



glasbena mladina

glasilo glasbene mladine slovenije

leto IV, številka 3
8. februar 1974

- britten je na temo angleškega baročnega komponista henryja purcella napisal 14 variacij – vsako variacijo predstavi drug instrument oziroma skupina instrumentov, ki jo je istočasno mogoče videti na filmskem platnu – strani 8 in 9
- kadar ocenjujete blesk in bedo razprav o umetnosti v dvajsetih letih, ne moremo zanikati, da se avantgardni umetniki niso hoteli povezovati z najširšimi slovenskimi slovesnostmi – stran 11
- kateri je bolj muzikalen – tovarnjak, ki pelje mimo tovarne, ali tovarnjak, ki pelje mimo glasbene šole? – stran 5
- v zgodovini umetnosti še ni bilo dobe, ko bi bile množice izpostavljene takšni plimi umetniških dosežkov kot v času radia, televizije in reklame – strani 6 in 7
- v spomin pablu casalsu in aloisu hábi – stran 11
- kdor je že bil v grožnjavi, ve, da življenjski pogoji v njej niso najbolj idealni – stran 3
- kakor ne drži, da pri nas ne bi bilo zanimanja za plošče umetniške glasbe – strani 6 in 7
- z nasveti, priredbami in postavitvami plesov je je pomagala mnogim slovenskim in drugim folklorno-plesnim skupinam po Sloveniji – stran 3
- prvina glasbe je ton – in glasba je iz tonov sestavljena podoba – strani 10 in 11
- v novoletno okrašeni dvorani je bilo ustvarjeno praznično vzdušje, in je glasba nadaljevala smisel tam, kjer je beseda onemela – stran 3



prizor iz brittbove opere
"curlew river"

o glasbi — nekoč in danes

(nadaljevanje in konec)

Ce zadevamo z razmišljanjem ob glasbene razmere, ob glasbeno dogajanje v ustvarjanju in v dojetanju v današnjem času, potem to noče biti kritiziranje, niti ne napad na obstoječa dejstva. Bilo bi nesmiselno; saj ima stanje, kakršno je, in vrenje, ki ga doživljamo, svoje povzročitelje, pa najsi so se ti pojavili kakorkoli in prinesli spodbude od koderkoli. Hočem reči, da je stanje, kakršno je danes obče in posebej v glasbeni umetnosti, samo nujna, neizogibna posledica vzrokov, ki so že za nami. Mi torej moramo svojo dobo živeti, kakršna je, ker ta zaradi že preteklih vzrokov drugačna biti ne more. A za nekaj drugega gre: za obveščanje. Vedeti je treba, kaj se dogaja, in razkriti, zakaj se dogaja — potem sta podana pogoj in možnost, da rešimo bodočnost, da vanjo nesemo iz sedanjosti to, kar je dobro in opustimo ono, kar spoznamo za slabo. Torej gre za iskrena razmišljanja.

Sodobna „resna“ glasba je danes poletela na Olimp. Tam se hrani z občudovanja vredno iznajdljivostjo in modro preračunljivostjo mnogih naprednih skladateljev, ki strežejo z razvojnimi spodbudami njej — in samim sebi. Glasbeno ljudstvo pa, iz katerega je izšla in pri katerem naj bi imela svoj smoter, gleda na njo in ne more do nje. Menda ta vez še nikdar ni bila tako zelo razrahljana, kot je danes. Saj je bil Beethoven v svojem času prevratnež prvega reda, pa je šel narod z njim. Mi pa doživljamo že kar nevarne razpoke med visokimi dosežki novih umetnostnih snovanj in med splošno glas-



beno dojemljivostjo, ki se gotovo tudi zaradi tega tem bolj zaupno prepušča „lahki“ glasbi.

Temu razhajanju je nedvomno poglaviti vzrok v glasbeni razvojni poti, ki teče že od renesanse, in še od preje, neprestano v isto smer — pa je zašla v krizo. Dospela je v skrajnost ene smeri, zgrešila sredinsko ravnovesje in je v nevarnosti, da sploh izgubi človeka. Izhodišče tega pa je v prepričanju o bistvu glasbe, ki se spreminja. Razmislimo to stvar prav pri korenini.

Glasba je zvočni pojav; torej spada v svet akustičnih zaznav, od tonov in zvenov, zvokov in šumov tja do ropotov vseh vrst. Ali je morda vse, kar spada v ta slišni svet, glasba? Nikakor ne. V tem občem slušnem svetu ima glasba svoje prav določeno in opredeljeno mesto, ima zaznamovane meje, v katere je postavljen njen svet. Glasba je tedaj eden izmed zvočnih pojavov — mislo pa vsi zvočni pojavi glasba. In kje so meje? Posebno v današnji glasbeni umetnosti se med nestrpnimi naprednimi mnenji hoče uveljaviti trditev, da je glasba že vsak slušni pojav, ki je po človekovi volji in dejavnosti organiziran, tedaj preoblikovan in učinkovit. Menda je jasno, da na primer strelj brzostrelke, ki so vsekakor ritmično organiziran in učinkovit ropot, še niso glasba in da so tako postavljene meje napačne.

Prvina glasbe je ton — in glasba je iz tonov sestavljena podoba, pa naj gre za zaporedno sestavljenost (melodija in ritem) ali za vzporedno sestavljenost (akord in harmonija). Toni so v glasbi poglaviti, neobhodne prvine, vsi šumi in ropoti pa, v kolikor tone v skladbi dopolnjujejo, so le njihova nasprotja, ki samo poudarjajo tone in njihovo bistvo. Saj je za osveščanje kakršnekoli vrste pojavov nujno potrebna polarna nasprotnost. Kakor bi se človek prav ne zavedel sreče, če bi ne bilo nesreče in kakor bi mu lepota ne prišla do zavesti, če bi ne obstajala tudi grdota, tako so šumi in ropoti v glasbi (za nje je bistvena zmeda v zračnem nihanju!) osveščevalci in poudarjalci bistva in značaja tonov. Ob šumih se toni šele prav vzpostavijo in pride njihova urejevalna sila, ki se manifestira v enakomerno urejenem zračnem utripanju, šele prav do veljave. Tako nam postane jasno, da je glasba bistveno omejena na tone, da so toni njena sestavina, da pa se toni zaradi jasnejšega in močnejšega poudarjanja in učinkovanja naslanjajo tudi na zvoke, šume in ropote, ob katerih se učinkoviteje zrcali njihovo čisto, pravo bistvo.

Vse to navajam, ker želim posebej poudariti in dvigniti v zavest, kaj in kje je bistvo glasbe. Nekoč je bilo to samo po sebi znano in razumljivo. Še posebno so vse starejše kulture in naša do svoje zadnje premene pomenovale ton kot najbolj čudežen pojav, kot osnovo in kot red sveta in življenja, in jim je torej ton v glasbi pomenjal najdragocenejšo osnovo, izhodišče in cilj vse glasbene učinkovitosti. Posamezni toni in njihove zaporedne zveze (intervali) so še stari Grkom pomenili višek umetniškega doživljanja in so jim zatorej zadoščale preproste enoglasne melodije; pri tem pa so cenili glasbo kot svojo najvišjo umetnost. — Danes pa je vse to drugače. Že tam ob začetku našega tisočletja se je to začelo, obenem z nastajanjem večglasja.

Ton je začel izgubljeni na tej ceni in vrednosti in je po tem izgubljal vse do današnjih dni. To je hodilo vzporedno s spreminjanjem človekovega odnosa do tonov. Nekoč je ton učinkoval iz svojih globin, delovalo je njegovo duhovno bistvo, njegova idejna ozadja in spodbude, delovalo je to, kar prihaja iz njega kot posebna duhovna vsebina. Pozneje pa se je človek vedno bolj preusmerjal v zunanji kalup tona. Zanimal ga je ton kot fizični pojav, kot nekaj kar bije na njegov slušni živec in po njem tudi čutne dražljaje; vedno bolj je postajal pozoren na zunanje tonske lastnosti, ki so danes že kar edina karakteristika tona: višina, trajanje, jakost in barva. Da, barva tona je stopala vedno bolj v ospredje in predstavlja v sodobni glasbi poglavito tonsko lastnost in izraznost. Kot povsod je tudi pri tonu postalo važno njegovo fizično telo, v kolikor lahko rečemo, da to sploh obstaja. Vsekakor pa je v ospredju zaznava čutila in z njo čutni refleks. Tako smo v zgodovinskem razvoju zadnjih tisoč let stopnjema obračali pozornost do tona — od idejne vsebine k čutni obliki in tako končno ta odnos postavili na glavo. Če je nekoč bilo pomembno ono, kar se krije v tonu in kar prihaja v človeka izza tega, kar se sliši, je danes važno le to, kar se sliši in kar učinkuje naravnost na človeška čutila, kar vzbuja neposredne živčne odzive.

Vse to potrjuje sodobna glasba v dveh smereh. V tako imenovani „resni“ glasbi je ton izgubil svojo notranjo karakternost in veljavo. Ali je prevrednoten tako, da je na njem važna v prvi vrsti njegova zunanja akustična značilnost, to je predvsem barva, ki ji iščejo komponisti nove podobe in učinkovitosti s tonskimi zmesmi od raznovrstnih glasbil, h katerim pritegjejo celo stroje (elektronika!), ali pa gre prevrednotenje

tako daleč, da se v kopičenju mnogovrstnih tonov en sam ton sploh zbrše, se izgubi in ostane le tonska zmes, ki jo človek doživi samo še kot zvok ali zven. V skrajnih primerih se komponist tonu zavestno in hote izogne in komponira svojo kompozicijo samo za šume in ropote, to se pravi, samo za „orkester“ tolkal. — V drugi smeri pa se kažejo te iste vzpodbude glasbene dejavnosti v tako imenovani „lahki“ glasbi, če uporabljamo „udarne“ skladbe zvoke in šume kot glavne prvine kompozicij in so tolkala z nasilnimi ritmi prevladujoče glasbila. To se pravi, da mora ton prepustiti svoje dominantno mesto šumu in ropotu. Čeprav ne povsem in ne povsod, je to v glavnem vendarle tako.

In kaj sledi iz vsega tega? Spoznanje, da hodi glasbena kulturna zavest v smeri vedno močnejšega poudarjanja snovnosti. To je prav. Razvoj človeka v smislu prebujanja osebne zavesti to zahteva. In izsledki interesov za snovni svet so že in še bodo gotovo prinesli glasbi še dragocena odkritja. Vendar je s tem prvenstveno poudarjena le ena stran, dočim je ona druga, ki je bila nekoč glavni glasbeni vir, zanemarjena. To pa pomeni, da je treba v glasbi zopet prebuditi v zavest še to drugo stran, da se je treba poglobljati tudi v notranje bistvo glasbe, se pravi v ton iz njegove idejne, vsebinske strani, razkrivati tudi njegovo notranjo, čutilom neposredno nedostopno in zastrto naravo ter osveščati vpliv tega svojstva na človekovo duševno življenje. Tako bi se obudila obojestransost in z njo resnično ravnovesje, kajti do zavesti in do veljave bi poleg zunanjih svojstev, ki so v višini, jakosti, trajanju in barvi tona, prišla tudi notranja stran, to je tonska vsebina, to je tisto „nekaj“, kar ton skozi zunanjo obliko izpoveduje, s čemer na človeško psiho deluje, sam in v intervalni povezanosti z drugimi toni. In če se s tako obujeno zavestjo srečamo v vprašanju našega najodobnejšega glasbenega dogajanja, bi nanje odgovorili s spoznanjem, da je v „resni“ glasbi danes že dovolj razkošja in iznajdljivosti na zgolj zunanji, akustični površini tona in da bi se morali zopet bolj zamakniti v tonske globine, s čemer bi nehoti prišli do večje zvočne preprostosti, enostavnosti in razumljive dojemljivosti; da bi pa v „lahki“ glasbi zopet morali zbuditi smisel za lepoto tona in dati tej čisti lepoti zopet prednost pred šumom in ropotom. To pa pomeni, da je v tej naši dobi prepotrebna zopet preobrazba v človekovem odnosu do glasbe.

VILKO UKMAR

glasbena mladina

Izdaja Glavni odbor Glasbene mladine Slovenije — Ureja uredniški odbor: Marijan Gabrijelčič (glavni urednik), Primož Kuret (odgovorni urednik), Metka Zupančič, Janez Hoefler, Dušan Rogelj. Tehnični urednik France Anžel. Lektor Anton Janežič. Naslov uredništva: Ljubljana, Dalmatinova 4/II, tel. 310-033. Tekoči račun pri SDK Ljubljana št. 501001-678-49381. Tiska tiskarna Ljudske pravice v Ljubljani. Izhaja šestkrat na šolsko leto. Celotna naročnina 8 dinarjev, cena posameznega izvoda 2 dinarja. Oproščeno temeljnega davka od prometa proizvodov po sklepu Republiškega sekretariata za informacije 412-1/72 z dne 22. oktobra 1973.

grožnjan bolj domač?

Čeprav je poletje še daleč in so še daleč za Glasbeno mladino značilni kampi, naj že zdaj opozorimo na načrt, ki ga je za leto 1974 pripravil Mednarodni center Glasbene mladine v Grožnjanu. Za prihodnje delo centra je bistvene korenite spremembe v organizaciji tečajev. Kakor vemo, je vse doslej vsaka od članic komiteja pripravila svoj tečaj, na katerem je bila mednarodna udeležba sicer zaželena, najpogosteje pa je Grožnjan bil nekaj časa Švedski, pa spet samo belgijski – tako po profesorjih kot po udeležencih.

In seveda je bila spet preočitna težava – premalo jugoslovanskih udeležencev v „tujih“ kampih. Letošnje spremembe pa so naslednje: ni več nacionalnih kampov, ampak so vsi internacionalni, in to tako, da v vsakem turnusu obvezno sodeluje tudi jugoslovanska Glasbena mladina. Poleg tega se bo letos uresničila težnja, da Grožnjan postane jugoslovanski in ne le hrvaški, ko bodo vse republiške organizacije mnogo aktivnejše kot doslej vplivale na vsebino dela centra. Ustanovljen je namreč – iz predstavnikov republiških organizacij – poseben odbor, ki bo neposredno oblikoval prihodnost centra.

Kdor je že bil v Grožnjanu, ve, da življenjski pogoji v njem še vedno niso idealni (čeprav tudi drugod po svetu bivanje v kampu ni najbolj udobno). Da pa bi le popravili, kar se popraviti da, je v začetku junija, od 1. do 18., predvidena delovna akcija Glasbene mladine Jugoslavije (pred dvema letoma so Grožnjan preurejali belgijski skavti). Potem bodo do srede septembra tekli štirje kampi, pri katerih bodo poleg Jugoslavije sodelovale še glasbene mladine Švedske, Italije, Belgije in Nizozemske. Kamp v sredini avgusta je edini usmerjen le na eno obdobje – gre za barok, sicer pa so ostali tečaji odprti za najrazličnejše interese – od klasičnega načina igranja do improvizacije, od mojstrskih tečajev do amaterskega orkestra. Pozabiti ne smemo na tečaj radiofonije za redakcije Glasbene mladine, tečaj za animatorje, pa za spremembo enkrat spoznavanje tudi z jazz glasbo – tokrat improvizaciji v jazzu.

Sicer pa, kot rečeno, le v informacijo – o Grožnjanu bomo še pisali.

žal mi je, da tistega večera ni snežilo

20. decembra 1974 sem v dvorani glasbene šole Franca Šturma prisostvovala izredno uspelemu glasbe-

no-literarnemu večeru, na katerem so sodelovali klavirski duo Marina Horak-Hakon Austbør in pesnik Kajetan Kovič.

Povprašala sem umetnike, kaj jim pomeni ideja združevanja teh dveh umetniških zvrsti v eno samo estetsko doživetje.

Kajetan Kovič mi je odgovoril takole: „Poezija in glasba sta v svojem bistvu sorodna komunikacijska medija, saj se oba odvijata v času. V poeziji pa je prisoten tudi močan glasbeni element, posebno takrat, kadar poezijo poslušamo, nam ritem in melodija govornice besede odpreta še dodatno možnost komunikacije, še dodatno dimenzijo izraza.“

Marina Horak pravi: „Vpliv obeh umetnosti je vzajemna. V literaturi nas lahko fascinira zvok in arhitektonska zgradba pesmi, dva momenta, ki sta bistvo glasbenega izraza. Prav tako pa tudi ton sam ni le fizikalno – akustična vrednota, ampak tudi simbol z določenim pomenom, ki se z drugimi simboli združuje v pripoved. Pogosto je lahko vsebinska povezanost med obema umetnostima tako globoka, da postane vezana beseda vzpodbuda za glasbeno delo, kot npr. pri Robertu Schumannu, pri katerem izhajajo mnoga glasbena dela iz literarne ideje.“

Tudi Hakon Austbør čuti močno povezanost med obema umetniškima zvrstema, saj vsebuje poezija tudi veliko glasbe in glasba poetični pripovedni element.

V novoletno okrašenih dvorani je bilo ustvarjeno praznično vzdušje in glasba je nadaljevala misel tam, kjer je beseda onemela. Hollerjevi sonati za dva klavirja so sledile Zelena, Rumena, Rdeča in Bela pesem, drobni, dragoceni trenutki v spreminjanju letnih časov. Pesem „Hiša“ nam je pričarala dolgo, mračno jesen v zamisljeni kuhinji, kjer se zgodbe iz starega časa, razmišljanja o življenju, smrti in ponavljanju nadaljujejo v Griegovi „Stari norveški romanci“. November, dež in minljivost prevezata zgodbo, ki ni bila nikoli izrečena, zgodbo o sreči in nesreči, o prednikih, katerih duhovi so se zbrali na večer prvega novembra. Umirjeni akordi so zgodbo končali – sicer pa je bilo to nekoč in ostal je le dim v stari kuhinji.

Kovičeve razglednice so nas popeljale iz temačno-sanjavega sveta norveške romance v Pariz, Firenze, Salzburg, Broegge in Labrador. V Debussyjevi skladbi „Črno in belo“ je na svojstven, subtilen način obdelana večna tema o kontrastih, črnobelem, dobrem in slabem, ognju in vodi, kontrastih, ki jih je Kajetan Kovič izrazil v pesmi Ogenjvoda.

Psalmu, pesmi o poduhovljenosti, vsem lepem in plemenitem, je sledilo Messiaenovo delo Visions de l'Amen. Spomin, pričakovanje in želje v prazničnem vzdušju pred novim letom. Žal mi je bilo, da tistega večera ni snežilo.

ALENKA KERŠOVAN

slovenski skladatelji najmlajšim

Glasbena šola Vič-Rudnik in Društvo slovenskih skladateljev sta priredila 10. januarja 1974 v dvorani Društva slovenskih skladateljev večer prvih izvedb kompozicij, ki so jih slovenski ustvarjalci posvetili najmlajšim izvajalcem. Predstavili so se nam Tanja Štrukelj – Zrimšek, Marko Žigon, Pavel Šivic, Darijan Božič, Danilo Švara in Vilko Ukmar. Poezijo sodobnih slovenskih avtor-

jev, ki je povezovala večer v zaključeno celoto, sta interpretirala Neža Simčič in Silvester Božič. Hkrati je bil večer tudi manifestacija pedagoških dosežkov glasbene šole, saj so bile vse skladbice zelo skrbno pripravljene; posebno pa so navdušili mladi pianisti, ki so dokaz dobre klavirske šole.

Glasbena šola Vič-Rudnik tudi sicer posveča veliko pozornost delom sodobnih slovenskih skladateljev, saj se na vsakem javnem nastopu oddolžijo slovenskim ustvarjalcem vsaj z nekaj kompozicijami.

Želeli bi, da bi bilo takih učencev še več in da bi slovenski skladatelji še v nadalje oskrbovali mlade izvajalce s prikupnimi izvornimi deli.

ALENKA KERŠOVAN

osemdeset let tončke maroltove



Kdorkoli jo spozna, ji ne prisodi toliko let, čeprav je zadnje leto ena noga ne uboga preveč in si mora pomagati s palico. Vendar je to ni strlo, težave prenaša vedro in s hudomušnim nasmehom. kajti njen duh je mlad kot so mladi ljudje, ki jo obkrožajo in s katerimi dela. Med mladimi je sama ostala mlada.

V jubilentno življenje je vtisnil neizbrisen pečat njen mož France Marolt. Bila je njegova zvesta spremljevalka in pomočnica, po moževi smrti pa nadaljevala njegovega dela. Z njim in s svojo sestro Marijo Šuštarjevo je postavila temelje Akademski folklorni skupini, ki si je po smrti ustanovitelja nadela njegovo ime. Pri skupini je najprej skrbelo za noše in bila korepetitorica, po Maroltovi smrti pa je prevzela glasbeno vodstvo, ki ga je obdržala do danes. Bila je neustrudna učiteljica študentovskih muzikantov, zraven pa njihova iskrena prijateljica, saj so se mnogokrat zatekali k njej kot k materi. Marsikdo je pri njej doma našel drugi dom, često si je sama pritrigovala od ust, da je lahko ponudila svojim fantom. Živela je s skupino, bedela nad njeno rastjo, z njo je prepotovala malodane vso Evropo, z njo doživljala težave in leve ure. Njeno delo pri skupini pa ni bilo omejeno zgolj na poučevanje in glasbeno vodstvo, za večino plesov, ki jih ima skupina v programu, je priredila tudi glasbeno spremljavo. Še posebej so uspeli njene priredbe za tamburaški zbor, v tej zvrsti danes skoraj nima naslednika. Njeno delo pa se ni ustavilo pri študentski mladini. Z nasveti, priredbami in postavitvami ple-

sov je pomagala mnogim šolskim in drugim folklorno-plesnim skupinam po Sloveniji, s tem nameonom kljub visokim letom še danes potuje zdaj v Predvor, pa v Novo mesto ali Portorož.

Izredno je pomembno njeno zbirateljsko delo. Po moževi smrti je sama prepotovala dobršen del Slovenije. Zapisovala je v Beli krajini, na Gorenjskem, v Prekmurju in Prlekiji, na Primorskem in v Istri ter tako nabrala okoli 1000 pesmi in plesov. Njene zapise danes hrani glasbeno-narodopisna sekcija ISN pri Slovenski akademiji znanosti in umetnosti v Ljubljani. Prva je pri nas sestavila posebno pisavo za zapisovanje plesov. Čeprav je bila kasneje privzeta mednarodna pisava po Laban-Knustovem sistemu, bo njen poskus ostal zapisan v zgodovini jugoslovanske etnokoreologije. Iz svojega nabranega gradiva izbira pesmi in jih prireja na njen svojstven način za manjše ansamble, kar imamo večkrat priložnost slišati v radiu. Izdala je tudi 3 plošče svojih in moževih priredb ljudskih pesmi in plesov. Njeno najbolj znano delo pa so vsakakor postavitev in glasbena priredba gorenjskih plesov. Med mnogimi zapisanimi plesi je izbrala najvrednejše, jih domiselno povezala v celoto, da zažive pred nami sveže in dajejo vtis živahnega vaškega praznika. Ni slučaj, da so njeni gorenjski postali v Sloveniji in Jugoslaviji pojem za slovenski ljudski ples.

Naj ji ob koncu izrečemo globoko zahvalo za vse njeno delo in ji zaželimo za naprej še mnogo zdravih, zadovoljnih in uspešnih let.

MIRKO RAMOVŠ



ti dve strani pokriva misli in vprašanja kot jih je ubesedil JOHN CAGE, eden najpomembnejših glasbenih ustvarjalcev in teoretikov dvajsetega stoletja - njegova knjiga, v kateri so zbrani govori, predavanja, načelna razmišljanja o glasbi in »anekdotična« besedila, je naslovljena TIŠINA (Silence) - to je zbir cageovih tekstov, nastalih v letih med 1939 in 1961 - med njimi smo za širšo predstavitev cageovega delovanja z besedo izbrali njegov CREDO O PRIHODNOSTI GLASBE iz 1937. leta (ki je aktualen še danes, sredi dejanja napovedovanega glasbenega razvoja) in predavanje z naslovom KOMUNIKACIJA (1958, v Darmstadtu), eno od treh, ki sestavljajo cikel Kompozicija kot proces - (pri tem besedilu vas opozarjamo na dosledno, čeprav svojevrstno logiko cageovega razmišljanja)

john cage

prihodnost glasbe: credo*

PREPRIČAN SEM, DA SE BO UPORABA PRUPA

Kjerkoli smo in karkoli slišimo, je v glavnem hrup. Kadar ga ignoriramo, nas moti. Kadar mu prisluhnemo, nas fascinira. Zvok tovarnjaka pri petdesetih miljah na uro. Dež. Radi bi zajeli in obvladali te zvoke, da bi jih uporabili, ne kot zvočne efekte, pač pa kot glasbene instrumente. Vsak filmski studio ima knjižnico „zvočnih efektov“ posnetih na film. S filmskim fonografom je zdaj možno kontrolirati amplitudo in frekvenco vsakega teh zvokov in mu dati ritme znotraj in zunaj dosega domišljije. S štirimi filmskimi fonografi lahko komponiramo in izvajamo kvartet za eksplozivni motor, vete srčni utrip in zemeljski plaz.

ZA USTVARJANJE GLASBE

Če je beseda

„glasba“ sveta in rezervirana za instrumente osemnajstega in devetnajstega stoletja, jo lahko nadomestimo z bolj jasnim pojmom: organizacija zvoka.

NADALJE-

VALA IN VEČALA, DOKLER NE DOSEŽEMO GLASBE, KI BO USTVARJENA S POMOČJO ELEKTRIČNIH INSTRUMENTOV.

Večina izumiteljev električnih glasbenih instrumentov je poskušala imitirati instrumente osemnajstega in devetnajstega stoletja, prav tako, kot so zgodnji oblikovalci avtomobilov posnemali kočije. Novachord in Solovox sta primera želje po posnemanju preteklosti, ne pa graditve prihodnosti. Ko je Theremin izdelal instrument z novimi izvirnimi zmožnostmi, so se Thereministi neznansko trudili, da bi bil zvok instrumenta čim bolj podoben kakemu staremu instrumentu. Dodajali so mu bolešno sladke vibrato in nanj s težavo izvajali mojstrovine iz preteklosti. Čeprav je instrument že s samim obračanjem številčnice zmožen široke raznovrstnosti zvočnih kvalitete, pa Thereministi ravnavajo kot cenzurji in dajejo občinstvu tiste zvoke, za katere mislijo, da bodo le-temu ugajali. Obvarovani smo pred novimi zvočnimi izkušnjami.

Specialna funkcija električnih instrumentov bo omogočanje popolne kontrole alikvotnih tonov (kot nasprotja hrupom), ki bodo možni pri vsaki frekvenci, amplitudi in trajanju.

KI BODO ZA GLASBENE NAMENE DALI NA RAZPOLAGO KATEREKOLI IN VSE ZVOKE, KI JIH LAHKO SLIŠIMO. FOTOELEKTRIČNI, FILMSKI IN MEHANIČNI MEDIJI ZA SINTETIČNO PRODUKCIJO GLASBE

Skladatelji imajo zdaj možnost, da glasbo ustvarjajo direktno brez pomoči posredovanja izvajalcev. Vsak model, ki je dovolj pogosto ponovljen na zvočni trak, je slišen. Dvesto-osemdeset ciklov (period) v sekundi bo na zvočnem traku ustvarilo določen zvok, medtem, ko bo imel Beethovnov portret, petdesetkrat ponovljen na zvočni trak, ne le drugačno višino, ampak tudi drugačno zvočno kvaliteto.

BODO RAZISKANI, MEDTEM KO JE BIL V PRETEKLOSTI VIŠEK NESOGLASJE MED DISONANCO IN KONSONANCO, PA BO V NEPOSREDNI PRIHODNOSTI MED HRUPOM IN TAKO-IMENOVANIMI GLASBENIMI ZVOKI.

SEDANJE METODE PISANJA GLASBE. ZLASTI TISTE, KI UPORABLJAJO HARMONIJO IN NJENO RAZMERJE DO

Silence by which John Cage means unintended, indeterminate noise... in Lectures and Writings some "conventional," some leg-pulls (perhaps).

by John Cage who, as Saturday Review notes, "has singlehandedly written form here includes: autobiographical fragments as Zen koan—blank some frankly humorous, and all perfectly serious: many in the form of musi-

tended a musical revolution. Cage possesses one of the rarest qualities of pages as "white paintings" of the mind—anecdotes of Schönberg and Suzuki cal pieces, some designed using the same coin-tossing and other techniques

the true creator—that of an original mind—and whether that originality pleases, —celebrations of Satie, Varèse, Rauschenberg, private friends, mushrooms Cage uses in his audible music. The reader is thus presented with a working

irritates, amuses, or outrages is irrelevant. He has not only added to our tonal —and words and spaces on Meister Eckhardt—Zen—Dada—the Random Chaos—demonstration of chance composition (which can then be read in random

structure but has virtually torn apart the structures of the past." He studied composition by hexagram, coin-tossing, paper fly specks—composition for fashion, as the music might be performed). These pieces offer the reluctant

with Schönberg, has taught at the School of Design in Chicago and the New prepared piano, magnetic tape, Happenings—Silence heard as the 13th tone—and the willing an "enlightenment" into this far-reaching and far-out form of

School in New York. The dance has engaged his interest as music director: music as space-time transformation (bounded notes becoming unpredictable

experimental music, in which noises and "silences" chosen by the composer for Merce Cunningham and Dance Company, and he helped evolve the gen-

time sequences)—the indeterminacy of modern science—the one-in-all in order—al random are notated in such an indeterminate way that even from the score

eralized form of theater known as "happenings." He is a recipient of an award in-chaos and the (musical) rest is (Cagian) silence. it is not possible to predict what would happen in performance. An all-Cage

from the National Academy of Arts and Letters and a Guggenheim Fellow "Perhaps more than any other living composer, Cage holds up an auditory mirror of the sound of music around us program exhibiting his entire range of style.

ship. He is still happening.

... He has a validity that both disturbs and indicts." -Saturday Review

(ZALOŽBA M. I. T. PRESS, 1970)

NE NAVADNIH KORAKOV V OBMOČJU ZVOKA, BODO NEZADOSTNE ZA SKLADATELJE, KI BODO SOOČENI S CELOTNIM OBMOČJEM ZVOKA.

Skladatelj (organizator zvoka) bo soočen ne le s celotnim območjem zvoka, ampak tudi s celotnim območjem časa. „Okvir“ ali del sekunde, ki sledi uveljavljeni filmski tehniki, bo verjetno osnovna enota za merjenje časa. Noben ritem ne bo izven skladateljevega dosega.

ODKRITE BODO NOVE METODE, KI BODO PRINESLE TOČNO DOLOČEN ODNOS DO SCHOENBERGOVEGA DVANAJSTTONSKEGA SISTEMA

Schoenbergova metoda določa vsak ton, v skupini enakih tonov, pa njegovo funkcijo v odnosu do skupine. (Harmonija določena vsakemu materialu v skupini neenakih materialov, pa označuje njegovo funkcijo glede na osnovni ali najvažnejši material v skupini.) Schoenbergova metoda je analogna družbi, v kateri je poudarek na skupini in integraciji posameznika vanjo.

IN SEDANJIM METOD PISANJA GLASBE ZA TOL-

KALA

Glasba za tolkala je sodobni prehod od glasbil s klaviaturami vplivane glasbe k vse-zvočni glasbi prihodnosti. Vsakršen zvok je sprejemljiv skladatelju glasbe za tolkala; raziskuje akademsko prepovedano „neglasbeno“ območje zvoka tako daleč, dokler je manualno še mogoče.

Metode pisanja glasbe za tolkala imajo za svoj cilj ritmično strukturo kompozicije. Kakor hitro se bodo te metode kristalizirale v eno ali več širše sprejetih metod, bodo obstojala sredstva za skupinsko improvizacijo nenapisane, toda kulturno pomembne glasbe. To se dejansko že dogaja v orientalskih kulturah in v hot jazzu.

IN VSE DRUGE METODE, KI BODO OSVOBOJENE KONCEPTA OSNOVNEGA TONA.

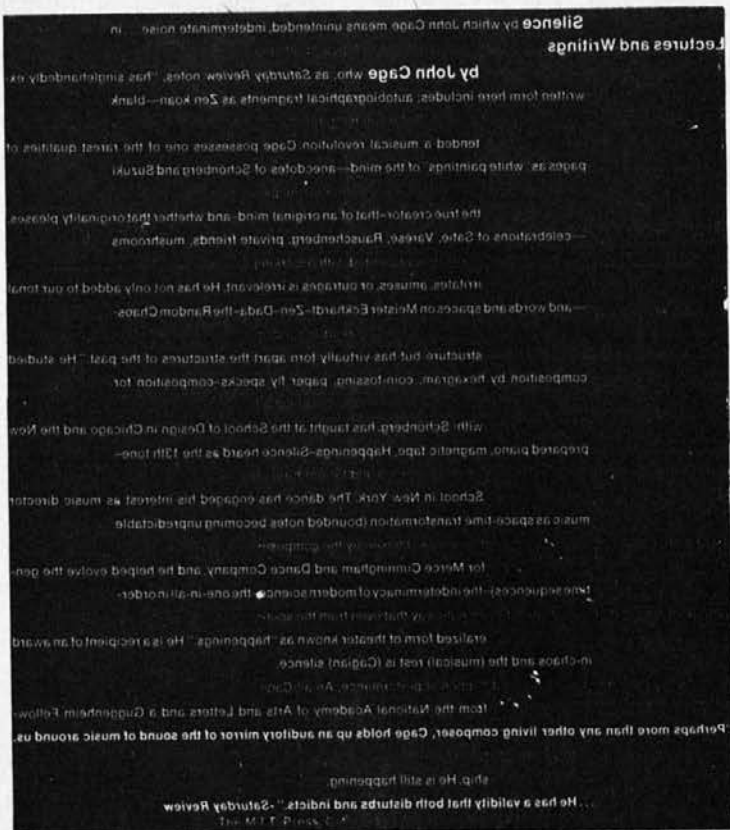
NA ČE L O OBLIKE BO NAŠA EDINA STALNA SORODNOST S PRETEKLOSTJO. ČEPRAV VELIKA OBLIKA PRIHODNOSTI NE BO TAKŠNA, KOT JE BILA V PRETEKLOSTI; V ENEM OBDOBJU FUGA, V DRUGEM SONATA; BO NJEN ODNOS DO OBEH TAKŠEN, KAKRŠEN OBSTOJA MED NJIMA SAMIMA:

Preden se to zgodi, je treba vzpostaviti centre eksperimentalne glasbe. V teh centrih so na razpolago novi materiali, oscilatorji, gramofoni, generatorji, priprave za ojačevanje šibkih zvokov, filmski fonografi, itd. Za ustvarjanje glasbe uporabljajo skladatelji sredstva dvajsetega stoletja. Predstave rezultatov: Organizacija zvoka za ekstra-glasbene namene (gledališče, ples, radio, film).

PO NAČELU ORGANIZACIJE ALI ČLOVEKOVE SPLOŠNE ZMOŽNOSTI DA MISLI.

prevod: vsl

*Tekst je bil prvič prebran na srečanju Umetniškega društva v Seattleu leta 1937.



John cage

komunikacija

NICHI NICHI KORE KO NICHI: VSAK DAN JE KRASEN DAN

Kaj če zastavim dvaintrideset vprašanj?

Kaj pa, če kdaj pa kdaj preneham vpraševati?

Ali bo to stvari razjasnilo?

Ali je komunikacija razjasnjevanje?

Kaj je komunikacija?

Glasba, kaj ta komunicira?

Ali je tisto, kar je jasno meni, jasno tudi vam?

Ali so glasba že sami zvoki?

Kaj pa potem komunicira?

Ali je mimovozeči tovornjak glasba?

Če ga lahko vidim, ali ga moram tudi slišati?

Če ga ne slišim, ali potem še vedno komunicira?

Če ga, medtem ko ga vidim, ne morem slišati, ampak slišim nekaj

drugega, recimo mešalec za jajca, ker od znotraj gledam ven, ali

komunicira tovornjak, ali mešalec za jajca, kateri komunicira?

Kateri je bolj muzikalen, tovornjak, ki pelje mimo tovarne, ali

tovornjak, ki pelje mimo glasbene šole?

Ali so ljudje v šoli muzikalni in tisti, zunaj nje, ne-muzikalni?

Kaj, če tisti znotraj, ne morejo dovolj dobro slišati, ali bi to spre-

menilo moje vprašanje?

Ali veste, kaj imam v mislih, ko rečem znotraj, v šoli?

Ali so zvoki sami zvoki, ali so Beethoven? Ljudje niso zvoki, ali

ne?

Ali je nekaj, kot tišina?

Celo, če ubežim ljudem, ali bom moral še vedno nekaj poslušati?

Recimo, da sem globoko v gozdu, ali moram poslušati žuborenje

potoka?

Ali je vedno poslušanje nečesa, nikdar niti malo miru in tihote?

Če je moja glava polna harmonije, melodije in ritma, kaj se zgodi z

menoj, ko zazvoni telefon, hočem reči, z mojim mirom in tiho-

In če je to bila evropska harmonija, melodija in ritem v moji glavi,

kaj se je zgodilo z zgodovino, recimo, Javanske glasbe, z ozirom

na mojo glavo, da se tako izrazim?

Ali se z zastavljanjem vprašanj kam premikamo?

Kam gremo?

Ali je to osemidvajseto vprašanje?

Ali obstoje kakšna pomembna vprašanja?

„Na kakšen način morate previdno napredovati v dualističnih po-

gojih?“

Ali sta mi ostali še dve vprašanji?

In zdaj, ali nimam nobenega?

Zdaj, ko sem zastavil dvaintrideset vprašanj, ali jih lahko še štiriin-

trideset?

Lahko, ampak, ali smem?

Zakaj moram nadaljevati zastavljenje vprašanj?

Ali je sploh kakšen razlog v spraševanju zakaj?

Ali bi se spraševal zakaj, ko bi vprašanja ne bila besede, ampak

zvoki?

Če so besede zvoki, ali so muzikalne, ali pa so samo glasovi?

Če so zvoki glasovi in ne besede, ali imajo pomen?

Ali so muzikalni?

Recimo, da imamo dva glasova in dva človeka in po eden od obeh

je lep, ali obstoja med vsemi štirimi kakšna komunikacija?

In če so pravila, kdo jih je postavil, vas vprašam?

Ali se začne nekje, mislim, in če se, kje se konča?

Kaj se bo zgodilo z menoj ali z vami, ko bi morali biti nekje, kjer

lepote ni?

Vprašam vas, kaj bi se zgodilo z našo slušno izkušnjo, vašo, mojo,

našimi ušesi, sluhom, kaj bi se zgodilo, če bi se glasovi, ki so lepi,

nekoč nehali in če bi edini zvoki, ki bi jih slišali, ne bili lepi,

ampak zoprni, kaj bi se z nami zgodilo?

Ali bi sploh kdaj bili zmožni, da bi si predstavljali zoprne zvoke kot

lepe?

Če opustimo lepoto, kaj dobimo?

Ali smo dobili resnico?

Ali smo dobili religijo?

Ali imamo mitologijo?

Bi vedeli, kaj početi z eno od njih, ko bi jo imeli?

Ali smo dobili način za pridobivanje denarja?

Če Rusija porabi šestdeset milijonov za razstavo v Bruslju, mnogo

od tega za glasbo in ples, in če Amerika porabi desetino tega,

šest milijonov, ali to pomeni, da je eden od desetih Američanov

tako muzikalen in kinestetičen kot vsi Rusi skupaj?

Če pustimo denar, kaj dobimo?

Ker še nismo opustili resnice, kam jo bomo šli iskat?

Ali nismo rekli, da ne gremo, ali smo samo vprašali kam gremo?

Če nismo rekli, da ne gremo, zakaj nismo?

Če bi imeli kaj pameti v glavi, ali ne bi vedeli za resnico, namesto,

da hodimo naokrog in jo iščemo?

Na kakšen drugačen način bi, kot pravijo, lahko izpili kozarec

vode?

Poznamo, seveda, religijo, mitologijo, filozofijo in metafiziko vseh

drugih, vnačaj in vnaprej, zakaj bi potemtakem potrebovali neko

svojo lastno, ki je nimamo, kajne?

Ampak glasba, ali imamo sploh kako glasbo?

Ali ne bi bilo bolje, ko bi enostavno opustili tudi glasbo?

Kaj bi potem imeli?

Jazz?

Kaj ostane?

Hočete reči, da je to brezciljna igra?

Ali je to tako, kot kadar vstanete in slišite prvi zvok vsakega

dneva?

Ali bi lahko nadaljeval monotonno zastavljanje vprašanj v večnost?

Ali bi moral vedeti, koliko vprašanj sem nameraval zastaviti?

Ali bi moral vedeti, kako šteti, da bi postavljaj vprašanja?

Ali moram vedeti, kdaj naj končam?

Ali je to edina možnost, ki jo imamo, da bi živeli in zastavljali

vprašanja?

Kako dolgo bomo zmožni biti živi?

SODOBNA GLASBA

NI GLASBA PRIHODNOSTI

NITI GLASBA PRETEKLOSTI AMPAK PREPROSTO

GLASBA, KI JE PRISOTNA Z NAMI: TA TRENUTEK, ZDAJ,

TA SEDANJI TRENUTEK.

kulturna in vzgojna funkcija gramofonske plošče

neslavni rekorderji

(nadaljevanje iz prejšnje številke)

Umetniško glasbo pri nas proizvaja le RTB. Kar pošiljajo na trg drugi, pa je tako minimalno, da o tem ni vredno govoriti. Leta 1970 je bilo proizvedenih 21, leta 1971 samo 8 in leta 1972 32 plošč v skupni nakladi 220.000 izvodov. Da ne pozabimo, istega leta je bilo narejenih 8 milijonov tristo petdeset tisoč plošč nove narodne glasbe.

Po nakladi so leta 1972 plošče z resno glasbo obsegale tri procenote vse proizvodnje. Devet desetih od tega pa predstavljajo licenčne plošče, se pravi, da na njih ni niti ene jugoslovanske skladbe in seveda nobenega jugoslovanskega izvajalca. Marsikatera domača skladba je tako že biblioteka redkost, če je bila pred leti morda posneta na ploščo. Med skladbami sodobnih skladateljev, ki so ustvarili ogromen opus, je gotovo mnogo takih, ki so že in bodo ostale v zgodovini naše glasbe. Posnete pa so slučajno, brez reda in

sistema. Na ploščah nimamo niti operne, niti simfonične, ne komorne ne solistične glasbe. Vzemimo najbližji primer – bolgarski Balkanton že leta predstavlja serijo plošč z bolgarskimi skladatelji, prav tako pa njihovi izvajalci predstavljajo dela iz svetovne glasbene zakladnice. Romunija je izdala na ploščah pregled svetovne glasbene zgodovine, poleg tega pa celovito predstavlja tudi svoje skladatelje – Georgi Enescu je na primer v celoti posnet.

Nikakor ne drži, da pri nas ne bi bilo zanimanja za plošče umetniške glasbe. Najboljši primer za to so trgovine, v katerih se da nabaviti tuje plošče. In to po popopranih cenah, do 150 dinarjev za eno. Ker plošč ni, morate imeti „zveze“, da vam prodajalci pravočasno javijo, kdaj pride nova pošiljka. Kupujejo jih ne le ljudje z izoblikovanim okusom ali morda snobi, pač pa predvsem ljudje z globokim žepom, ki jim ni težko odšteti dokajšnje vsote za komplet Bachovih suit z Menuhinom, na primer. Ker so plošče, kot že rečeno, neverjetno hitro razprodane, tržišče zanje pri nas gotovo imamo.

Za nas mnogo važnejši je podatek o akciji, ki jo je pripravila Glasbena mladina. Pri proizvajalcih je dosegla, da so odstopili gramofonske plošče po tovarniških cenah – in plošče so prodajali kot med, kupovali pa so

jih člani Glasbene mladine.

Torej je eden od važnejših razlogov, zakaj širša publika ne kupuje plošče resne glasbe, finančni. Če bi ploščam znižali ceno in jih ustrezno predstavljali javnosti, bi bila letna naklada 200.000 izvodov prav smešna, pokrivala ne bi niti mesečne potrebnosti.

Oglejmo si primer pedagoških plošč, ki so eden od dokazov naše neskrbnosti. Danes je na osnovnih šolah v glavnem dovolj sredstev, da so te pripravljene kupiti tudi opremo za glasbene kabinete. To pa sestavljajo gramofon, magnetofon in komplet gramofonskih plošč. In prav tega kompleta navadno ni. Od vseh plošč, izdanih v letu 1972, so bili le trije procenti pedagoških, in to v nakladi 232.000 izvodov za 53 plošč. Po podatkih srbskega sekretariata za prosveto in kulturo pa je v Srbiji na primer okoli 6.000 osnovnih in srednjih šol, na katerih je okoli 1.300.000 učencev. Spomnimo se podatka o proizvodnji nove narodne glasbe. Če je v Srbiji približno osem in pol milijona prebivalcev, proizvedenih plošč pa je 8.350.000, torej vsakega prebivalca Srbije „udari po glavi“ praktično ena plošča. Zdjaj pa izračunajmo, kakšno je razmerje med milijon tristo tisoč učenci in 232.000 pedagoškimi ploščami. Ob tem pa ves čas poudarjamo, da moramo mlade

vzgjati in kulturno osveščati.

Uvoz tujih plošč je pri nas minimalen, kljub temu pa dobivamo kvalitetno glasbo, tako klasično kot jazz, kar je vredno pohvale. Uvoz namreč nadzirajo z glasbo seznanjeni ljudje ali pa celo glasbeniki sami. Plošče pa prihajajo predvsem z zahoda in so, kot smo že rekli, izredno drage. Značilno je, da že leta upada uvoz iz vzhodnih dežel. Prodajalci se opravičujejo z nekimi „posebnimi pogoji“. No, te plošče, predvsem češkoslovaške, znamke Suprafon ali Melodia, pa so na zahodu izredno cenjene po svoji kvaliteti in hkrati vsaj za 50 % cenejše od originalnih zahodnih plošč. Če imamo sredstva, da za dolarje kupujemo plošče DGG, Decca, Columbia in Masters Voice, ni jasno, zakaj s temi istimi dolarji ne moremo kupiti Suprafon ali Melodia. Še toliko prej, ker te plošče prinašajo popolnoma isti repertoar kot zahodne, kvaliteta Rihterja ali Kogana pa vsekakor ni vprašljiva. Odpiranje takšnega tržišča bi morda pomenilo tudi možnost za izvoz naših plošč, ki jih, po izkušnjah sodeč, v zahodnih trgovinah ni.

Če želimo, da bi se položaj v gramofonski industriji pri nas popravil v tem smislu, da bi ta pripomogla kulturnemu razvoju in širjenju glasbene kulture, bi se morali problema lotiti celovito, ne pa deliti ga na par-



Za podlistek smo tokrat izbrali nekaj odlomkov iz dela znanega muzikologa in raziskovalca sodobne umetnosti Petra GRADENWITZA „Pota do sodobne umetnosti“. Avtor se trudi razumeti sodobno glasbo iz splošnih kulturno-zgodovinskih perspektiv, iz istočasnega razvoja v književnosti in slikarstvu, iz spoznanj ustvarjalnih umetnikov in kot znanstveni opazovalec tistih glasbenih del, ki so jih ustvarili ljudje našega časa iz duha našega časa.

Mnogim sodobnikom se zdi, da v umetniškem ustvarjanju še v nobeni zgodovinski dobi ni bilo tako velikih ideoloških, formalnih in stilnih nasprotij kot v šestdesetih letih našega stoletja. Na eni strani anonimno množico preplavlja ponudba literarnih, likovnih in glasbenih vtisov, ki ne potrebujejo notranje udeležbe. Na drugi strani pa se pesniki, slikarji in skladatelji odvrtačajo od poti, ko naj umetnost učinkuje na sodobnega človeka, v katerem sta hkrati prisoten smisel in intelekt za nenavadno in izredno. Moderna tehnika, mass media in množična poraba otopijo duševno in duhovno dojemljivost današnjega človeka in vodijo k zmedenosti estetskih sodb in vrednotenj. Ustvarjajoči umetnik je pred bistveno odločitvijo: ali naj svojo umetnost podredi okusu množice ali naj ustvarja novo ekskluzivno umetnost, ki zahteva od poslušalca polno pozornost in simpatije pri sodoživljanju! Zainteresirani sodobnik, prepojen od množine vtisov in pojavov, le težka najde pot k izrednim delom tistih umetnikov, ki se jim zdi neposredno komuniciranje s svetom zunaj njih, nebitven del umetniškega ustvarjanja.

V zgodovini umetnosti še ni bilo dobe, ko bi bile množice izpostavljene taki plimi umetniških dosežkov kot v času radia, televizije in reklame, ki nam iz komercialnih vzrokov tudi proti naši volji vsiljuje umetniške vrednote.

Napačno pa bi bilo sklepati, da je danes nastopajoča množica oblik in stilov enkratni pojav. Že od nekdaj, odkar se je umetnost reševala vezi kraja in funkcije, lahko opazujemo zmeraj istočasne vzporedne in na-

sprotne tokove. Gledano iz zgodovinske perspektive radi govorimo o stilu časa, ki označuje določeno periodo; kdor stoji sredi razvoja, vidi le groba nasprotja in ne more odločiti, kar spoznava kasnejše generacije kot stil časa.

Glasba je bila nekoč privilegij izbranih krogov. Uporabljali so jo v cerkvi, služila je za zabavo plemstvu. Ko je postala last meščanstva in so jo pričeli aktivno gojiti v meščanskih hišah, je izgubila mnogo ceremonialnosti in učenosti; ko so jo pasivno uživali na javnih koncertih, se je spored omejil na skrbno izbrano vrsto glasbenih del; relativna dolžina posameznega glasbenega dela je omogočila poslušalcu in izvajalcu, da sta se živela v stil in govorico konkretnega dela in se spoznala z njegovo vsebino. Glasbena kompozicija se je sama razvijala počasi v gradnji in obliki, tako da je imel poslušalec – glasbeni ljubitelj – dovolj časa, da je prodril v svet ustvarjalnega duha. Kdor je gledal sliko ali kip, je imel vsekakor prednost: z očmi je sliko lahko dalj časa fiksiral in jo v podrobnostih analiziral – v nasprotju z neprestano tekočim glasbenim delom, ki ne dopušča nikakršnega predolgega razmišljanja. Stil časa se je manifestiral v delih dobe v njihovi zunanji obliki in v izpolnitvi socioloških funkcij glasbe. Odkar pa umetnik ni bil več v službi cerkvenega kneza ali plemiča, mesta ali dvora, je pričel svobodno ustvarjati. Zgodovina umetnosti je postala zgodovina umetniških osebnosti. Nastajanje in rast velikih umetnikov je pogojeno v socialnem okolju in kulturni dediščini. Kdo je zmožni odločiti korak iz stila svojega časa k ne-

časovni veljavi, se je zapisal v knjigo velikanov kot velik in izbran. Mnogi mislijo, da so bili Mozart ali Beethoven, Schumann ali Brahms najpomembnejši zastopniki stilnega obdobja in so zato svoj čas prericali. Osebna tragika teh mojstrov pa je v tem, da njihov čas prav tega, kar je bilo novega v njihovih delih, ni mogel dojeti. Zapisan je bil pač vladajočemu stilu, ki se mu mojstri niso uklanjali.

Prav W. A. Mozart nam je zapustil glasbeni dokument, ki vroče in pretresljivo obenem vodi kompozicijski način in duhovno prizadevanje v stilu časa uspešnega glasbenika do absurda. Junja 1787 je namreč komponiral sijajno parodijo, ki jo je imenoval „Glasbena šala“. To je bilo v času vedno manjšega priznanja njegovemu delu, saj celo z opero „Figarova svatba“ ni dosegel vidnejšega uspeha. Kronike pa nam poročajo o mnogih uspešnih skladateljih, ki so jih povsod izvajali, „medtem ko nasprotno Mozartova dela niso prav ugajala“. Stil časa je bil lahкотen, površno zabaven, medtem ko je Mozartova glasba zahtevala od poslušalca in izvajalca večjih naporov. Nemški filozof in založnik C. F. Cramer je 1788 zapisal, da „ima Mozartova glasba posebno nagajanje za težko in nenavadno“. „Glasbena šala“ karikira skladatelja brez domislic in diletanta, ki sicer pozna pravila forme, pa je kljub največji častihlepnosti pri posnemanju stila časa sposoben ustvariti le borno delce. Pri vsem humorju čutimo kritiko zagrenjenega in razočaranega Mozarta nad družbo, kjer ni prostora za „težko in nenavadno“. Mozart je edini mojster, ki je parodiral

cialne interese posameznih skupin. To naj bi bila ena sama ustanova ali društvo ali kaj podobnega. Nujno je tudi vnaprej natančno pripraviti distribucijo plošč. Značilen primer za našo prodajno politiko je pismo nekega učenca iz Niša, naslovljeno na časopis. Ta učenec pripoveduje o tem, kako so plošče resne glasbe v niški veleblagovnici spravljene na drugo polico, pravzaprav skrite, da ne bi bile „napoti“ in da se ne bi mešale s tistimi, okoli katerih se zbira mladina. In ta učenec še dodaja, da hodi po plošče v Sofijo, ker so za njegov žep pri nas mnogo predrage, pa še premalo jih je. To zdaj ni več samo distributorski ali finančni, ampak že kar kulturno-politični problem.

V takšni situaciji bi morala biti Glasbena mladina toliko močna in odločna, da bi v svoje roke prevzela distribucijo plošč.

Dokler umetniška glasba v tisku, na radiu in TV ne dobi ustrezne podpore, dokler ostale vrste glasbe ne bodo dobile mesta, ki jim v resnici pripada, dokler se bomo obnašali v smislu izreka „česar ne vidim, tega tudi ni“, bomo še naprej imeli situacijo „Jo-jo parodije“, ki jo je Beograd disk tiskal v 100.000 primerkih, njen tekst pa je tak: (original bo najbrž vsakomur razumljiv) „kad se steže i nateže mi neznamo kom je teže“, „neka traje makar

kratko, ma da bude uvek slatko“, „zagledah se u jedinca – kupila mu mama princa“, „varao me celog leta – popila sam sto tableta“, „često mi je došlo milo – srce mi je govorilo“, „ti si dragi“ itd., ali pa „nočas mi se dogodila šteta – pobeže mi jedan iz kreveta, što ne svrši kot me, poso bata – nije važno al, polomi vrata“ itd. Sprašujemo se, kdo je za to odgovoren. To so nedovoljene stvari nepravilno vodene kulturne politike. Široka javnost z najodgovornejšimi forumi se ne zaveda, kakšno škodo povzroča tako vodena politika. Ne zaveda se, kako s tem nazaduje glasbena kultura, kako takšni pojavi sekajo korenine tradicij narodne glasbe in narodne umetnosti pri nas. Ni še jasno, da se glasbeniki proti tej plaži ne bojujejo zato, da bi zaščitili sebe in svoje interese, ker to na tem mestu pač ni pomembno, pač pa, da bi zaščitili narodno umetnost, ki je s takšno poplavo resno ogrožena.

Skrajni čas je že, da rešimo, kar se rešiti da. Gre predvsem za novo narodno in skomercializirano zabavno glasbo. Takšno stanje, kot ga imamo, nekontrolirano in neodgovorno vse predolgo dopuščamo. In v tem so najglasnejše radio in TV postaje.

(Z razprave Djure Jakšiča „Kulturna in obrazovna funkcija gramofonske ploče“ priredila mz)

(ne)dosegljivi priročnik

RO RO RO Musikhandbuch, Rowohlt Taschenbuchverlag GmbH, Reinbek, avgust 1973

Ali veste, da je komorni ton (al) frekvenca 440 Hz pri temperaturi 20° Celzija? Ali veste, kako so se spreminjale notne pisave skozi stoletja? Pa razlika med izoritmijo in poliritmijo? Kaj je to kvintni krog? Kako so se razvijale glasbene oblike? Poznate osnovna pravila dvanajstonske glasbe? Kakšna je razlika med konkretno in elektronsko glasbo? Kaj je to generalbas? Kako delimo pevske glasove? Kdo je izumil saksofon? Ali veste, kako so se razvijale orkestralne zasedbe? Vas zanima kratek pregled glasbenega snovanja po vsem svetu? Z malo dobre volje se lahko naučite kar 67 državnih himen od Japonske preko Peruja in Afganistana do Venezuele! Bi znali naštetih vsaj 20 operet? O. K. ni samo okrajšava za „vse je v redu“, ampak tudi naslov Gershwinovega musicala „OH, Kay“. Tudi naslovi najbolj znanih baletov in razvoj filmske glasbe vam je na voljo. Plesi skozi zgodovino – zani-

mivo branje za ljubitelje in poznavalce. Kdo pozna razliko med Old-time, Traditional in Two-beat jazzom? Poznate 10 največjih opemih hiš in orkestron na svetu? Vas zanimajo dela komponistov od Adama de la Halla do Luciana Beria, Leonina preko Brahmsa do Cola Porterja? Pa imena znanih interpretov resne in zabavne glasbe?

Na vsa ta, pa še na tisoč drugih zanimivih glasbenih vprašanj najdemo odgovore v dveh knjigah glasbenega priročnika „Musikhandbuch“, ki ga je v avgustu 1973 izdala založba RO RO. Broširana izdaja sicer ni razkošno opremljena, vendar je cena din 68.- sprejemljiva in priročnik gotovo sodi na knjižno polico vsakega ljubitelja glasbe. Knjigo lahko naročite pri Mladinski knjigi, Ljubljana, Titova 3.

In še zadnje vprašanje: bi se morda dalo najti način, da bi odlično in ceneno knjigo lahko tudi v slovenskem jeziku približali vsem, ki jim glasba pomeni več, kot le zvočno kuliso v vsakdanjem življenju?

ALENKA KERŠOVAN

s čisto muzikalnimi sredstvi absurdnost lahko uspešnih diletantskih modnih skladateljev in s tem izrazil misli in občutja večine velikih ustvarjalnih duhov.

Umetnika in družbo so že od nekdaj zaposlovala vprašanja o bistvu in namenu osebno oblikovanega dela in njegova nadaljnja sociološka in splošno človeška pomembnost. Danes, v času množičnih občil, pa nastopi nov element: anonimnost porabnikov. Nepregledno in slučajno občinstvo nepredvidene sestave in števila vidi na vse strani neba razširjena likovna dela in povsod poslušajo glasbo vseh prostorov in vseh časov. Ustvarjajočemu umetniku in interpretu njegovega dela manjka pri tem vsakršni kontakt z gledalcem in poslušalcem. Ko so umetniki ustvarjali za dvor, za cerkev, za meščanski dom, so natančno vedeli za funkcijo in duhovni namen svojih skladb. Še ko je skladatelj pisal za koncertno dvorano, ga je inspirirala predstava kolektivnega doživljanja simfonične izvedbe. Kjer pa se glasba obrača na anonimno množico, v kateri so prisotna vsakršna vrsta izobrazbe in različne socialne plasti, so kolektivna doživljanja nemogoča. Simfonična oblika je bila neposredna umetniška posledica socioloških dognanj v sredi 18. stoletja: za koncertno dvorano, ki se je takrat pričela razvijati kot institucija in se je na široko odprla meščanski publiki, je bila baročna koncertantna glasba s svojim ceremonialnim značajem nepriemerna; na mesto nenehnega izmenjanja forte in piano, orkestra in solista, menjave počasnih in hitrih stavkov, so morali stopiti drugi elementi: menjava barv, dramatični

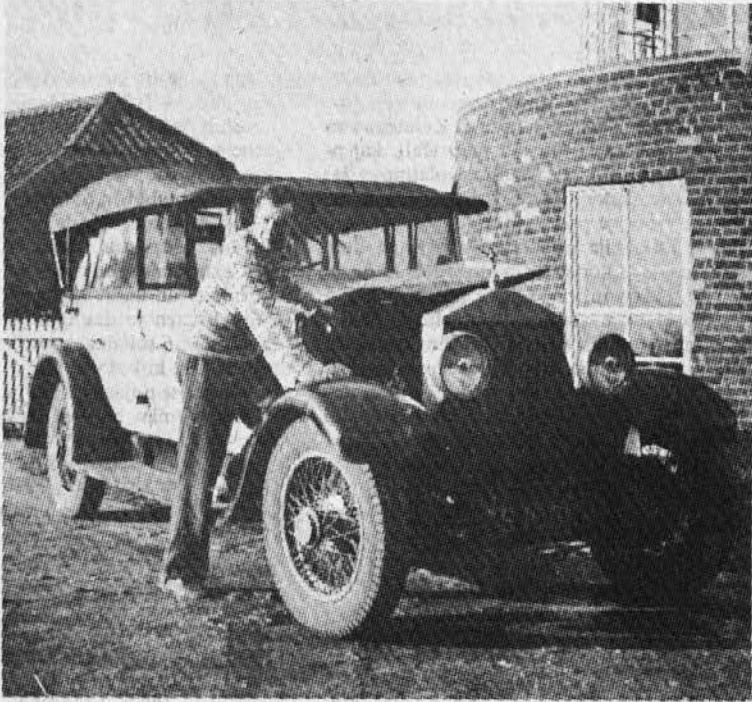
prehodi, momenti presenečenja. Ti naj bi vzbudili pozornost poslušalca in ga pritegnili. Učeni polifoni slog, ki je sociološko gledano tudi ponazarjal skupnega duha starejše glasbe, ni imel prostora v glasbi, ki se je morala postaviti na melodično domiselnost in dramatičen razvoj. V predklasični dobi je pisal skladatelj glasbo za glasbenike; vsak posamezni je sodeloval v skupni igri enako pomembno in je lahko dal izraza svojemu veselju nad igranjem z okraševanjem in improvizacijo. Klasična in romantična glasba sta mislili bolj na poslušalca. V komorni in orkestralni glasbi nastopi enkrat eden, drugič drugi posameznik ali skupina v ospredje, medtem ko ostali le „spremljajo“, okrepijo učinek. V isti dobi, ko je efekt obvladoval javno glasbo in ob obratu stoletja med romantiko in novejšim časom celo dosegel vrhunec, so se nekateri glasbeniki umaknili od množice in ustvarjali svoja dela v hoteno izbrani samoti, ne da bi vprašali, ali jih bodo kdaj razumeli. Javno mnenje je take osamljene ustvarjalce rado označevalo kot asocijalne in jih zasmejevalo zaradi zaprtosti pred dnevnimi potrebami. Šele kasnejše generacije so spoznale splošno veljavno, resnično in napredno v idealih teh osamljencev.

Če se je zdel prepad med stilom časa in stilom osebnosti, ki se je poglabljaj v poteku sociološkega in splošno kulturnega razvoja, v začetku stoletja nepremostljiv, je vodil tehnični napredek, ki je omogočil izredno razširitev umetnosti, k popolnoma novim usmeritvam. Povsod navzoča zvočna kulisa zahteva, da je poslušalec vedno manj sprejemljiv za

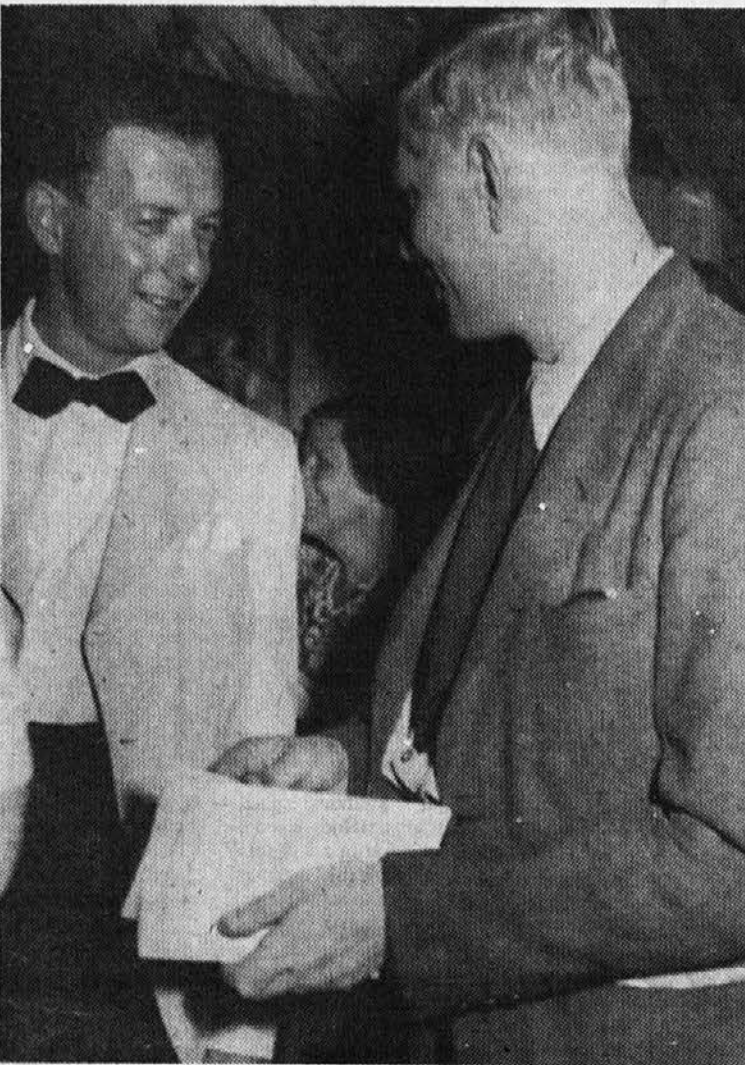
glasbo, ki apelira na intelekt in notranje sozvenenje. Ta poslušalec sodeluje samo še pri tem, kar mu je znano, kar je pogosto slišal. Kot moderen človek se počuti dorasel vsemu tehničnemu napredku svojega časa, medtem pa pri uživanju umetnosti beži v preteklost, ki se mu zdi neproblematična. Bere sicer nove knjige, gleda najnovejša odrska dela, oblači se po zadnji modi in ima najmodernejši tip avtomobila. Le redko pa se ukvarja s klasiki literature. Potovanja z reaktivcem ne bi hotel zamenjati za potovanje s kočijo. In vendar: v glasbi živi rad v svetu krinolin, plišastih zof, kočij in ganljivk. Pri tem ne čuti, da se je pravzaprav oddaljil tudi od vsebine in smisla glasbe, ki jo ima rad in za katero misli, da jo razume. Čas je postal hiter. Navadili smo se na „izbor“. Večji del obiskovalcev koncertov, poslušalcev radia in zbiralcev plošč ne poslušajo več klasične ali romantične simfonije v celoti. V bistvu poslušajo njemu privlačne teme, ki jih zna celo sam zažvižgati in v operi čaka na znano arijo. Kdor opazuje je koncertni dvorani reakcije poslušalcev med izpeljavo teme, ki so vendar bistvo simfoničnega dela, bo lahko ugotovil, kako krožijo pogledi po dvorani in ljudje brskajo po programi. Tako je, kot če bi rekel, da poznaš in imaš rad Fausta ali Don Carlosa pa pravzaprav zbereš le najbolj znane besede iz citatov; ali če bi govoril o Rembrandtovih slikah ali Michelangelovih kipih pa bi videl in poznal le barvne razglednice teh del, ki kažejo samo bistvene obrise ali celo le izseke. V glasbi je preprosto moralo priti do tega, da industrija gramofonskih plošč izdaja simfonije

z odlomki pod naslovi „srce simfonije“ ali kaj podobnega, in izrablja psihološko dobro opazovano reakcijo modernega obiskovalca koncertov v komercialne namene.

Toda ljubitelja glasbe ne zmedejo le številnost zvočnih pojavov, raznovrstnost stilov, prepad med zabavno glasbo in poskusi novega oblikovanja glasbenih vrednosti. Kjer išče olajšave in pojasnila, odpove tudi poznavalec. Učene in poljudne analize klasične glasbe se opirajo na formalni red dela in opišejo njegov zunanji potek in subjektivna občutja. Romantično glasbo razlagajo s pomočjo neglasbenih pojmov. Ko pa je na vrsti skladba izven območja konvencionalno razločljivih oblik – in ravno tu išče ljubitelj pomoč – postanejo poskusi razlage čisto tehnične narave in ga pred novim delom pustijo prestrašena. Kdor hoče zares prodreti v bistvo, notranjo vsebino in stilno vrsto glasbenega dela, spozna zunanjo obliko v klasični glasbi tudi brez pojasnila; toda tam, kjer gre za notranje bolj kompliciran glasbeni razvoj, razlagalci odpovedo. Sem pa bi mogli šteti tudi celo vrsto skladateljev, ki skušajo z zamano z besedami pojasniti to, kar je glasbeni stvaritvi uspelo z njenimi lastnimi sredstvi. Za poslušalca je boljše, če mu pomagamo nakazati notranje odnose v klasični glasbi, v novih delih pa tiste poteze, ki novo vežejo s starim. „V čistem stanju je glasba svobodno raziskovanje duha“, je trdil Igor Stravinski; glasbenoustvarjalni razvoj nosi „vrsta odkritij“. Tisti poslušalec, ki zna podoživeti „odkritja“ ustvarjalnega duha, bo užival ob glasbenem delu tako po razumski kot po duhovni strani.



BRITTEN S SVOJIM ROLLS-ROYCEM, 1946



BRITTEN (LEVO), 1946

edward benjamin britten 1913 J&J3 prijten penjwim 6qmsiq

Ni veliko skladateljev, ki bi pretežno pisali za mlade poslušalce, še posebno obsežnejših skladb. Skladatelj, Angež Benjamin Britten, doma iz Lowestofta, lahko pohvali, da so njegovi poslušalci tudi otroci. Tako je zanje napisal tu delo „Let's Make an Opera“, ki smo mu pri nas dali naslov „Uprizorili bon opero“.

Igra, ki smo jo pred devetimi leti videli tudi v Ljubljani, v Pionirskem domu se začne v majhnem podeželskem mestecu pri prijazni teti Dorris. Pri njej vsak dan shajajo otroci iz soseske. Pridejo na misel, da bodo uprizorili opero. Nečak tete Dorris je skladatelj, njegova sestra pa piše pesmice. Toda najprej treba najti zgodbo. Ker jih zna teta Dorris čudovito pripovedovati, jo otroci poprosijo zanj. Teta jim pove zgodbo o dimnikarčku. Ko pa izve, za kaj potrebujejo, jim prepove vaditi v svoji hiši. Toda nečak jo omehča in slednjič celo vlogo grajske oskrbnice pripravljena odigrati sama.

Zdaj se šele začne zgodba naše opere „Mali dimnikar“, kot jo je povedala teta Dorris. — Otroci so v gosteh v podeželskem angleškem gradiču. Nekdo pride v grad dimnikarja, da bi očistila kamnine. S seboj pripeljeta osemletna vajenca Sama. Dimnikarja porineta Sama v kamnin, da bi ga očistil, deček pa v njem zagodi in začne klicati na pomoč. Otroci ga slišijo in izvlečejo. Sklene ga tudi rešiti iz rok obeh dimnikarjev. Začasno ga skrijejo v omaro, nato pa prav pred nosom grajske oskrbnice v kovčku za obleko pretihotapijo iz grada. Ker se tudi otroci ta dan odpravljajo domov, se Sam pridruži svojim novim prijateljem. — To pristrčno delo za otroke je nastalo leta 1949. Britten pa je njej navedel tudi sodelovanje občinstva, kar je za gledalce še prav posebno privlačno.

Mladi poslušalci pa Brittna poznajo še po enem delu: „Variacije na Purcellovo temo“ ali kot se glasi drugi naslov „Vodič po orkestru za mladino“. Angleško ministrstvo je namreč naročilo skladatelju, naj napiše glasbo za vzgojni film, katerem bodo prikazani orkestrski instrumenti. Britten je na temo angleškega baročnega komponista Henryja Purcella — na rondo iz scenske glasbe k dramo Abde-lazar — napisal 14 variacij. Vsako variacijo predstavi drug instrument oziroma skupina instrumentov, ki jo je istočasno mogoče videti na filmskem platnu. Ob koncu je fuga, v katero vstopajo v istem vrstnem redu instrumenti kot pri skladbi pa konča slovesna ponovitev teme v celem orkestru.

Večina del tega izredno nadarjenega angleškega skladatelja, ki je nase pritegnil pozornost sveta že zelo mlad, in je to pozornost ohranil do danes, je vokalno-instrumentalnih, od samospeva do kantate in gledališča — opere.

Prva opera „Peter Grimes“ je nastala 1945. leta. Z njo se je Britten dvignil med prve skladatelje sodobne opere. Skladatelj je dobil naročilo zanj od Music Foundation Sergeja Koussevitzkega. — Vsa zgodba se spleta okoli surovega ribiča Petra Grimesa, ki mu vaščani očitajo, da je zakrivil smrt svojega vajenca. Grimes si dobi drugega, pa tudi tega pretepa in ker se hoče ogniti jezi in vaščanom se na hitro odloči — čeprav je nedelja — da bo odplul na morje. Vajenca pelje na ladje po nevarni poti čez skalovje, kjer fantu zdrsrne in utone, čeprav ga hoče Grimes rešiti. Po novi nesreči se Grimes ne upa več domov. Zato se odpelje odprto morje, tam pa se ladja — in z njo vred Grimes — potopi.

Glavni element opere je morje: morje v viharju, morje v sončnem siju, morje v megli. (Sploh je bilo življenje ribičev in morja Brittnu zelo blizu. Očetova hiša v Lowestoftu je stala ob morju in po viharjih dneh so valovi naplavljal razbitih ladij ob breg.) Vso težo glasbenega izraza nosi vokal. Orkester soliste le spremlja ter slika razpoloženja. Samostojno nastopi v predigri in medigrah. Medigre



EVEC PETER PEARS (LEVO), KATHLEEN FERRIER IN BRITTEN, 1946



ORIGINALNA IZVEDBA DELA „UPRIZORILI BOMO OPERO“, KOT GA LETA 1949 IZVEDLA BRITTOVA OPERNA SKUPINA



PRIZOR IZ BERAŠKE OPERE, 1948

skladatelj povezal v suito „Four Sea Interludes from Peter Grimes“, ki opisuje svitanje, nedeljsko jutro, mesečino in vihar na morju.

Brittnova naslednja opera „Oskrunitev Lukrecije“ (The Rape of Lucretia) je nastala eno leto za Petrom Grimesom in je povsem drugačna. — Trije etruščanski vojskovodje, Tarkvinij, Junij in Kolatin so za stavo odšli iz „ojaškega tabora v Rim, da bi se na lastne oči prepričali, kaj počno žene v njihovi odsotnosti. Izkazalo se je, da je bila edino Kolatinova žena Lukrecija možu zvesta. To je tako razjezilo Tarkvinija, da je nasleno noč na skrivaj zapustil tabor in odjezdil v Rim. Z zvijačo je prišel v Kolatinovo hišo in se polastil njegove žene. Naslednji dan si je Lukrecija sama vzela življenje, čeprav ji je mož odpustil. Rimsko ljudstvo pa je izkoristilo ta dogodek in se uprlo etruščanskemu ljudstvu. — Zgodba o Lukreciji, najsi je že zgodovinsko docela resnična ali ne, je bila od Shakespeara dalje večkrat uporabljena, tudi kot opera. Britten je dramatično dela docela izkoristil. Posebnost opere je zasedba, saj nastopa le 6 solistov, zboru ni oziroma je zmanjšan na dva glasova, solosopran in solotenor, ki kot v antični drami spremljata dogajanje s pripombami in razlagata situacije, se pojavljata zdaj z leve, zdaj z desne strani odra in se včasih obrmeta tudi h glavnim osebam ter tako delno sodelujeta v dogajanju. Tudi orkester je majhen, sestavlja ga le 16 instrumentov. Britten je napisal to delo za svojo gledališko operno družino v Glyndeboumu; odtoč tudi komorni značaj „Lukrecije“.

Britten se je še naprej ukvarjal z opero. Nastajale so: komična opera „Albert Herring“ z isto orkestrsko zasedbo kot „Lukrecija“, „Billy Budd“ (opera brez ženskih vlog), „Gloriana“, napisana ob kronanju angleške kraljice Elizabete, „Sen kresne noči“ itd. Leta 1948 je skupaj z odličnim angleškim tenoristom Petrom Pearsom in še nekaterimi sodelavci ustanovil festival v Aldeburghu, kjer izvajajo opere starih in modernih angleških komponistov, posebno pa Brittneve.

Brittnova ljubezen v veliki meri velja angleškim skladateljem minulih stoletij, katerih dela rad predeluje; taka je obdelava stare angleške opere „Beraška opera“ (Beggars' opera) pesnika J. Gaya in komponista J. Chr. Pepuscha iz 18. stoletja, v kateri sta se avtorja duhovito norčevala iz aristokratske in antinacionalne italijanske in Haendlove opere serie. — Britten pa je obdelal tudi opero Henryja Purcella „Dido in Enej“. Purcella je namreč prav posebno cenil med starimi komponisti, zato se je vedno znova vračal k njemu. Res pa je tudi, da odkar je umrl Purcell, v Angliji skoraj tristo let ni bilo vidnejših opernih stvaritev, če izvememo tuje opeme komponiste, ki so delovali v deželi. Za opero ni bilo posebnega zanimanja. Pred leti pa se je položaj spremenil in mnogo je k temu pripomogel prav Britten.

Ko so Brittna spraševali, čemu zapravlja toliko časa za pisanje oper, ko vendar živi v Angliji, kjer sta bili le dve operni gledališči, je Britten odgovoril: „Bolj in bolj me zanimajo človeška bitja, slabosti in vrline, pa tudi drama, ki se lahko sprosti iz medsebojnih odnosov. Od nekdaj me je tudi zanimalo spreminjanje besed v glasbo — nekaj najbolj zgodnjih skladateljskih naporov je rodilo pesmi — Purcell pa mi je pokazal, koliko čudovite dramatičnosti lahko najdem v petem angleškem jeziku. Tako se je večalo moje zanimanje za človeški glas, posebno pa za njegovo zvočnost in barvo. Pri tem mislim predvsem na človeški glas, ki poje v našem subtilnem in lepo moduliranem jeziku. Ker ne govorim italijanščine, nisem docela doumel neverjetne prefinjenosti, duhovitosti in dramske moči Mozartovih in Verdijevih oper vse dotlej, dokler jih nisem poslušal v angleščini. Vedno si prizadevam, da moja dela v inozemstvu pojo v jeziku dežele, kjer so izvajana. Pri tem se nekaj gotovo izgubi, ne pa mnogo.“

Pogosto me tudi vprašujejo, zakaj je mnogo mojih oper napisanih za majhne ansamble: zato, ker kot Anglež želim, da moje opere izvajajo v Angliji. In ko sem z nekaj prijatelji osnoval angleško operno skupino, je moral biti ansambel majhen, ker smo v prvi vrsti hoteli potovati z novo angleško opero po Angliji. Tudi estetsko je po mojem mnenju opera majhnih dimenzij sploh posrečena. Komorna glasba ima fineše in intimnost, ki jih večjim formam navadno manjka. Takoj bi pa rad dodal, da imam rad tudi širok zamah in močne barve velike opere in da bom, če bom imel priložnost, nadaljeval tudi s pisanjem takih del.

Pa še nekaj moram povedati. Vedno čutim močno spodbudo, kadar pišem za simpatično občinstvo in če morda morem usmerjati okus publike v smer, v katero bi po mojem mnenju morala iti. Ker sem torej osnoval festival z lastnim opernim odrom v tistem delu sveta, v katerem živim, bi rad še naprej pisal za ljudi, ki prihajajo tja.“

In kakšen je Brittnov glasbeni jezik? Predvsem zna presenečati svoje poslušalce! Je svež, domiseln, zna pisati tradicionalno in sodobno, poskusil se je tudi z dodekafonijo. Rad poudarja, da komponira za sodobnike, med katere šteje tudi najmlajše. Odlikuje ga sijajna kompozicijska tehnika in barvita instrumentacija. Njegove skladbe so pregledne in oblikovno dovršene. Rad eksperimentira. Je vihrav, neustaljen, kompliciran, lahкотen in duhovit. Rad dirigira svoje skladbe in je tudi odlični pianist.

In kje komponira, vsaj včasih? Kot mnogi, tako ima tudi Britten probleme z delovnim prostorom in s tenkimi stenami. Ker je moral v nemer poslušati pritožbe sosedov, se je slednjič odločil za nakup avtomobilske prikolice. Kadar se mu zahoče komponirati, se usede v avto in se odpelje v zeleno okolico — pisati skladbe.

NARCISA DESKOVIC

koncertni telegrami

7. X. Koncert zbora madrigalistov in radijskega komornega orkestra iz Celovca v Stolnici. V nemogočih akustičnih pogojih izvedbe Bachovih in Haendlovih skladb ni mogoče vrednotiti.

10. X. Virtuski di Roma, dirigent Renato Fasano. Velika dvorana SF. Večer Vivaldijevih skladb. Glasba starega mojstra še kako godi današnji publiki. Zvok godal je ob dinamičnem niansiranju mediteranskih izvajalcev pravi balzam za (pre)nekatera ušesa.

12. X. Jože Falout, rog – Alojz Zupan, klarinet; klavirska spremljava Nada Oman. Velika dvorana SF. Dva domača virtuozna na instrumentih, ki imata na srečo tudi dobro tujo glasbeno literaturo. Uvrstitev v skupni abonma z renomiranimi tujimi solisti je povsem upravičena in po izvajalski plati potrjena.

19. XI. Klavirski duo Alenka in Igor Dekleva (štiriročno). Mala dvorana SF. Če hočemo imeti bogato in raznoliko glasbeno življenje, gre sem tudi klavirski duo. Skladb je dovolj, celo Kogoj je napisal tako fugo. Ostale skladbe nihajo med salonskim domačim muziciranjem, dolgovestnostjo in koketiranjem z občinstvom. Izvajalca sta se spretno prilagajala; dober okus nekaj velja!

20. XI. Večer del varšavskih skladateljev. Mala dvorana SF. Poljsko avantgardo poznamo že deset let. Koliko je napredovala? Našim izvajalcem ne predstavljajo nobenih težav več. Včasih smo se ob ekstravagantnostih zabavali, danes nas postavljanje steklenic na klavirske strune spravlja prej v zaskrbljenost. Sijajna izvedba fuge za tolkala (Boris Šurbek).

26. XI. Pianist Emil Gilels. Velika dvorana SF. Mojster igra kakor hoče, zlasti Mozarta. Pri Brahmsu je poglobljen, Prokofjev je točno določen in z Debussyjem prezentira publiki še zunanji lesk klavirske igre.

3. XII. Moskovski godalni kvartet. Velika dvorana SF. Štirje mladeniči najbrž nimajo nobenih drugih skrbi in dolžnosti kot da igrajo v kvartetu. Prav je tako, kajti njihova igra je res skupno komorno muziciranje.

leon markiewicz

pol stoletja
glasbene
ustvarjalnosti

(2. nadaljevanje)

V iskanju novega – je dokazoval Lunačarski – ni ničesar slabega niti dobrega, pomembno je, koliko je novo vredno. Pogum za razvoj tradicije, odločnost pri vpeljavi novih prijemov, celo nasprotujočih ustaljenim zahtevam dobrega okusa, lahko pomenijo napredek, celo revolucionaren, lahko pa so tudi navadno huliganstvo.

Lunačarski ni izbiral besed, kadar je šlo za vrednote v umetnosti, ki so jo predstavljali sovjetski družbi. Zlasti še v času nevarne ofenzive „kiča“, ki je izvirala iz „nepovskih“ časov – vala limonadnih ruskih romanc, kabaretskih pesmic in dvomljivih dovtipov v glasbenem gledališču in komediji. „Neznanje je novemu razredu škodljivo – je svaril – ker je novi razred, ki še nima orientacije v kulturi, lahko prevarati, lahko mu je podtakniti vročo mačjo juho ali kaj gnilega, razred pa to kot lačen človek pogoltne. Če mu še povemo, da je to proletarska juha in mu jo serviramo na rdečem krožniku, jo poje s posebno slastjo, zraven pa je prepričan, da je to prav njegova, proletarska kultura. To pa je zelo obupno in žalostno. Proti temu se je treba bojevati z vsemi silami.“

Kadar ocenjujemo blesk in bedo razprav o umetnosti v dvajsetih letih, ne moremo zanikati, da se avantgardni umetniki niso hoteli povezovali z najširšimi odjemalci. V resnici so bila novatorska iskanja, ki jih ni manjkalo v vseh vejah umetnosti, vseeno – saj so bile množice v Rusiji dolgo kulturno zaostale, hud je bil boj z nepismenostjo – obsojena na osamelost. Tedanja avantgarda – kot jo opisuje Jerzy Kossak v knjigi „Spor o moderni kulturi“ – je enostransko obravnavala množice: kot objekt hitrega – vsakdanjega izpopolnjevanja v umetniškem sprejemanju, „leninizem pa je zahteval povezovanje premišljenih akcij v družbeni, moralni, estetski vzgoji in razvoju ustvarjalne dejavnosti samih množic – obravnaval je vse kot dolgočrten družbeni proces.“

Med važnejšimi deli, ki so nastala v dvajsetih letih, moramo omeniti V. simfonijo Mjaskovskega (prvo simfonijo zloženo v sovjetskem družbenem sistemu), I. simfonijo Sostakoviča, baleta „Plamen Pariza“ in „Rdeči mak“ Glera, „Žalostno odo“ Kreina itd.; vrsta del z aktualno tematiko ni vzdržala preizkusa časa. Drugim so zamerili „preživeti predrevolucijski stil in subjektivizem“, (romance Mjasokovskega, Kreina), „postimpresionizem“, „konstruktivizem“, „dekadentizem“ (I. simfonija „Oktobrsko“

Sostakoviča, istega avtorja klavirski „Aforizmi“, opera „Nos“, „Livarna“ Mosolova in drugo). Zelo pozorno so sprejeli prve poizkuse obravnavanja revolucijske tematike v operah. Uporabljali so jo manj znani skladatelji, pretežno iz vrst APM.

Operna ustvarjalnost z revolucijsko tematiko je bila v teh letih vprašljiva, saj je bila možnost idejnega vpliva na novo občinstvo neposrednejše kot na primer s simfonično glasbo. To je bilo izredno občutljivo občinstvo, se spominja Konstantin Stanislavski: „Prihajalo je k nam z navdušenjem in v pričakovanju nečesa pomembnega, nenačelnega. Do igralcev je imelo nekakšno ganljivo in čustveno razumevanje.“

Prve sovjetske opere so temeljile na zgodovinskih epizodah, zvezanih z liki Pugačova („Upor orlov“ – Paščenkin 1925), Razina („Stjenka Razin“ Triodina 1925), dekabristov („Dekabristi“ Zolotarev 1924) in upora kitajskih boksarjev („Sin sonca“ Vasilenko 1929). Prav tako so posegali po bolj sodobni tematiki, o čemer pričajo opere, kot so: „Za rdeči Petersburg“ Gladkovskega in Prussaka 1925, „Preboj“ Potockega, ali pa „Severni veter“ Leva Knipperja. Vseeno pa so te opere kmalu izgubile s plakatov. Čeprav je bil njihov glasbeni jezik zelo preprost, ni navduševal poslušalcev. Prvim sovjetskim operam – trdi Danilevič – manjka resničnega, globokega prodora v zgodovinsko obdobje, ki ga poustvarjajo. Osrednji odlomki motijo zaradi shematičnosti in primitivizma.“

To so bile glavne napake skladateljev, združenih v APM, ORKID ali pa v „Prokol“.

Vredno pa je omeniti, da so v tem času nastale tudi prve opere v nekaterih republikah. Bile so to na primer „Zlati obroč“ Borisa Latošinskega (Ukrajinska SR), odprta na folkloro zahodne Ukrajine, „Šahsenem“ – ki jo je napisal Gler po naročilu vlade republike Azerbajdžan, kot prva azerbajdžanska opera. Isti avtor je leta 1946 podobno zložil prvo uzbeško opero „Guilsara“.

V Ozračju vročih razprav o podobi socialistične umetnosti, v trenutku ofenzive socializma v prvi petletki, je leta 1932 začela veljati pomembna odločitev: z odlokom CK VKP/b so namesto različnih umetniških organizacij in skupin ustanovili večje ustvarjalne zveze, med temi tudi še današnja „Zveza sovjetskih skladateljev. Leto 1932 je tako začetek novega obdobja v razvoju sovjetske ustvarjalnosti. Trajalo je do napada nacistične Nemčije na ZSSR leta 1941.

Ideje in poglede na umetnost so nadomestile razprave na temo tako imenovanega socialističnega realizma. Glavni teoretik nove smeri je postal Andrej Zdanov. Oblikoval je načela soocializma, ki so dajala prednost socialistični snovi, naslonitvi na ljudsko tematiko in motiviko, nadaljevanje ruskih glasbenih tradicij XIX stoletja. Vse to je prilagodil potrebam množic. Načela – sama po sebi vredna pozornosti – so vpeljevali administrativno, katego-

rično, z valom razvijajočega se kulta osebnosti. Ustvarjalne težnje, ki se niso skladale s pojmi soocializma, so obsojali kot formalizem.

Velik odmev v SZ so imeli redaksijski članki v „Pravdi“ januarja in februarja 1936. – „Nered namesto glasbe“ in „Baletna laž“ sta naslova kritik, ki sta zelo ostro ocenili opero „Lady Macbeth mčenjskega okraja“ in pa Sostakovičev balet „Svetli potok“. „Pravdini članki“ – beremo v že citirani knjigi L. Danileviča – „so bili uperjeni proti formalizmu in grobemu naturalizmu, proti „ličinkastemu“ levičarskemu novatorstvu.“ V članku „Nered namesto glasbe“ poleg pravih trditvev srečamo tudi negativne težnje, karakteristične za kult osebnosti. Članek je kazal na pomanjkljivosti, ki zadevajo prvo redakcijo opere, zamolčal pa je močne, realistično prepričujoče odlomke opere. Poleg tega je bil celotni ton članka v nasprotju z Leninovimi zahtevami, ki pravijo, da talent zahteva izjemno obravnavo.“

Oba Pravdina članka sta izzvala živo razpravo, zaradi česar se je dogajalo, da so za vzor soocializma pogosto postavljali manj ambiciozna dela z zastarelimi tehničnimi in izraznimi sredstvi, z imenom formalizem pa so nepremišljeno bičali dela, ki so težje razumljiva, pretežno instrumentalna, neprogramska. Vseeno pa so nekateri stvaritve teh let kasneje uspele. Mednje štejemo npr. V. simfonijo Sostakoviča, napisano kot „ustvarjalni odgovor na pravično kritiko“. Leningrajska in moskovska praizvedba tega dela je skladatelju prinesla nesporno priznanje glasbenega sveta in občinstva, kot delo, ki ustrezno izraža „človeka z vsemi njegovimi doživetji“. Simfonijo je priznal ves svet.

Če primerjamo stanje v sovjetskem skladanju tridesetih let z dvajsetimi leti, moramo priznati, da je nastopil kvantitativni skok v ustvarjalnosti; kar zadeva vsebino, se je približala problematiki socialističnega graditeljstva. In tako je, npr. če je bilo delo oprto na motive preteklosti, tematika opravičevala socialni zorni kot; če je bila vsebina življenjske sovjetskih ljudi – se je glasba ravnala po ljudski motiviki.

Do leta 1941 je Sostakovič zložil skoraj 60 del; prav tako intenzivni so bili tudi drugi skladatelji, npr. Mjaskovski, Šaporin, Krein, Asafjev. Spomnimo se tematike nekaterih del: tako Mjaskovski imenuje svojo XII simfonijo „Kolhozna“, Knipper – III. simfonijo – „Dajnovzhodna“, Kabalevski piše po značaju optimistično opero – „Colas Breugnon“ po Rollandu, idejni pečat vsebujejo baleti Kreina – „Laurencija“ po G. Lorci in že omenjeni Asafjeva, Šaporinov oratorij „Na kulikovem polju“ udarja na domoljubne strune, Hačaturjan pa polni svoje klavirske in violinske koncerte z armensko ritmiko in melodiko. Take primere bi še lahko naštevali.

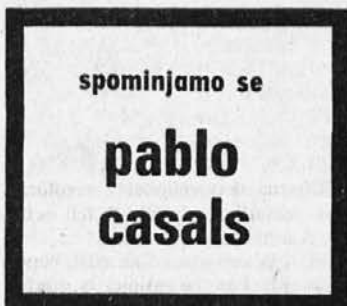
V azijskih republikah, v katerih šele zdaj nastajajo poklicna skladateljstva središča, nastajajo nove opere, skladajo jih včasih ruski skladatelji glede na program kulturne pomoči nerazvitim krajem. In tako npr. je ljudsko opero v Kazahstanu

začel Evgenij Brusilovski („Kyr-žybek“, „Žoldyr“ 1934–1935), v Kirgiziji – Vlasov, Malybajev in Fere („Ajčurek“ 1939), v Tadžikistanu – Balasanjan („Upor Vose“ 1939, „Kovač Kova“ 1941), v Azerbajdžanu po Gleru ustvarja ljudsko opero Gadžibekov („Ker-ogly“ 1937), v Gruziji Tuskija in Kiladze („Domovina“, „Lado Kencoveli“), v Armeniji Stepanjan („Pred svetom“ 1938). Opere in baleti s sodobno tematiko nastajajo v Ukrajini in Belorusiji.

V tridesetih letih se je v SZ za stalno vrnil tudi Sergej Prokofjev. SZ je obiskal že 1927. leta in zmagoslavno končal turnejo po večjih mestih. Istega leta je bila v Londonu premiera baleta „Jekleni korak“, ki je bil napisan leta 1925 na pobudo Sergeja Džagileva in po ideji Georgije Jakulova. „Jekleni korak“ se godi v ZSSR in predstavlja „čas podiranja starega življenja (...) in entuziazem revolucionarjev ob propadu starega ter patos organiziranega tako zunanje kot notranjega dela“. Bil je afirmacija življenja sovjetskih ljudi, ki jih je Prokofjev poznal samo po pripovedovanju in ne vedno prijazen pisanju zahodnega časopisja. Vendar je dejal londonski kritik „Empire News“ – „kot apostol boljše vizma Prokofjev nima sebi enakega. Tako pisatelji kot govorniki so hvalili mik boljše vizma mnogo let, toda šele Prokofjevu je uspelo v celoti izpovedati duha današnje Rusije, bolje kot vsi pisci skupaj.“ Prvo delo, ki ga je Prokofjev napisal v SZ, je bila glasba za film „Poročnik Kiže“. Iz tega časa pa vseeno najbolj izstopa balet „Romeo in Julija“. Sodobni skladatelj navdušuje s preprostostjo in dostopnostjo svojega jezika. Iz glasbe za Eisensteinov film „Aleksander Nevski“ se je rodila kantata z istim naslovom in ima še danes eno glavnih pozicij v sovjetskih vokalno-instrumentalnih glasbenih delih.

Prokofjev se vključuje tudi v javno razpravo o tem, kakšna naj bo glasba. Nekaj njegovih misli: „Glasba, kakršno danes potrebujemo ... mora biti predvsem „melodična“. „Glasba je postala pri nas dostopna širokim ljudskim množicam, katerih umetniški okus se neverjetno hitro izpopolnjuje ... Zato mislim, da bi skladatelj, ki bi zavestno želel biti bolj preprost, napravil resno napako.“

V času, o katerem govorimo, se je pojavilo veliko uspešnih množičnih pesmi. Pisali so jih skoraj vsi skladatelji, posebno popularne pa so bile pesmi Izaaka Dunajevskega. Tako so danes po vsem svetu znane „Pesem o domovini“, „Veseli veter“ in tudi popravljena „Koračnica entuziastov“, in še mnogo pesmi iz operet in filmov. Prav tako so med najpopularnejši „Če jutri v boj“ Pokrassa, „Katjuša“ Blanterja, pesmi Aleksandrova in drugih. Te pesmi so prihajale med ljudi s pomočjo vedno bolj razširjenega radia in filma, ki je pritegnil k sodelovanju številne skladatelje. Tedaj se je razvila tudi glasbena ustvarjalnost za otroke in mladino. Tu ima velike zasluge Kabaevski. (Se nadaljuje)



spominjamo se pablo casals

Mali mož z veliko plešo in smrtno resnim obrazom, Pablo Casals, sodi med tiste osebnosti, ki nastopijo le vsakih nekaj desetletij in s svojo umetniško silo in prepričevalnostjo naravnost začarajo in uročijo svoje poslušalce in sodobnike. Taki so bili med drugimi Paganini, Ana Pavlova, Caruso ...

Njegovo izredno nadarjenost je spoznal neki španski bogataš, ko ga je slišal igrati v neki kavarni. Posredoval mu je sprejem na španski dvor in s tem možnost štipendije na konservatoriju v Madridu.

Casals je bil rojen 29. decembra 1876 v kraju blizu Barcelone, kjer je bil njegov oče organist. Že doma se je naučil igrati na vrsto instrumentov, nato pa profesor za čelo na barcelonskem konservatoriju. Leta 1898 je šel na prvo turnejo po Angliji in Franciji, kjer je doživel sijajen uspeh.

Navado je imel igrati z zaprtimi očmi, skoraj negibno. Njegova igra pa je bila prežeta s temperamentom pravega Španca. Njegov ton je deloval kot čudež, mehak, teman, poln in istočasno nežen. V njem ni bilo nič sladkobnega, kar je sicer tako pogosto pri violončelistih. Bil je brez sentimentalnosti plemenit in poln tople pevnosti. Znal ga je kot nihče drug dinamično niansirati.



spominjamo se alois hába

Lani 18. novembra je umrl tudi češki skladatelj ALOIS HABA v starosti 80 let v Pragi. Posebno pozornost so zbudile njegove skladbe in spisi o četrtrtonske glasbi. Za svojo opero „Mati“ je prejel 1931 češkoslovaško državno nagrado. Znan je bil tudi kot pedagog na praškem konservatoriju. Njegovi učenci so bili številni jugoslovanski skladatelji (Osterc, Čolić, Vučković, Lipovšek). Bil je častni član Mednarodnega združenja za sodobno glasbo (ISCM) in dolga leta tajnik



Publiki ni nikoli delal koncesij in v največjih svetovnih dvoranah je rad poudaril intimno komorno muziciranje. Vse tehnično je bilo pri njem tako samoumevno, da poslušalci sploh niso pomislili na težave.

Casals ni bil le najpomembnejši čelist, marveč tudi kot človek izredna osebnost, polna pravega humanizma, odklanjajoč vsakršno totalitarnost oblasti. Tako je po državljanski vojni zapustil Španijo in ko je bila le-ta leta 1952 sprejeta v UNESCO, je zapustil glasbeno sekcijo te institucije.

„Edino orožje, ki ga imam, je moje violončelo in moja taktirka. Med državljansko vojno sem oboje, kolikor sem mogel, uporabil za to, da sem podprl stvar, v katero sem verjel – svobodo in demokracijo,“ je zapisal v svojih Spominih.

Šele leta 1950, v Bachovem letu, je prelomil svoj umetniški molk in igral na Bachovih svečanostih v Pradesu, kamor se je zatekel v prostovoljno izgnanstvo. Julija leta 1951 je organiziral v Perpignanu na dvoru nekdanje kraljevske palače tri tedne trajajoč mednarodni Mozartov festival. Ob njegovem 75. rojstnem dnevu se je zbral 75 čelistov sedmih narodnosti v Zuerichu, kjer so muzicirali pod njegovim vodstvom. Od leta 1955 pa je živel s svojo ženo, bivšo učenko, v Portoriku. Umrl je lani 22. oktobra v častitljivi starosti 97 let, slavljen in čaščen ter spoštovan kot eden največjih umetnikov in ljudi našega časa.



češkoslovaške sekcije tega združenja. Njegova teorija četrtrtonske glasbene harmonije je rasla v začetku iz ljudske pesmi domačega kraja in iz preučevanja orientalske glasbe, ki se pogosto poslužuje intervalov, manjših od poltona. Njegova prizadevanja so rodila sicer nekaj izrazitih umetniških del, vendar se v praksi niso uveljavila. Kljub temu bo ostal Hába zapisan v zgodovini glasbe kot eden odločilnih glasbenih revolucionarjev, novatorjev in ustvarjalnih raziskovalcev.



koncertni telegrami

Ob dognanih izvedbah Prokofjeva, Sostakoviča in Stravinskega enkrat slišimo široko dimenzionirano izvedbo Čajkovskega kvarteta op. 11.

4. XII. Božo Rogelja, oboa – Aci Bertonec, klavir. Koncertni atelje DSS. Večer brez tonskega spodsrljaja pri instrumentu. Fenomenalen solist, ki mu ne bo treba igrati Globokarjevega glasbenega teatra. Zadostovala mu bo normalna literatura; igra je resnično lepa.

9. XII. Hubert Bergant, orgel-ski večer v Stolnici. Po številu novih glasbenih programov naš najplodovitejši koncertant. Po prejšnjih spominskih in stilnih koncertih večer posvečen Hindemithu in Messiaenu. Vse, kar se na teh orglah po dveh tako različnih skladateljih storiti da. Plošča o nujnosti koncertnih orgel v Ljubljani je že izrabljena ...

10. XII. Slovenski godalni kvartet in pianistka Zdenka Novak. Mala dvorana SF. Ali je kje kakšno priznanje, da se nadaljuje tradicija godalnega kvarteta pri nas? Samo dve deli sta bili izvedeni: Borodinov kvartet in Schumannov kvintet, toda dovolj za potrdilo, da gre za resna in prizadevna stremjenja. V kvintetu je pianistka povzela initiativo, vendar je ni zlorabila.

11. XII. Fedja Rupel, flavta – Aci Bertonec, klavir; v triu še violist Mile Kosi. Koncertni atelje DSS. Flavtist si šteje v dolžnost, da nastopa tudi solistično in prav izvrstna izvedba Hindemithove sonate je dala slutiti, da bi lahko igral boljše skladbe kot je Castiglioničev Gymel. Pomemben dogodek je izvedba Tria slovenskega parizana B. Kantušerja. Svojevrstna slovenska glasbena smer iz drugega izhodišča, kot ga ima dandanes vladajoča domača skladateljska garda.

11. XII. Zagrebški solisti. Velika dvorana SF. Renomiran ansambel igra brez dirigenta prav tako dobro, mogoče še bolj sproščeno in to v plemenitem smislu muzikalne igre vsakega posameznika v lepi zvočni gmoti.

E. L.



GLASBENI UMETNIKI SLOVENIJE – Hilda Horak, Mihael Gunzek, Marijan Lipovšek (Brahms, Škerjanc, Finzi, Lipovšek) – GALLUS LP – 57/33

BLAŽ ARNIČ: PLES ČAROVNIC, PESEM PLANIN – Simfonični orkester Slovenske filharmonije, dirigent Lovrenc Arnič – GALLUS LP – 56/33

Na slovenskem trgu sta zopet dve novi slovenski plošči, ki jih je izdala Mladinska knjiga. Prva je posvečena pianistki Hildi Horakovi in klarinetistu Mihaelu Gunzku ob spremljavi Marijana Lipovška, druga Blažu Arničju ter Slovenski filharmoniji z dirigentom Lovrencem Arničem.

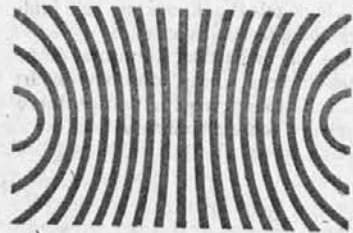
Za stran Hilde Horakove lahko rečemo, da je vseskozi prijetno uglasena. Petim Fantazijam op. 116 Johanna Brahmisa neprisljano sledi Škerjančeva trstavčna klavirska sonata, razkrivajoč veliko pianistično tradicijo, ki ji je sledil naš skladatelj, le malce začinjeno z impresionističnimi domislicami. Pianistka se je mogla brez težav živjeti v oba skladatelja, pri čemer je poudarila predvsem njuno lirično plat, četudi na račun zunanje atraktivnosti, kar bo včasih predvsem pretanjenim ljubiteljem klavirske umetnosti. Klarinetisti se srečujejo s podobnimi težavami kot solisti na druge instrumente, ki jim zgodovina še ni utegnila izoblikovati velike solistične literature. Za Pet bagatel Geralda Finzija, Škerjančevega angleškega sodobnika, pač velja, da je akademsko izgledajena, a dolgočasna glasba; ob njem se Lipovškove Tri pravljice pokažejo kot pravo razodetje. Obe skladbi je Gunzek zaigral lepo in v soglasju z nekoliko ozkimi dinamičnimi in izraznostnimi možnostmi, ki mu jih daje instrument.

Za Arničjevo ploščo sta bila izbrana Ples čarovnic in Pesem planin, obe iz skladateljevega posimfoničnega obdobja, ki bi ga lahko zaznamovali kot samorastniško slikarstvo, transponirano na zahtevno platno orkestracije. Tudi skladbi sami sta si zelo podobni. Kot lahko presodimo po posnetku, sta tako dirigent kot orkester nalogi izvedla brezhibno; takšne zvočne uglasjenosti v interpretaciji naših simfonikov nismo zlepa vajeni. Tudi zračnost plošče oziroma „transparenca“, kot bi lahko rekli s tujo besedo, je prepričljiva, skorajda bolj kot na prvi plošči, ki je nekam suha. Moti pa le nekaj „vozlov“ – vsaj na primerku, ki nam

info

ČLOVEK ELEKTRONSKE DOBE JE NOMAD NA LOVU ZA INFORMACIJAMI

McLUHAN



show s kislim zeljem, prosim (II)

v nedeljo zvečer,
2. decembra 1973

Zares edinstveno na slovenskem radiu! Val 202 naj se skrije, razkrinkati ga je treba, saj je po govorni strani le bleđa kopija! Naj živi, naj nas zabava KRALJ SLOVENSkih MODERATORJEV!

Oddajo je navedeni večer vpeljal čisto nov pregovor, motto: „ZABAVAJ SE SAM IN MARJAN TI BO POMAGAL...“

Lastnosti naše edinstvenosti ni malo. Zabava, še celo tista v stilu RTV, ponuja poslušalcem „roko v pomoč“, se jim skromno ponuja za domačo zvočno kulisico, npr. ob „peglanju nedeljske zehnte“. Če stavka ne jemljemo za prazno frazo, lahko namignemo, da pa mogoče le gre za tiho priznanje vloge in nivoja te in take „zabavnosti“ slovenskega radia.

„DO SEDA SEM MISLIL, DA JE NAJVEČJA VREDNOST TELE ODDAJE PRAV V TEM, DA JE V NJEK OB VSAKEM ČASU ZA VSAKOGAR NEKAJ...“

Omenjena „skromnost“ po naslednjih petih minutah izpade kot blef, kot poštrkana pozdravna gesta gosta na vratih, ki prinaša z naročnino plačano) zabavo, ZABAVO! Poklon je mimo, povzdignjen glas naznanja totalnost dogajanja, narodni radio hoče zadovoljiti vse in vsakogar, vaša želja, naš ukaz, želeli ste, poslušajte, dragi naši poslušalci... vendar: ker se nas je zbralo toliko, moramo narediti malce reda...

... prve ČETRTE URE BOM MORAL POSVETITI NAJMLAJŠIM, ... POTEM BODO PA NA VRSTI: TISTI, KI GREDO ZVEČER ŠE NA SESTANEK, POTEM DELOVNE ŽENE, NATO ZA SPANCI, POTEM VOJAKI, NAKAR ... TISTI, KI BODO PO ODDAJI ODŠLI NA KOZARČEK...“

Samo, da se bomo vsi zvrstili, čeprav šele čez en mesec. Vsi: od 34 dni starih dojenčev do stark iz doma onemoglih. Vsi. S posredovanjem PTT, skozi govorni organ moderatorja, bomo poleteli v eter, preplavali deželo slovensko in pristali v ušesih kolegov, znancev in prijateljev... naš družabni status se bo močno dvignil.

Gre za prvo in edino SHOW oddajo na Radiu Ljubljana. Ta je takšna, kot jo ta radio zmore, želi in zasluži. Show Marjana Kralja je prav tako odraz radia v celoti, kot tudi oddaja sama govori in poje o konceptih radia, na katerem nastaja. Ušesom poslušalcev zveni sveže in drugače, ker je radijski program zapet, uglajeno polizan in konzervativen. Vendar, če stopimo ven iz okvirov notranje primerjave, in ocenjujemo „V nedeljo zvečer“ samo ob jugoslovanski tovrstni produkciji, se lahko samo milo nasmehujemo.

... JAZ SPLOH VSE RAZUMEM, ... V TEM PRIMERU NE RAZUMEM, ZAKAJ ALENKI DOMAČE PESMI SPLOH NE GREDO V SLAST...“

Načelo „ustreči vsem in vsakomur“ velja. Tudi za Alenko, čeprav si je zamislila, da hoče ravno v tej oddaji slišati zadnje Stonese. Revica najbrž ne ve, da ključ oddaje določa vsaj eno slovensko popevko na štiri predvajane. Utrjeno razmerje med domačim in tujim in komercialna poprečnost, iz katere ne sme nič posebej izstopati, ni samo lastnost glasbenega dela oddaje. Njen govorni del, boljše, načelen odnos avtorja(ev) do tega, v kakšne vode usmeriti pogovor s poslušalci, je za oddajo še bolj značilen.

„KO TAKOLE PREBIRAM VAŠA PISMA, POSTANEM VČASIH OTOŽEN. ČE IMATE LE MAJČKENO SREČE, PRIDETE KMALU NA VRSTO. NEKDO SE VAS SPOMNI, VAM ZA ŽELI SREČO, MARJAN NEKOLIKO PREOBRNE, DA JE ZA VSE POSLUŠALCE SPREJEMLJIVO...“ IN OBČUTEK OSAMLJENOSTI IZGINE...“

To, kar tukaj pomeni „preobračanje“, ni le prilagajanje pisem radijskemu mediju. Vključuje tudi selekcijo poslanega pisanja, še posebej, ker „kramljanje s poslušalci“ pomeni hrbtenico show oddaje, kot je to v našem primeru. Te „priredbe“ skupaj z odgovori nanje, opremljene še z veznim besedilom in predlagano glasbo, sestavljajo končno podobo oddaje, ki preganja slovensko osamljenost. – V čem je „vic“ in šablona „pogovora“ med poslušalci in vodjem oddaje?

„VI TAKO, JAZ PA DRUGAČE. VI MENE PO GLAVI, JAZ PA VAM – PESEM...“

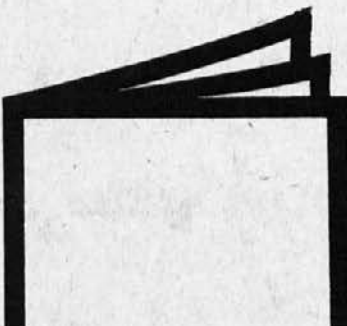
Dokler rutine ne spregledaš, je to še lahko neke vrste domačijska duhovitost; če pa si ogledamo pogovor pobliže, bi ga prej lahko označili za KVAZI-PSIHIATRIČNO URAVNOVEŠANJE ČUSTVENO RAZGRETEGA POSLUŠALSTVA. Terapija uporablja orwellovsko „kriminalstop“ metodo, preneseno na čustveno področje. Namen „uravnavanja“ je zazibati poprečnega poslušalca (skozi neprestano prisotno

ideologijo Zdrave pameti (še globlje v njegovo otopelo meščansko – ali – kmečko zlato sredino; konkretno, v oddaji je to tudi odnos moderatorja do (s pismi sočujočih) poslušalcev; DARUJE: skromnim radijsko kraljestvo, prenapetežem po nosu, slepo zaljubljenim žličko realnosti, razočaranim dozo utehe, žalostnih vic izza prvega vogala, tistim zdoma rožnato bodočnost, tistim pri SMB njihove ljubeče drage... vsem vse in vsakomur tisto, kar rabi pa še nima v svetu, polnem dokončnega reda, harmonije in tihe slovenske lepote, otožne in pravljicne hkrati.

Je to res ON? Ali pa zrežirana privatnost, ki je pravzaprav kulisa totalnega medija, blagohotna v svoji moči in vseobvladljivosti?

.....
... na tem mestu se je pisanje avtorju uprilo. Namesto, da bi natančneje spregovoril o domačijstvu in slovenski verziji terapije pranja možgan ter izoblikoval zaključke, je članek oddal nedokončan. To lahko pomeni, da oddaje same ni mogoče obravnavati resno. Problem je širši. Zajema okvir, iz katerega oddaja izhaja; tukaj bi resnost res bila poetična.

D. R.



pierre
schaeffer
machines à
communiquer
I. del
genèse des
simulacres
(rojstvo
prividov)

éditions du seuil,
paris, 1970

Že v prejšnji številki Glasbene mladine smo opozorili na Pierra Schaefferja, ki danes vodi raziskovalni center pri francoski radio-televiziji, sicer pa je v Franciji pionir tovrstnih raziskav in ustvarjatelj centra. Obsežno delo v treh knjigah,

od katerih vam predstavljamo prvo, govori prav o izkušnjah, ki si jih je Schaeffer s sodelavci pridobil v več kot dvajsetletnem delu centra. Ne gre le za glasbene raziskave, pač pa za možnosti, ki so z razvojem znanosti dane komunikacijskim sredstvom – mass media. S tem je povezana nujnost utemeljitve novih odnosov, tako v umetnosti kot v družbi nasploh, in določitev razsežnosti umetnosti v novih pogojih. Radio, film in televizija nam prinašajo pravzaprav „prividno“ resničnost, od tod naslov prvi knjigi – Rojstvo prividov. Pisec v knjigi sledi stopnjam v centru zastavljenega dela, in po uvodni razpravi o novih možnostih posredovanja umetnosti in po postavitvi delovne hipoteze govori o petih „etapah“ kot o zavrlnih točkah v raziskovanju, ki jih je bilo potrebno razčistiti, če je delo v centru hotelo teči dalje. Poglavja so tudi sicer pisana v razdobju nekaj let in hkrati z razvojem centra kažejo avtorjev lastni razvoj. Čeprav o glasbi sami govori podrobneje le tretja etapa, je o njej in zanjo v celotni knjigi najti brez števila misli in napotkov. Sama tretja etapa, ki v skladu z avtorjevimi interesi odkriva možnosti elektroakustične glasbe, že takoj na začetku „obračuna“ z glavnimi argumenti nasprotnikov eksperimentalne glasbe. Schaeffer jih navaja, da kasneje znanstveno in

fizološko dokazuje nujnost sprememb in razvoja in utemeljenost lastnega dela. Za vse, ki francoščino malo bolje obvladajo in ki jih zanimajo odnosi med človekom in strojem, človekom in umetnostjo in končno med človekom in človekom v smislu komunikacij, je knjiga lahko izvrstna informacija. Izposodite si jo lahko na filozofski fakulteti, v knjižnici oddelka za primerjalno književnost, morda tudi kje drugje, vsekakor pa jo lahko tudi naročite pri Mladinski knjigi.



Spoštovani urednik!

V GM št. 1 z dne 5. novembra 1973 ste na 12. strani objavili naslove treh knjig in sicer:

1. Rock is Beautiful,
2. Richard Goldstein's The Poetry of Rock in
3. Complete Works of Bob Dylan; Taomas Rap.

Zanima me, in vas lepo prosim, da mi odgovorite, ali se te knjige dobe v Sloveniji in, če so že prevedene v slovenski jezik. Za odgovor se vam že vnaprej zahvaljujem.

Lepe pozdrave vam pošilja vaša dolgoletna zvesta bralka Silva Kmetec, Turliška 8, Ptuj

Zakaj smo se odločili v INFO(rmacije) rubriki objavljati podatke in poročila o zanimivejših knjigah z glasbenega področja, sem, draga Silva, zapisal že v številki, ki jo navajaš. Vendar naj o tem povem še nekaj:

Izvirne slovenske tovrstne literature je pri nas skoraj toliko kot nič, čeprav vsi vemo, kakšno zanimanje vlada za rock in jazz.

Se pri našem časopisu se člankov s teh področij ne otepamo ravno preveč.

Tudi založbe, ki uvažajo tuje knjige, same še niso ugotovile:

- da bi šla taka literatura, če že nič drugega, „vsaj“ dobro v denar;
- kakšen je vzgojni pomen dobre knjige o teh glasbenih zvrsteh;
- naj bi uvoz knjig pokrival tudi tista področja, ki jih slovenska publicistika in esejistika (še) ne dosega.

Zato so v zdajšnji situaciji kvalitetni prevodi res neke vrste kompromisna rešitev (pri knjigah in pri publicistiki), ki se je večkrat oprimmemo tudi pri GM. Ker nočemo biti črnogledi, sem prepričan, da bomo lahko v bodoče objavljali več razmišljanj slovenskih avtorjev in, da se bo nekoč tudi kdo pri nas lotil širše obdelave rocka ali jazza in svoje zaključke objavil v knjižni obliki. (Začetki so obetavni; na primer „Eseji o jazzu“ – avtorji Dekleva, Krall, Mazur, Vrdoljak, Skale; tudi „Moderni jazz“ – avtor Aleksander Skale). Glasbena mladina bi bila prva, ki bi priskočila v pomoč (npr. finančno) taki izdaji.

Se vnaprej pa vas bo GM obveščala o boljših novih in starejših naših, angleških, francoskih, nemških itd. knjigah o različnih glasbenih zvrsteh.

Knjige, ki jih omenjaš, Silva, (še) niso prevedene niti jih nimajo v slovenskih knjigarnah.

Mi smo si jih ogledali pri enem od naših sodelavcev. Ti pa jih poskusi dobiti preko uvoznih oddelkov MK ali DZS.

d.r.



je bil dan v oceno – zato bi bilo treba preveriti, če niso serijske narave.

jh

TERRY RILEY: „HAPPY ENDING (Music Composed For The Film Les Yeux Fermes)“ (Warner Bros. 46 125 U).

SAM RIVERS: „STREAMS“ (Impulse AS-9251).

MIKE OLDFIELD: „TUBULAR BELLS“ (Virgin Records V 2001).

To so tri sorodne plošče. Skupno jim je to, da na njih avtorji izvajajo svoja dela, ki so vsa izjemno dolga, da so vse kompozicije posvečene in se razvijajo ob eni sami vodilni ideji.

Kategorizacija glasbe: Mike Oldfield in njegovi „Tubularni zvonovi“ so najbližji rocku, Sam Rivers je svoje „Tokove“ oblikoval v okviru naj sodobnejšega free jazz, Terryja Rileyja in njegovo glasbo „Srečen konec“ pa lahko potisnemo v predalček, na katerem piše: „moderna glasba“.

Mike Oldfield, mlad Anglež, je na posnetku za ta svoj prvi album igral preko deset različnih glasbil (kitare, klavirji, orgle, tolkala) in porabil za združitev približno 2000 play-backov ogromno število ur. Njegovo delo se opira na rock glasbo, vendar to ni najbolj opazno. Prej čutimo počasno naraščanje glasbe, h kateremu pripomorejo zelo dolga ponavljanja glasbene teme na posameznih glasbilih, vstopanje vedno novih instrumentov pa utrdi občutek, da glasba potuje v valovih. Res je mogoče začuti izvor v ANGLEŠKEM in ne v ameriškem rocku. Delo, ki je posneto na obeh straneh plošče v skupni dolžini 49 minut, doživi vrhunec prvič že pred koncem prve strani, ko Viv Stanshall slovesno predstavlja večino sodelujočih glasbil.

Sam Rivers je multi-instrumentalist, ki je nekaj let nastopal po Evropi s sodobnim jazz pianistom Cecilom Taylorjem. Po večletnem premoru je končno samostojno nastopil na lanskem festivalu jazzu v Montreuxu (Švica) s triom, sestavljenim za to priložnost. Njegov nastop, ki je bil na vrsti med drugo in tretjo uro zjutraj, je bil najbolj nenavadna točka festivala. Videti in čutiti je bilo, da so glasbeniki igrali absolutno svobodno in res izrazili svojo črnsko dušo. To je nas, Evropejce, prisililo, da smo obstali in



Ker v Sloveniji oziroma SFRJ ni nobenega časopisa, ki bi podanike kulta rock glasbe in druge fanatike seznanjal z dogajanjem in podobnim v tej glasbi (imamo sicer STOP in podobne TV programe), bi predlagal, da bi v GM objavljali kar se da veliko take literature. (Ugotovljeno je namreč, da današnja mladež to kar se da privlači).

V vsaki številki bi moralo biti nekaj oziroma več novic s pop scene, aktualnih ocen novejših in tudi starejših plošč in še kakšen prosvetljalni članek (z veliko zapletenih imen in letnic, da bi se jih vrli bralci lahko na pamet naučili – in še druge podučili).



Ni nujno, da bi bil to nekakšne mini Melody Maker, ampak navaden slovenski pop-rock-jazz infinator. Vsekakor pa naj bi, kot zdaj, časopis vseboval tudi članke o drugih zvrsteh glasbe. Dobro bi bilo, da bi prodajali GM v kioskih, da bi si jo lahko privoščil vsak svetovljan. Prepričan sem, da bi šla dobro v denar (v taki obliki).

Sicer pa so to le predlogi in želje. Vsekakor pa vam želim veliko sreče pri nadaljnjem ustvarjanju.


ALEKS LENART

P. S.: Sicer pa je GM še kar dober časopis.

nagradna križanka »češki skladatelj in ciklus simfoničnih pesnitev«

V razpisu za križanko o nibelunškem prstanu nam je tiskarski škrat podtaknil napačni datum oddaje, kar je gotovo vzrok, da smo dobili tako malo rešitev. Med tistimi maloštevilnimi, ki so prišle na naš naslov, pa ni bilo nobene pravilne. Tako tokrat ne bo nobenih nagrad.

Za reševanje današnje križanke pa boste imeli dovolj časa in tudi nekoliko lažja je kot prejšnja. Pogumno se je lotite in nam pošljite rešitev do 20. februarja. Pet reševalcev bomo nagradili s ploščo.



STAR GRAD NAD VLTAVO SEDEŽ KRALJEVE LIBUŠE; NASLOV PRVE SIMFONIČNE PESNITVE IZ CIKLA		NAJVIŠJI DEL VZP. TINE	IRSKI PISATELJ IN DRAMATIČAR (WILLIAM BUTLER)	DOLJINA BLIZU PRAGE; TRETJA PESNITVE IZ CIKLA	PRISTAŠ STAROGRŠKE FILOZOFSKE SOLE	SLOVENSKA PESEM HVALNICA	RADO SIMONITI	BOG SONCA V STAREM EGIPTU	VRSTA OTOMANE	NASLOV ČETRTE SIMFONIČNE PESNITVE IZ CIKLA, KI OPISUJE LEPOTE ČEŠKE DEŽELE	SLAŠČICA	PREMOŽENJE, KI GA PRINESE ŽENA V ZAKON
PRIPADNIKI REALIZMA										NOV SLOV. JEDENSKI CASOPIS		
ZENSKI DEL MUSLIMANSKE HIŠE							OLEG VIDOV VEZNIK			SLOVAN-SKO MOSKO IME		
SRITE GLASBENO MLADINO		BLAGO								GRŠKA ČRKA POLJSKA REKA		
HUDC								NARODNO OBLAČILO				SINJSKA VITEŠKA IGRA, KI JO PRINEŠAJO OD ZMAGE NAD TURKI 1715 REDNO VSAKO LETO
SESTAVIL IGOR LONGYKA		DALMATINSKO MESTO, KJER JE VSAKO LETO ALKA	IME FR. FILMSKEGA IGRALCA DELON	STICISCE STRANIC	POČELO TACIZMA	NEMSKI PISATELJ IZ 19. STOL. (WILHELM)	VLAST DUNTRY			AVTOMOBILSKA OZNAKA ZA DANSKO	BENIGNA MIŠIČNA BULA, MESNJAK	
RAZBIJAC, ČLOVEK, KI NAMERNO OVIRA DELO										UJEMANJE KONČNIH DELOV VERZOV V PESMIH		
SKRIVNO PODTALNO DELOVANJE										NAJHRA-BREJŠI GRŠKI JUNAK PRED TROJO		
TEŽAVA, TEGOBA										NARISAL: M. J.	PRIMITIVNO OROŽJE POLOTOK NA SEVERU SZ	
IME SODOBNEGA ČEŠKEGA LUTKARJA TRNKE					ZAČETEK ABECDE					GLOBOKA NEZAVEST SOLNIZAJSKI ZLOG		
VELIKO MESTO V JUŽNI SRBIJI, KJER IMA CENTRALNE OBRATE ELEKTRONSKA IND.					ROMULOV BRAT		KLIMAK-TERIJ	RACUN	MESTO JUŽNO OD PRAGE; NASLOV PETE PESNITVE	TOVARNARNA KOLES V LJUBLJANI OBDELANA ZEMLJA PRI HIŠI	KRATEK MOŠKI SUKNJIC	STEBLO TRTE
ZAREZA		ZAPOREDNI ČRKI ABECDE LUKA V IZRAELU			OKRAJSAVA ZA IT. DENARNO ENOTO	AKADEMIJA ZA GLASBO	OMRTVILENOST, OMRTVILENOST					
ZIDOVSKO ŽENSKO IME							VARUH JEČ PRIPOVEDKA O BOGOVIH			OBER GRČI NA JUŽNEM ČEŠKEM, PO KATEREM IMA NASLOV SESTA PESNITVE IZ CIKLA	NEZNANKA V MATEMATIKI VRSTA ZVITE SLAŠČICE	
NA DUŠEK				PLANINA NAD SARAJEVOM GRŠKA ČRKA				BITOLA 9. IN 17. ČRKA				
NAPIHAN SNEG					ZVEZNA DRŽAVA V ZDA EGIPTOVSKI PREDSEDNIK				GLAVNO MESTO MORAVSKE SREDIŠČE VRTENJA			ENO OD IMEN UMRLEGA PREDSEDNIKA EGIPTA NASERJA
NAJLEPŠA OD PESNITEV, DRUGA PO VRSTI, KI OPISUJE TOR GLAVNE ČEŠKE RENE OD IZVIRA DO IZLIVA V LABO		KOŽICA KI POKRIVA OKO MESTO V UKRAJINI	RIMSKI VEZNIK	GLAVNI ŠTEVNIK SALE			PREDIGRA MEDIFIKACIJA KISHKA, O ₃					ČRKA, KI LOČI DVE DRŽAVI
ADAMOVA ŽENA				OKRAJSAVA ZA IDEM IT. SPOLNIK		NAJUGLEDNAJŠI SLOV. VIOLINSKI VIRTUOZ		ZENSKO IME PRIMORSKI VZKLIK		POGODBENA UPORABA TUJEGA STANOVA-NJA		
OST						H ₂ O				MISEL, DOMISLEK		
KAMNINA, KI IMA IME PO HRIBU BLIZU BEOGRADA						ZENSKO IME			LESENA PODOLŽNA PISČAL S 6 ALI 7 LUKNJICAMI, LJUDSKI INSTRUMENT NA BALKANU; FIGURA PRI TAROKU			

Pri Školski knjigi v Zagrebu je leta 1972 izšla knjiga Trude Reich pod naslovom **SUSRETI SA SUVREMENIM KOMPOZITORIMA JUGOSLAVIJE**. Zakaj opozarjamo nanjo šele sedaj? Knjigo lahko namreč po dovolj ugodni ceni dobite tudi pri nas, v Ljubljani predvsem pri Partizanski knjigi. Dobro vemo, kako malo znana je pri nas sodobna glasbena ustvarjalnost, tako tuja kot domača. Prav tako je vse premalo v slovenščini ali v katerem od jugoslovanskih jezikov dosegljivih knjig, ki nas bi o njej seznanjale. Zato bi to obsežno delo najbrž ne smelo manjkati predvsem v šolskih knjižnicah. Knjiga namreč prinaša informacije o sodobnih jugoslovanskih skladateljih z oceno njihovega dela, notnimi primeri njihovih najpomembnejših skladb. Skladatelji so povečini sami izrazili svoj odnos do sodobne glasbe, ali na primer do ljudske glasbe. Za naše glasbene pedagoge je zanimivo, kaj avtorji menijo o delu z mladimi in za mlade. Zanimivo je na primer, kaj Dane Škerl pravi o zabavni glasbi: „Mnogo težje je pisati dobro zabavno glasbo kot pa slabo „resno“. Avantgarda je po mnenju nekaterih le sredstvo za prikrivanje skladateljske nezmožnosti; tako pravi naš pokojni akademik Lucijan Marija Škerjanc: Vse predobro poznam njihove zmožnosti in namene, da bi me zanimali (o avantgardnih skladateljih). Za Branimira Sakača pa sedanje glasbeno dogajanje pomeni le prehodno stopnjo v splošnem razvoju: Iluzije se podirajo, da bi se na njihovem mestu lahko dvignila nova zgradba in da bi nastala dela, ki pomenijo napredek. Dela, ki jih bodo nekoč

[v ž-duru]

spet podrl, da bi ustvarili nova. To je ritem in zakon vsega sveta, univerzalni zakon gibanja, splošni – in če smem tako reči – kozmični zakon.

In da se ne bi čisto izneverili humorističnemu prizvoku, ki smo ga navadno vajeni na tej strani, naj si izposodimo iz knjige še nekaj anekdot, ki so jih o sebi povedali večina skladatelji sami. Glasba in avtomobilizem je avtorica naslovlila zgodnico, ki pripoveduje o Milanu Stibljiju. V njegovi skladbi Skladja za klavir in orkester prihaja često do nepričakovane menjave tempa. Da bi dirigentu olajšal delo s partituro – predvsem z orkestralnim partom – je skladatelj z različnimi barvami sam označil spremembe tempa. Za najhitrejšo mero pa je uporabil rdečo barvo.

Dan po izvedbi tega dela je skladatelja srečal prijatelj in ga vprašal:



predstavljamo vam člane društva glasbenih umetnikov slovenije

vanda gerlovič

Prihodnje leto bo praznovala že petindvajsetletnico svojega umetniškega dela – no, in že od leta 1950 je tudi stalno angažirana v ljubljanski operni hiši, ki ji je želela vedno ostati zvesta in v kateri želi tudi zaključiti svojo kariero. Kariero pevke – sopranistke, ki jo ljubitelji operne umetnosti poznajo – naj naštejemo le nekaj njenih zadnjih vlog – iz Beneškega doža, pa Tosca, Nabucca, Cavallerie rusticane. Pevka, ki je imela, kot pravi sama, to srečo, da je sicer pela v mnogih operah, ne pa tudi v neštevilnih predstavah, kar jo je rešilo tega, da bi se predgodaj „izpela“. Tako ji glas še vedno dobro služi in ji bo prav gotovo služil še tistih nekaj let, ki ji manjkajo do

upokojitve, ki se je marsikateri umetnik tako zelo boji – namreč praznine, osamljenosti. Mnogo je pevecv, seveda tudi pevk, pravi Vanda Gerlovičeva, ki vse življenje posvetijo odru, pogosto si tudi ne ustvarijo družine. To je razumljivo, saj je pevsko delo izredno naporno in polno samoopovedovanja, zahteva stalno izpopolnjevanje. Vanda Gerlovičeva ima družino, na katero je izredno navezana, pa gospodinjstvo, ki ji je v resnično veselje. Pripoveduje o težkih letih, ko so bili otroci še majhni in so od nje zahtevali vso skrb, ona pa je poleg tega morala biti tudi stalno dodobra pripravljena na predstave, spočita, razpoložena za dobro poustvaritev vloge. Potem pa tumeje, ki so vse prej kot rožnate; od mesta, v katerem umetnik gostuje, pogosto vidi le hotelsko sobo in koncertno ali operno dvorano. Publika vedno ocenjuje le tisto, kar ji umetnik predstavi, ne zanimajo je njegove osebne težave, ali pri pevcih tako nadležen prehlad, utrujenost. Pa tudi na tumejah je človek vedno tujec med tujci, pripoveduje pevka. Toliko ljubše ji je zato prepevati v domači operni hiši, kjer si s stalnim delom postopoma pridobiva publiko, se ob isti publiko pravzaprav dvigne in doživi zaton

„Ali že veš, da se je Hubad ponestrcil z avtom? Po koncertu se je odpeljal domov. Pod vplivom tvojih oznak v partituri je pritisnil na plin, ko je v križišču gorela rdeča luč.“

Pravijo, da je Stibilj nekaj časa verjel tej duhovito izmišljeni zgodbi in je, ker ga je grizla vest, hotel steči k dirigentu...

Primoža Ramovša pa so vprašali, če se mu je ob ustvarjanju zgodilo kaj posebno neprijetnega ali nenavadnega. Pripovedoval je tako: „Ansambel Slavko Osterc se je v studiu RTV Ljubljana pod vodstvom dirigenta Iva Petrića pripravljala na snemanje moje skladbe Enneafonia. Pri vaji sem stal pred monitorjem in opazoval, kako režiser usklajuje in razmešča kadre. V tem se mi je približal asistent režije, ki me je najbrž imel za člana ansambla. Nekaj časa je z mano zrl v monitor, potem pa menadoma rekel: Rad bi poznal tega človeka, ki tako nemogoče komponira. Pojasnil sem mu: Ga že poznate. To sem jaz.“

Jakob Jež gre na koncert, kadar le more. Tega se je navadil, ko je bil še študent na Dunaju. Nekoč je zapovrstjo obiskal tri koncerte Paula Hindemitha, ki ga je zelo občudoval in ga imel za svoj vzor. Dolgo se je obotavljal, po tretjem koncertu pa se je le odločil, da skladatelja obišče in ga poprosi za kakšen nasvet. Zbral je vse svoje skladbe in ves vznemirjen prišel pred mojstra. Od razburjenosti pa ni spravil iz sebe niti besede, čeprav se je prej temeljito pripravil. Mojster ga je pogledal in takoj rekel: „Vi gotovo želite moj avtogram.“ In tako je Jakob Jež namesto do nasveta, prišel – do avtograma.

svoje kariere. Tremo je treba imeti, še pravi, brez nje ni notranjega vznemirjenja, ki pogojuje občutenost interpretacije. Sicer se tremo z izkušnjami, z izpopolnjeno tehniko, rutino torej zmanjša – ostane pa še vedno, saj „kdor ničesar ne občuti, tudi dajati ne more“.

Petju naj se posveti le tisti, ki resnično ima glas in kar največ naravnih dispozicij. Priučeno navadno zelo hitro izgine, in ko se človek tega zave... Kdor pa enkrat stopi na deske, se navzame njihovega okusa, pravijo pevci. Če se je opera toliko časa obdržala, bo ostala še vnaprej, meni pevka. Gotovo nastajajo in bodo še nastajala operna dela, za nas morda premoderna, ki pa jih bodo zanamci ocenili kot trajno vredna. Sama moderne opere prav rada prepeva, ne more pa jih ovrednotiti tako objektivno, kot bi jih, če v njih ne bi sodelovala. Sicer je navdušena nad Wagnerjem in ji je žal, da je pri nas tako težko uprizoriti katero od njegovih oper.

nadaljevanje na zadnji strani



poslušali brez besed, do konca, ko je glasbo preglasilo oglušujoče ploskanje. Na plošči je igranje Sama Riversa – ki je začel s tenor saksofonom (19 min.), nadaljeval s flavto in vokalnimi improvizacijami (13 min.), sedel za klavir (7 min.) in končno iztrgal iz soprano saksofona vse (9 min.) – neverjetno občuteno hitenje obeh rok basista Cecila McBeeja in eksplozije Normana Connorsa po vsem, kar je lahko zadel z bobnarskimi palicami – in sodelovanje tria odlično ohranjeno. Prepričan sem, da je „Streams“ delo, ki ga je Rivers le v grobem pripravil vnaprej, saj je izvedba pravzaprav veriga improvizacij vseh glasbil, enkratna zaradi maksimalnega medsebojnega razumevanje sodelujočih.

Terry Riley ima za seboj že pet plošč. Zdaj, kot kaže, živi v Evropi, saj je njegovo najnovejše delo, glasba za francoski film „Les Yeux Fermes“, izšla na plošči pri francoski družbi WB. Kot na svojem najboljšem LP „A Rainbow in Curved Air“, je tudi tokrat za obe 18-minutni skladbi uporabljal orgle, klavir in saksofon. Njegov ustvarjalni koncept, ki je „zanimanje za občutja“, grajen z neskončnimi improvizacijami in ponavljanji iste osnovne teme, ostaja nespremenjen. Še vedno je najboljši. S. S.

Zadnja velika plošča ameriške folk pevke Joan Baez ima naslov Where are you now, my son? (Kje si zdaj, moj sin?) Vso drugo stran pokriva balada z istim naslovom, ki je bila posneta decembra 1972 v Hanoju med slovitimi napadi ameriških bombnikov. Posnetki iz hanojskih zaklonišč, zavijanje siren, bombe in cerkvena slovesnost ob božiču Posnet je tudi otroški smeh, ki, kakor pravi Joan, izgovarjajo edine angleške besede: Johnson, Nixon, Kissinger. Vse to je posnela Joan sama s pomočjo nekaj svojih prijateljev na kasetne magnetofone. Material so potem obdelali v nashvillskih studijih. Tako je nastala celota, prepletena s ponavljajočim se petjem Baezove. Na prvi strani albuma pa je sedem krajših posnetkov, ki se navezujejo na omenjeno balado. Razveseljivo je, da pri teh posnetkih sodeluje tudi Mimi Farina kot pevka in kitaristka. Je tudi avtorica dveh sklad na albumu. Razveseljivo, ker si dolgo ni opomogla od šoka, ki ga je doživela ob smrti svojega moža.



nadaljevanje
s 15. strani

Za naporno in slabo plačano delo se pevec brez idealizma gotovo ne bi odločal. Da bi si zagotovili kvaliteten mlad kader, je potrebno spremeniti način štipendiranja, ustvariti boljše pogoje za razvoj mladih umetnikov; v to je Vanda Gerlovičeva prepričana.

Pevka je izredno navezana na otroke, od tod tudi njena pripravljenost za nastope v šolah, pa čeprav

so to telovadnice in čeprav je plačilo majhno. Misli, da je treba že od prvega razreda osnovne šole estetsko vzgajati otroke. S primernimi programi in pojasnjenji jim je že v najzgodnejših letih treba približati glasbo. Še preden je bila pri nas ustanovljena Glasbena mladina, je predvsem z Bogdano Stritarjevo često nastopala po šolah, tako ji je ideja organizacije blizu in jo v celoti podpira. Prizadevnost nekaterih glasbenih pedagogov, ki znajo otroke pripraviti na pazljivo poslušanje, se ji zdi vse pohvale vredna. In gotovo je za njen trud topel aplavz najlepši dokaz upravičenosti njenega dela.



marijan lipovšek

S številnih koncertov ga poznamo kot odličnega pianista, na akademiji za glasbo v Ljubljani je vzgojil lepo število študentov na klavirskem oddelku, na oddelku za muzikologijo filozofske fakultete predava glasbene oblike, partiturno igro in zanj morda najbolj zanimivo analitično hamonijo, seveda pa ga poznamo tudi kot komponista. Že pred drugo svetovno vojno in desetletje po njej je na ljubljanski radijski postaji govoril predstavljal glasbene oblike od sonate, suite do simfonije v ciklusih vedno bolj poglobljenih in smotno vedno natančneje oblikovanih oddajah. Sicer pa je v tem času sodeloval tudi pri mladinskih glasbenih revijah, kot je na primer Grlica.

Komponiranje za mladino pomeni Marjanu Lipovšku zanimivo in hvaležno delo. Loči pa ga na dve področji: v skladbe za mladino, ki so prilagojene nižji ali kar začetniški izvajalski ravni in v skladbe o mladini, na teme, ki mlade zanimajo in ki pripovedujejo o njihovem življenju. Kot primer sam navaja ciklus 14 pesmi Sončece sij.

V svojem pedagoškem delu Marjan Lipovšek išče nove možnosti za čim popolnejše seznanjanje z glasbo. Tako je na primer v letošnjem šolskem letu prišlo na akademiji za glasbo do sprememb v predstavljanju komorne glasbe, saj profesor meni, da praktično delo v komornih ansamblih ni dovolj in je potrebno teoretično spoznavanje osnov in razvoja takšnega načina muziciranja, spremljano z nazornim glasbenim materialom. Na ta način lahko dosega večje zanimanje avditorija, hkrati pa s tako zasnovanimi predavanji širi obzorje nekoliko preveč v delo z instrumentom usmerjenim študentom. Zaveda se vseh težav z nujnostjo zaposlitve za marsikateriga študenta (spet smo pri problemu štipendij) in iz tega izhajajočih nevesočnosti pri programiranju pouka. Tako pri svojem delu na filozofski fakulteti odkriva mnogo večje zanimanje študentov in večjo intenziteto in kontinuiteto dela.

V predstavljanju glasbe mladim se mu zdi pomenska analiza mnogo boljše od dostikrat sholastične zgodovinske. Približno podoben pristop je mogoče najti tudi v Bernsteinovi knjigi *The Joy of Music*, ki jo je Marjan Lipovšek ravnokar prevedel in je pripravljena za tisk. Knjiga – gotovo je umestno, da jo na tem mestu nekoliko predstavimo – prinaša za evropsko glasbeno mišljenje



bistveno nov pristop, ki nasprotuje slabim, glasbi pogosto neustreznim primerjavam s konkretnimi življenjskimi pojavi – vsa glasba vsekakor ni programska. Nazorno in prizadeto knjiga govori o sedmih področjih: o Beethovnu, jazzu, umetnosti dirigiranja, ameriški glasbeni komediji – musicalu, o katerem pri nas zelo malo vemo; sijajno predstavlja sodobno glasbo, potem pa se vrača k J. S. Bachu in končno razlaga pomen velike opere (kar je zanimivo predvsem za ameriškega poslušalca, ki mu je opera ustvarjalnost odmaknjena). Lahko smo le veseli, da se bo ta knjiga pojavila tudi na našem trgu.

Kaj Marjanu Lipovšku pomeni „spremljanje“? Predvsem meni, da je izraz tako v slovenščini kot v drugih jezikih neprimeren, saj so predvsem od Schuberta dalje sonate pisane tako, da klavirski part predstavlja bistveni del skladbe, popolnoma enakovreden „solističnemu“. Izraz „spremljanje“ je ustrezen le v primeru, ko je klavir pomensko postavljen za solista. Marjan Lipovšek rad igra skupaj z domačimi kot tujimi glasbeniki, saj mu skupna igra vsakokrat prinaša nove izkušnje. Najbolj je zastavljene vzore razvil v skupni igri z Igorjem Ozimom, s katerim sta prvič pri nas predstavila celoten opus Bachovih in Beethovnovih sonat za violino in klavir.

trio lorenz

Najbrž nam Tomaža, Primoža in Matije ni treba posebej predstavljati. Z Glasbeno mladino Slovenije sodelujejo neprekinjeno že več let. Naj vas le spomnimo, da že dvajset let skupaj igrajo, od tega šestnajst let koncertirajo. Za Glasbeno mladino so nastopali tudi na tujem, letos pa bodo v okviru medrepubliške izmenjave obiskali Makedonijo in Črno goro.

V preteklem letu je trio dosegel nekaj lepih uspehov na gostovanjih. Spomnimo se treh koncertov v Bolgariji, kjer sta tako občinstvo kot kritika pohvalno sprejela predstavljene slovenske skladbe.

Poleti je trio Lorenz z dvema koncertoma, torej z dvema različnima programoma nastopil na salzburških koncertnih prireditvah.

Zanimivo je gostovanje tria v Keniji, kjer so v Nairobiju imeli koncert in televizijsko snemanje. V turneji po Italiji pa sta sodila tudi dva koncerta v Rimu.

Pozabiti ne smemo številnih koncertov tria v domovini, med katerimi je bilo morda najpomembnejše gostovanje na Bemusu, kjer so prvič izvedli nekatere nove slovenske skladbe. Poleg tega ves čas snemajo za radio in televizijo. Pri nas so gotovo eden eden najaktivnejših komornih sestavov.

M. Z.

