoru, preden se začne balet, nič drugega kot ploskalo in kričalo Bravo, nekoliko pojenjalo pa ponovno pričelo in tako naprej. Potem sem šel z očetom v neko tako sobo, kjer mora mimo knez s celim dvorom in sem roke S. D., knezu, kneginji in visočanstvom poljubil, ki so bile vse zelo milostljive . . .

<sup>1</sup> La Finita Giardiniera

## KONCERTI OPERA BALET

Legenda

CD — Cankarjev dom  
VD — velika dvorana  
MD — mala dvorana  
SD — srednja dvorana  
SF — Slovenska filharmonija



Lauto Jakša

### 4. MAREC

#### LJUBLJANA

11.00, dvorana SF  
Koncertni cikel W. A. Mozart  
Komorni ansambel Slovenicum  
dirigent: Uroš Lajovic  
I. Holzbauer, W. A. Mozart

### 5. MAREC

#### LJUBLJANA

10.00 in 11.30, CD/VD  
Simfonični matineji orkestra SF  
Dirigent: Marko Munih  
L. M. Škerjanc, M. A. Charpentier

### 6. MAREC

#### LJUBLJANA

19.00, SNG Opera  
Georges Bizet: Carmen  
za red Izven in Konto

## KAŽIPOT

### 7. MAREC

#### LJUBLJANA

19.00, SNG Opera in balet  
Georges Bizet: Carmen  
za red Izven in Konto

19.30, SF  
Vrhunski domači in tuji umetniki  
Federico Agostini, violina  
Giuliana Gulli, klavir  
W. A. Mozart, N. Paganini, C. Debussy,  
M. Ravel

#### MARIBOR

19.30, Kazinska dvorana  
Miran Kolbl, violina  
Janko Šetinc, klavir  
U. Krek, C. Debussy, J. Brahms

#### MARIBOR

Pridigarji  
v klubu MKC

#### LJUBLJANA

19.30, dvorana SF  
Srebrni abonma, mednarodni mojstrski  
ciklus Karoly Mocsari, klavir  
W. A. Mozart, L. v. Beethoven, F.  
Schubert, F. Listz

### 8. MAREC

#### LJUBLJANA



19.00, SNG Opera in balet  
P. I. Čajkovski: Labodje jezero  
za red Izven in Konto

### 9. MAREC

#### LJUBLJANA

16.30, SNG Opera in balet  
G. Verdi: Traviata  
za red Izven in Konto



19.30, dvorana SF  
Komorni koncert  
Martin Kofler, flavta  
Stefan Vladoar, klavir  
J. S. Bach, F. Schubert, U. Krek

19.30, CD/VD  
Gala koncert simfoničnega orkestra SF  
dirigent: Milan Horvat  
solisti: Dubravka Tomšič, klavir, Stanko  
Arnold, trobenta, Miloš Mlejnik,  
violončelo

#### NOVA GORICA

20.00, Kulturni dom  
Hortus musicus iz Celovca

### 10. MAREC

#### LJUBLJANA

19.00, SNG Opera in balet  
Herman Goetz: Ukročena trmoglavka  
za red Sobota drugi, Izven in Konto

Duhovna pastva iz Karlovca  
v K4

### 12. MAREC

#### MARIBOR

19.30, Kazinska dvorana  
III. abonmajski koncert komornega  
ciklusa  
Koncert ob 130-letnici rojstva Huga  
Wolfa  
Jutta Seisert, sopran  
Herbert Kaliga, klavir  
Neven Belamarič, bas-bariton  
Andrej Jarc, klavir

### 13. MAREC

#### LJUBLJANA

19.30, CD/VD  
VI. koncert iz cikla Mladi mladim

Hell's Kitchen iz San Francisca (ZDA) in  
Militant Mothers iz ZRN v Ljubljani  
(dvorana še ni določena)

Jazzovski standardi z Zdenko Kovačiček na  
večeru Radia Študent v K4



## 14. MAREC

### LJUBLJANA

19.30, CD/MD

Zvoki šestih strun

Uroš Dojčinovič, kitara

A. Cano, J. Ferer, F. Sor, F. Tarrega, F. Cleynans, E. Ponce, S. Prek, P. Panin

### MARIBOR

19.30, Unionska dvorana

III. abonmajski koncert orkestrskega ciklusa

Simfonični orkester SF

dirigent: Milan Horvat

solist: Karoly Mocsari

S. Osterc, F. Liszt, A. Bruckner

## 15. MAREC

### LJUBLJANA

19.30, CD/VD

Koncert simfoničnega orkestra SF

Modri abonma I

dirigent: Milan Horvat

solist Karoly Mocsari, klavir

S. Osterc, F. Liszt, A. Bruckner

## 16. MAREC

### LJUBLJANA

20.00, CD/VD

Koncert simfoničnega orkestra SF

Modri abonma II

## 20. MAREC

### LJUBLJANA



19.30, dvorana SF

Koncert ob 130-letnici rojstva skladatelja

Huga Wolfa

Eva Novšak-Houška, mezzosopran

Milena Josipović, klavir

Godalni kvartet RTV Ljubljana

# KAŽIPOT

11<sup>th</sup> Day Dream

v K4

## 22. MAREC

### MARIBOR

Mind Over Four

v klubu MKC

## 23. MAREC

### CELJE

Center za dehumanizacijo

v Kljubu

### LJUBLJANA

20.00, CD/VD

Zeleni abonma

Koncert simfonikov RTV Ljubljana

dirigent: Genadij Roždestvenski

solistka: Natalija Postnikova, klavir

J. Haydn, S. Prokofjev, A. Šnitke

Snuff iz Londona (Anglija) in

Stand to Fall iz Avstrije

(prostor še ni izbran)

## 24. MAREC

### LJUBLJANA

Suckspeed in Erosion

v K4

## 26. MAREC

### LJUBLJANA

19.30, dvorana SF

Srebrni abonma, mednarodni mojstrski ciklus

Tamara Smirnova-Šajfar, violina

Mira Šimatović, klavir

J. S. Bach, L.v. Beethoven, F. Lhotka, M.

Ravel

### MARIBOR

Volume Unit in Die Art

v klubu MKC

## 27. MAREC

### LJUBLJANA

Volume Unit in Die Art

v K4

## 29. MAREC

### LJUBLJANA

D. I. iz Los Angelesa

(dvorana še ni določena)

Phatasmagoria iz Zagreba

v K4

## TEKMOVANJA

### 18. JUNIJ — 1. JULIJ

IV. USA International Ballet Competition:

od 18. junija do 1. julija bo v Jacksonu v

državi Mississippi (ZDA) mednarodno

baletno tekmovanje za plesalce med 15. in

26. letom starosti. Plesalci bodo tekmovali

v dveh starostnih skupinah (od 15. do 19.

in od 20. do 26. leta starosti) pred

devetnajstčlansko žirijo, ki ji bo

predsedoval koreograf in direktor

Bostonskega baleta Bruce Marks,

podpredsednik žirije pa bo Juri

Grigorovič, umetniški direktor Bolšoj

baleta.

**Nagrade:** Grand Prix \$ 10.000; skupina

seniorji — dve prvi po \$ 7.000, dve drugi

po \$ 5.000, dve tretji po \$ 3.000 in dve

četrti po \$ 3.000, najboljši par \$ 60;

nagrada za koreografijo \$ 2.500.

**Prijave** pošljite na naslov: USA

International Ballet Competition, Post

Office Box 55791, Jackson, Mississippi

39216-1791, ZDA.

### 14. — 31. JULIJ

XIV. Mednarodno tekmovanje v Varni: od

14. do 31. julija 1990 bo mednarodno

baletno tekmovanje za plesalce med 14. in

27. letom starosti. Plesalci tekmujejo v

dveh starostnih skupinah, od 14. do 19. in

od 20. do 27. leta. Tekmovanje bo

potekalo pred dvajsetčlansko žirijo.

**Nagrade** v višini od 300 do 2500 levov.

Prijave je treba poslati na naslov: 14 th

International Ballet Competition, 16 Tina

Krikova Str., Sofia 1042, Bolgarija.

**V marcu napovedani koncerti**

V prvi polovici meseca bodo v celjskem

Klubu nastopili DEMOLITION GROUP.

V drugi polovici marca bodo v Ljubljani

končno nastopili BORGHESIA (glej ocene

plošč), založba FV pa pripravlja skupni

promocijski nastop domačih skupin

INDUST BAG, STRELNKOFF in

LOLITA ob izidu njihovih plošč oziroma

kaset v KUD France Prešeren v Ljubljani.

Koncert MOTORHEAD je prestavljen na

5. april.

Na koncerte v organizaciji KOMPAS

KONCERTI vas bodo opozorili oglasi na

ovitku, zato jih tu posebej ne omenjamo.

## AFRIŠKO OZVEZDJE

### Popularna glasba kontineta

**U**vod: Zanimanje za popularne glasbene modifikacije etnične glasbe v vseh njenih pojavnih oblikah obvladuje pomemben del svetovnega popularnega prizorišča zadnjih let. Tako imenovana **WORLD MUSIC**, ki ima sicer tudi mnogo drugih, prav tako težko oprijemljivih imen, ki vsa usmerjajo na splošen trend glasbene produkcije z etničnimi konotacijami, se vedno bolj enakopravno bori za svoje mesto, ugled in profit na trgu množične zabave. Njen najbolj udarni blok in najžlahtnejši predstavnik je sodobni afriški etno-pop, aktualna afriška urbanizirana glasbena tradicija. Med segmenti, ki danes bolj ali manj upravičeno tvorijo ponudbo „world music“, ima afriški etno-pop brez dvoma najdaljšo in najbogatejšo zgodovino, ki z njeno predzgodovino predstavlja dejansko kulturno, pogosto pa tudi politično in celo ekonomsko zgodovino posameznih predelov, ljudstev, državnih tvorb, civilizacij. Vse to in njegova aktualna večplastnost, raznolikost, stilska kompleksnost, množičnost in kvaliteta, ki so nam na voljo kljub mnogim komunikacijskim blokadam med Afriko in Evropo (pa tudi ostalim svetom), dajejo slutiti impozanten sklop, ki ga ni več mogoče zaobiti ali preprosto vzeti na znanje. Vedno bolj zahteva vsaj osnovno poznavanje. Pomemben premik pri tem so prinesla osemdeseta leta, ki so do tedaj fragmentarno znanje ponudila zbrano v nekaj zares vrednih knjigah in razpravah. Ne da bi pri tem zanikali pomen starejših etnoloških in etnomuzikoloških študij, velja poudariti, da so prav nekatere izmed teh knjig in razprav prvič povsem enakopravno in z detaljnimi informacijami postavile aktualno glasbeno ustvarjanje na tem kontinentu ob bok ostalemu aktualnemu glasbenemu dogajanju v svetu.

Ena takšnih knjig je leta 1987 izdana **African all stars: The Pop Music of a Continent**. Ob pomoči nekaterih sodelavcev sta jo napisala **Chris Stapleton** in **Chris May**, angleška publicista, ki sta afriško glasbeno kulturo skušala na lastni koži, med bivanjem v tamkajšnjih deželah v sedemdesetih letih, nato pa sta v osemdesetih poskrbela, da je zanjo zvedela tudi čim širša britanska glasbena javnost. Iz te knjige bomo povzeli nekaj zanimivih poglavij.

## IZ AFRIKE

Afrika je proizvedla cel spekter vznemirljivih plesnih glasb. To je zgodba o nekaterih med njimi: o **highlife** in **juju** glasbi, o **soukousu** iz Zaira, o **mbaquangi** iz Azanije (Južne Afrike) in o starinskem zvoku **mbire**, danes obujenem in cenjenem v neodvisnem Zimbabveju. To je tudi zgodba o moških in ženskah, ki to glasbo ustvarjajo.

Vsak izmed stilov, s katerim se bomo ukvarjali, ima razpoznaven zvok in odraža razpoznavno tradicijo. Vendar imajo ti stili tudi mnogo skupnih potez: vsi bolj ali manj pripadajo urbani glasbi; skoraj vsi vključujejo električne kitare in zasedbe, kakršne najdemo v zahodni pop glasbi; večina odraža srečanje utripa tradicionalnih korenin in zahodne glasbe — od himn do jazza, mornarskih popevčic in pihalnih godb, ki so preplavile Afriko v kolonialnih časih. Iz tega srečanja je nastala množica afriških zvokov, ki se počasi uveljavljajo tudi na Zahodu.

V južnoafriških plesnih dvoranah zvenijo rezko-drveče kitare in zavijajoči sintetizatorji zvoka prek basovskih linij, dovolj debelih, da bi na njih lahko parkirali avto. Juju skupine odpihejo prah iz lagoških studijev s kitaro, ki ima jeklene strune in ledeno hladno podrsava prek bogatega rastja govorečih bobnov. V Kinshasi, v nočnem klubu na prostem, trije prvi kitaristi rohnijo skozi polnokrven **soukous**, medtem ko pevec, moker od potu, povzema ritem in vpije v mikrofon udarne fraze: „Mama, pritisni, ata, pritisni, mama, pritisni, ata, pritisni . . .“.

Trideset let je, odkar je **električna kitara** postala uveljavljen del ogrodja popularne godbe, trideset let, odkar so **Chuck Berry**, **Bo Diddley** in **Elvis Presley** ustvarili nov, vsepovezujoč in vsepresegajoč mestni pulz. V tem času je električna kitara igrala osrednjo, življenjsko vlogo v preoblikujoči se urbani glasbi po celem svetu; nikjer pa tako učinkovito kot v Afriki. Nekoč v prvi vrsti povezan s ceremonialno in socialno glasbo, ki so jo igrali na tradicionalnih instrumentih, se kontinent zdaj ponaša z urbano kulturo, katere življenjskost in tehnična zanesljivost povzročata, da ta isti svet séde in posluša.

Ena prvih afriških uspešnic, ki so jo opazili na svetovnem trgu, je bila pesem Toma Harka **Elisa** in njegovih **Zig Zag Jive Flutes**. Južnoafriška naveza se je nadaljevala z **Miriam Makebo** in **Manattan Brothers**, katerih Kilimanjaro je dal Ameriki prvič okusiti afriški pop. Sledil je **Hugh Masekela**, katerega **Grazing in the Grass** se je leta 1968 uvrstila na sam vrh ameriških lestvic.

Omeniti pa velja tudi različne verzije evergreena Mbube **Solomona Linde**, znanega tudi pod naslovom **Mimoweh**, izmed katerih so bile nekatere dobre, druge naravnost obupne.

Leta 1973 je **Manu Dibango** s svojo **Soul Makossa** pripeljal kamerunsko glasbo v središče svetovne pozornosti, Afrika pa je uživala v kratkotrajni priljubljenosti, ko so zahodne pop zvezde, na primer **Ginger Baker** in **Paul McCartney**, snemale v Lagosu. Toda ganska skupina **Osibisa** je bila tista, ki je pripeljala afriško glasbo pod same žaromete svetovne pozornosti — s serijo afro-rock fuzijskih albumov, ki so se prodajali v milijonih izvodov. V osemdesetih se je začelo zanimanje na Zahodu ponovno krepiti, vendar tokrat ne skozi afro-rock, ampak skozi elektro in funk fuzije, predvsem pa mnogo bolj ohrabrujoče kot prej: v Afriki lastnih oblikah, z ustvarjalci, kot so **Franco**, **Yousou N'dour** in **Sunny Ade**. Ustvarili so majhno, a stalno naraščujoče občinstvo afriške godbe, kakršna se danes igra v Afriki. Ne glede na zanimanje za avtentične produkte pa se je iskanje povezav seveda nadaljevalo. Če je posnemanje najbolj odkrita oblika prilizovanja, potem je **Malcolm McLaren**, nekdanji manager **Sex Pistols**, razpoznavno klečeplazil s svojo leta 1983 izdano ploščo **Duck Rock**, primerkom britanskega rapanja prek serije južnoafriških **mbaquanga** posnetkov. Precej bolj cenjen ameriški producent funka **Bill Laswell** je ustvaril serijo „kolizij“ med afriško glasbo, ki sta jo predstavljala **Foday Mussa Suso** in **Fela Kuti**, in aktualnim elektro-funkom. „Ne pustite ga blizu Youssouju N'dourju,“ je tedaj pisal britanski kritik **Graham Lock** v pismu založbi **Celluloid**, ki je izdajala **Laswellove** „kolizije“.

Makeba!





## IZ AFRIKE

In zgodba se nadaljuje: v letu 1986 je **Youssou N'dour** snemal in nastopal po Ameriki z bivšim pevcem skupine Genesis **Petrom Gabrielom**. **Paul Simon** je svoj uspešni, vrhove lestvic osvajajoči album *Graceland* posnel s pomočjo ekipe južnoafriških glasbenikov, med katerimi je bil tudi vrhunski zbor **Ladysmith Black Mambazo**. Morda najplodnejše srečanje glasb pa se je pripetilo v Parizu, kjer sta **Jacob Desvarieux** in **Jean-Claude Naimro**, oba člana skupine **Kassav**, sodelovala z avtorji od **M'pongo Love** do **Beny Bezy** in ustvarila novo sintezo afriške in karibske glasbe. **Zouk**, katerega pionirji so **Kassav**, je postal del repertoarja vedno večjega števila glasbenikov iz Zaira, Kameruna in Slonokoščene obale. Tam je vse mešanica, trenje, tajni dogovor, zarota. Afrika vpliva na Zahod, Zahod na Afriko. Pesimisti prerokujejo, da bo afriška glasba v tem globalnem dajanju in jemanju izgubila svojo identiteto. Zaenkrat se to še ni zgodilo. Od tridesetih let tega stoletja so glasbene oblike, ki so prihajale od tam, imele največji vpliv ravno na afriško glasbo: kalipso, reggae in — najbolj značilno — rumba. Današnji funk in elektro music, ki imata močan vpliv na nekatere mlajše afriške ustvarjalce, sta zadnji v dolgi vrsti glasb, ki dolgujejo svoje temeljno zaupanje prav Afriki. Embalaža se lahko spreminja: elektronski bobni in sintetiziran bas pa bobnarski komplet, pihala in kitara sicer odražajo prevladujoče zahodno tehnologijo, toda nova podoba afriškega popa in njegove funkcije ostajajo razpoznavno ukoreninjene v afriških ritmih in v afriški družbi.

V svojem tradicionalnem kontekstu se afriška glasba vzpenja prek vseh aspektov življenja, od sprostitve in dela do religioznih svečanosti, povezanih z rojstvom, s poimenovanjem otroka, s posvetitvijo med odrasle, s poroko in s smrtjo. Vsaka priložnost ima svojo pripadajočo ji godbo, ritem in ples.

Afriški pop črpa iz različnosti teh virov. Nekateri so sproščujoči, drugi globoko svečani. **Mbalax**, zvok **Youssou N'dourja** in **Super Etoile de Dakar**, se je razvil iz tradicionalnega bobnanja in plesa plemena **Wolof**, ki spremljata

obrezovalne, medicinske in poimenovalne ceremonije. **Fuji** glasba, ki prihaja iz Nigerije, ima svoje korenine v muslimanskem festivalu za ramadan, medtem ko pesmi **Moryja Kanteja** in drugih vrhunskih malijskih in gvinejskih glasbenikov, spremljane s *koro*, obujajo tradicijo dvorne glasbe, epskih pesmi in pesmi hvalnic, ki so se ohranjale skozi stoletja.

Druge oblike imajo različne korenine. **Zairski soukous**, **mbaganga** iz Azanije in ganski *highlife* plesnih skupin se niso razvili toliko iz ceremonialnih in religioznih izvorov, temveč bolj iz prerivanja afriške in zahodne glasbe, ki se je dogajalo na ulicah, v barih in v plesnih dvoranah Afrike 20. stoletja. Toda, ni pomembno, kako nov in svež je določen stil; povezava z afriško tradicionalno glasbo ostaja. Včasih je težko potegniti ločnico. Sodobni glasbeniki večji del ustvarjajo znotraj uveljavljene tradicije in si svobodno izposojajo iz zakladnice zgodnejših glasb. Včasih je to sposojanje neposredno in zavestno, kot npr. v Sierra Leone, kjer je vrhunska rumba zasedba **Super Combo Kings** posnela električno verzijo pesmi **Ngombu**, ki je povezana s skrivno družbo **Bundu**. Pojavila se je leta 1970 in povzročila senzacijo. Podobno je senegalska **Toure Kunda**, izrazito fuzijska skupina, uporabila glasbo in ritme, ki so trdno povezani z obrezovalnimi obredi plemena **Mandinka**. V Gani predstavljajo ritmi *adowa* osnovo sodobnih *highlife* pesmi, kakršne snemajo **African Brothers** in **C. K. Mann**. Ob specifičnih ritmih tudi številne generalne značilnosti prečkajo in povezujejo prostor med starimi in sodobnimi formami; najbolj opazni sta izjemno visoka raven aktivnosti in močno zanimanje za ritem. Zahodna glasba nasploh poudarja melodijo in harmonijo ter pridržuje ritmu vlogo preprostega preštevalca časa. V Afriki pa takšna delitev ne obstaja: rogovi, klaviature in strunski instrumenti so polno izkoriščeni tudi v svojih ritmičnih potencialih, medtem ko so številni instrumenti, ki po zahodnem pojmovanju pripadajo samo tolkalom, na primer „govoreči bobni“ ali zvonci, uglaseni v različnih modalitetah in prispevajo k melodičnemu občutenju te glasbe. Afriški koncept glasbenega časa je prav tako povsem drugačen od tistega v t.i. „zahodni glasbi“, ki se nasploh prilepi na en skupen takt, recimo 4/4 ali 3/4. V Afriki pa bo igralec na zvonce v tolkalni skupini držal osnovno časovno linijo, osnovni takt, medtem ko bo preostanek ansambla ustvarjal kompleksne medigre različnih ritmov, od 3/4 do 6/8 takta, pa od 6/8 do 2/4 — vse to istočasno.

Mnogo te kompleksnosti je našlo pot tudi v aktualne oblike afriškega popa; v njih je prav mogoče slišati, kako bobnar za evropskim kompletom drži 4/4 takt na basovskem bobnu in komplementaren 12/8 takt na „hi-hatu“. Dvojni in trojni ritmi se pogosto mešajo, kar daje bogat poliritmični priokus. Celo ko se znajde na odru zares velika zasedba, ostaja osnovna minuciozna pozornost do ritma nespremenjena. Ko je **Fela Kuti** novembra 1986 igral s svojo **Egypt 80** na brixtonski akademiji, medtem ko so se odvijali obsežni kitarški in pihalni aranžmani, je bilo nenavadno poslušati vztrajen „tsss-t, tsss-t“, ko je bobnar za bobnarskim kompletom udaril „hi-hat“ in je igralec na *shekere*, stoječ dcbrih trideset čevljev proč, daleč za kitaristi, trobino in pihalno sekcijo ter spremljevalnimi vokalisti, odgovoril z udarcem v „off-beat“.

Prav tolkala običajno zagotavljajo trdno povezavo med starim in novim, toda afriški pop vleče za seboj cel spekter drugih instrumentalnih oblik. Strunske instrumente, kakršna sta *kora* ali *xalam*, igrajo *jaliji* oziroma *grioti*, dedni glasbeniki zahodne Afrike (Mali, Senegal, Gvineja, Gambija), a tudi popotni in urbani pevci Sudana ter hišni glasbeniki družabnih klubov na Zanzibaru, kjer uporabljajo tambur in ganoon, kadar spremljajo svoj govoreči vokal. *Ksilofone*, ki uporabljajo manjše buče kot rezonatorje, lahko najdete v mnogih deželah pod različnimi imeni, skupaj s piščalmi in prstnimi instrumenti ali „trzalicami“, kakršna sta *likembe* ali *sanza*, ki ju sestavlja zbir kovinskih tipk, položen prek lesenega rezonatorja ali *calabasha*. Zgodnji opazovalci so ju opisovali kot „ročni klavir, prstni klavir“; pesmi in stili, povezani z *likembe*, pa imajo danes velik vpliv na afriške pop glasbenike. Nihče ni te povezave predstavil bolj nazorno od **Thomasa Mapfume**, ki je ustvaril nov zimbabvejski stil, ko je reproduciral značilno trdno združene linije igre na *mbiro* z električno kitaro. *Likembe* mnogi sodobni zairski glasbeniki navajajo kot „očeta kitare“; med njimi je tudi **Franco**, katerega hitri, struneprebirajoči, odsekani stil ustvarja tok not, podoben tistemu, ki izvira iz igre na *likembe*.

V nasprotju s svojimi zahodnjaškimi kolegi, ki ločijo solistične in ritmične dele, vztrajajo današnji afriški glasbeniki pri mnogo bolj subtilnem ravnotežju. V modernem zairskem *soukousu* so plasti soliranja, poisoliranja in spremljanja s kitarami razporejene v medigro, ki je tako spretna in tako živa, kot je vsak zahodnoafriški orkester. Glasba postane skupnost s tolkali in kitarami, ki igrajo enakovredno, pozorno uravnoteženo vlogo. Melodija in ritem se povsem prekrijeta.

(nadaljevanje prihodnjič)

Zoran Pistotnik



## NOVE AVTORSKE PLOŠČE

Stevan Divjaković (SOKOJ, NL 00153);  
Miroslav Štatkic (SOKOJ, NL 00154;  
SOKOJ, NL 00155); Slavko Šuklar  
(SOKOJ, NL 00152).

**V** okviru letošnje Tribune jugoslovanske glasbene ustvarjalnosti v Opatiji nam je združenje skladateljev Vojvodine predstavilo tri avtorske plošče (pravzaprav dve plošči in en dvojni album) treh skladateljev mlajše generacije. Skladatelji Stevan Divjaković, Miroslav Štatkic in Slavko Šuklar so gotovo med najboljšimi — če ne že najboljši — kar nam Vojvodina v sodobni resni glasbi lahko ponudi.

**Stevan Divjaković** na svoji avtorski plošči predstavlja tri svoja dela: Altum silentium za zbor in orkester, klavir, čembalo in tolkala, Slavnostno uverturo in Godalni kvartet št. 2. Skladbe so nastale v časovnem razponu več kot desetih let. Kljub temu pa lahko med najzgodnejšim Godalnim kvartetom št. 2 in najmlajšo Altum silentium še vedno najdemo sorodnosti. Divjaković ostaja zvest nekakšni lastni formalni doslednosti, ki je prisotna v vseh delih. Zvok in razgibanost glasbene snovi sta v podrejenem položaju. Forma v okviru klasičnega pojmovanja ni vedno prepoznavna, vendar je logična in utemeljena.

Skladbe so za poslušanje zahtevne in terjajo veliko koncentracije. Posebej to velja za Godalni kvartet št. 3 (v izvedbi Zagrebskega kvarteta), ki je med skladbami na plošči najstarejši. Altum silentium v izvedbi zbora in orkestra RT Beograd je zanimiva predsem zaradi občasno nenavadnih kombinacij. Minimalno gradivo, ki pa ni uporabljeno na način nove enostavnosti ali minimalizma, skozi obdelavo zgradi dramaturško celoto in oblikuje jasen višek in lok.



## PLASTIČNI RAJ

Slavnostno uverturo smo lahko spoznali že v živi izvedbi v Ljubljani. Tudi posnetek na plošči je izdelek simfonikov RTV Ljubljana. Izvedbe so dovolj kvalitetno predstavile dela, tako da so ohranila celotno vsebino, prepoznavnost in naboj. Skladatelj **Miroslav Štatkic** se predstavlja z dvojnimi albumom. Večino vinilnega izdelka zapolnjuje balet Orion v dveh dejanjih, zadnjo stran druge plošče pa zapolni skladba In modo rustico.

Balet Orion temelji — kot pričakujemo že po naslovu — na mitološki zgodbi. Občutje je sicer prilagojeno vsebini, vendar pa Štatkic v glasbi preseže navno univerzalnost in se usmeri v lasten izraz. V delu uporablja tudi elektroniko, vendar ne v osrednjih delih, temveč le v uvodnih in sklepnih ustvarjanjih vzdusja.

Glasba se ves čas giblje nekje med ambientalnim barvanjem, občutenim lirizmom in ritmično razgibanim dogajanjem, ki za osnovo uporablja enostavne predloge ljudske melodične in že znane tonske nize.

Štatkic v svojem delu nima nobene želje po uvajanju novosti, temveč se zadovolji z iskrenim podajanjem okolja za dogajanje. V skladbi slišimo veliko že znanega, vendar dograjenega in dopolnjenega na Štatkicu lasten način. Glasba je zato iskrena, prepričljiva in celo poslušljiva. Ravno zaradi odsotnosti želje pa izvornosti za vsako ceno, deluje delo kot nedeljiva celota; posamezni stavki se dopolnjujejo in nikakor ne izločujejo.

Skladba In modo rustico je Orionu v marsičem sorodna. Predvsem po iskrenosti izraza, ki prehaja iz nežno izpovednega do mogočno udarnega v skoraj neopaznih prehodih. Arhaičen zvok je v skladbi stalno prisoten, vendar ga jasno razdela in dopolni elektronika, ki skladbi daje le nov prizvok ter siceršnjo ritmiko in melodiko obogati, ni pa vsiljiva ali nasilna.

Obe izvedbi Simfoničnega orkestra RT Beograd vodi Vančo Čavdarski. V drugi skladbi nastopata še zbor RTB in klarinetist Nikola Srdić. Dobre izvedbe glasbo predstavljajo v naboljši luči.



**Slavko Šuklar** na svoji plošči predstavlja štiri skladbe: Chorolaphonio (Vojvodinska filharmonija, dirigent I. Lapinš), Krik za tri flaute, vibrafon in činelo (Trio Densyti, Vojislav Čičić — vibrafon, činelo), Koralno fresko 84 (Slavko Šuklar — sintetizator) in Cantus ad infinitum (Mila Volotijević-sopran, Vojvodinska mladinska filharmonija, dirigent Igor Gjadrov). Vse skladbe so mlajšega datuma, najnovejšo Cantus ad infinitum smo slišali na letošnji Opatiji. Šuklar je kljub intenzivnemu udejstvovanju (ali prav zaradi njega) na področju resne glasbe v zadnjem času ohranil odprtost in sposobnost svobodnega odnosa do glasbene snovi. Elementi, ki jih lahko spremljamo v njegovih skladbah od skladateljskih začetkov do danes, ostajajo prepoznavni. Šuklar jih bogati z nenehnim dopolnjevanjem in razširjanjem uporabljenih sredstev, ki v skrajni stopnji dosegajo uporabo ekstremnih efektov in elektronike. Estetika se ne podreja nobeni od uveljavljenih smeri, vendar pa njihovih dosežkov ne ignorira. Končni cilj je svobodna pot združevanja različnih dosežkov na samosvoje načine, ki na koncu pripeljejo do rezultata: predvsem občutenega dojemanja vsebine in oblike. Ravno v občutenosti, usklajeni z obliko, je čar Šuklarjevih skladb. Najsi gre za elektronsko skladbo, klasično akustično zasedbo ali pa kombinacijo elektronike z akustičnimi instrumenti — stil ostaja prepoznaven in poln.

V skladbah ostaja tudi jasno prepoznavno izhodišče v že znanem, ki ga skladatelj ne poskuša skrivati. Prej ga predstavi kot nekakšno primerjavo za končni izdelek z izhodiščem.

**Tomaž Rauch**





## NOVE NOTNE IZDAJE

Ivo Josipović: **Igra staklenih perli** (Ars Croatica, DSH 88.4, Zagreb, 1988); Miroslav Miletić: **Tri scherza**, za violino in rog (Ars Croatica, DSH 88.3, Zagreb, 1988); Marko Ruždjak: **Sunset**, za trobilni kvintet (Ars Croatica, DSH 88.10, Zagreb, 1988); Josip Štolcer Slavenski: **Balkanske igre**, za simfonični orkester, priredil Rastislav Kambasković (Sabrana djela, Sv. 25, Zagreb-Beograd, 1988).



ovo uredništvo edicij  
Ars Croatica  
Društva hrvaških

skladateljev (Branko Lazarin, Andrija Tomašek, Ivan Živanović) se je odločilo ugotoviti nove grafično-likovne standarde za izdaje, ki jih ureja. Ta odločitev je pomembna zaradi tega, ker je bil pred nekaj več kot letom dni podpisan sporazum med Kulturno skupnostjo SR Hrvaške in Društvom hrvaških skladateljev, po katerem naj bi v prihodnje DSH skrbelo za tehnično realizacijo razpisa notnega materiala tistih skladb, ki jih stimulira Kulturna skupnost z rednim letnim natečajem za pospeševanje domačega glasbenega ustvarjanja. Na ta način želijo standardizirati izdelavo notnega materiala, ki je bil doslej v glavnem prepuščen skrbi samih skladateljev, rezultati pa sploh niso bili zadovoljivi, posebno ko je šlo za plasman tovrstnega materiala v svetu. Razen tega v Glasbenem informativnem centru Koncertne direkcije Zagreb že nekaj let načrtno zbirajo skupino strokovnjakov, ki bo sposobna izdelati notne materiale na vrhunski svetovni ravni.

Na zadnji Tribuni jugoslovanske glasbene ustvarjalnosti v Opatiji so promovirali prve tri izdaje iz nove serije edicije Ars Croatica: *Igra staklenih perli*, preludij za klavir Ive Josipovića, *Tri scherza* za violino in rog Miroslava Miletića in *Sunset* za trobilni kvintet Marka Ruždjaka. Tehnično ureditev vseh treh izdaj so zaupali prav Glasbenemu informativnemu centru Koncertne direkcije Zagreb, zato te edicije na nek način jemljemo za prvo predstavitev novih izdajateljskih standardov, za katere sta si s podpisom sporazuma prizadevala tudi Kulturna skupnost SR Hrvaške in Društvo hrvaških skladateljev.

## PLASTIČNI RAJ

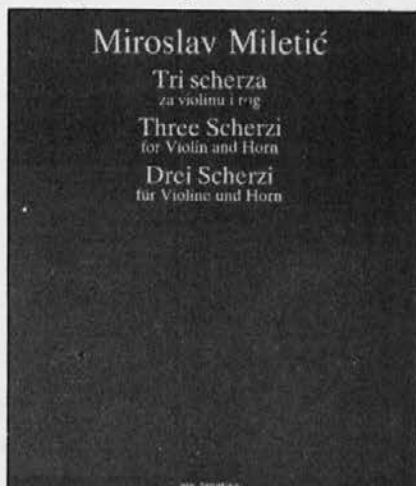
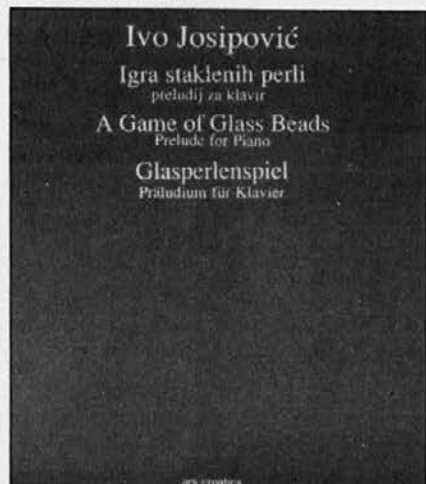
Na začetku je treba poudariti, da je likovno-tehnična kvaliteta izdaj resnično na zavidljivi ravni. Najprej pohvalimo decentno likovno opremo Marcela Bačića, ki je z okusnim izborom osnovne barve ovitka in primernim tipom črk, v katere je spretno vkomponiran logotip edicije, oblikoval povsem enostavne toda prepoznavne notne zvezke. Tudi notografski standardi so na visoki ravni, zaradi česar lahko verjamemo, da so se vložena prizadevanja Glasbenega informativnega centra pri zbiranju močnega strokovnega teama za izdelavo notnih izdaj z najvišjimi svetovnimi standardi izplačala. Vse izdaje so opremljene z osnovnimi informacijami o skladateljih v hrvaškem, angleškem in nemškem jeziku (brez napak!) in se naše sodobno glasbeno ustvarjanje z njimi lahko brez sramu predstavi svetu.

Enako bi lako trdili tudi o kvaliteti skladb, v teh poskusnih izdajah.

Josipović v klavirskem preludiju *Igra staklenih perli* s spretno uporabo nove tehnike igranja na klavir zelo učinkovito, poslušljivo in dostojno predstavlja svoje zanimanje za klavir. To je skladba, ki si je že pridobila precejšnjo popularnost, posebej pri mladih izvajalcih, kar je zadosten razlog za uvrstitev v edicijo. Miletićevi *Trije scherzi* so lahkotne in duhovite miniature za nenavadno izvajalsko zasedbo, komponirane v znani maniri tega skladatelja, ki odkriva njegovo zanimanje za najrazličnejše vire inspiracije in najrazličnejše idiome, med katerimi ni izpuščena folklor (tretji scherzo je istrski!). Skladbe, ki so očitno nastale na pobudo violinista Iva Kviringa in hornista Radovana Vlatkovića — njima so tudi posvečene — lahko kot dragocen prispevek uvrstimo k pomanjkljivi literaturi za to nenavadno izvajalsko zasedbo. Ruždjakov *Sunset* (praizvedba — slovenski Kvintet trobil na Muzičkem biennalu Zagreb 1987) je resna in premišljena skladba, ki iz te zasedbe izvabi povsem nenavadne zvočne kombinacije. Čeprav izredno težka za izvajanje, posebej v interpretacijskem smislu, skladba v pravi luči predstavlja tega hrvaškega skladatelja srednje generacije.

Na Tribuni jugoslovanske glasbene ustvarjalnosti v Opatiji so bile promovirane tudi *Balkanske igre* za simfonični orkester Josipa Štolcerja Slavenskega kot 25. zvezek njegovih zbranih del, ki sta jih izdala Društvo hrvaških skladateljev in Združenje skladateljev Srbije. Predvsem ostaja nerazumljivo, zakaj bi to — ali katerokoli drugo — izdajo imeli za „kritično-praktično“ (če „praktično“ razumemo kot možnost izvajanja). Ni mi namreč jasno, zakaj katerokoli kritična izdaja ne bi *eo ipso* mogla biti tudi praktična, oziroma primerna za izvajanje — vsaj osebno takšnih ne poznam. No, resnici na ljubo ta izdaja ni ravno „praktična“ preprosto zaradi tega, ker je partitura žepnega formata in je ni mogoče uporabiti za izvajanje. Prej bi lahko govorili o **študijski partituri**, oziroma o **študijski izdaji**. Urednik Rastislav Kambasković je imel nevhvaležno nalogo, s katero bi se težko spoprijel tudi bolj izkušen urednik kritičnih izdaj katerokoli (ne le orkestralne) partiture Slavenskega. No, nalogo je opravil korektno in profesionalno, ne da bi bistveno popravil manjše napake v skladateljevem avtografu, ki jih je mogoče prej jemati kot posledice skladateljevega osebnega dožemanja glasbe kot neznanje. Kambaskoviću bi lahko zamerili edino to, da se ni oziral na izdajo te skladbe iz leta 1961, čeprav v njej „mrgoli napak“ (glej: Sedak, E., — Živković, M., Tematski popis djela /J. Š. Slavenskog/; Sedak, E., *Josip Štolcer Slavenski. Skladatelj prijelaza*, II. knjiga, Zagreb, 1984, str. 293). Navada je namreč, da pri takšnih (**kritičnih**) izdajah upoštevamo vse prejšnje izdaje in v njih hkrati opozorimo tudi na napake, ki so se pojavile v prejšnjih izdajah. Notografsko je ta izdaja na žalost težko berljiva in nejasna (notograf je bil J. Sitar), tehnični urednik (V. Cvija) pa neekonomizirano in neokusno razpolaga s prostorom, tako da v oči bode belina, ki se pojavlja na straneh, kjer ni bilo treba izpisati celotnega orkestralnega sestava. Splošne uvodne pripombe o Slavenskem (avtor: Eva Sedak) in o sami skladbi (Mirjana Živković) so natančne, jedrnat in informativne.

Nikša Gligo  
prevedla Milena Blažić



## EINSTÜRZENDE NEUBAUTEN

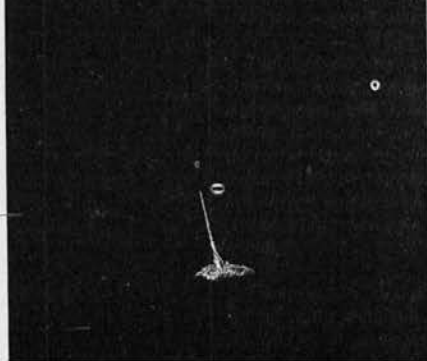
Haus der Luege  
(Some Bizzare)

**I**z naše konfuzije prihaja nuklearna fuzija“, poje Blixa Bargeld v peklenskem *Feurio*. Mufti Einheit je nekje drugje povedal, da je vse jasno, če bereš ime Einstürzende Neubauten tako, da prvi besedi vzameš zadnji zlog, drugi pa prvi in ju bereš skupaj — dobiš dvojico „ende — neu“ (konec — novo). Srhljivost projekta Einstürzende Neubauten je ravno v tem, da radikalno opravi z iluzijami, ki jih živimo. Einstürzende Neubauten so promocija kolapsa, totalnega razkroja obstoječega: od zemeljske oble do celice, ki je lahko konfuzna človeška intima. „Otrplo čaka“, spet poje Blixa v *Fiat Lux*, pobožno, vdan v usodo. Nadaljuje: „Poslušaj, kako diham, toda to ne dokazuje ničesar“.

Mogoče zares šele z zadnjima ploščama skupine Einstürzende Neubauten prihaja na površje njihova do skrajnih konsekvenc prignana „odslikava sveta“, vendar *Richetrskala* in *Hiša laži* toliko bolj podelujeta skupini status za nazaj. Če se je percepcija prvih plošč in koncertov Neubautnov, vključno z ljubljanskim, ki je bil ravno nekje vmes, ravnala predvsem po zvočnem šoku, rušilni energiji, ki so jo razuzdano trosili, je s povsem glasbeno artikulacijo prišla na površje nova, prvotna podoba Neubautnov, ki gre čez tam, kjer se ti ne upaš, čeprav te nekaj nezadržno vleče. Temu tvojemu stop se običajno reče civilizacijska raven. Einstürzende Neubauten nas prepričujejo ravno o nasprotnem. V čem je torej temeljni premik Neubautnov v odnosu do prejšnjih plošč iz njihovega zgodnjega obdobja in dekadentno rušilnih koncertov, ki so k nečemu vabili, a je to ostalo zastrto? Ob upravljanju z zvočnimi orodji, ki niso nič drugega kot pridobitev civilizacije, torej s traverzami, z jeklenimi konstrukcijami, z vrtnimi stroji na eni in s popolnoma rockerskimi instrumenti (kitara, bas) na drugi, so se, povsem banalno povedano, priučili kontrolirati svoje zvočne vire. Kot bi rekel Mufti Einheit: „Naučili smo se delati z zvokom, sedaj ga je treba organizirati“.

Šele artikulacija, popolna zvočna kontrola nam omogočata vstop v brezkompromisni svet Einstürzende Neubauten. Šele ob

### EINSTÜRZENDE NEUBAUTEN



## PLASTIČNI RAJ

zadnjih dveh ploščah in delno ob *Halber Mensch* pride do izraza Blixino demonično (z neizmernim užitek podano) citiranje teksta, ki je v osnovi resigniran, obupan in fatalen. Blixa zapeljuje k še večjemu obupu, h kolapsu, ki ga na instrumentalni ravni učinkovito reprezentirajo zavrženi zvočni (metalni) viri. Tu so Neubautni zapriseženi kreativci (npr. Unruhovi novi instrumenti, štirimetrski kitara, igranje na kovinski posteljni okvir), ki znajo uporabljati dosežke pop industrije (Einheitov cut-up, igranje z elektronično), in glasbene moderne (spet Einheit s povsem *musique concrete* projektom posnetih bavarskih čebel ali s posnetki nemirov v Berlinu maja 87 ob Reaganovem obisku. V skladu s Pierrrom Schaefferjem bi lahko rekli: plošče Neubautnov z zanimanjem in užitek poslušamo, dokler poslušamo zvočne objekte, ko pa v njih prepoznamo originalni zvočni vir, se v nas naseli mučni občutek, enostavno nismo pripravljeno iti z njim v „špil“, ki je konec koncev poguba. Poguba, da lahko začneš nekaj novega. *Hiša laži* je evropski projekt, kolikor je izrazito nemški. Vendar se kljub radikalni etiki, ki je blizu stare japonske/samurajske maksime: „če že propadeš, se sesuj do konca“, Blixa Bargeld v Prologu vpraša: lahko bi, toda . . . (Objavljeno v Tolpi bumov na Radiu Student, 15. 10. 1989)

Ičo Vidmar

## JON ROSE

Vivisection  
(Auf Ruhr, 1988)

**V**ivisekcija = rezanje, seciranje živih organizmov,

predvsem pri raziskovanju; tako pravi vsak spodoben slovar tujk in bolj primerne naslova svoji plošči violinist in čelist Jon Rose ne bi mogel izbrati. Na tej plošči namreč ponuja prav seciranje živih glasbenih organizmov; vsi vrezji v živo zvočno materijo so opravljeni z večino vrhunskega kirurga-patologa — hitro in natančno, s pripomočki, ki jih obvladuje do zadnje potankosti.

### VIVISECTION JON ROSE



Ves čas poslušanja solistične plošče avstralskega mojstra godal in iz njih izvedenih instrumentov lastne izdelave nas preveva občutek, da smo vse to že slišali: Paganini in Amazing Grace, country in srednjeveški evropski plesi pa seveda zdaj že žlahtno izročilo sodobne evropske improvizirane godbe in nekoliko manj uležane newyorške art-noise-jazzovske izkušnje — vse in še več je v teh večinoma zelo kratkih glasbenih obdelavah bizarnih domislic, reminiscenc, drobcev, preprostih tem. Ob tej plasti pa preseneča tudi tista druga: **tehnična in tehnološka inventivnost**, s katero pristopa k temeljnim značilnostim dveh osnovnih instrumentov, ki ju obvlada: k violini in čelu. Iz iskanj, modificiranj in popačenj se mu je ob dobi dozi bizarne domišljije porodila cela vrsta t.i. „relativnih violin“, novih instrumentov violinskega tipa z ali brez dodatkov, ki širijo ali vsaj preoblikujejo osnovne zvočne značilnosti in izrazne možnosti tega instrumenta. Vendar pa se Rose s tem še ne zadovolji: različni dodatki, uporaba radia kot zvočnega vira, konkretni in vnaprej posneti zvoki pa sodelovanje pomočnikov pri posameznih skladbah — vse to primerno zaokroži pristop in repertoar v zares koncizno ponudbo improvizacij izjemne intenzitete, notranje dinamike, humorja, izvedbene virtuoznosti.

Jon Rose je mojstrski instrumentalist in briljanten eklektik: to zadnje razsežnost svojega dela proučimo poudarja in ne skriva, da mu je avstralska širina, ki raste iz neobremenjenosti z lastno tradicijo — tudi tisto, najbolj sodobno, iz druge polovice tega stoletja, pa naj gre za jazz, rock'n'roll ali sodobno komponirano glasbo — omogočila hitro vključevanje (in izključevanje) v aktualne produkcije po svetu. Tako ne skriva, da mu prav toliko leži sodobna evropska improvizirana glasba s svojo spontano hermetičnostjo in dokaj akademsko ekskluzivnostjo kot aktualna newyorška lower east art-noise-jazz scena; da prav toliko kot tema dvema dolguje humorju in zvočnim perverzijam, ki se dogajajo med smelimi duhovi na obeh obalah Oceana (recimo Eugene Chadbourne ali Lolu Coxhille, s katerima je tudi sodeloval!). Drobce vsega tega vsebuje tudi plošča „Vivisection“ — seveda popolnoma skladno z njenim naslovom. Tako je ta plošča ena najbolj zabavnih in hkrati ena najbolj zadovoljujočih plošč planetarne improvizirane godbe v zadnjem letu.

Zoran Pistotnik



## TIN MACHINE

(EMI — Jugoton)

**B**olj se bližamo koncu desetletja, bolj je očitno, da so bila osemdeseta leta leta manjših ali večjih kraj. Glasbeniki in drugi kradejo kot srake, zdaj tukaj, zdaj tam! Ne gre samo za dobo remixov, coverjev, „samplerov“, vračanj itd., temveč za celovit proces, katerega konec neredki napovedujejo kot konec zanimanja za sodobno pop godbo, kakršno smo poznali do danes. V ospredje naj bi tako stopila filmska galsba v vseh svojih pojavnih oblikah (video spot je produkt tega desetletja!), kar je logično, če se spomnimo, kakšne tržno-medijske možnosti se na ta način vzpostavljajo (relacija Batman-Prince!)

Prav v tem kontekstu se kažejo **vrnitve odpisanih**, torej zadnji produkti nekaterih starejših avtorjev, kot nekakšni predsmrtni sončni žarki upanja. Plošče **Lou Reed: New York**, **Iggy Pop: Instinct**, **Bob Dylan: Oh Mercy**, **Neil Young: Freedom**, ... in jasno **David Bowie: Tin Machine**, so izdelki, ki presegajo posamezne avtorje oz. njihovo početje zadnjih deset ali celo petnajst let! Je to sploh mogoče? Se to resnično dogaja?

Očitno se! S popolnoma novo linijo kitarско-rockovskih glasbenikov (brata Sales in Reeves Gabriels) se je Bowie vrnil na tir energično-zanimivega rock'n'rolla, ki ga je zapustil tam nekje ob izidu dvojne žive plošče Stage. In če ne bi bilo vmes vseh teh „letsdanceovskih“ sprenevedanj, spreminjanj in prilagajanj, bi mu morda celo lahko prisluhnil, tako pa se vprašujemo: „Le kaj ima ta 'svetlolasi kameleon' skupnega z 'working class' herojem?“ Ne! Ta album vse **preveč smrdi**, da bi bil lahko dober tudi zunaj „bowievsko samoreferenčnih okvirov“, le ti pa že nekaj časa pač niso merilo!

Marjan Novak



## PLASTIČNI RAJ

### TRACY CHAPMAN

**Crossroads**  
(Elektra/Jugoton)

**E**na od kritičnih obdelav druge velike plošče ameriške črnske kantavtorice Tracy Chapman bi lahko osvetljevala razmerje med njeno socialno angažiranostjo, glasbeno politiko in komercialnim uspehom ter tako skušala ugotoviti, ali je ostala zvesta tistim načelom, ki jih je razglasila na svoji prvi plošči iz leta 1988. Kakorkoli bi obračala svojo ost, bi se nujno morala obregniti ob prvo podobno vzporednico, ki je pri rok: Boba Dylana, kar bi, seveda, nujno izbrisalo poudarek specifičnosti Chapmanove kot **pevke**, torej kot **ženske**, ki je še kako preokupirana s problemi in bojem svojega spola. Ta vzporednica je še toliko bolj problematična, ker bi najbrž zameglila pomen pojava črnske kontrakulture, ki ne glede na trenutni status na hierarhični lestvici kulture ali kulturoloških diskurzov v ZDA nujno pomeni progresivno subverzijo naproti obstoječim avtoritativnim normam (glej Simon Frith, **Zvočni Učinki**, Ljubljana, 1986, str.: 26—34). V ilustracijo naj navedem, da v nasprotju s svojimi belimi rockovskimi kolegi Tracy Chapman od svoje matične založbe Elektra/Asylum Records ni zahtevala prepovedi distribucije ter prodaje in promocije svojih plošč v Južno Afriški Republiki, kajti v takšnem okolju je lahko prisotna samo prek belskih institucionaliziranih pozicij, ki so edina možnost za demokratizacijo rasnih odnosov v JAR. Vsekakor je take ali podobne izlete glasbenega novinarstva Tracy Chapman že anticipirala, kajti tistim, ki že poznajo njen prvenec, ne bo težko spoznati, da se kar nekaj skladb na **Crossroads** direktno nanaša na pomisleke ter očitke, ki so se pojavljali po uspehu prve plošče in po zgovornem mobilizacijskem hitu **Talkin' Bout a Revolution**. Že uvodna naslovna skladba poudarja neodvisnost nje kot izvajalke, ki se ne pusti nikomur prodati.



Skladba **Born to Fight** (njen videospot je kolaž posnetkov različnih borcev za črnske državljanske pravice in demonstracij z istim ciljem) to prepričanje še utrdi z besedami, da se ne pusti kreirati v „belčevu trobilu“. Vendar, če je Tracy Chapman ohranila integriteto svojega „levičarskega“ nazora, je to prav gotovo naredila na škodo glasbenega izraza, ki jo je približal folk/country tradiciji (skoraj istočasno kot Chapmanova se je pojavila Michelle Shocked), vendar je ta izraz lahko po zaslugi čiste kitarске ali pa celo vokalne akustike (spomni se komada **Behind the wall**) ohranil glasbeno neodvisnost Chapmanove v primerjavi z Baezovo ali Armatradingovo.

Na **Crossroads** je glasbo zastavila malce drugače: akustični kitari sta se pridružila banjo in dvanajststrunska kitara, tako da se ponekod (najbolj problematični sta skladbi **Freedom now**, ki je posvečena Nelsonu Mandeli in **Hundred years**) zvok in celotna produkcija, ki si jo delita David Kershnerbaum in Tracy Chapman, približujeta nekakšni mehki in znosni inačici Nashivilla. Vendar pa nam kakršnekoli dvome o potrebi Tracy Chapman, da svojo podobo izbrusi za širše množice, izbrise zadnja skladba **All that you have is your soul** (ki tudi marsikaj pove o razmerju izvajalca do glasbene industrije), v kateri se pojavi starosta angažirane mainstream rockovske godbe — Neil Young, ki sicer ne da glasu od sebe, zato pa toliko bolje igra klavir in akustično kitaro.

Torej — kolikor bolj so radikalna besedila (zastavljena na nasprotju belska/črnska kultura), toliko manj je privlačna godba. Končno pa je tudi naslov plošče **Crossroads** (Križišča) dovolj zgovoren.

Nikolaj Jeffs  
(sodelavec RŠ)

## TRANSVISION VAMP

Velveteen  
(MCA — Jugoton)

**D**ober primer sodobnega popa so Transvision Vamp izpričali tako na prvi plošči, ki so jo preprosto naslovili *Transvision Vamp*, kakor na drugi *Velveteen*.

**Prva** je gradila na ostrem rokarskem imidžu, na kitarskem zvoku, podloženem s plesno in trdo ritmiko, ter na izjemno senzualnem, seksualnem in na trenutke noro ekspresivnem vokalu. Tudi besedila niso zaostajala niti z referencami na uspeh v šou biznisu, niti z radostnim in vitalnim odnosom do osebnih relacij. Našli pa smo drobce navezovanja na angleški punk in na že malo pozabljeni pevke (vzkliki tipa Lene Lovich in priredba *Tell That Girl to Shut up* skupine Holly and the Italians). Splošni vtis plošče je bil privlačen, premogetel pa je mnoge kitarske in vokalne elemente, ki so po definiciji **moteči elementi za pop obrt**, da neverjetno seksi vokala niti ne omenja. *Velveteen* je vse kaj drugega. Skupina hoče biti zrelejša, poudarek v besedilih je predvsem na osebnih čustvih, občutkih in doživljanjih, tako da se le tu in tam prikade še kakšna bodica na račun šou biznisa ali manj subjektiviziran odnos do doživljanja medosebnih odnosov. Temu primerna je tudi glasba, ki je **skrbno obrušena neprijetnih robov**, že pretirano **obrtiško aranžirana**, tisti očarljivi vokal s prve plošče pa je udomačen, ukročen in **ekspresivno nevtraliziran**, povzdignjen pa je v svoji pop funkciji: obrača se direktno na poslušalca, daje vtis neposrednega komuniciranja s konzumentom in je obuzdan v finih in bolj baladičnih strukturah.

Transvision Vamp so se v procesu pop uspeha vsekakor obrusili in postali mnogo manj zanimivi in izizzvalni, tako da *Velveteen* niti zdaleč ne dosega ekspresivne kvalitete njihove prve plošče, čeprav je malce bolj prefinjena in intimistična. Toda njihova glasba je tako ali tako vedno bila preprosta, lahkotna in shematska, zato je *Velveteen* približno takšen korak nazaj, kakor je bila solo kariera Billyja Idola po *Generation X* ali Bowiejevo kompilacijsko koketiranje „sa svim i svačim“ po njegovi začetni *Ziggy Stardust* fazi. *Velveteen* je žametna plošča za romantične šestnajstletnice, primerna za poslušanje doma in v diskoteki, česa drugega pa ljubiteljem kvalitetnejše glasbe ne ponuja!

MaO



## PLASTIČNI RAJ

### RAMONES

Brian Drain  
(Sire-Jugoton)

**P**o več kot dvanajstih letih dela in celem kupu velikih plošč so si z novim izdelkom končno utrli pot k nam tudi Ramones, ena ključnih skupin za razumevanje bistva rock'n'rolla, tako da *Brain Drain* ne smete prezreti.

**Ramones že ves čas svojega obstoja iz rockanja in rollanja luščijo njegovo nekajakordno, minimalistično jedro** (za modne dodatke po potrebi poskrbi njihov producent), ki je seveda isto že od srede petdesetih let naprej. Nič čudnega, da so Ramones v začetku osemdesetih let zablesteli na plošči *End of Century*, ki jo je produciral Phil Spector kulturni pop producent šestdesetih let. Hkrati nas tudi ne sme presenetiti, da je komad *Do You Wanna Dance* tudi klasika Ramonesov in ne samo klasika The Beach Boys in še prej rock'n'rolla petdesetih let. Osnovne poteze ramonesomanije so tako jasne: najstniški upor, pogosto hedonistično obarvan, pop patos ter nekajakordna enostavnost. Te Ramones uspelo nadgrajujejo s ciničnim sprevačanjem ameriške vsakdanjosti skozi pretirano stopnjevano „born in the USA“ naivnost.

Tokratni producent Ramonesov, veliki newyorški kulturni Bill Laswell, se na *Brain Drain* ni kdovekako izkazal. Ramonesov se je lotil samo z ene njihove plati. Uspelo mu je obdelati njihove **ostrejše skladbe**, ki so pravi izbruhi ritma, dinamike in energije, vendar se je spotaknil ob njihovih **pop skladbica**h. Bil je pregrob. K sreči sta bili na *Brain Drain* uvrščeni tudi skladbi *Pet Cemetary* in *Christmas*, ki ju je produciral Jean Beauvoir stari producent Ramonesov. Obe sta s svojo zvočno širino in lepljivimi pop barvami prava Ramonična hita in Laswellovo nedomiselnost vsaj delno nevtralizirata.

pbč



## BASTIE BOYS

Paul's Boutique  
(Capitol — Jugoton)

**V**saj na videz so stvari jasne! Po prvencu *Licensed to*

*Ill* Beastie Boys prav gotovo niso počeli stvari, ki bi bile skupini v prid: novice o razpadu, zamenjava založbe, s tem povezana dolga pavza med ploščama so jih postavile v položaj „neodgovorne“ zasedbe. Toda vseeno, v trenutku, ko vlada v Ameriki „boj na nož“ med črnimi in belimi, med Public Enemy in Guns'n'Roses, so le redke skupine sposobne ohraniti zdravo pamet in se postaviti nekje vmes. Taki so najbrž samo Living Colour in Beastie Boys, če pozabimo na „črnega kristuta ljubečo“ Madonno, ki je na tem mestu pač nekaj posebnega.

„No Sleep till Brooklyn“ in „Fight for Your Right to Party“ sta na prejšnji plošči prav gotovo izstopali, hardkorovski rap lahko prav v tej obliki še vedno poslušate vsaki drugi naši vaški diskoteki. Na *Paul's Boutique* so stvari precej zaostrene, in to prav v smeri „črnega rapa“. Z uporabo „tehnoloških odpadkov“ smo priča izrednim trdim basovskim linijam in grobim ritmičnim posegom, ki spominjajo na recentno početje nekaterih „avant-cut-up-terroristov“ kot Meat Beat Manifesto ali Tackhead. Trojica nastopajočih ob tem pripoveduje zgodbe, secira moderno ameriško družbo in nasprotuje vsemu, kar vidijo — predvsem TVju, čeprav je prav ta njihov edini stik z realnostjo. **Apolitično in negiranje vsega**, kar jih obdaja, sta samo za odtенок drugačna od „črnega“ rapa in manj angažirana. Toda prav to jim daje nove dimenzije. Če ste kadarkoli verjeli v „beli blues“, je zdaj čas, da verjamete „belemu rapu“.

Skratka — odlična plošča!

Marjan Novak





## INVAZIJA NA K4

Tako se je imenoval dvotedenski projekt ekipe Radia Študent, ki se je novembra lotila klubskega „objekta“ na Kersnikovi 4. Dolgo sanjani klubski prostor je končno tu. Toda ali je to res klubska prostor? So večeri namenjeni publiki, ki na določen dan pride zaradi glasbe, ki ji je všeč, ali je to prostor za anonimno množico, željno pijače in zabave? Če objekt K4 spada v drugo kategorijo, se ne razlikuje od drugih diskotek v Ljubljani.

**L**a usmeritev večera je seveda odgovoren D. J., ki obiskovalcem ne vrta samo plesnih hitov, ampak tudi novo glasbo ali pa tematsko sestavi večer. Trenutno se s tem najbolj ukvarjajo kreatorji ponedeljkovega metalnega večera in torkova zasedba Radia Študent. D. J.-ji so pod precejšnjim pritiskom, saj morajo imeti vsaj 250 obiskovalcev, če ne se stroški za vzdrževanje lokala ne pokrijejo. Najbolj problematičen dan je sreda, ki je zaradi premajhnega števila obiskovalcev doživela celo parado D. J.-jev. Sreda je tudi edini dan, ki ima neposredno konkurenco v diskoteki Palma. Precej visoki **stroški vzdrževanja** so pomemben dejavnik, saj klubska usmeritev prostora nujno nagibajo v množičen, anonimni prostor-diskoteko. Paradoks je, da klub najbolje zaživi, če ga obišče primerno število ljudi, ne pa prevelika množica, ki se komaj premika. Ta **množica se ne ukvarja z vrstjo glasbe**, ki se trenutno vrta na klubskem gramofonu, ampak se hoče izključno zabavati (osvajati punce ali fante, le manjšina prihaja zaradi glasu, na katero najraje pleše). Taki večeri se začnejo že v četrtek in trajajo do nedelje, ki pa svojo klubska orientiranost ohrani na račun seksualne pripadnosti (homoseksualcu). Klub K4 mora določene dneve, predvsem vikend-večere, ohraniti kot množične, anonimne večere, ki prinašajo denar, s tem pa lahko pokriva prave klubske večere. Klubski večeri bi morali biti od ponedeljka do četrta. Petek in sobota naj bi bila dneva za sproščanje utrujenih ljudi z vseh strani neba. Vsekakor bi se upravljalci kluba morali **otresti socrealistične miselnosti**, ki zahteva klub z vsakodnevnim maksimalnim obiskom.



Zgodnje jutranje ure mladcev v K4.

Takega kluba ni nikjer, če pa ima tak obisk, potem ni klub. Razen glasbe pa bi klubski večeri morali imeti tudi druge rekvizite: izdelan video program, ki je usklajen z glasbo in ima svoj zvok. V tem trenutku program na videu poteka brez tona in nima nobene povezave z usmeritvijo večera. Tudi če jo včasih ima, brez lastnega zvoka ne more delovati.

Klub torej kaže vse težave začetnika, ki mu je nekako treba pomagati, saj mu lastna vloga ni najbolj jasna. Ravno v tem času pa so se pojavili še okoliški stanovalci in začeli protestirati zaradi hrupa na ulici in zahtevali, da se klub zapre. **Tipični znaki ljubljanskih vaščanov**, ki se še vedno ne morejo navaditi, da prebivajo v središču mesta. Istočasno, ko so se okoliški prebivalci zmrdovali nad poznim obratovalnim časom, pa so se obiskovalci pritoževali nad tem, da se je klub začel zapirati že ob dveh, saj takrat ni nobenega avtobusa. Sedaj se je obratovalni čas spet spremenil, k sreči ne na željo stanovalcev, ampak obiskovalcev kluba, ki spet lahko odhajajo na avtobus ob treh in petnajst. Sedaj imajo obiskovalci tudi **brezplačno garderobo**, v nočnem času dela tudi **čistilec**, ki skrbi za čistočo sanitarij in prostora. Čistilec se je pojavil ravno takrat, ko je na Radiu Študent slišal, da bi ga potrebovali. **Zunanji dejavniki torej počasi postajajo dejavniki klubskega prostora**. Če smo optimisti in ne želimo hiteti, pa lahko rečemo, da še vedno manjkata dve poglavitni zadevi: **publika**, ki ve zakaj prihaja v K4 in si nekaj želi, ter **D. J.-ji** ki hočejo ustreči glasbeno bolj profilirani skupini obiskovalcev. Očitno mora klub K4 postati **mali izobraževalni tečaj** za ene in druge. Mogoče to le ne bo trajalo predolgo.

Miss Trač  
(vodja projekta RŠ)

### Pripis

Od projekta Radia Študent se je tudi v zvezi s K4 marsikaj spremenilo. Pritiski krajanov še trajajo, zaradi mogočnikov med njimi pa tudi pritiski v obliki raznih inšpekcij. Zaradi novega odpiralnega časa se je delovni čas D. J. (disk džokejev) **povečal** za eno uro, medtem ko je ostal njihov **honorar nespremenjen**. Klub je v začetku letošnjega leta uvedel tudi nove številke za najmanjše še rentabilno število obiskovalcev v klubu glede na obisk in občutno povečal številke ob koncu tedna. To je seveda popolnoma prav, kajti vrsta manipulatorjev s ploščami je v tistih dneh na veliko služila **ne** zaradi svojih diskdžokejskih sposobnosti in zaradi tega večjega števila ljudi, ampak preprosto **zaradi dnevov**, v katerih se bolj množično zvečer hodi ven. V skladu s tem naj bi bila tudi nova **lestvica nagrajevanja** diskdžokejev glede na njihovo kvaliteto in sposobnost pritegniti več ljudi.

Obenem je klub uvedel **obvezno** garderobo, kar je vsaj vprašljivo, če že ne smrdi po totalitaristični logiki poenotenja noše obiskovalcev, za nameček pa zadnjo uro nihče **nima več vstopa**, kajti takrat se tja bojda priklatljuje vsi, ki so jih druge vrle ven. Obvezna garderoba pri ljudeh vzbuja vsaj neprijeten občutek, medtem ko zadnjo uro onemogočen vstop prizadene predvsem gostinca, ki v lokalu gostuje. Vprašanje je, koliko lahko v zadnji uri zavrtnjeni obiskovalci **prizadenejo red in mir okolice**, ki kar preži na karkoli, zaradi česar lahko še naprej pritiska na klub in se ga trudi zapreti, da bi uživala mir svoje podeželske mentalitete.

Vsekakor pa z redkimi izjemami **K4 ni dober koncertni prostor**, to pa gotovo zmanjšuje njegove možnosti, da ne postane navadna beznica, kajti večinoma so koncerti v njem slabo obiskani. Toda to je že dovolj obširna tema za poseben zapis.

M. O.

# UNDERGROUND

# STE B'LI?

KONCERTI... kot najbolj celovita izkušnja glasbenega tkiva tako zvokovno kakor vizualno so tisti pomemben del glasbenega življenja, kjer glasba šele prav zaživi v svoji najcelovitejši podobi per se in tudi v svoji socialni funkciji. Natančno to razlikuje koncerte od individualiziranega poslušanja posnetkov ali radia. Ne samo, da gre za **instantno použivanje glasbe** v trenutnosti njenega nastajanja in izginevanja (saj je samo trepetanje zraka...) ampak tudi za **celovitost socialne izkušnje**. Zato ni odveč oceniti najzanimivejše ali najboljše in omeniti zanimive. Konec koncev pa jih nikjer drugje ni mogoče najti na kupu, kar je vsaj dober vsebinski pregled, če ne že kaj več. Zato naj vas ne motijo časovni odmiki, kajti v času med prvo in tokratno številko se je res veliko zgodilo. (M.O.)



Vjestice

Zagrebski trio **VJESTICE** je res sestavljen iz bivših glasbenikov legendarnih tamkajšnjih skupin (Film, Haustor, Azra), zato pa cel nastop ni bil nič več od golega glasbeniško izvrstnega preigravanja glasbenega kolaža raznolikih vplivov od etničnih do pop elementov. Temu se reče **tehnično brezhibno pimplanje**, ki pa gotovo ni dovolj za dobro glasbo, ki mora imeti vsaj kanček tistega mističnega pojmovanja glasbe „z dušo“. Zato 17. oktobra v K4 tudi tisto malo obiskovalcev ni pokazalo kaj več od brezdušnega odziva. Zvok pa je bil za spremembo zelo dober tudi zaradi strukture glasbe Vjestic.

## KAJ JE S STRUKTURO IN MELODIJO?

*Miladojka Youneed (Ljubljana), v K4 13.—15. 10. 89*

**T**rije koncerti te domače zasedbe so morda res bili preverjanje bodisi lastnih moči skupine, bodisi njihove priljubljenosti, bodisi reakcij občinstva, v vsakem primeru pa tudi prezentacija sprememb znotraj njih samih. Zato z njimi gotovo niso nič izgubili. (ur.)

Ljubljanski **jazz-funk bend** Miladojka Youneed je že nekaj časa med najbolj izpostavljenimi izvajalci te godbe, pa ne samo te; velik pomen ima prav tako znotraj ljubljanske hardcore scene, še več, lahko bi rekli, da se njihov pomen odraža v vseh strujah in smereh popularne muzike pri nas.

Trije koncerti v kleti K4 jim verjetno ne predstavljajo kakšne bistvene točke v njihovem delu. Vedeti je treba, da tokrat ni šlo ne za promocijo nove plošče, ne za najavo kakšnega novega projekta ali odhoda na turnejo. To je bil preprosto **delovni koncert oz. klubski nastop**, če se izrazimo bolj natančno. Prav zato so bili verjetno mnogi kar malo razočarani, ker so od Miladojcev po dolgem času pričakovali spet kaj šokantnega, kot je bila na primer njihova plošča *Ghastly beyond belief*, a tudi ta je med

kritiki naletela na precej deljena mnenja. Če je bila že ta plošča sporna, pa nastop v K4 gotovo ni bil in je Miladojcem kvečjemu bolj škodil kot koristil. Pokazalo se je namreč, da so zašli v slepo ulico z imenom **ustvarjalna kriza**. Slišali smo nekaj novih komadov, v glavnem pa so preigravali svoje starjše skladbe, vendar bistveno spremenjene — kako? Vse skupaj so hoteli spraviti na nekakšno plzno osnovc, zato tolikšen **premik k diskoidnosti**, ki pa je njihove prejšnje dosežke resnici na ljubo zbanalizirala in jih naredila za dokaj hladen poskus trendovstva, ki je samo sebi namen. Tehnično solidno muziciranje še ne rešuje stvari — danes mora biti to že samo po sebi umevno. V tem smislu Miladojka ni pokazala nobene glasbeno-vsebinske nadgradnje, nasprotno. Tudi edina svetla točka nastopa — **večja in zelo energična uporaba vokala kot enega od instrumentov** (onomatopija) ni mogla odgnati občutka, da **vse skupaj diši po sintetičnem konfekcionizmu**. Res je škoda, da bend ni vztrajal pri svoji začrtani poti, če pa se že gredo trende, potem to neprimerno bolje uspeva našim Demolition Group, ki imajo trendy zvok in tehnologijo, pa vseeno „štrlijo ven“ kot unikaten bend. Sicer pa — do Miladojcev bi bilo zelo nepošteno, če bi že zdaj o njih konstruirali kake sklepe — **vzemimo torej njihov nastop kot klubski ali diskotečni nastop** in jim zaželimo več kreativnega uspeha v prihodnje. Vendar, če bi mene vprašali, kje je njihova prednost, bi odgovoril takole — ravno v njihovi **sposobnosti kopičenja in sprostitve zvočne energije**, ki pa se mora usmeriti (in tega so zmožni) v strukturo pesmi in melodijo. Ne pozabite, da imajo izvrstnega saksofonista (Mario), kakršnega bi si želel vsak dober bend, ki deluje zunaj naših meja!

Urban Vovk

Miladojka Youneed



Dough boys

**DOUGH BOYS** so imeli 10. oktobra povsem soliden nastop v K4, toda poleg prijetnega ameriškega rocka pod izrazitim vplivom Husker Du in dobršne mere sproščene vzdušja, kakršnega na manjših koncertih v tem klubu primanjkuje, nismo bili deležni kakšne posebne kvalitete. Lepo in prav, saj bi v primeru sprejemanja zgolj izrazno vrhunskih rokerjev kaj hitro padli v mrtvi tok zanke glasbe za zgolj duhovni užitek.



## STE B'LI?



KUD Idijoti

Puljski bazični in preprosti rokerji **KUD IDIJOTI** so že ob nastopu v KUD France Prešeren v Ljubljani januarja lani doživel v naši reviji dovolj podrobno oceno in večina tistega gotovo še drži tudi za njihov nastop v KR 28. oktobra. Vprašajmo se le, ali vztrajanje na tako bazičnem in nerazvijajočem se rokarskem zvoku lahko zadovolji občinstvo, pa četudi skupina nikoli ni pretendirala na kaj več od sproščenega rokarskega žuriranja.

Miljan Mrčum



Avstralski **COSMIC PSYCHOS** so v Ljubljano prinesli dokaj posrečeno nalepko „avstralski Stooges“. Nekateri navezave so mogoče res opazne: toda Cosmic Psychos se s svojo glasbo naslanjajo še na kak drug fenomen rockendrolla. Predvsem pa šibajo svojo glasbo, kjer je kitara dominantna, da bi drvenje bobnov in basovskih linij ob hripavem vokalu puščalo vtis **klasike iskrenega rocka**, kjer je očitna energija brez lepotnih začimb, nastop pa brez sence maske na obrazu. To je bil **soliden nastop** (sobota, 21. 10. 89. v K4) avstralskih rokejev, ki ni ponujal nič manjšega glasbenega vzburjenja kot vrsta bolj razvpitih ameriških skupin.

J. W.

## POSTFESTUM RAZVLEČENEGA OFFFESTUMA

Čeprav je od konca prvega zagrebškega Offfestuma minilo že nekaj časa, kar

vpliva na aktualnost tega zapisa, ni odveč pretipati ta ambiciozno zamišljeni festival po njegovi poslovni in organizacijski plati. Ne nameravam se spuščati v festivalske finance, ki so stvar organizatorja, imam pa za svojo dolžnost pokazati na vtis, kakršnega je med obiskovalci in v medijih pustil Offfestum v celoti.

Najprej si oglejmo izbor nastopajočih in ocenimo njihove koncerte. Offfestum je otvorila mlada ameriška skupina **Beach Magnet** (v njej igra David Grubbs, prej pri Squirrel Bait, paralelno pa v Bastro, skupini, ki je v okviru Homestead festivala nastopila junija lani v Ljubljani), ki preveč dolguje skupinam Big Black in Rapeman, malo manj pa Bastro, da bi kljub dobro uporabljenim popačenjem in njihovi funkciji v zvoku prešli okvire naštetih zgledov. Nekaj podobnega velja tudi za **Yard Trauma**, garažno skupino druge lige, ki veliko dolguje vzorom iz šestdesetih let (kar je povsem normalno), vendar uporablja tudi melodične konstrukcije, ki so podobne neprekosljivim mojstrom sprege pop melodij in garažnih rifov — Hoodoo Gurus. Na koncertu Kastrierte Philosophien in The Young Gods (glejte oceno ljubljanskega koncerta-ur.) nisem bil, zato pa so bili angleški **Poison Girls** (15. november) mnogo slabši kot na njihovem ljubljanskem koncertu decembra 1986, čeprav so odigrali podoben repertoar. To pa je jasen znak, da je ta — nekoč zelo vpliven bend — padel v avtorsko krizo, iz katere se bo težko izvelkel predvsem glede na njihovo glasbeno profiliranost in angažirano idejnopolitično usmeritev, ki ji sledi. Nič boljše ni izvenel **Blaine Reininger** mesec dni pozneje, ki so ga napovedovali kot „legendarnega vodjo Tuxedomoon“, le da je imel probleme z artistično pretencioznostjo. Kljub temu, da je

Blaine L. Reininger



Stavre Ogrin

bil očitno gripoznen, se ne moremo ozirati na bolezen, saj ni bil problem v nastopu, ki je bil korekten in tehnično dobro izveden, ampak v pesmih. Avtor malih mojstrov, kot sta Half Mute in Desire, očitno že dalj časa nima več kaj pokazati, zato ni nič pretirana analogija s sladkobnim Robertom Palmerjem z dodatkom violine kot sredstvom za vzbujanje otožnega, melanholičnega in romantičnega koncertnega vzdušja. Korektno, toda do skrajnosti dolgočasno, pretenciozno in brez vsakršne domišljije.

Gotovo je nepotrebna raznovrstnost avtorjev izraz gole **megalomanije** organizatorjev Offfestuma, kar dokazuje neprestano pogrevanje govoric, da bodo na festivalu nastopili Einstürzende Neubauten (glej oceno njihove nove plošče — ur.), Die Haut, Nick Cave in Ramones (tak program je tudi izšel v nekaterih časopisih in revijah). Druga značilnost je bila **slaba reklama** (plakati in napovedi na radiu in po lokalnem tretjem TV programu so se pojavljali v zadnjem trenutku), ne nazadnje pa se vse to ni dogajalo nekaj dni, kakor je v svetu običaj, ampak mesec in pol (prvotno zamisel je bila devet dni), kar je **popolnoma razvednelo kakršenkoli festivalski karakter koncertov**. K temu je neprestano prestavljanje posameznih nastopov samo še zabilo žebelj v krsto. Tudi obdobje za Offfestum je bilo zgrešeno, saj se tovrstne prireditve drugje po Evropi dogajajo ob koncu koncertne sezone ali poleti, da se težav zaradi geografskega položaja (mnogim skupinam smo malce od rok) in ekonomskih razmer (skupine včasih ne moremo plačati ali pa ne moremo nič zaslužiti) niti ne lotevam. Zato je bilo toliko bolj bebavo, da so organizatorji Offfestuma skupne vabili k nam posebej za ta nastop, namesto da bi bili sposobni **uskladiti svoje interese s tumejami** zanimivih glasbenikov in skupin po Evropi, toda to je že drugo vprašanje.

Nimam nobene pravice soliti pamet organizatorjem (Studentski centar in trije zasebniki z Vanjem Primorcem na čelu in s krdelom sponzorjev v zaledju — upam, da koga nisem izpustil), toda menim, da je bil Offfestum skrajno nemarno organiziran in mora svoje napake popraviti, če naj bi postal tradicionalen. Morda bo uspel zaživeti, toda osebno mi je vsaka zamisel o festivalu, ki gradi na **grandomaniji in megalomaniji**, antipatična. Mnogo bolj pametno in koristno bi bilo, če bi namesto Offfestuma isti ljudje umirjeno, brez naglice in z dobro reklamno kampanjo organizirali nekaj **klubskih nastopov** tujih skupin na mesec in **nekaj večjih koncertov** čez leto. Tako bi tudi bolje spoznali gibanja na neodvisni sceni, kar je tako ali tako bil namen Offfestuma in njegov skriti vzgon, toda **možnosti izbire** ne moremo nikoli ponuditi ad hoc, ampak mora biti prisotna skozi vse leto. Očitno so organizatorji Offfestuma na vse to pozabili v želji, narediti še eno fasado — grandiozni festival.

Aleksandar Dragaš

## PLES NA ROCK POKOPALIŠČU

Deja Voodoo (Kanada); v KUD France Prešeren, 2. 11. 89

**T**o je bil koncert, ki ste ga zamudili! Očitno je še en klub v Ljubljani preveč (to je namreč K4), kaj šele, da bi kdo prišel pogledat, kaj se dogaja v drugem (to je namreč KUD France Prešeren v Trnovem). Prodanih je bilo 30 kart, kar je za vsak bend katastrofalno, tokrat pa bolj žalostno, saj ljubljanska publika očitno ne kaže zanimanja za nikakršne nove bende z roba, pa čeprav je bila že tolikokrat razglašena za „najbolj alternativno vseh publik“.

Bizarni duo iz Kanade, DEJA VOODOO, se ni kaj dosti menil za pomanjkanje ljudskih teles v prostoru in je svoj nastop odšibal brez zadržkov takó, kot če bi bila dvorana polna. In kaj nora Kanadčana sploh počneta? Nekakšen **nadrealistično ironiziran klasičen-na-potenco-rock'n'roll-krohot-vzbujajoč nastop**, primerno minimaliziran, zato pa je bilo videti vse skupaj tako, kot če bi iz petdesetih izkopali vse kosti, ki imajo kakršnokoli zvezo z rock'n'rollom, in se z njimi obmetavali in čofotali po vsej mogoči svinjariji. Predstavljajte si šimpanza, ki pleše na grobu Johnnija Casha, Jerryja Leeja Lewisa in Elvisa, pa vam bo vse jasno! Pevec oz. kitarist: tri strune, klasična obleka, bela srajca, namesto kravate gumijast okostnjak, zalizci, kratkovidnost. Bobnar: brez činel, bikov vrat, nabrekle žile, rjoveč krik vsaki dve sekundi, božjastne oči, debilne kretnje, slina se cedi od brade do najbližjega bobna.

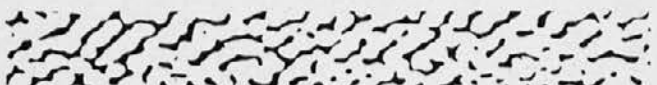
Igrata frenetičen, najbolj osnoven rock'n'roll in spravljata publiko v huronski smeh s svojim samoironičnim obnašanjem. Reference: že zgoraj naštetje. Dodatek: The Cramps. Ta osnovni RR ritual, za katerega ne velja noben datum, je sposoben s svojo **primarno energijo in magično primitivnostjo** povsem razigrati publiko, pa četudi ima vsako telo na razpolago pet kvadratnih metrov. Da ne bo pomote, DEJA VOODOO imata kljub svoji skoraj klovnovski zabavljaškosti **popolnoma nastudiran nastop** z načelom: **z minimalnimi sredstvi doseči največji učinek**. In to se je tudi zgodilo. Minimalistični duo, minimalna instrumentalna zasedba, minimalna, osnovna glasba, minimalno število ljudi, vendar ma-ksi-malen žur, ki ga tistih štirideset prisotnih (z bandom vred) gotovo ne bo pozabilo. Takšna je pač usoda modernih potujočih pevcev, malih genialnežev, ki skrbijo za kvalitetno zabavo peščice na tem svetu.

Urban Vovk



Vsi, ki so se potrudili na koncert izvrstne ameriške skupine **BAD BRAINS** v München 2. novembra, so bili izpostavljeni enkratni koncertni izkušnji, mnogi pa tudi razočaranju. Skupina, ki z neverjetno virtuoznostjo spaja svoje črnske reggae korenine s sodobnim rockovskim zvokom v novo razpoznavno poetiko **izjemno kvalitetnega glasbenega izraza**, je na koncertu igrala pretežno reggae komade z občasnimi detonacijami neverjetne energije hardcorovske prominenec. **Odličen nastop** ne zdrži očitka, da so igrali preveč reggaeja, saj bi vsakemu bendu lahko očitali, da ima v svoji glasbi morda preveč bluesa, rockabilija ali countryja. Ob bolj eksplozivnem koncertu bi v prenatrpani dvorani Theater Fabrik gotovo divja'oe občinstvo koga poškodovalo. Ker se preveč zgledujejo po Bad Brains in klasičnih rokarskih bendih, je bil nastop berlinske predskupine **Jingo De Lunch** kljub energiji in brezhbnemu koncertu premalo impresiven. Kaj ti lahko ponudijo otroci, če zatem na odru vidiš njihove duhovne očete? pa vseeno niso bili slabi — daleč od tega.

Marjan Ogrinc



**NAPALM BEACH** iz ZDA-so v poldrugo uro dolgem nastopu v K4 14. novembra dobobra zamorili občinstvo in zaradi predolgega nastopa izničili vse pozitivne nastavke svojega glasbenega izraza. Navezovanje na garažna šestdeseta leta v Ameriki in občuten vpliv poetike The Doors (ki na trenutke spominja že na oponašanje) sta ob fascinaciji z vzori ponudila **razvlečeno** in po dinamiki zelo nekonistentno koncertno doživetje. Hudo je z vase zagledanimi glasbeniki s premalo samokritičnosti, še posebej, če niso dovolj prerasli svojih korenin, da bi zveneli samosvoje. Koncert, ki bi ga brez škode lahko spregledali.

## STE B'LI?



H. R., pevec Bad Brains pred nastopom



Napalm Beach



Verbal Assault

Medtem ko se je ljubljansko občinstvo zabavalo ob otroškem vrtcu Sugarcubes v Hali Tivoli, uživalo v spektaklu in organizatorja navdajalo s ponosom, se je v edini ljubljanski dobesedno alternativni dvorani KUD France Prešeren zbralo dovolj ljudi za pravi sodobni hardcore žur **VERBAL ASSAULT** iz ZDA. Njihova glasba ostaja v klasičnih okvirih svetlega in ostrega zvoka washingtonske šole tega stila, ki ga preveva neizčrpana energija, nastop pa kar blesti od odrske dinamike, odličnega petja in poštenega odnosa do publike (skupina je preprečila, da bi se nasilneži izživljali nad tistimi, ki na koncerte hodijo zaradi glasbe, ne pa zaradi izživljanja svojih mladostniških kompleksov). Zato je bil ta nastop vsebinska in kvalitetna, boljša „druga možnost“ od Sugarcubes, pa čeprav po koncertu nihče ni zabeležil kakšnih snobovskih žurov skupine z elito samozvane ljubljanske alternative, ki za edino možnost priznava samo sebe.



# STE B'LI?

## VRTEC NA OBISKU

*The Sugarcubes (Islandija), v mali dvorani Hale Tivoli, 18. 11. 89*

Teden dni po nastopu The Residents naj bi Ljubljana doživela nov spektakel sodobne kulture — nastop najaminentnejše pop skupine s konca osemdesetih let — The Sugarcubes.

Slutnja, da skupina premore le enega člana, vrednega pozornosti, ki se nam je porajala že ob poslušanju plošč, se je na sobotnem nastopu izkazala za resnično. To je seveda zvezda skupine, vokalistika Bjork. Izstopala je v glasbenem smislu, s svojim svežim, samosvojem petjem, in kot figura na odru, kjer je spominjala na mehanično lutko v tesno se oprijemajoči mini-obleki. Tako ne preseneča, da je bila celotna predstava podrejena predvsem njenemu izvajanju, dejansko pa je show vodil Einar, drugi vokalist skupine, ki je publiko zabaval z dovtipi in klovnskim obnašanjem.

Glasbo je animiral predvsem Bjorkin vokal z zanj značilnimi (živalskimi) kriki in nekakšnim otroškim čebljanjem, ki je prišlo najbolj do izraza v starejših komadih, kot so na primer *Deus*, *Delicious Demon* in *Birthday*. To so tudi edini sprejemljivi hiti skupine, kjer lahko govorimo o originalnem Sugarcubes zvoku. Pri njihovih komadih pa je ob pomanjkanju izrazitih melodij prišla na dan **neinventivnost instrumentalnega dela zasedbe**. Tako nismo bili priče niti eni omembe vredni instrumentalni pasaži, saj se je kitarist zadovoljil z mlačnim preigravanjem novovalovskih rifov, ritmična sekcija pa nas je pitala z monotonimi disko ritmi. Če je mogoče kdo mislil, da se bo na koncertu srečal z nekakšnim intelektualnim alternativnim popom, mu je, upam, sedaj jasno, da **kaj več kot sugar, sugar disko glasba Sugarcubesov ne predstavlja**.

Mogoče bi bilo temu oporekati zaradi dokaj zanimivih nadrealističnih **besedil**, katerih ost ironije je večkrat naperjena tudi proti naivnim obiskovalcem rockovskih platej, vendar je tudi v teh največkrat nesmiselno iskati kakršenkoli pomen.

Ker The Sugarcubes mislijo resno poleteti med same pop zvezde, si seveda ne morejo več privoščiti hecov, kot so to delali na prejšnjih koncertih, kjer so včasih zaradi nerazpoloženi svoj koncert prekinili že po nekaj komadih. Sedaj je nastop do skrajnosti premišljen in prepojen z vsemi triki, **kako osvojiti množico** — od bogatega light-showa do pisanega pajaca, ki se je dvignil na koncu koncerta izza odra in nam pomahal v slovo.

Dimitrij



Miljan Mrčun



Stanka Lupojda

Young Gods

## ELEKTRONŠKI BEND Z DUŠO

*Young Gods (Švica), v K4, 22. 11. 89*



vicarji Young Gods so gotovo pripravili enega boljših koncertov lani v

Ljubljani nasploh. V bistvu je to elektronsko orientiran bend, ki pa v svoji zvokovni podobi ta obrazec presega. Trio, ki svojo glasbo enakovredno gradi na ritmični zvočni podlagi bobnov (ne pa ritem mašine) in na uporabi samplerjev, veliko breme pa nosi tudi čustveno obarvan vokal, ki se v divjih zvočnih momentih prelevi v pravo ekspresijo, sodi med tiste vrste bendov, katerih bistvena (in neredko tudi osnovna) dimenzija glasbe pristane na ponavljajočih se hupa-cupa ritmičnih ter zvočnih dekoracijah okoli njih. Pri Young Gods lahko opaziš več glasbenih izrazov, ki se v končni fazi zlijejo v edinstven in originalen zvočni izbruh, **poetični lirizem ali rock minimalizem**. Ostra in udarna, aranžersko brezhlebnost zvočna struktura ter na drugi strani umirjenost in poetika s prizvokom poulične glasbe in šansona, v tem razponu se giblje Young Gods. Tako večplastna glasba ne potrebuje še dodatnih efektov, kot so monitorji, video, itd. . . , saj so popolnoma nepotrebni. Vse dogajanje je usmerjeno le na trojico na odru (v ospredju je vokalist, ki tako po videzu kot interpretaciji spominja na starega Jima Morrisona) in na hipnotično zvočno zaveso, ki jo proizvajajo. Torej, še ena razlika, ki jih ločuje od večine elektro-bendov.

Za konec še razmislek: Young Gods imajo poleg zahtevnih in tehnično brezhlebnost izpeljanih zvočnih struktur (samplerji!) tudi pristen, „dihajoč“ ritem, ki je dozveten za improviziranje in se prilagaja ustreznemu razpoloženju (navadni bobni!). Ali je to tista združitev, ki v prihodnje lahko narekuje izstopajoče in zanimive glasbene prijeme, tako da se izogne pretiranemu tehnicizmu in tudi ponavljajočim se kitarskim zvokom? Sodeč po koncertu Young Gods lahko v odgovor na to vprašanje samo prikramamo.

Bojan Melinc

## PRISRČNI KABAREJSKI ART ROCK

Art Moulu (Francija) v K4, 24. 11. 89



Art Moulu predstavljajo mlajšo generacijo francoskega poganjka rocka v opoziciji, ki se vesoljnemu francoskemu svetu predstavlja na vsakoletnem MIMI festivalu, kjer so zabeležili tudi svoj prvi opaznejši nastop s svojo verzijo **evolutivnega francoskega art rocka**. Zvočni prostor, ki ga determinirajo rockovski, jazzovski, šansonjski, kabarejski in komorni pristopi, je izredno redek gost na naših koncertnih prizoriščih, tako da tudi publika, ki je pred leti spremljala razpotja rocka v opoziciji, organizatorjem ne zagotavlja več, da bi si v sedanjih tržnih časih drznili prijeti tudi povsem nekomercialne nastope. Do naslednje Druge godbe je to verjetno (ob obupni jazzovski ponudbi) edino srečanje ljubljanskega občinstva z manj razvpitimi, a po svoje izredno plodnimi glasbenimi praksami.

Ljubljanska koncertna ponudba „dobro mlete umetnosti“ je povsem zadovoljila peščico stalnih obiskovalcev art rockovskih prireditelj, pa tudi množico naključnih mimoidočih — plesočih nadebudnežev, ki sicer obiskujejo petkove večer v K4. Kako tudi ne, ko pa so Art Moulu s svojimi **kabarejskimi štosi in duhovitim sproščenim nastopom** povsem prekrili siceršnjo nedostopnost tovrstne francoske inačice rocka v opoziciji. Mirno lahko rečemo, da tudi ritmično izredno zahtevno strukturirana glasba z neštetimi bliskovitimi preobratni in s skrbno zgrajeno zvočno dinamiko vendarle ni tak eklektičen bav-bav, da ga ne bi moglo prenesti nevajeno in nič hudega sluteče uho.

Res je sicer, da Art Moulu glasbeno ne prinašajo posebnih novosti — vse to smo že slišali vsaj pri Etron Fou Leloublan — kljub temu pa s svojim nastopom dosegajo povsem nove koncertne učinke v neposredni navezavi na francosko kabarejsko in šansonjsko tradicijo. Posebej je treba omeniti izredno koncentriran, artikular in prepričljiv ritmično-melodični prispevek odličnega bobnarja Jeana-Frana Jeana (ki se je očitno učil pri Guigou Chenevierju) in sproščene kabarejske skeče pevca Mauricea Otta. Saksofonist Olivier Masson in klaviaturistka Jo Thirion sta s svojim muziciranjem v pravi meri dopolnila celotno zvočno sliko Art Moulu, zato je bil njihov nastop več kot zgolj osvežitev.

Rajko Muršič



Art Moulu

## STE B'LI?



Henry Rollins



Eat

ROLLINS BAND je šel skozi Ljubljano na svoji misli 29. 11. 89 — to rock out kakor bi se izrazil sam Henry Rollins. Vse v redu in prav le da je bil koncert komajda povprečen. Nastop, ki mu daje „vidno“ dinamiko napeta Rollinsova energija, mi je ostal v spominu kot sicer močan naboj primarne rock'n'roll energije, ki pa se stalno obrača v isti podobi. In počasi postane „nekaj znanega“ — nekaj, kar bomo doživeli pri naslednjem komadu, pri vseh komadih. Zgolj po glasbeni strani vsekakor ne gre skrivati navdušenja nad odličnim basistom, ki je nekoč igral v instrumentalnem bendu Gone, prav tako kot bobnar Rollins. Banda (ki ima veliko več toalkskega znanja, kot ga je bilo videti in slišati na koncertu) Ampak to so le delčki, ki so kot celota delovali sicer solidno, vendar nikakor ne izjemno. Nekaj izjemnega pa smo vsekakor lahko pričakovali, če poznamo Rollinsa kot osebnost, kot človeka, ki svoje ideje preiava v knjige, v govorne nastope in ne nazadnje v glasbo. Resda je glasba tisti neposredni, najbolj „naravni“ stik z ljudmi, s publiko, vendar je bila v K4 vse preveč linearna.

dario

Čeprav so bili angleški EAT predskupina zvezd The Jesus and Mary Chain, so bili s kvaliteto svojega glasbenega izraza daleč nad proslulimi pop rokerji. Njihova glasba očitno temelji na sodobnih ameriških vzorih predvsem v bolj zahtevni strukturi pesmi, izvrstnem povezovanju ritmike funkovekega/raperskega tipa z bluesovskimi koreninami in predvsem pritegne s **svežim, sodobnim in kvalitetnim rockovskim izrazom** s konca osemdesetih let. Zato je bil njihov nastop užitek, ki ga zvezdnega konzuma željne množice morda niso bile deležne, vendar jim odlike Eat niso mogle uiti. Dober primer koncertne hierarhije, ko „spodnji“ kvalitativno presežejo „zgornje“.



# STE B'LI?



Silvije Osim

Volcano Suns

**VOLCANO SUNS** je ustanovil bobnar Peter Prescott in se bolj razgrel publiko s svojo vizijo kitarskega zvoka: hardcora in rocka ob čvrsti ritmični osnovi s kombinacijo kitarskih melodij in hrupa ter ne nazadnje z močnim, spevnim vokalom. Biser tega zelo dobrega nastopa pa je bil **ddodatek**, sestavljen iz inspirativne verzije, Kick out the Jams (legendarne ameriške skupine MC 5) in njihove lastne pesmi Testify, pri čemer sta se skupini pridružila tudi No Man, glasbeniki pa so si med seboj menjavali instrumente.

Aleksandar Dragaš

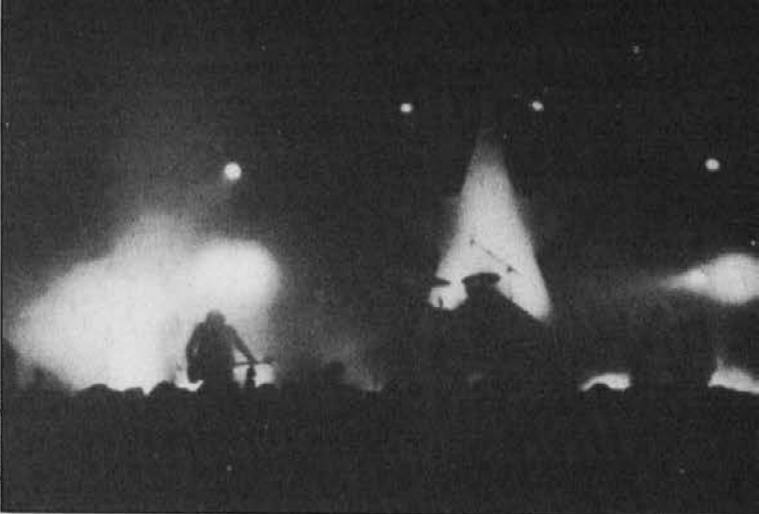
## NEKOMUNIKATIVNA BREZOSEBNOST

*The Jesus and Mary Chain (Anglija), Slovan Kodeljevo, 9. 12. 89*

**D**anes, gledano s skoraj petletne distance, ne preseneča, da je bila plošča Psychocandy razglašena za eno najboljših stvaritev tistega leta. Nobenega dvoma ni, da je prav ta produkt ključen za razvoj same skupine, še bolj pa za umestitev in potrditev „hrupa“ oz. takrat popularnejšega „noisea“ v sfero pop godbe. Najboljše iz domene „hrupne neodvisne godbe“ iz prve polovice tega desetletja je našlo prostor na albumu Psychocondy, ki je v osnovi splet mičnih melodičnih popevcic zaljubljenih najstnikov. Ta „feedbackovsko-žagajoči“ tok so grobo prekinili z naslednjo veliko ploščo **Darklands**, šlo je pač za konvencionalni pop, ki bi šel mimo, če ne bi vedeli, kdo Jesus and Mary Chain so. Kompilacija B strani singlov *Barbed Wire Kisses*, kot epizoda pred **Automatic**, je postavila skupino na mesto, od koder lahko samo s posmehom opazuje kopico „novokitarskih-pop bendov made in UK“, kot so Spaceman 3, My Bloody Valentine, Primal Scream itd. Torej prav te, ki so še danes (pet let kasneje) niti, okoli katerih plete angleški tisk in jih razglašajo na „nove“.

„Delati ploščo je podobno sedenju na psihiatrovem kavču: stvari kar prihajajo iz tebe. Pišemo pesmi o zabavi; če je pač to stvar, ki jo imajo ljudje najraje in ji posvetijo 99 odstotkov svojega časa, potem mislim, da s tem ni nič narobe,“ pravi William Reid, bratovska polovica Jesus and Mary Chain. Torej o zabavi! Te je bilo na sobotnem koncertu bolj malo. **Zvezde večera so razočarale**, odkrile svoj pravi obraz oz. se spustile na raven nekomunikativno — brezosebni pripadnikov temne polpretekle kulture. Njihova preokupacija z Ameriko kot deželo, kjer so uspeli U2 in drugi, je pač fantazma, ki me ne zanima. **Profesionalno odigrana glasba** z vseh njihovih albumov je bilo vse, že pol ure kasneje v moji glavi ni bilo niti sledu o kakšnem koncertu!

Marjan Novak



Mojca Gorjan

The Jesus and Mary Chain

## KRONA UNDERGROUND KARIERE

Partibrejkers (Beograd) v dvorani Pauk — SKUC Zagreb, 15. 12. 89.

**O**b samem koncu desetletja so **Partibrejkers** potrdili, da še naprej spadajo v sam vrh jugoslovanskega rocka, kar zanje velja že od izida njihovega prvega albuma iz leta 85. Ohranili so svoj stil in ga uporno nadgrajevali in dopolnjevali, tako da so preživeli vrsto mnogo bolj razvpitih imen (isto velja za Disciplino Kičme), priskrbeli Beogradu nedvomno rockovsko kredibilnost in navdahnili mnoge domače bende, kar je obogatilo tako jugoslovansko rock sceno kakor domačo koncertno ponudbo, še posebej pa to drži za njen underground.

Ob izidu tretje plošče so imeli Partibrejkers v Zagrebu svoj najboljši nastop (primerljiv samo z nastopom junija 85). Kot navadno je bil ta poten, oster ter nabit z rokarsko energičnostjo in „umazanijo“. Splošen vtis je bil, da so bili Partibrejkers težki, mastni in lepljivi ter izrazito počasni. Vse to je posledica še bolj blueserskega glasbenega gradiva in novega bobnarja. Opazna je bila čvrsta ritem sekcija, izrazit je bil težek in čvrst zvok kitare, medtem ko se je pevec popolnoma posvetil petju in opustil svoje odrsko postavljanje. Tako so tudi starejše pesmi zazvenele sveže in drugače. Ta nastop in tretji album sta krona nekega obdobja delovanja Partibrejkersov in začetek novega, za katerega se zdi, da ne more prinesiti nič slabega. Očitno njihov in naš čas šele prihaja.

Aleksandar Dragaš



Silvije Osim

Partibrejkers

## LIRIČNI HARDCORE

Die Kreuzen (ZDA) v K4, 19. 12. 89

**Z**e samo ime skupine — Die Kreuzen, ki bi ga lahko aproksimativno prevedli kot križišče, govori o težki kvalifikaciji skupine v katerokoli strujo današnje rock glasbe. Še najbolj bi lahko glasbo skupine označili kot nekakšen **obsesiven in temen hard-rock**, pri katerem pa se pojavlja tudi silovita ekspresivnost, pridigana s skrajno degeneriranim punkom.

Nastop skupine Die Kreuzen je odlikovala predvsem velika izrazna energija, ki jo je potenciral tudi izredno dinamičen odrski nastop. Izstopal je predvsem pevec Dan Kubinski s svojim spontanim in naravnim vokalom, ki navdušuje predvsem s konstruiranjem presunljivih **melodičnih linij**. Zato ne čudi, da so ga mnogi kritiki proglasili za „lord of vocals“. Jeklenim glasilkam Kubinskega je dobro oporo nudil tudi instrumentalni del zasebe, pri katerem bi bilo treba omeniti kitarista Briana Egenessa. Ta je večkrat navdušil z energičnimi **nekonvencionalnimi** metalnimi solističnimi pasažami, ki so odlično poživile umirjene in izrazito ekspresivne komade. Sam repertoar koncerta je bil pretežno sestavljen iz zadnjih del skupine, pri čemer so me najbolj navduševale skladbe s plošče Century Days, ki so očitno tudi najbolj pisane na kožo vokalistu skupine. Prav ta plošča predstavlja tudi mejnik v delovanju skupine, saj je glasba na njej mnogo bliže nekakšnim **bolečinam klasičnega romantičnega poeta**, kot pa odštekanim in ciničnim vizijam degradiranega človeštva z njegovimi metropolskimi fobijami, značilnimi za klasične hardcore in speed-metal bende. Seveda se Die Kreuzen kljub specifičnemu zvoku ne morejo otresti virusa eklekticizma, ki danes razsaja po planetu rocka. Tako je v njihovi glasbi čutiti močan vpliv stilno zelo različnih skupin od Wire, ki so trenutno nasploh priljubljeni vzorniki na ameriški underground sceni, do Aerosmith, Antrax in, če grem do skrajnosti, tudi REM.

Koncert, gledano v celoti, gotovo zasluži dobro oceno, kljub temu da se je skupina tu in tam utopila v pretirani melanholiji in proti koncu koncerta postregla s precej med seboj podobnimi komadi, za katere upam, da ne najavljajo njenega glasbenega mrka.

Dimitrij



Die Kreuzen

## BEOGRAJSKI VRTLJAJI

Nadaljujemo z razkrivanjem tančič rockovskega življenja po mestih naše domovine. Po dobri predstavitvi Zagreba, ki je zadnje čase neverjetno vzbrstel, se tokrat podajamo med beograjske ulice s pomočjo glasbenega urednika edine naše glasbene revije **RITAM**, ki dostojno nadaljuje tam, kjer se je prosluli Đuboks ustavil, pa jo nažalost slovenska srenja vse premalo pozna. (M. O.)

**V**eliko vsega, kar bi bilo treba povedati o Beogradu in njegovi rock sceni,

temelji na dejstvu, da v tem delu Evrope na loku od Dunaja do Aten trenutno enostavno ni večjega urbanega aglomerata. Tega ni jemati za hvalisanje z lastno veličino, saj so mladinske subkulture, ki so dajale osnovo za razvoj rokenrola pri nas, bile vezane predvsem na določene sloje mestne mladine, njen posamično največji krog pa je bil v Beogradu. Zato je bilo največje število skupin, največ pisanega gradiva in radijskega materiala v zvezi z jugoslovanskim rokenrolom vezano na to mesto. Najprej Zagreb, nato Ljubljana, Novi Sad, Sarajevo, Reka, dandanes pa tudi Pula, Skopje in druga manjša mesta so vsi imeli zelo pomembne skupine, zanimiv tisk ali radijske programe, toda vsake toliko časa se je v njih **kontinuiteta rock scene** izkazala za nepremostljiv problem. Rokenrol Beograda se delno razlikuje od rokenrola drugih jugoslovanskih središč ravno zato, ker ni bilo obdobja **mrtvega teka in časovnih lukenj** v razvoju beograjske glasbene scene. Od šestdesetih let naprej se nikoli ni zgodilo, da Beograd ne bi imel svoje etabrirane skupine, svojega etabriranega tiska in svojega etabriranega radia, ki se ukvarja z rock glasbo, v isti sapi pa je imel tudi svoje glasbene kroge, ki predstavljajo realno alternativo obstoječemu stanju stvari. Ne glede na to, kako je to videti od strani, je tudi v osemdesetih letih vladavine časopisa Rock, preživelih novovalovskih skupin in Studija B predstavljala pomembno **opozicijo**, ki je šele v zadnjih letih prišla na dan in očitno začela jemati stvari v svoje roke. Tako je še enkrat povzela kontinuiteto beograjske rock scene, izhajajoč iz novih in bolj zdravih osnov, ki se bodo pokazale v devetdesetih.



Partibrejkers

**YU  
UNDERGROUND**



## Rock in generacija

Menjava generacij na rock sceni je že dve ali tri leta ključna beograjska tema. Po eni strani so skupine, ki so izšle iz novega vala, v svojih karijerah dosegle logične **komercijalne uspehe** ob koncu desetletja (Ekatarina velika, Električni orgazam) ali v primeru **Discipline kičme** takó komercialni kakor ustvarjalni vrhunec, medtem ko je po drugi plati postalo očitno, da je v tem obdobju postal izlizen **celotni model** neke rock skupine. Novi val kot pojem je postal na tej sceni **konzervativna sila** že sredi osemdesetih let. Zato je treba iskati pravo paradigmo za beograjsko sceno dandanes prej v karijeri „gubitnikov“ **Partibrejkersov** in v njihovem pristnem „rock ethosu“, katerega temelji so vedno resnično bili na beograjskih **ulicah** (to potrjuje tudi njihov pravkar obelodanjeni tretji album, ki se, podobno kakor prejšnja dva, imenuje Partibrejkers), kakor kje drugje. Ne preseneča, če je največ novih skupin v drugi polovici osemdesetih bolj ali manj spominjalo nanje, saj so Partibrejkers s sintezo rhythm'n' bluesa ter punka najbolje katalizirali **grenkobo in srd**, ki sta se nabirala **na obrobju** mladinskega kulturnega življenja mesta (trenutno pripadajo tej ortodoksni rokenrol struji skupine Robna kuća, Pussycat in Oslobodioci). Drugo močno jedro izvora precejšnjega števila skupin je bil **punk oziroma hardcore punk** (med danes delujočimi skupinami velja omeniti zelo dobre truščerje Brainstorm ter mlade skupine Židovsko nacija, Uzbuno, Pinheads in Hogari). Kljub temu, da beograjski punk nikoli ni dobil institucionalne podpore, in čeprav ni prišel do tolikšne stopnje ozavešenosti kot v Sloveniji, je do dandanes ohranil svojo vitalnost. Pred petimi, šestimi leti se je razvejal in postal bolj množičen zaradi mešanja z organiziranimi skupinami nogometnih navijačev (kar se je v Beogradu zgodilo prej kakor kjerkoli v Jugoslaviji) ter je funkcioniral kot eno od najpomembnejših žarišč, iz katerega so prihajale afirmacije željne rock skupine. Vsekakor pa je rock scena bogata predvsem, če je na njej dovolj **raznovrstnih glasbenih usmeritev**. Tako med novimi skupinami izstopajo raperji Budweiser (punk-rap tipa Beastie Boys), solidne power pop skupine Nesalomovi, Peter Pan, Komandosi in Mrgudi, ter speed metalci Heller, Amnesia, Bloodbath in podobni. Ne bi bilo umestno naštevati vrsto premalo uveljavljenih imen, vsekakor pa ne smemo prezreti pomena kluba **Fakultete likovnih umetnosti** — „Akademije“, ki je kot organizator mnogih koncertov manj znanih skupin odigral izjemno pomembno zgodovinsko vlogo, saj je omogočil hitrejše dozorevanje skoraj vsem skupinam, ki so kaj veljale, in je v tej vlogi zamenjal že zdavnaj **zaostali SKC** (ta je ključno vlogo odigral prav pri rojemanju beograjskega novega vala od 1979 do 1981).



Koja — Disciplina kičme

## Medijski potencial in založniški ništre

Potencialno najpomembnejša je trenutno popolnoma nova generacija publike, iz katere je izšla tudi **generacija piscev in oblikovalcev radijskih programov**, generacija, ki je odrašala ob Duboksu in punku oziroma novem valu. Prvi znaki, da se nekaj premika, so bili: časopis Pop-lava (1986) Predraga Čudanova in Miške Bilbije, ki danes oba pišeta za Ritam; ustoličenje oddaje Ritam srca na Studiju B kot mediju, ki predvaja povsem novo glasbo in jo tudi pravilno **tolmači**; ter zbiranje jedra današnje glasbene redakcije Ritma (Čudanov, Ambrozić) v Studentu ob koncu leta 87, ki je pisalo tekste na isti valovni dolžini kot zagrebški Studentski list (Davor Butković, Ante Čikara, Aleksandar Dragaš in drugi), le da smo več pozornosti namenjali domači neodvisni sceni (od poletja 86 do poletja 88 so bile ocenjene vse neodvisne izdaje nosilcev zvoka pri nas!) in črnski zabavni glasbi. Tako so bili položeni temelji za današnji **Ritam** (osnovan januarja 1989), ki pokriva poleg glasbe še film, strip in video. Revija je združila skoraj vse najboljše avtorje tovrstnih tekstov iz mladinskega tiska Beograda in Zagreba. Z nadaljnjo degradacijo revije **Rock** (ki se je jeseni 88 prelevila v nepomembni Pop rock) so postale več kot očitne drastične razlike, ki so ločevale **novorockovsko senzibilnost** sodelavcev Ritma od **konzervativne dediščine** protagonistov, vezanih za dotedanjo zasnovano Rocka oziroma Pop rocka.

Združitev Ritma srca iz Studija B in mnogo bolj politiziranega Indexa 202 z beograjskega vala 202 je maja lani rodila **Omladinski radio B-92**, ki je še eden od poligonov za izražanje stališč, kakršnega v Beogradu še nikoli prej ni bilo. Določeno število sodelavcev Ritma sodeluje v programu, podobna stališča, teme, ki jih obdelujejo, informacije, ki jih posredujejo, predvsem pa način, **kako** to počno, dajejo velike možnosti za celovitejši vpliv. Pa vendar ni nobene koordinacije med tema dvema medijema, saj skoraj iste uredniške ekipe izražajo zgolj en in isti duh časa. Najpomembnejša značilnost Omladinskega radia je liberalna glasbena zasnova (spoštovanje avtorskega oblikovanja oddaj in avtorskega vodenja), ki gre z roko v roki s politično svobodomiselnostjo programa.

**Neodvisni založniki** so v Beogradu ostali na obrobju dogajanja (No Time to Be Wasted izdaja izključno punk, Nikad robom pa vse, kar je blizu idejam rocka v opoziciji), kljub ugledu v krogu privržencev. Šele prihodnje spremembe v največji beograjski založbi PGP RTB bodo odgovorile na dilemo, če lahko kdorkoli poleg Jugotonovega monopolističnega poslovanja preživi v založništvu pop in rock glasbe. **Izdajanje knjig** s tega področja je oživelo zaradi **Pan publik** serije knjig v zadnjih dveh letih (Thimoty Leary, Bitnici, Hipici, Pankerji, Rock'n'roll I in II, Talking Heads, Heavy metal, Psihadelični rock,U2), trenutno pa ima **Art Press** vse možnosti, da to nadaljuje (objublja izdaje knjig o The Clash, New Order-Joy Division in The Smiths). Trenutno je gotovo največji problem **pomanjkanje organizatorjev-promoterjev rock koncertov**, saj smo praktično vse koncerte tujih skupin v nekaj zadnjih letih Beograjčani videli samo zaradi kakšne zunanje iniciative.

In tako je tisto, kar je še do včeraj bilo samo alternativna zasnova tolmačenja dogajanja na rock sceni prek strani Ritma in valov Omladinskega radia, postalo najpomembnejši koncept, pa tudi menjava generacij na sceni je porodila val novih skupin, ki bodo gotovo oblikovale dogajanje na sceni v naslednjem desetletju. Beograd tako še vedno ostaja **odprto mesto** za vse in upam, da je tudi pri vas takó.

Dragan Ambrozić

YU  
UNDERGROUND

## IZ ZDA

**C**arnegie Hall, 22. oktober 1989 ob 15. uri. Sončna

vetrovna nedelja; v dvorani napetost in pričakovanje — že uro, dve prej — nove skladbe, še posebej za simfonični orkester, se ne rojevajo vsak dan. In tudi: trije skladatelji, ki vsak po svoje prispevajo k oblikovanju severnoameriškega glasbenega prostora, ki vsak po svoje vzgajajo novo občinstvo in nove glasbene generacije, se ne srečujejo vsak dan na pogovoru o svojih delih.

Dve prazvedbi, trije prisotni skladatelji, štiri skladbe v izvedbi Orkestra ameriških skladateljev. Dirigent — priznani strokovnjak za sodobno glasbo, pravzaprav šef dirigent in umetniški vodja orkestra — **Dennis Russell Davies** iz glasbenikov, ki so nedvomno vsi po vrsti imenitni, samo z nekaj vajami (taka je navada v tej deželi) izvabi najboljše, najbolj plemenito, najbolj prepričljivo.

Prvi skladatelj je **Martin Bresnick**, profesor kompozicije na univerzi Yale v New Havenu; **William Albright**, avtor druge prazvedbe — obe deli je naročil sklad Koussevitzky — poučuje kompozicijo na Ann Arbor v Michiganu. Tretje delo na programu je izpod peresa leta 1981 umrlega velikana (o tem v tukajšnjih glasbenih krogih ni dvoma) ameriške glasbe, **Samuela Barberja**; v spomin na prvo izvedbo leta 1963 *Andromahino slovo* tudi tokrat poje Martina Arroyo. Četrta je skladba **Steva Reicha** iz leta 1981; med tremi avtorji se Reich največ ukvarja z izvedbami sodobnih del, seveda tudi svojih; v ta namen je tudi oblikoval svoj ansambel. Na predstavitvi pred koncertom ne govori veliko o sami glasbi; moti ga svojska zaprtost ameriških glasbenih institucij za vse novejšje: kako naj ti zvoki pridejo v zavest in celo podzavest orkestrskih glasbenikov, če jih komaj kdaj slišijo — in se jih v tem začaranem krogu morajo naučiti na treh ali največ štirih vajah? Iz programske knjižice razberemo, da je njegov *Tellohim* izredno kompleksno delo, postavljeno na besedilo starojudovskih psalmov, s katerimi se večje poigrava v značilni repeticijski tehniki, s štirimi ženskimi glasovi, ki se prepletajo, se zvočno dopolnjujejo, si sekajo glasbene in ritmične vzorce. Ta glasba na osnovi



Ovitek ene od uspešnih plošč ameriškega skladatelja Martina Bresnicka.

starega izročila ustvarja nov ritual, novo ekstazo vrtečega se zvočnega gibanja, ki je še najbližje — Daljnemu vzhodu. **Barber** v svoji skladbi sledi velikim grškim, tudi za naš čas aktualnim témam: *Andromaha* vzvišeno (tako dostojanstveno zveni ta glasba) jemlje slovo do Troje in se pritožuje nad smiselnimi pravili tega sveta, ki žrtvujejo nedolžne otroke, da bi (tekmeč) v kali zadušili možnost maščevanja... Zdi se, da poslušalec še najbolj sledi skladateljevi misli, njegovi obrednosti, zaklinjanju, če si vnaprej natanko ogleda komentar v programski knjižici. **Albright** s svojim delom *Chasm* povsem nedvoumno, zavestno vstopa v to, čemur sam pravi „duhovna glasba“: z njo poskuša „priklicati pred poslušalca gotske katedrale, globoke kanjone, še celo razdalje med ljudmi“; pri tem si pomaga s skrajno potenciranimi zvočnimi efekti, odmevi, s kopičenjem napetosti v ritmu, jakosti, višini... — da bi tako izrazil svoje občutje dopolnitve, enosti s Svetom, njegovo svetostjo, kakor pravi. Silno svečano, umetniško dovršeno, svojsko obredno, obredno zaradi obreda, zaradi oblike, kjer glasnost večsah z ritmi koračnice zatemni intimno sporočilo. In nazadnje o prvi skladbi tega koncerta: **Bresnickov Pontoosuc** je (spet, taka je večina njegovih del), skladatelj odziv — mnogo bolj vprašanje, klic, celo krik kakor pa odgovor — na Melvillovo istoimensko pesem. Naslov je indijansko ime jezera v Massachusettsu, od katerega se je pesnik s težavo odtrgal, ko je sprejel uradniško službo v New Yorku: zahodni človek, ki je prisiljen iz „templja narave“ stopiti v „civilizacijo“, ko ta počne vse, da bi ta tempelj uničila. Bresnick v svojem dialogu s pesnikom ravna izrazito postmodernistično: stara izkušnja ne zastari; pod soncem je le malo novega in vendar je sonce vsak dan znova tu — in kje je moj prostor pod njim, česa me uči in kam me ta cikličnost reda stvari tu, v naravi, spet vodi? V tem dialogu je skladatelj iskren, prepričljiv, inovativen v svojih „stalnicah“, po svoje išče uglašenost s tem templjem sveta in sploh — s svetom.

Metka Zupančič

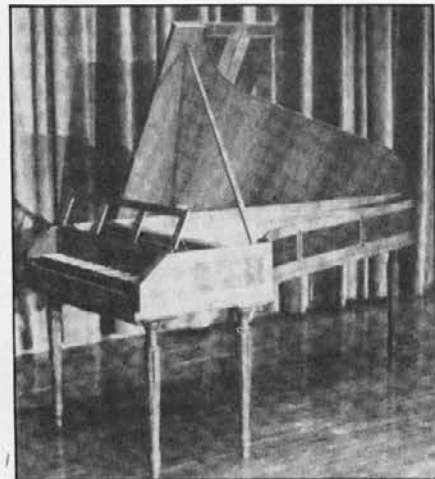
## IZ LJUBLJANE

*Vrnitev domov*

ali Mozart na Hammerklavierju

očasi, vendar vztrajno se tudi pri nas pogloblja zanimanje za staro glasbo in hkrati tudi za historično izvajanje z izvornimi glasbili. Vprašanje je, kdo še pomni, da bi bil v Ljubljani slišal koncertno izvedbo del W. A. Mozarta na klavirju s klavdici iz druge polovice 18. stoletja. Prav to se je konec

novembra zgodilo v Viteški dvorani ljubljanskih Križank. Na pobudo Borisa Horvata, izdelovalca instrumentov s tipkami, je Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani priredil predavanje dr. Edwarda Swensona, profesorja iz Ithace (New York), o razvoju klavirjev v 19. stoletju, Festival Ljubljana pa koncert pianista Wolfganga Brunnerja, prvonagrajenca lanskega mednarodnega tekmovanja v igranju klavirske glasbe Carla Philippa Emanuela Bacha v Hamburgu in letošnjega tekmovanja v izvajanju Mozartove glasbe na izvornih glasbilih v belgijskem mestu Bruggeu.



Nemški pianist je koncert izvedel na klavirju, ki je bil narejen po vzoru klavirjev mojstra Walterja na Dunaju. Klavir z lesenim ogrodjem, tankimi, neovitimi strunami, preprosto mehaniko in manjšim oktavnim obsegom zveni precej drugače od modernega. Čeprav ne doseže takšne jakosti in dinamičnih skrajnosti kot moderni klavir, preseneti z nekoliko manj počočim, a jasnim in artikuliranim tonom.

Wolfgang Brunner je predstavil fantazije in sonate C.Ph.E. Bacha, J. Wölfla in W.A. Mozarta. Njegove izvedbe so bile izbrane in doživete. V Fantaziji v c molu C.Ph.E. Bacha je pustil svobodno pot domišljiji in s pomočjo zanimivih domislekov iz „na videz“ preproste skladbe poustvaril delo z bogato izpovedjo. Pianistovi tehnična izdelanost in preciznost sta prišli do izraza predvsem v zvočno zelo učinkoviti Sonati v c molu op. 25 Josepha Wölfla. Posebno doživetje nam je Brunner pripravil iz izvedbama Mozartovih del: Fantazije v c molu KV 475 in Sonate v Es duru KV 282, ki ju je zaigral z logično izvedenimi frazami, ki so na Hammerklavierju naravno zvenele, in z jasno izraženimi najmanjšimi podrobnostmi in odtenki, ki so skupaj ustvarili bogato muzikalno občutje in dali vtis celovitosti. Odličan koncert je pianist sklenil z dvema dodatkom svojih priljubljenih mojstrov in poslušalce še dodatno obdaril z dragoceno in redko izvedbo.

Tjaša Krajnc



## Baročna oboa in kljunasta flavta

Pogovor z italijanskim glasbenikom Paolom Faldijem



**P**aolo Faldi se Ljubljane z veseljem spominja še iz časov,

ko je kot deček spremljal na koncerte svojega očeta, dirigenta Alda Faldija. Osemindvajsetletni oboist in flavtist iz Firenc je danes profesor za kljunasto flavto na konzervatoriju v Vicenzi, sodeluje v pomembnih evropskih orkestrih, za seboj ima številna radijska in televizijska snemanja. Nedavno je z ansambлом 415 International, katerega stalni član je, uspešno gostoval v Ljubljani.

— Kaj lahko kot izvajalec poveste o začetkih obujanja stare glasbe v Italiji?

Med prvimi, ki so staro glasbo ponovno začeli izvajati s historičnimi glasbili, je bil Giorgio Bacchioni, ki je v začetku šestdesetih let poučeval kljunasto flavto na konzervatoriju v Bologni. Istočasno je v Padovi začel poučevati flavtist Sergio Balestracci, baročna oboa pa Paolo Grazzi v Milanu. Pri obeh sem tudi sam študiral. Kasneje so začeli poučevati kljunasto flavto, violo da gamba in lutnjo tudi v Veroni. Konec šestdesetih let je že več skupin izvajalo baročno glasbo izključno z izvornimi glasbili, hkrati so začeli predvsem v severni Italiji organizirati tečaje za staro glasbo. Kljub dolgoletni dobri tradiciji glasbenega poučevanja in dobrim metodam na vseh ravneh šolanja je vendarle večina glasbenikov, ki so danes specializirani za staro glasbo, odšla študirat v Belgijo, Francijo, Anglijo in na Nizozemsko, torej tja, kjer so bili veliko prej ustvarjeni boljši pogoji za tovrstno muziciranje.

— Kakšne so možnosti za študij stare glasbe danes?

Glasbeniki še vedno odhajajo v tujino študirat nekatere instrumente — violo da gamba, baročno violino, lutnjo. Oddelek za staro glasbo deluje le na konzervatoriju Scuola Civica v Milanu. Tam je mogoče študirati večino starejših instrumentov, tudi čembalo pri izvrstni čembalistki in pedagoginji Emilii Fadini.

# OD TAM IN TOD

— Kako je z izvajanjem stare glasbe v južnejših predelih Italije?

Študirati je ni mogoče na nobenem konzervatoriju. Od časa do časa organizirajo tečaje, kar pa je vedno odvisno od „vladajočega“ ministra za kulturo, ki je ali ni naklonjen stari glasbi.

— Koliko baročnih ansamblov oz. orkestrrov deluje v Italiji?

V Italiji deluje veliko različnih ansamblov za staro glasbo. Med njimi sta gotovo najkvalitetnejša Orchestra Barocca del C.I.M.A. di Roma, ki ga vodi Sergio Siminovich, sestavljajo pa zbor in izbrani instrumentalisti, in pa po mojem še boljši Collegio Strumentale Italiano, ki ga vodi izvrstni violinist Enrico Gatti in deluje v Milanu. Veliko italijanskih umetnikov igra tudi v „tujih“ orkestrih. Španski ansambel Hesperion XX, ki izvaja predvsem renesančno glasbo, sestavlja tričetrtr Italijanov, saj vodja Jordi Savall posebej rad dela z našimi glasbeniki.

— Poleg sodelovanja s številnimi baročnimi in drugimi orkestri ste od lanskega leta tudi prvi oboist Baročnega orkestra Evropske skupnosti (European Community Baroque Orchestra), ki ga vodita T. Koopman in R. Goodman.

Da. V čast mi je igrati v tem orkestru z izvrstnimi glasbeniki. Delo z orkestrom traja tri do štiri mesece letno. Cel mesec imamo vaje, nato pride na vrsto koncertna turneja po najpomembnejših evropskih središčih, npr. v dvorani Berlinske filharmonije, v Nacionalnem konzervatoriju v Parizu, v Oxfordu, Madridu, Bernu ...

— Kaj menite o izvajanju stare glasbe z modernimi instrumenti? Ali pomeni igranje s historičnimi glasbili izvajalčev purizem?

Dopuščam uporabo modernih glasbil, vendar mora biti način igranja avtentičen. Res pa je, da je zvočni učinek moderne oboe precej drugačen od učinka baročne, medtem ko pri moderni oz. baročni violini ta razlika ni tako moteča. Podobne težave kot pri oboi so tudi pri prečni flavti in rogu. Sam igram baročno in moderno oboo, vendar glasbo vključno z Mozartom vedno izvajam z baročno. Ne gre le za drugačno barvo instrumenta. Z moderno oboo je namreč težje igrati mehko v spodnjih legah, zaradi česar trpi izraz. V Händlovih Concertih grossih, recimo, ta oboa preveč izstopa, izstopa, kar gre na škodo celovitosti zvoka z godali, kakor ga je v svoji zvočni predstavi slišal skladatelj. Pri izvajanju stare glasbe se je — tako kot pri drugi glasbi — treba zavedati skladateljeve predstave in izvajalskih značilnosti določenega obdobja.

Tjaša Krajnc

## Giselle

**O**ktobra je ljubljanski baletni ansambel ponovno obudil od mrtvih nesrečno deklico Giselle in jo skupaj z vilinskimi spremljevalkami zvalil na svoje odrske deske. Z maloštevilno publiko sem si ogledala reprizo v premierni zasedbi. Balet na glasbo Adolpha Adama je postavil gost iz SZ Valentin Elizarov, orkestru je dirigiral Angel Šurev, v glavnih vlogah pa so nastopali Irena Pasarić, Nikolaj Prjadčenko, Mateja Pučko in Mijo Basailović.

Škipajoča trda neudobnost sedeža visoko na balkonu mi je bila že na začetku zanesljivo jamstvo, da me v dveh urah najpristnejše glasbeno-scenske romantike ne bo zaneslo predaleč v sanjarjenje. Po malce nervozno odigrani uverturi sem se optimistično zazrla v idilično scenografijo prvega dejanja. Ob vseh skupinskih prizorih sem doživela vtis, da so plesalci utesnjeni na majhnem odru ljubljanskega gledališča, še posebej ob virtuoznem kmečkem pas de deuxu, kjer bi plesalec z malo več truda in malo manj pazljivosti prav lahko med skokom poletel med orkester ali vsaj v zbor, stisnjen ob kulise. Kdor si je lansko leto ogledal Giselle beloruskih baletnikov v veliki dvorani CD, bo najbrž razumel moje rahlo klaustrofobične občutke ob opazovanju gneče na odru. Kot neobremenjeno ljubiteljico baleta, ki še nikoli ni stala na konicah prstov, me gostujoči Nikolaj Prjadčenko kljub svojim tehničnim sposobnostim, ni mogel prepričati. Princ v zrelih letih z brezstrastno prozaičnim nasmeškom na obrazu in galantno rutinskim zapeljevanjem, bi ljubezen še tako naivne deklice pa le stežka raznel do takšnih fatalnih razsežnosti. Irena Pasarić kot Giselle, ki ji je prav tako manjkala mladostna svežina, je bila na trenutke ljubka v vlogi plahe deklice, vendar me je ves čas motila že skoraj karikirana naivnost in nedolžnost, ki ju je na vsak način hotela poudariti v svojem liku. Ob bravuroznih variacijah je za hip oživela tudi mrtva publika in ji poklonila nekaj aplavzov na posebno efektnih mestih, kot se to spodobi. (Zakaj nikoli nihče ne zaploska ob kakšni posebno lepi, a tehnično manj zahtevni arabeski? To moram ob prvi priložnosti vprašati nekoga, ki se na balet spozna.)

Že med prvim dejanjem sem opazila, da dirigent nima posebnega posluha za ritem plesnih korakov. Tempi so bili za plesalce ali prehitri ali prepočasni in le redko usklajeni. Toliko večja pohvala plesalcem, ki so morali loviti orkester, oziroma zavirati naravni ritem plesa.

Prav zabavala sem se, ko so na oder spustili statiste. Če obleka naredi človeka, kostum zanesljivo še ne naredi statista. Na to bi ustvarjalci baleta vsekakor morali biti pozorni.

Kmečkim deklicam in mladeničem bi še nekako odpustila okornost in neusklajenost, nikakor pa ne morem zamižati pred nedovršenostjo vil v drugem dejanju. Z veliko dobre volje sem skušala uživati v mističnem in eteričnem vzdušju na



Nena Vrhovec in Tomaž Rode v Giselle

odru, vendar me je navdušila le Mateja Pučko kot Myrta, ki je znala pričarati navidezno breztelesnost in nezemeljski hlad polnočnih prikazni. Irena Pasarič se je, priklicana iz groba, že kar preveč razživela ob svojem Albrechtu in mu dala veliko priložnosti, da se je izkazal kot dober in zanesljiv partner. Konec dober, vse dobro? Medla predstava z medlo publiko žal lahko zapusti le medle vtise. In upanje, da bodo mladi plesalec v naslednje predstave vnesli potrebno svežino in temperament.

Olga K.

## IZ MARIBORA

**G**ala koncerta mladih pevcov, ki so ju v začetku decembra

pripravili v Operi Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru, sta ponudila pester izbor arij predvsem iz belkantističnih, verističnih in drugih oper 19. stoletja. Zanimivo je, da si noben pevec ni izbral arije iz bogate zakladnice baročnih oper, kar kaže na priljubljenost oper iz tradicionalnega železnega repertoarja, morda pa tudi na manjše poznavanje operne umetnosti pred Mozartom.

Na dveh koncertih se je predstavila vrsta pevcov iz vse Jugoslavije in tujine, od manj izkušenih do že uveljavljenih pevcov z angažmajem v operi. Večina pevcov je pokazala nadpovprečno obvladovanje pevske tehnike, smisel za oblikovanje melodične linije in muzikalno izvedbo. Med domačimi pevci je z izjennim, bogatim glasom izstopal skopski baritonist **Boris Trajanov** v ariji Gerarda (Giordano), sopranistka **Snežana Stamenković** iz Beograda je z občutenim petjem v ariji Julije (Bellini) ustvarila izredno kreacijo, basist **Bojan Knežević** iz Novega Sada je v ariji Leporella (Mozart) navdušil z doživeto pevsko-igralsko stvaritvijo. Prepričljivo je arijo Leonore (Verdi) izvedla **Vjera Škratič** iz Maribora, gostji **Zdenka Gorenc** iz Ljubljane in **Tamara Marković** iz Novega Sada pa sta zanimivo interpretirali isto arijo Santuzze (Mascagni), prva s poudarkom na

dramatični izpovedi, druga z nezmotljivim občutkom za oblikovanje pevske linije. Navdušili so tudi štirje gostje iz Kijeva, ki so se izkazali z zanesljivimi in dodelanimi izvedbami arij. Oba večera je blestela sopranistka **Natalija Kravcova** z arijama Vilete (Verdi) in Lucije (Donizetti), tenorist **Anatolij Gurin** pa je arijo Lenskega (Čajkovski) predstavil z izredno muzikalnostjo in poduhovljenostjo. Na obeh koncertih sta nastopila tudi temperamentni baritonist **German Segura** iz Venezuele — s sproščenim, živahnim izvajanjem kavatine Figara (Rossini) in sopranistka iz Pariza, **Marie Stephan Bernard**, ki je arijo Margherite (Boito) izvedla z vso dramatičnostjo. Z duetom Violete in Germonta iz Verdijeve *Traviate* sta pevca svečano končala več kot uspešna koncerta.

Omenim naj še, da je pevce zanesljivo in vztrajno spremljal orkester mariborske opere pod vodstvom mladih dirigentov **Valterja Attanasija** iz SZ in **Igorja Palkina** iz Italije ter domačih dirigentov **Vladimirja Koblerja**, **Borisa Švare** in **Simona Robinsona**.

Bogata glasbena večera sta gotovo navdušila vse ljubitelje opernih arij, za zahtevnejše poslušalce pa bi v prihodnje kazalo koncertne liste opremiti s strokovnimi komentarji o izvajanih delih.

Tjaša Krajnc

## IZ ZAGREBA

*Med Paganinijem in „novim Paganinijem“*

Koncert Uta Ughija v Zagrebu



**V**emo, da komorni koncerti niso ravno popularni, posebej pa ne tisti, na katerih izvajajo „resen“

program, sestavljen npr. iz sonat. Kljub temu je ravno na takem koncertu ogromno publike napolnilo dvorano **Vatroslav Lisinski(!)**.

Kaj se je zgodilo? Smo morda čez noč vzljubili glasbo, ki je navajena životariti na robu afinitet širše javnosti? Kje pa, pravijo. To je le zaradi privlačnosti velikega violinista.

Igral je namreč znameniti italijanski goslač — Uto Ughi. Skeptiki bodo seveda trdili, da so v Zagrebu nastopali tudi drugi velikani, pa ni bilo takšnega odziva. Samo v zadnjih dveh letih so bili tu Viktor Pikajzen, Liana Isakadze in Gidon Kremer. Vsi ti trije sovjetski violinisti skupaj niso zbrali toliko poslušalcev kot Ughi v enem samem nastopu, čeprav so pravi ambasadorji šole slavnega Davida Ojstraha (in vemo, kaj to pomeni!) in čeprav sta Isakadzova in Pikajzen vsaj tako dobra kot Ughi, Kremer pa še neprimerno boljši (Kremer je, mimogrede, sploh najboljši). Vse to so seveda čisto glasbena razglabljanja, s katerimi se lahko strinjamo ali pa ne. Dejstvo je, da sta bila obisk in ozračje na Ughijevem koncertu približno takšna, kakršnih se tisti, ki nam spomin sega nekoliko dlje v preteklost, spominjamo z gostovanjem Yehudija Menuhina pred dvajsetimi leti. In tu moramo najbrž iskati pojasnilo za ta odziv — v navdušenju in naklonjenosti.

Že kar predolgo traja stanje, zaznamovano z zavestjo o Paganiniju in „novem Paganiniju“ (trenutni „prestolonaslednik“ je naš Milenković), da bi lahko med tema dvema poloma še naprej zijala praznina zaradi naravnega odhoda že pokojnih, upokojenih ali pa utrujenih velikanov: Davida Ojstraha, Leonida Kogana, Jasche Heifetza, Nathana Milsteina, Christiana Ferrasa, Isaaca Sterna, Yehudija Menuhina . . . Enostavno je dozorel čas, da v središče pozornosti stopi kdo izmed pripadnikov mlajše generacije, med drugim tudi zato, ker je obdobje „oblastnikov“ tega stoletja že dodobra zamrlo in iskanje novih idolov ni nič več bogokletno. Nastopil je torej čas, da računamo z novimi ljudmi, da v bližnji prihodnosti ugotovimo, kdo je večji: Itzhak Perlman ali Gidon Kremer.

Dokler strokovnjaki jasno ne povedo svojega mnenja, bo s plebiscitarno voljo glasbenega ljudstva nedvomno zmagoval — Uto Ughi! Pa ne le zaradi določene estradne neustreznosti prvih dveh — Perlman je za herojskega odlikovanca prikrajan, ker je invalid (in je na žalost na vozičku), Kremer pa je preveč usmerjen v eksperimentiranje, večno iskanje novega in si niti ne prizadeva priljubiti se publiku. Ughi je, nasprotno, izjemno velik **ljudski godec**. Le brez zgražanja, prosim, ne gre za omalovaževanje.

Klasični virtuozni niso posebno večji komunicirana z večjim avditorijem, torej gre predvsem za kompliment. Uto Ughi očitno ve, kaj si ljudje želijo in jim to daje iskreno, iz srca. Če je ključ za razumevanje uspeha Franka Sinatra, kot je nekdo dejal, v tem, da **stoji** za vsako besedo, ki jo zapoje, potem gre pri Ughiju za to, da **stoji** za vsakim bisom, ki ga izvede v izbruhu splošnega navdušenja. Vsa čast sonatam



Tartinija (slišali smo tudi boljše), Bacha (skoraj brezhibno) in Beethovna (na meji sprejemljivosti), a bistvo je v dodatkih: takšne izvedbe klasičnih hitov (iz Beethovne *Pomladne*), takšnega Kreislerja ali *Fantazije Carmen* (Sarasate) gotovo še dolgo ne bomo slišali. Uto Ughi v teh skladbah oživlja vse mitsko, spodbuja nostalgčno domišljijo in se na umetniškem obzorju kaže kot veliki goslarški bard našega časa.

O Zagrebčanih je dejal, kot reče povsod, da so eno izmed najboljših občinstev na svetu. Če presojamo po tem, kako ta publika razpozna možnosti, ki jih nudi oder, po njenem pretanjenem občutku, kdaj in koga priti poslušati, in po tem, kako je sprejela šarmantnega Ughija in njegovo zvočno Stradivarko — ima maestro najbrž prav.

Nenad Miletić

## Z DUNAJA

### Slepljenje

**Glasbeno gledališče SLEPI Beata Furrerja, končna igra med spominom in hrepenjem, krstno uprizorjeno 25. novembra na Dunaju**

Noč brez zvezd  
praznina tisočkrat ugasla  
krik  
si kdaj začutil tako globok padec  
George Bataille

**O**dkrušene, hrapave površine predirajo nekoč bleščeče korintske stebre. Historicism poznega 19. stoletja je iz vrste stebrov, ki kot zamejitev grških templjev vzbujajo tudi odprtost in preudarnost, pridobil ritmično strukturizacijo notranjega prostora. Arhitektura tega gledališkega prostora postane s svojimi namigi na preudarnost in zaprtost, na ritem in propad, ogledalo pripovedi. Črne zavese med stebri spremenijo dvorano v kamnito odsko sliko. 19. stoletje premakne prednost starogrškega idejnega sveta. Pripoved počiva na tekstovnih fragmentih Mauricea Maeterlincka in Arthurja Rimbauda. Namigi na Platonovo priliko o peklju — ki jo poje neviden zbor — povezujejo tekste v skupno žarišče. Glasbeni teater *Slepi* Beata Furrerja (po naročilu Dunajske državne opere in v okviru festivala Wien modern so to delo krstno uprizorili v dunajskem off-teatru Odeon) sega s svojo radikalnostjo montaže in krajšanjem besedila v visokem loku v sedanost. Besedila ne izgubljajo svoje linearnosti le zaradi sinhronizacije in nanizane konfrontacije, temveč so s ponovitvami tudi v sebi zgoščena v persistentna vprašanja.

Iz Maeterlinckove drame *Slepi*, po kateri se ta igra imenuje, je črtano veliko odgovorov. Slepi čakajo na vodjo. Toda proti koncu morajo spoznati, da leži mrtev med njimi. V tej drami dominirata strah in čakanje. Opisani sta le bolečina in nevarnost, ki ju občutijo prebivalci pekla v

Platonovi priliki ob slepeči svetlobi sonca in spoznanja. Končni izbruh tistega, ki je luč videl in ga je pogubil ogenj pekla — do tedaj nema „nora slepa ženska“ poje odlomke iz „Nuit de l'Enfer“ (Peklenska noč) — spremljajo Rimbaudove besede, besede, ki jim je lastno trganje v jezikovni strukturi.

Komponist Beat Furrer razume pot iskanja spoznanja od senčnih slik v peklju do ekstatično zaklinjanih varljivih podob kot „trajajoč padec“, v smislu zgoraj citirane Bataillove pesmi, ki je spremljala Furrerjevo delo v operi. Paradoksalno cirkularnost tega padanja ponazarjajo po eni strani dve Hölderlinovi pasaži, med katerima artikulira glasba v dolgih, brezčasno umirjenih pevskih linijah nakazano prepletanje preteklosti in prihodnosti, spomina in hrepenjenja, in po drugi strani vozlišča tekstovnih plasti, kot npr. kolizija „mlade slepe“ in Rimbaudove „Peklenske noči“ v sklepnem prizoru. Rastoči glissando-tremoli godal — slišimo jih kot spremljajoče se pobliskavanje najtišjih zvočnih konstelacij — otrpnejo, ko slepi zaslišijo korake, ki se jim bližajo. Mezzosopranistka peje v močno napetih crescendoh, ki se nato povlečejo nazaj v lirične trenutke, o Rimbaudovi podobi „prijaznih duš, ki mi hočejo dobro“. Medtem ko se bližajo koraki iz daljave, Rimbaud prepozna svojo sliko kot varljivo sliko. Duše ga ne slišijo. To, kar je imel za resnično, je le senčna podoba: „Ce sont des fantômes!“

Na tem mestu napete odprtosti skladatelj glasbo še enkrat poveže v skoraj neslišen šepet. Živčni fortissimo izbruh orkestra, zgoščeno bobnenje tolkal, kriki Rimbaudovega glasu, vse te glasbene značilnosti, ki so dotlej gnale opero naprej, sprostijo v tem trenutku, ki postavi hrepenenje po svetlobi znova na začetek, zvočno režo, preden pride z razsutjem vseh glasbenih ravni do finala, ki ga nosi več sočasno utripajočih časovnih tokov. Edino, kar ostaja razumljivo, so tekstovna mesta iz Maeterlinckove drame *Slepi*. V sprechgesangu, ki je tesno povezan z instrumentalnim dogajanjem, se v orkestru nadaljuje zvočna kakovost posameznih vokalov in konsonantov. Zveneč in nezveneč govor gladko prehaja v šumno igro instrumentov. V razgibanem tkivu orkestra se pojavljajo trde atake kot napeta brezglasnost iz konstruktivnih procesov, ki temeljijo na prav tako neslihnem ritmičnem rastlju, kot počasi se premikajoča harmonska nadaljevanja. Prav moč konstrukcije v glasbi Beata Furrerja je tisto, kar ustvarja dramatičnost, ki kljub trčenju različnih glasbenih ravni daje čutiti združujoče središče.

Z redkimi izjemami — Rimbaudovo mesto je ena izmed njih — se glasba Beata Furrerja ne sporoča neposredno poslušalcu, temveč posredno kot rezultat procesa, ki obsega več korakov. Kopičenje razvojev, naj si bodo harmonične ali ritmične narave,

in njihova razreznost vnašajo v dogajanje tista lomna mesta in vozlišča, ki postanejo slišna kot formalna struktura. In v teh prelomih in ranah forme se skriva in vneša, ponavadi s tihimi, krhkimi zvoki, dramatika in izraznost glasbe Beata Furrerja.

Christian Scheib  
prevedla Vanda Richter

## IZ SOVJETSKE ZVEZE

### Gostovanje v Sovjetski zvezi

**S**redi lanskega decembra je ansambel za staro glasbo Ramovš consort v zasedbi Barbara Flajs (mezzosopran), Klemen Ramovš (kljunasta flavta) in Andrej Misson (čembalo) v okviru turnee po Sovjetski zvezi gostoval v Rusiji, Ukrajini in Moldaviji s programom baročnih sonat in kantat G. F. Händla, W. Crofta, A. Corellija, J. S. Bacha, J. H. Romana in J. Ch. Pepuscha.

Mladi umetniki so se vrnili polni vtisov, zadovoljni z dobro organizacijo in uspešnimi nastopi.

„Turneja je bila izredno prijetna, doživeli nismo nobenih neprijetnih zapletov. Dvorane so bile akustične, lepe in dobro vzdrževane, publika pa sicer majhna, a iskrena, pripravljena poslušati staro glasbo,“ pravi Klemen Ramovš, ki je bil tokrat tretjič na turneji v Sovjetski zvezi in je zato lahko ne le opazoval, ampak tudi primerjal.

„Občutek imam, da je bila tokrat publika bolj osveščena, da ni prišla na koncerte le zato, da bi slišala ansambel iz Jugoslavije, iz radovednosti, ampak predvsem zato, da bi poslušala baročno glasbo. Bilo je tisto pravo komorno ozračje, ki ga ta glasba potrebuje. Tudi sami organizatorji so bili pristopnejši, pripravljeno so se bili prilagoditi našim željam, prvič se je tudi zgodilo, da so poslušalci po koncertu spraševali, se z nami pogovarjali, da so bili veseli komentarija, ki v prejšnjih časih ni bil zaželen. Seveda pa negovanje stare glasbene tradicije še vedno ni na zahodnoevropski ravni. V ArhangelSKU in Kishinevu so na primer imeli po dva čembala, a žal so ti instrumenti tako slabi, da smo bili veseli, da smo imeli s seboj lasten čembalo. Organizatorji so kar težko razumeli, da nočemo nastopati na njihovem glasbilu, saj se ne zavedajo, kako daleč od pravih baročnih glasbil so njihovi čembali.“

Mlada pevka Barbara Flajs, ki se je skupini pridružila šele zadnji trenutek, je turnejo doživela kot svoj koncertni debut. V začetku je bilo naporno, a z vsakim koncertom so se boljše ujeli in doživeli izredno lep sprejem občinstva ter pohvalne kritike. Vsekakor namerava trio v tej zasedbi delovati dalje in gotovo ga bomo v kratkem slišali tudi pri nas.

Kaja Šivic





## NATEČAJ

Tradicionalni festival **Omladina 90** v Subotici, bo letos že trideseti in na njem lahko sodelujejo glasbeniki do 30 let starosti iz vse Jugoslavije. Besedila pesmi so lahko v kateremkoli jeziku, ki se govori v Jugoslaviji.

Glasbene skupine in avtorji se lahko na festivalu predstavijo s programom v trajanju od 15 do 30 minut, festival pa bo — kot običajno — razdeljen na tekmovalni in alternativni program. Pravico do sodelovanja imajo skupine in posamezniki, ki do začetka festivala še niso izdali velike plošče, ki na festivalu še niso sodelovali, na natečaj pa ne sprejemajo samo skladbe, ki še niso bile objavljene.

Skladbe morajo biti vsaj tri, posnete na kaseti v trajanju od 15 do 30 minut, besedila pa morajo biti priložena v štirih primerkih. Prijave morajo biti podpisane s polnim imenom in priimkom, datumom rojstva, naslovom in telefonom (če ga imate).

**Prijave pošljite na naslov** Radniški univerzitet VELJKO VLAHOVIĆ, Trg cara Jovana Nenada 15, 24000 Subotica z oznako „za festival Omladina 90“, najkasneje do **1. marca 1990**. Dodatne informacije dobite po ☎ 024-37 116.

## TEKMOVANJE

Zveza društev glasbenih pedagogov Slovenije, Skupnost glasbenih šol Slovenije in Glasbena šola Fran Korun-Koželjski prirejajo letos že XIX. tekmovanje učencev in študentov glasbe SR Slovenije, ki bo potekalo od 14. do 18. marca v Velenju, Celju in Ljubljani.

Poleg tekmovalnega dela bo v tem času še vrsta strokovnih posvetovanj in koncertnih prireditev. Zaključni koncert najboljših solistov, komornih skupin in orkestrrov bo v nedeljo, 18. marca ob 17. uri v veliki dvorani Slovenske filharmonije. Osrednja tema strokovnega dela tekmovanja bo posvet na temo: Kakšna tekmovanja še? Odgovore na zastavljeno vprašanje bodo udeleženci posveta poskušali najti 16. marca ob 11. uri v veliki dvorani glasbene šole Velenju.

Informacije o tekmovanju in strokovnih posvetovanjih lahko dobite po ☎ (063) 855-918 in 856-484 — Glasbena šola Fran Korun-Koželjski, Jenkova 4, 63320 Titovo Velenje.

# OGLASNA DESKA

## NAGRADNA IGRA

### ZASTONJ NA MOTORHEAD!

Da, a le s pomočjo revije GM, Kompasovih koncertov in žreba. Odgovoriti morate na naslednja vprašanja:

- Katere koncerte je v zadnjih dveh letih organiziral Kompas (naštejte vsaj štiri prireditve)?
- Približno koliko poslušalcev napolni malo dvorano hale Tivoli?
- Kakšna je zasedba skupine Motorhead na zadnjih dveh ploščah?
- Kdaj smo Motorhead zadnjič videli pri nas?
- Kdo poje v skupini Partibrejkers?

### NE ZAMUDITE PRILOŽNOSTI!

Med pravnimi rešitvami bomo izžrebali tri brezplačne vstopnice za ljubljanski koncert Motorheadov, srečneže obvestili po pošti in seveda prek revije GM. Žrebanje bo 20. marca. Odgovore pošljite skupaj s kupončkom na naslov:

Revija Glasbena mladina — za nagradno igro

Kersnikova 4/II  
61000 LJUBLJANA

RADIO  
STUDENT



KOMPAS  
JUGOSLAVIJA

motorhead

Kupon

## INSTRUMENTI

Privatne trgovine rastejo kot gobe po dežju, tudi take, ki zanimajo glasbenike in ljubitelje glasbe. V Celju je Matjaž Železnik odprl lokal **PROMUSICA**:

Servis in prodaja glasbil, potrebščin in muzikalij, Zidaniškova 25, Celje  
☎ (063) 28-815



V **PROMUSICI** lahko kupite elektronske in akustične instrumente, notne izdaje in glasbeno literaturo; tam komisijsko prodajajo rabljena glasbila, občasno prirejajo tudi manjše koncerte.

Trgovina je odprta v ponedeljek in četrtek od 8. do 17. ure, v torek, sredo in petek od 8. do 15. in ob sobotah od 9. do 12.

Glasbena mladina Slovenije je, vsaj tako kaže, kar pravišnji naslov za reševanje mnogih neznank. Kličejo nas reševalci križank in sprašujejo po glasbenih pojmi in skladateljih, kličejo mamice in očki, ki bi radi nasvet za nakup prvega instrumenta za svojega malčka. V zadnjem času nas pogosto sprašujejo tudi za naslove trgovin, kjer prodajajo instrumente. V pomoč objavljamo nekaj naslovov ljubljanskih trgovin z glasbili. Poklicali smo jih po telefonu in povsod so zatrdili, da imajo pestro ponudbo.

Avtotehna, TOZD Zastopstva, Titova 36, ☎ 317-044  
Centromerkur, Trubarjeva 1, ☎ 214-570  
Elektrotehna, Prodaja glasbil, Wolfova 4, ☎ 216-205  
Maximarket, Trg revolucije 1, ☎ 222-122.

Želimo vam dober nakup!

## NOVA KASETA

Druga godba (CIDM, GMS, RŠ) je v sodelovanju z Glasbeno mladino Jugoslavije in ICI Jugoslavije izdala **ново kaseto** na kateri

### TRIO KRAS

Ottavio Štokovac Rapatočki, Dario Marušič, Umberto Pucer — Berto Macul in Marino Kranjac predstavlja ljudske plesne viže severne Istre.

Kaseto lahko dobite na Glasbeni mladini Slovenije, Kersnikova 4 v Ljubljani, ☎ 322-570, lahko pa jo kupite tudi v nekaterih prodajalnah plošč in kaset.

# OGLASNA DESKA

## LJUDSKA GLASBA

Za ljubitelje ljudske glasbe

Če vas zanima italijanska ljudska glasba, se lahko z dobrimi posnetki na kasetah ali long play ploščah založite pri založbi **ROBI DROLI s.n.c.** Strada Roncaglia 16, 15050 SAN GERMANO (AL), Italija; ☎ (0)142 50577-782182! Nudijo vam naslednje izdaje:

- D08/K08 LA CIAPA RUSA Ten da chent l'arhet . . . (lp/kas)  
Nagrada italijanskih diskografskih kritikov za zgodovinske posnetke italijanskega folk revivala.
- D014/K014 LA CIAPA RUSA Stranót d'amúr (lp/kas)  
Ljudska glasba iz severne Italije
- RD001 LA CIAPA RUSA O senti'che bel centa' (lp)  
Antologija ritmov, uspavank, balad, obrednih pesmi iz Piemonta
- RDK002 I SUONATORI DELLE QUATTRO PROVINCE (kas)  
Ljudski plesi z Apeninov za piščali, dude in harmoniko
- RD003 RITMIA Forse il mare (lp)  
Nova glasba iz starih korenin, inovacijska plošča velike italijanske skupine
- RD004 LA CIAPA RUSA Faruaji (lp)  
Novo poglavje v zgodovini skupine
- RDK005 BUNTEMP Sciabrát (kas)  
RD006 RE NILIU Caravi (lp)  
Osupljiva skupina iz južne Italije
- RDK007 I MÜSETTA 'Cme' müsa e peinfar (kas)  
Strogo ljudska plesna glasba za piščal, dude in harmoniko
- RD008 I MAGAM Suonando l'allegrezza (lp)  
Nova in vznemirljiva skupina iz severne Italije
- RD009 ANITA ANITA (Carlotti-Vallant-Craighead-Tesi) (lp)  
Domišljjski album francosko-italijanske super skupine

RD010 ROBERTO FUCELLI  
Fisarmonica classica (lp)

RD/R-DK011 I SUONATORI DELLE QUATTRO PROVINCE (lp/kas)  
Eiv'vistu u luvvu?  
Plesna glasba za piščal, dude in harmoniko

## BRALCEM

Spoštovani bralci,

najprej se vam moramo opravičiti zaradi nerednega izhajanja letošnjega letnika. Kljub veliki zalogi dobre volje in pogumnim načrtom za čimboljši 20. letnik se na mnogih koncih zatika. Včasih je že tako, da se ravno takrat, ko si najmanj želiš, pojavijo težave. Kljub vsemu smo prepričani, da bomo zamujeno nadoknadili in z novo obliko, ki ste jo mnogi bralci pohvalili, prijetno obeležili ta jubilejni letnik, namenjen tehtnejšemu, resnejšemu branju o glasbi. Tokratna številka je dvojna — zajema drugo in tretjo številko skupaj, letos pa jih bo po načrtu izšlo še pet. Ker se je, vsaj vse tako kaže, dinar ustalil, bo naslednjih pet številik tega letnika veljalo 50 dinarjev, seveda za stalne naročnike.

uredništvo

## POPRAVEK

V prvi številki revije Glasbena mladina (letnik XX, številka 1, november 1989) je bila v rubriki S potepanja na straneh 8 in 9 objavljena reportaža Keltsko glasbeno srečanje, avtorja Tomaža Raucha. Žal je pri tekstu pod fotografijami prišlo do dveh napak: namesto Dominig Bouchand je pravilno Dominig Bouchaud, namesto „Noša Galicije iz Bretanije“ pa se pravičen tekst glasi: „Noša je tudi v Galiciji odraz keltske identitete.“ Avtorju in bralcem se za napaki opravičujemo.

Uredništvo revije

uredništvo Glasbene mladine se ljubeznivo zahvaljuje za sodelovanje in pomoč.

emona commerce proizvodnja in trgovina n. sub. o. ljubljana  
tozd globus izvoz · uvoz n. sub. o. ljubljana  
61001 ljubljana, smarčanska 130, slovenija, jugoslavija





S POTEPANJA

Ansambel Günterja Meinharta je nastopil na Štajerski jeseni v Gradcu. Več o tej prireditvi preberite na straneh 10 in 11.

Lado Jakša



KAŽIPOT



Kogojeve Črne maske bodo zadnjič ponovili 17. marca. Napovedi koncertov objavljamo na straneh 24 in 25.



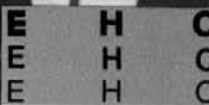
PISMO

Dvanajst slovenskih skladateljev je odpisalo na naše pismo. Njihove odgovore objavljamo na straneh 20 in 21.

Lado Jakša



JEUNESSES  
MUSICALES



The Residents se tudi v Ljubljani niso razkrili. O njihovem koncertu in še marsičem berite v rubriki EHO na straneh 2 do 9.



Postanite naročnik edine slovenske revije za glasbo in o glasbi. Izpolnite naročilnico in jo pošljite na naslov  
Revija Glasbena mladina,  
Kersnikova 4/II, 61000 Ljubljana

Naročam(o) . . . . . izvodov 20.  
letnika revij Glasbena mladina.

Ime in priimek

\_\_\_\_\_

Naslov  
ulica

\_\_\_\_\_

podpis

\_\_\_\_\_

140 MINUT ČISTEGA ROCK'N'ROLLA

MOTORHEAD PONOVNO V JUGOSLAVIJI



**ŽE 5. APRILA OB 20. URI V HALI TIVOLI  
PREDSKUPINA: PARTIBREJKERS (BEOGRAD)**

**IN TO ŠE NI VSE!**

**10. APRILA OB 20. URI V  
CANKARJEVEM DOMU  
RICHARD CLAYDERMAN,**



**KOMPAS  
JUGOSLAVIJA**

**SOORGANIZATOR:**

**RADIO  
STUDENT**