

GM
REVIJA GLASBENE MLADINE SLOVENIJE
ST. 7/22 4. 1983/L 13





Fotografiral LADO JAKŠA

NASLOV UREDNIŠTVA

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

UREDNIŠKI ODBOR

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

UREDNIŠKI SVET

Dr. Janez Hoeffler (predsednik), dr. Marija Bergamo (FF-PZE Muzikologija), Igor Dekleva (AG Ljubljana), Gregor Forte (GMS), Nena Hohnjec (PA Maribor), Jakob Jež (ZKOS), Marija Mesarič (ZDGPS), Dragica Mlinarič (GMS), Lovro Sodja (ZDGPS), Jože Stabej (DGUS), Dane Škerl (DSS), Mojca Šuster (GMS) in delegacija uredništva (glavni in odgovorni urednik).

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

LETO 1985 BO POSVEČENO GLASBI

Leto 1985 naj bi bilo leto mladih. Pred kratkim pa smo zvedeli, da bo v velikem delu Evrope to leto posvečeno tudi glasbi. Na pobudo Evropskega parlamenta sta se Evropski svet in Evropska skupnost odločila, da leto 1985 proglasita za EVROPSKO LETO GLASBE. Zunanji povod za to so okrogle obletnice rojstev in smrti najvidnejših evropskih skladateljev, kot je na primer tristota obletnica Bachovega, Haendlovega in Scarlattijevega rojstva. Pobudniki in organizatorji glasbenega leta želijo, da bi bilo leto 1985 skupna prireditev, v kateri naj bi sodelovali avtorji, poustvarjalci, vzgojitelji in raziskovalci, pomembno nalogo pa naj bi seveda imeli tudi vsi mediji. V središču naj bi bilo spodbujanje zanimanja za glasbo v javnosti. Glavni cilji so:

- večje upoštevanje del sodobnih skladateljev;
- večje možnosti za mlade glasbenike;
- večja podpora vsem glasbenim vrstam ne glede na slog ali obdobje;
- večja podpora glasbeni vzgoji;
- ustvarjanje boljših delovnih razmer za skladatelje, glasbenike in glasbene pedagoge;
- vsem, posebno mladini in manjšinam, večjo dostopnost glasbenih prireditev.

Vse članice Evropskega sveta (Avstrija, Belgija, Ciper, Danska, Španija, Francija, Grčija, Irska, Islandija, Italija, Liechtenstein, Luksemburg, Malta, Norveška, Nizozemska, Portugalska, Zvezna republika Nemčija, Velika Britanija, Švedska, Švica, Turčija) naj bi oblikovale svoje komiteje, ki bi pripravili posameznim dežlam in splošni usmeritvi primeren program. Delo teh narodnih komitejev pa bo združeval in urejal Evropski organizacijski komitej za Evropsko leto glasbe, ki ga vodi Walter Scheel, nekdanji predsednik Zvezne republike Nemčije, podpredsednika pa sta skladatelj Rolf Liebermann in Massimo Bogianckino, ki bo v naslednji sezoni prevzel mesto administrativnega vodje pariške Opere. Na prvi konferenci v Benetkah od 22. do 24. marca so stekli prvi natančnejši dogovori, organizatorji so zbrali zamisli in začrtali svoje naloge.

Ob dobri pripravi bi takšna široko in bogato zasnovana skupna prireditev ogromno prispevala h glasbenemu razvoju. Upajmo, da se bo Jugoslavija vanjo vsaj delno vključila!



Fotografiral LADO JAKŠA

POTOVANJE RTV ORKESTRA ČEZ LUŽO

TURNEJA

Triindvajset koncertov v dvanajstih državah ZDA in Kanadi pred približno 35 tisoč poslušalci, dvanajst del v treh različnih programih, 15 tisoč kilometrov v dveh avtobusih in štirindvajset različnih hotelov

oziroma motelov v dvaintridesetih dneh, to je le nekaj števil, ki jih skupaj s krajevnimi društvi organizira Columbia Artist Managements (letno jih je kar 3000 v 700 mestih ZDA in Kanade). Z nami potuje menager turneje Robert Franz.

To so skopi podatki, ki ne povedo tega, da je treba za 23 koncertov imeti 23 belih srajc ali 23-krat oprano srajco. Resnica je nekje vmes in pomeni občasno žehto. 24 hotelov pomeni 24-krat „kufre gor in kufre dol“ in za dodatek še 24 različnih števil, ki jih premeša vsak dan posebej. Prav tako pomeni 15 tisoč kilometrov na turneji približno šest ur vožnje na dan ali približno 500-kilometrski zalogaj pred vsakodnevnim koncertom. Od 8 prostih dni večino časa porabimo za daljše poti, kot je na primer Toronto — New York.

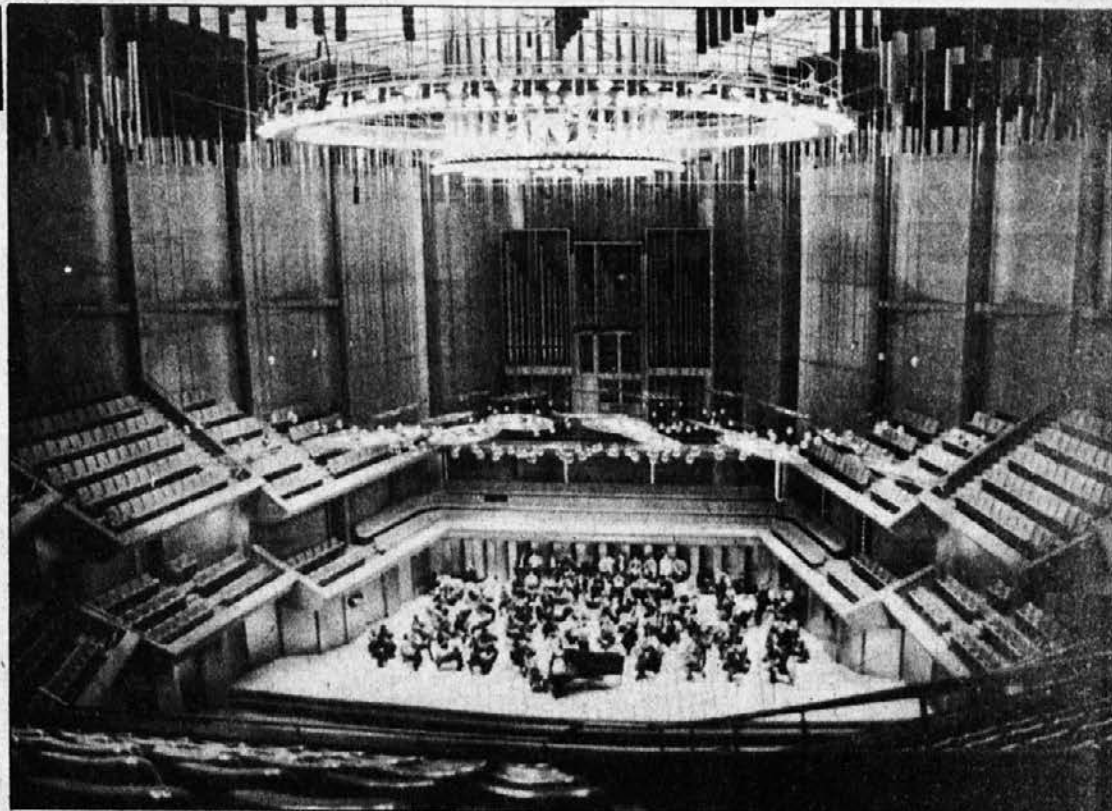
Vendar smo glasbeniki sila odporne in trdožive narave in si na poti v Kanado privoščimo še malo turizma. Niagarski slapovi so lepi. Najbolj zagreti dodajo v svoj seznam še kopanje v Mehiškem zalivu (Panama City) in Atlantiku (Miami Beach).

Ameriška publika spontano reagira na naše koncerte in to nas ponavadi stane dva do tri dodatke po sicer kar obsežnih sporedih. Poleg tega precej poslušalcev pride v dvorano tudi uro pred koncertom in tako poslušajo še akustično vajo. Sem in tja se najde med njimi tudi kdo, ki je naše gore list.

V začetku je nekaj časa teže zaradi časovnega preskoka, a ko se navadimo na režim turneje, bi lahko zdržali še dlje. Pravijo, da bo naslednja turneja trajala celih šest tednov. Kar naj bo.

JANI GOLOB

Vroč vaja našega orkestra v Roy Thomson Hall v Torontu — v tej ogromni, skoraj okrogli dvorani željen zvok dobijo tako, da akustiko na vsakem koncertu posebej prilagodijo z naklonom stranskih „zaves“ in med lučmi visečih „krožnikov“.



Fotografija VLADO REPŠE

*The Nashville Community
Concerts Association
presents*

Slovenian Symphony Orchestra
ANTON NANUT, Conductor
JAMES DICK, Piano
Wal Memorial Auditorium
March 17, 1983, 8:30 p.m.

Overture to *Russian and Lullaby* Mikhail Glinka
Four Slovenian Folk Songs Jani Golob
Krona
Zavija in sonce
Vrta hle sonce in zaba
No. 100/1000

Sinfonia Concertante in Wolfgang Amadeus Mozart
E-flat major for Oboe, Clarinet,
Bassoon, Horn and Strings, K. Anh. 9 297b
Adagio
Andantino con variazioni
BOŽO ROGELJ, Oboe
ALOJZ ZUPAN, Clarinet
JOŽE BANIČ, Bassoon
JOŽE PAVLOV, Horn

Intermission

Concerto No. 2 in B-flat major for
Piano and Orchestra, Op. 83 Johannes Brahms
Allegro non troppo
Allegro appassionato
Andante
Allegro grazioso
JAMES DICK, Piano

COLUMBIA ARTISTS MANAGEMENT, INC. acknowledges with thanks the cooperation of the American Federation of Musicians in making possible the appearance in the United States of the SLOVENIAN SYMPHONY ORCHESTRA.

For Tickets
COLUMBIA ARTISTS MANAGEMENT, INC.
P.O. Box 100, New York, New York 10010
100 West 100 Street, New York, New York 10010
Slovenian Piano

Brez reklame v Ameriki seveda ne gre. Takle je prospekt, s katerim je agencija Columbia Artists predstavljala orkester RTV Ljubljana.

Columbia Artists presents

**The Slovenian
Symphony
Orchestra
of Yugoslavia**

Anton Nanut Martin Mautz
Conductors
"A truly superb ensemble"
— *Chicago Tribune*

GM PISMA

Dragi bralci, spet sem se razveselil številnejših pisem, ki so prispela po izidu 6. številke naše revije. Razen dveh vsa druga opisujejo glasbene dogodke in ker na straneh revije GM ne prinašamo mnogo informacij o koncertnem življenju, sem prav rad uvrstil v tole rubriko tri poročila o koncertih v Kopru, Laškem in Tolminu. Resda se vsa omejujejo na kratko poročanje, vendar je za marsikoga zanimivo tudi to.

TRETJI LETOŠNJI KONCERT GM KOPER

V ponedeljek, 14. 3. 83, je bil v okviru GM Koper koncert, na katerem je gostovala flavistka Anna Maria Brandi iz Peruggie, spremljala pa jo je pianistka Breda Ukmar iz Ljubljane. Kljub hladni dvorani in nekaj težavam s flauto je koncert uspel in navdušil maloštevilne poslušalce.

Dobila sem vtis, da je bila pianistka v določenih trenutkih preglasna in je preglasila nežni zvok flaute.

Koncert se mi je zdel zanimiv prav zaradi tega, ker je nastopala flavistka. To se ne zgodi tako pogosto; največkrat seveda koncertirajo pianisti.

V svojem programu sta predstavili dela C. Ph. E. Bacha, L. v. Beethovna, J. Goloba, E. Bozza in F. Poulencja.

Občinstvo pa ju je nagradilo z dolgim aplavzom, zato je flavistka zaigrala dva dodatka: Ravelovc Habanero in Debussyjevo Syrinx.

VILJANA BIZJAK,
GM KOPER

3. OBČINSKA PEVSKA REVIIJA

Laško ima v zadnjem času kar precej kulturnih prireditve. Pred kratkim je v Laškem muzeju razstavljala ilustratorka Jelka Reichman, sedaj pa smo imeli v domu Dušana Požanela tretjo občinsko revijo pevskih zborov. Na njej so nastopali mladinski in otroški pevski zbori iz Radeč, Rimskih Toplic in Laškega. Prireditelj te revije je bila Zveza

kulturnih organizacij občine Laško.

Pred pričetkom revije smo dobili programe, ki so nas seznanili z vsebino prireditve. Kot prvi je nastopil pevski zbor laškega VVZ. Temu so sledili otroški pevski zbori iz Radeč, Rimskih Toplic in Laškega.

Po nastopu otroških zborov so prišli na vrsto mladinski pevski zbori. Vsak od njih je zapel tri pesmi in se nam tako predstavil.

Dvorana je bila nabito polna. Poslušalci so z zanimanjem spremljali glasbeno poustvarjanje laškega naračaja. V zadnji točki programa so pevski zbori vseh treh centralnih šol skupaj z ansambлом Vokali zapeli pesmi Mladi bataljoni, Če zapojemo veselo in Naša zemlja.

Prireditev se je končala s plesom. Pevcem je za nagrado, ker so se res potrudili, igral ansambel Vokali. Tako so se lahko pevci po nastopu sprostiti. Želim, da bi nas kmalu spet razveselili s svojim petjem.

SUZANA ZELENJAK, 8. d
DOPIŠNIŠKI KROŽEK
OŠ PRIMOŽ TRUBAR,
LAŠKO

VEČER SKLADB SLOVENSKE SKLADATELJEV

V torek, 5. aprila, smo si v Tolminu v šolskem centru Vojvodina ogledali nastop učencev glasbene šole Tolmin.

Nastop je bil v sklopu kulturnih srečanj šol tolimnske občine, ki jih v sodelovanju s šolami organizira Zveza kulturnih organizacij. Pestro kulturno življenje, za katerega gre zasluga predvsem vodstvu knjižnice Cirila Kosmača, se je tako obogatilo še za en pomemben dogodek.

Koncertni večer je bil posvečen ustvarjanju slovenskih skladateljev, stoletnici glasbenega šolstva na Slovenskem in dvostosedemdesetletnici znanega tolimnskega punta.

Mladi glasbeniki iz vseh oddelkov so izvajali dela slovenskih avtorjev in nam s tem predstavili morda premalo znana dela naših umetnikov. Med nastopajočimi je bilo največ pianistov, predstavili pa so se tudi harmonikarji kot solisti in v ansambelski igri. Program je vseboval še dela za violino in blok flauto, nastop pa je z dvema skladbama zaključila skupina Orffovega instrumentarija,

ki pod vodstvom zagnanih pedagogov Majde in Pavleta Kalana na šoli deluje že peto leto.

ALEŠ CVEK, 8. a
OŠ TOLMIN

Iz osnovne šole Zapadnodolenjskega odreda v Mirni na Dolenjskem sem dobil dve pismi, v katerih Janja in Marko sprašujeta o podrobnostih prihodnjega kviza GMS. Tema novega kviza bo Slovenska ljudska glasba. V naslednjem šolskem letu bomo spet izdali posebno gradivo za ta kviz, tekmovanje pa bomo organizirali v jeseni leta 1984. Ker me o tem sprašujeta petošolca, ki bi rada v tem kvizu sodelovala, lahko ugotovim, da bosta tedaj že v sedmem razredu in se bosta tekmovanja lahko udeležila. Njima in še drugim štirim glasbenikom iz njunega razreda že zdaj želim veliko veselja ob novem kvizu!

Med ostalimi pisemci, od katerih je eno iz Ljubljane (šestošolec Janez Demšar iz Šentvida mi piše o svojem prvem obisku operne predstave), vsa druga pa so z OŠ Prešernove brigade v Železnikih, sem izbral dvojce zapisov o dveh koncertih, ki so ju priredili na Prešernov dan v šoli. Prvega je napisala osmošolka Zinka in v njem sem posebej opazil ugotovitve, da je bil koncert kitari- sta Sajeta in mezzosopranistke Hajdaročeve za nižje razrede neprimeren. Moram reči, da so v programski knjižici GMS, ki prinaša seznam in opis vsakovrstnih koncertov, leti razvrščeni glede na stopnjo razumevanja (mladega) poslušalca, zato lahko organizator koncerta že vnaprej presodi, kakšna publika je zanj (ne)primerna. Najbrž pri vas to ni bilo dovolj premišljeno opravljeno. Upajmo, da bo prihodnjič!

NA PREŠERNOV DAN

8. februar, obletnica smrti Franceta Prešerna, našega največjega pesnika. To je tudi slovenski kulturni praznik.

Pesnikov spomin vsako leto počastimo s prisrčnimi slovesnostmi v razredih, z obiskom Prešernove rojstne hiše v Vrbi na Gorenjskem, ... Na ta dan smo na našo šolo povabili Igorja Sajeta –kitarista in pevko Sabiro Hajdaročevič. V dveh predstavi sta nam prikazala predvsem glasbo 16. stoletja. Ob posameznih pesmih nam je tovariš

Saje razložil, kako je nastala glasba, kdo jo je najprej izvajal, iz katerega obdobja je. Razložil nam je tudi tuje besede, ki jih uporabljajo v glasbi.

Pevka je imela zelo lep glas, temno obarvan. Lahko je zapela zelo nizke tone. Spremljala za pesmi je bila sprva pisana za klavir, tako da jih je moral tovariš Saje sam prirediti za kitaro. Mislim, da je bila tudi kitaro dober spremljevalec pesmi. Program, ki sta nam ga predstavila, je bil zelo obsežen in za nižje razrede nezanimiv. Meni je bil koncert všeč, saj pri pouku glasbe pravkar obravnavamo to snov.

ZINKA PINTAR

8. a

OŠ PREŠERNOVE BRIGADE
ŽELEZNIKI

Drugo pismo iz Železnikov nima avtorja, najbrž slučajno, ker so vsa druga s te šole lepo podpisana. Objavljam ga zato, ker poroča o drugem koncertu na isti šoli, ki ga je vodil – to moram dopolniti, izvedel pa sem iz drugih pisem – profesor Janez Bole, eden naših najvidnejših zborovodij. Zanimiv pa je tudi zaradi utrinka, ki opisuje likovni dogodek, povezan s koncertom:

KONCERT KOMORNEGA ZBORA IZ ZASIPA

V zboru sodeluje šestnajst članov. Ta večer, 8. februarja ob 19. uri, na naš kulturni praznik, so se predstavili z ljudskimi in partizanskimi pesmimi. Zapeli so tudi Rezijansko. Ta mi je bila še posebej všeč, ker je zelo razigrana in te je kar vleklo, da bi še ti malo z nogami ob tla udaril. No, nekdo izmed gledalcev je to tudi storil. Vendar se to ne spodobi.

Ob steni dvorane si lahko videl likovna dela našega tovariša Janeza Hafnerja. Ko sem nekatere slike pogledal od blizu, si najprej sploh nisem predstavljal, kaj pomenijo. Sama pri sebi sem mislila, kakšne čačke so to. Potem sem šla slike gledat bolj od daleč. Takoj sem spoznala, da sem se pošteno zmotila. Tako sem se počutila, kot bi bila zares v naravi, pa čeprav so bile le slike.

■ V upanju, da bo tudi za zadnji številko prispelo vsaj toliko pisem, vas lepo pozdravljam!

VAŠ UREDNIK

ODMEVI

(NE)MOČ DIRIGENTA BRIGHTON YOUTH ORKESTRA V CANKARJEVEM DOMU

Precej redko imamo na naših koncertnih odrih priložnost prisluhniti tujim mladinskim simfoničnim orkestrom, zato sem se začudila, ker je bil koncert Brighton Youth Orchestra v Cankarjevem domu tako skromno obiskan. Vsi, ki niso prišli, pa so bili s tem morda prikrajšani za spoznanje, koliko škode lahko naredi slab dirigent, še zlasti pri delu z mladimi.

Angleški glasbeniki so se pogumno spoprijeli z neustrezno izbranim programom, kar velja vsaj za Wagnerjevo Uverturo k operi *Mojstri pevcu nuernberski*. Če naj namreč verjamemo komentarju na njihovi plošči, ki jo je bilo v času koncerta moč celo kupiti v Cankarjevem domu, si le 5 % mladih iz orkestra kasneje izbere poklicno glasbeno pot, sicer pa je namen pokrovitelj orkestra in vodje, dirigenta Davida Graya, predvsem v mladih zbuditi željo po skupnem muziciranju in tako širiti glasbeno kulturo. Temu naj bi torej ustrezal tudi program. Zahteven trobilni part Wagnerjeve glasbe pa je bil pretrd oreh za obsežno trobilno skupino, 5 trombonov, 3 trobente, 6 rogov, od katere je David Gray zahteval prav neokusno grobe dinamične razlike in viške. Podobno dinamično neuravnoteženo in ritmično povsem zabrisano je Gray postavil Šesto, Patetično simfonijo Petra Iljiča Čajkovskega, kar je drago plačal predvsem godalni del orkestra, pri katerem smo sicer lahko zaslišali zelo solidno tehnično znanje in zdrav muzikantski utrip.

Bolj sproščeno so godala „zadila“ v eni najpopularnejših Bachovih skladb, koncertu za dve violini in orkester v d-molu, z neimenovanimi solistkama, koncertno mojstrico in njeno partnerico izza prvega pulta. Po začetnih intonacijskih negotovostih sta violinistki pričeli ubran dialog, ki je v tretjem stavku, Largu, ob zavzetem sodelovanju orkestra dosegel kvalitetni zenit večera. Povečana orkestralna zasedba je našla zvočno ravnotežje med po-

sameznimi skupinami in več izraznih odtenkov. Ie v izbrani variaciji Nimrod iz Elgarjevih Variacij Enigma.

Veliko orkestrom poznamo, ki so postali pojem kvalitete prav po zaslugi dirigentov, tokrat pa smo lahko z žalostjo ugotavljali, kakšno medvedjo uslugo lahko naredi dirigent še neizoblikovanim glasbenikom z neprimernim forsiranjem zvoka ter veliko ritmično in agogično ohlapnostjo, saj se bodo le-ti po večletnem delu v takem orkestru težko znašli pod taktirko koga drugega.

MOJCA ŠUSTER

FRANC ŽIBERT V SLOVENSKI FILHARMONIJI

Ljubitelji harmonike so zasedli prve vrste v dvorani, prijatelji in znanci srednje. To je bilo vse; zadaj in na balkonu nič. Franc je igral, kljub temu da je bil v Cankarjevem domu istočasno koncert renomiranih solistov.

Program in Slovenska filharmonija sta odbila privržence alpe-

kih poskočnic, harmonika pa vse tiste, ki „dajo nekaj na svoj okus“. Harmoniko smo se pač naučili gledati kot „folk“ instrument, težko pa si jo zamislimo drugače npr. kot instrument za igranje Bachovih skladb.

Nastopajoči nas je poskušal opomniti, naj se preveč ne zanašamo na svojo, mentaliteto polno predsodkov; vsaj fibrco pustimo živost, pa bo šlo. In Francu je šlo dobro. Igral je drzne priredbe – in kako bizarno so zazvenele Scarlattijeve sonate! Tudi Bachova šesta Francoska suita je dobila novo zvočno preobleko, ki ni skladateljevega muzikalnega jedra prav nič okrnila.

V sodobnejšem drugem delu koncerta je izstopala Kumarjeva novost – V ogledalih živijo oranžne zračne ribe. Avtor se je lotil subtilnega soočanja različnih svetov, ki jih je postavljaval drugega ob drugega, drugega za drugim, zvezno in sproščeno. Žibert je zanesljivo sledil postavljanju in razvijanju skladbe. Znal je prebrati zračne odtenke in jih v srečanjih napraviti karseda snovne.

MIRJAN ŽGAVEC



NAMESTO DOMAČNO - PO DOMAČE

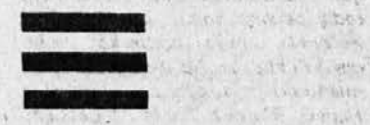
Vedno je prijetneje pisati o simpatičnih in uspešnih dogodkih kot o tistih, ki jim je spodletelo. A žal mimo vseh takšnih ne moremo. V zadnjem času smo doživeli glasbeni večer, ki nas je – predvsem glasbene mladince – nekoliko razburil in prizadel.

V veliki dvorani Cankarjevega doma je desetletnico svojega „prijateljstva z Ljubljano“ praznoval avstrijski čelist Heinrich Schiff, ki je k sodelovanju povabil dva naša glasbenika (pianista Acija Bertonec in čelisti Cirila Škerjanca) in dva tuja (pianistko Sunno Abram in violinista Andreasa Reinerja). Organizatorji in nastopajoči so večer reklamirali s privlačnimi plakati in napovedmi v sredstvih javnega obveščanja, ki so obešale prireditve „posebne vrste, koncert, ki ga bodo (popolnoma neobičajno!) povezovali glasbeniki sami.“

Ker je ta način koncertiranja osnovna zamisel glasbenomladinskega gibanja, nas je večer še posebej zanimal, saj smo upali, da se bomo od vidnih umetnikov kaj naučili. Žal je koncert izzvenel tako bedno, da smo lahko bogatejši le za spoznanje, česa ne smemo početi.

Nihče ne more oporekati izjemnemu talentu in lepemu muziciranju vseh nastopajočih glasbenikov. Vse po vrsti odlikujejo čudovit ton, dognana igra, sproščen nastop. Vendar si ad hoc sestavljena skupina, ki ni uigrana, nikakor ne more privoščiti „domače zabave“ na odru velike dvorane s tisoč petsto sedeži. V takem ambientu je treba večer posebej skrbno pripraviti, kajti improvizacija je lahko to le na zunaj, v bistvu pa mora biti še kako dognana, da uspe. Venček na hitro izbranih skladb, ki so se pogosto približevale slabemu okusu, pripovedovanje posameznikov brez „rdeče niti“ in brez pravega prevoda je nedopustno. Večer bi bil sodil kvečjemu v okroglo dvorano za posebej povabljen družbo!

KAJA ŠIVIC



Pianist Aci Bertonec

ODMEVI

KOROŠKA POJE

Ob 75-letnici ustanovitve SLOVENSKO KRŠČANSKO-SOCI-ALNE ZVEZE na Koroškem sta bila v mesecu marcu izvedena dva zborovska koncerta. Prvi, jubilejni koncert je bil v nedeljo, 13. marca v celovškem domu glasbe, drugi koncert pa 20. marca v beljaški delavski zbornici. Namen teh tradicionalnih koncertov je oživljanje slovenskih narodnih skladov — čudovitih koroških pesmi, viž in napevov. Hkrati je to tudi srečanje zborov s skladatelji, harmonizatorji in vižarji, ki zanje pišejo in komponirajo domače pesmi.

Spored prvega jubilejnega koncerta je namreč potekal v dveh delih: predstavitev pevskega zborov in podelitev priznanj še živečim koroškim skladateljem in avtorjem harmonizacij in viž z nagovorom predsednika KKZ Lovra Kaselja. Ob izvedbi posameznih skladov je predsednik KKZ dr. Janko Zerzer predstavil koroške glasbene umetnike. Mešani pevski zbor Danica iz Št. Vida v Podjuni je pod vodstvom zborovodja Hanzeja Keržarja s svojim programom treh pesmi pričel slavnostni koncert. Na tem sčranju se je prvič predstavil gostujoči moški pevski zbor Šentanelški pavi iz Šentanela pod vodstvom Mitja Sipa. Zelo spodbuden in obetaven je bil nastop otrok iz Škocijana, ki so pod mentorstvom Helke Mlinar zapeli svoje najnovejšo interpretacijo harmoniziranih pesmi. Obenem je izšla tudi kaset z njihovimi interpretacijami otroških pesmi.

Zanimiv program je predstavil tudi mešani pevski zbor Zvezne gimnazije za Slovence v Celovcu pod vodstvom Jožka Kovačiča in Mirka Lausseggerja. Vsi naslednji zbori so pokazali pester program narodnih pesmi in viž. Med moškimi zbori so nastopili Kralj Matjaž iz Libuče pod vodstvom Hanzeja Koschutniga, Trta iz Žitare vasi z dirigentom Jožejem Starcem in Franc Lederlesičjak iz Štebna z dirigentom Janezom Petjakom.

Zborovski programski koncept je razbil nastop baritonista dr. Antona Feiniga, ki ga je s klavirjem spremljal sin Andrej z interpretacijo dveh ljudskih pesmi v priredbi koroškega skladatelja Antona Nageleta. Tudi nastop moškega okteta Suha z dirigentom Bertijem Logarjem in ženskega okteta Plazniška dekleta iz Št. Lipša z umetniškim vodjem Ireno Brežjak je popestril sicer programsko zelo bogat in dolg koncert. Koroški skladatelj in zbo-

rovodja Janez Petjak je za mešane pevske zборе Št. Lipš in Peca iz Globasnice, ki ju tudi sam vodi, napisal kar pet skladb na besedila Milke Hartman, Alojzija Gregoriča in Anite Hudl, s katerimi sta se oba zborova predstavila na tem koncertu, poleg mešanega pevskega zboru Srce iz Dobrle vasi pod dirigentstvom Marjana Berložnika, in mešanega pevskega zboru Zarja iz Železne Kaple z dirigentom Jožkom Wrulichom. Tudi zborovodja Jože Ropitz je za deklški pevski zbor Strokovne šole za ženske poklice iz Št. Jakoba v Rožu, ki ga vodi sam, napisal dve skladbi, kateri je zbor uspešno interpretiral. Takim glasbenim ustvarjalcem in poustvarjalcem na Koroškem so bila dodeljena priznanja in nagrade. Med dvajsetimi nagradnimi so tudi omenjeni Janez Petjak, Jože Ropitz, Mirko Kernjak, Milka Hartman, Hanzi Arteč, Lenčka Kupper, Radovan Gobec idr.

Vsi omenjeni zbori ohranjajo tradicijo koroških Slovencev in gojijo slovensko narodno pesem, ki se prenaša iz roda v rod. Ljudje, ki so po navadi samouki (le redki med njimi imajo strokovno glasbeno izobrazbo), z velikim idealizmom in entuziazmom pospešujejo in raznašajo slovensko pesem in in melodijo. Tako je zanimanje za takšne vrste kulturnih manifestacij na Koroškem precejšnje. Dokaz za to je mnogoštevilna udeležba ljubiteljev zborovskega petja, k čemur prispeva tudi iz leta v leto naraščajoča kvaliteta

izvedb komornih in velikih zborovskih skupin na Koroškem.

METKA PUŠENJAK
Fotografija KARLHEINZ FESSL

"DELAM KOT ZAMORC" -TOKRAT ZA GM NOVA GORICA

Jani je delavec, ki se boji, da bodo ukinili termin dela, če bodo njegovega zamorca preresno dojeli. Je delavec, ker je tovariš profesor filozofije. Je delavec, ker nastopa vsepovsod, kjer potrebujejo njegove songe — na žurih, koncertih, v gledališču, v razredu... in končno je delavec, ker je danes pojem dela prenesen na najširše področje, celo na ne-delavne dejavnosti, katerega del je tudi Janijevo prepevanje. In navsezadnje: „človek se je vendar razvil zaradi dela, a ne iz nje do jela!“

Jani lepoteč je eden od ujetnikov svobode, ki je uglasbil revolucijo in predsednika ZDA in prišel iz Škofelje v Novo Gorico delat kot zamorc, da bo lahko plačeval visoke stanovanjske položnice!

Koncert Janija Kovačiča, ki ga je organizirala GM v Novi Gorici, je ponovno potrdil njegovo izredno sposobnost za komuniciranje s publiko. Tudi sicer hladno novogoriško mladež je namreč Janiju občasno celo uspelo oživeti in pritegniti k so-

delovanju. Kako nevsakdanje, iznajdljivo in izviren zna biti, se je pokazalo v vmesnih pripetljajih (Janiju se je namreč prvič v karieri zgodilo, da je potrgal kar dve struni na kitari), ko je moral zabavati poslušalce na „neglasben“ način. Tako smo lahko spoznali vso Janijevo originalnost. Njegova izvirnost v pripovedovanju „vročih“, aktualnih „štosov“ je prav gotovo enaka njegovemu glasbenemu posredovanju besedil, ki jih vedno zelo domiselno podpre z določenim glasbenim stilom. Vsekakor je bil Jani na novogoriškem koncertu dobro razpoložen in mu tudi tehnične motnje niso pokvarile volje, da bi v dvorani ustvaril „tapravo“ vzdusje.

Tvegana in mogoče neprimerna je bila predstavitev tega slovenskega „popularnega kantavtorja“ v tako okolje, kot je Kulturni dom. Mehki in udobni sedeži v tem primeru lenobno vplivajo na poslušalčevo voljo, da bi se vživel v glasbo na odru. Jani Kovačič bi s svojim nastopom vsekakor bolj sodil v drugačen „kulturni“ hram, v drugačno atmosfero. Vprašanje pa je, kje je tisti drugi „kulturni“ hram in kakšen naj bi bil, da bi lahko GM Nova Gorica v njem organizirala take in podobne prireditve? A to je naš problem in ne (jasno!) Janijev! V glavnem, on je bil prvi Bil je prvi, ki je zabaval novogoriško mladino na specifično Janijev način.

TATJANA GREGORIČ



Mešani zbor Danica

ABONMAJSKI KONCERTI V SEZONI 1982/83 V NOVI GORICI

V letošnji koncertni sezoni je Kulturni dom v Novi Gorici v okviru rdečega in zelenega abonmaja glasbenim ljubiteljem ponudil večerna srečanja z različnimi umetninami znanih avtorjev v orkestralni, vokalni, komorni in solistični izvedbi. Ker je večji del teh glasbenih prireditev že za nami, lahko o njih povemo nekaj več.

Koncertno sezono je 11. oktobra začel Londonski Bach orkester pod vodstvom None Liddell. (Ta sestav so osnovali leta 1966, prvič pa se je javnosti predstavil leta 1967 v dvorani kraljice Elizabete v Londonu. Zelo kmalu je začel orkester gostovati v tujini, njegov prvi nastop v Jugoslaviji pa sodi v leto 1976.) Na novogoriškem koncertu so bila na sporedu dela iz obdobja baroka in skladbe 20. stoletja, torej kombinacija starega in novega in to v tehnično in muzikalno popolni izvedbi.

Le enajst dni pozneje se nam je predstavil Komorni orkester Boljšoj teatra, ki ga je vodil Jurij Simonov. (Ansambel, ki so ga ustanovili na iniciativo omenjenega dirigenta, vodje Boljšoj teatra leta 1978, deluje samostojno, sestavljajo pa ga vodilni instrumentalisti simfoničnega orkestra in skupine mladih talentiranih glasbenikov.) Poslušali smo dva koncerta grossa A. Corellija, koncert za trobento in komorni orkester v Es—duru J. N. Hummela, Nocturno A. Borodina ter Serenado za godalni orkester op. 48 v C—duru P. I. Čajkovskega. Vrhunska interpretacija orkestra in solistov je potrdila vrednost tega ansambla. Morda je prav to nekoliko zasenčilo razočaranje, ker v programih obeh koncertov ni bilo nobenega dela naših skladateljev, (kar bi lahko bila lepa priložnost, da slišimo naša dela v dobri izvedbi).

Dne 25. oktobra so nastopili gosti iz Prage, vokalni ansambel Praški madrigalisti. Ta komorni sestav češke filharmonije šteje osem pevcev in pet instrumentalistov in deluje že od leta 1956. Za svoje delo in gostovanja je prejel številne nagrade in priznanja. Današnje, tretjo generacijo madrigalistov vodi dirigent Svatopluk Janyš, učenec ustanovitelja ansambla, profesorja Miroslava Vanhoda. V Novi Gorici

so madrigalisti predstavili zgodnjo češko in evropsko renesančno glasbo, češko glasbo iz obdobja pred husitskim gibanjem, izbor skladb iz Gallusovega opusa Harmoniae morales ter iz zbirke duhovnih pesmi V. A. Michna.

Po koncertno bogatem oktobru naj bi sledil daljši premor, a je bil že 8. novembra na sporedu koncert mladega pianista Dang Thai Sona iz SR Vietnam (izven abonmaja). To je bil prvi nastop tega umetnika pri nas in ob dejstvu, da je zelo naglo uspel, in si zagotovil bleščečo kariero (na Chopinovem tekmovanju leta 1980 v Varšavi je prejel tri posebne nagrade za najboljše izvedbe mazurk, polonez in klavirskih koncertov), seveda ni čudno, da je bila dvorana polna do zadnjega sedeža. Dang Thai Son je izvedel dela Haydna, Schumanna in Chopina. In tako kljub lepemu glasbenemu večeru spet ni ostalo nič od skladb naših avtorjev...

Dne 6. decembra smo imeli priložnost videti in slišati zelo zanimiv koncert za plesalca in tolkala. Takšne predstave so redke, malo zaradi pomanjkanja del, malo pa tudi zaradi plesa samega — plesati cel večer sam ni preprosto. Plesalci

Vojku Vidmarju gre vsa pohvala za izredno interpretacijo. Bila pa je to obenem tudi priložnost, da skupina tolkal pokaže svojo neodvisnost od drugih instrumentalnih skupin ter velike in različne (ritmične in melodične) možnosti. Učinkovit spoj njihove glasbe s plesom je občinstvu pripravil, upam si reči, nepozaben večer.

Teden dni po tem se nam je predstavil Komorni zbor RTV Ljubljana pod vodstvom Jožeta Fuersta. Delovanje tega zbora, ki je bil ustanovljen leta 1945, je najbrž dobro znano, prav tako vemo za mnoga priznanja, ki jih je dobil za svoje marljivo delo. V dolgih letih so se menjali izvajalci, menjali pa so se tudi vodje. Po dirigentu Lojzetu Lebiču je vodstvo prevzel Marko Munih, v zadnjem času pa je dirigent Jože Fuerst, znan kot nekdanji vodja APZ Tone Tomšič, s katerim je dosegel lepe uspehe. V prvem delu koncerta je zbor izvedel Miso ad imitationem pater noster J. Gallusa, v drugem pa skladbe slovenskih avtorjev Antona Lajovica, Jakoba Ježa, Lojzeta Lebiča, Pavla Šivica, poljskega skladatelja A. Koszewskega ter angleškega B. Brittna. Končno torej skladbe naših

skladateljev, a žal nič več kot to (beri: od izvedbe smo pričakovali VELIKO več, o dodatku pa lahko rečem le to, da bi bilo bolje, če ga ne bi izvedli).

Konec decembra je gostovala La piccola symphonia iz Benetk z dirigentom S. Piovesanom. (Komorni sestav je zaživel leta 1977, ko so se vanj vključili mladi glasbeniki — študenti in diplomanti beneškega konservatorija Benedetto Marcello. Po uspehu na Vivaldijevem festivalu se vrstijo gostovanja po Italiji in v inozemstvu.) Njihov program je bil v znaku A. Corellija in A. Vivaldija.

V začetku februarja je nastopil Simfonični orkester RTV Ljubljana pod vodstvom Antona Nanuta. Na pol prazna dvorana je bila najbrž posledica direktnega radijskega prenosa koncerta.

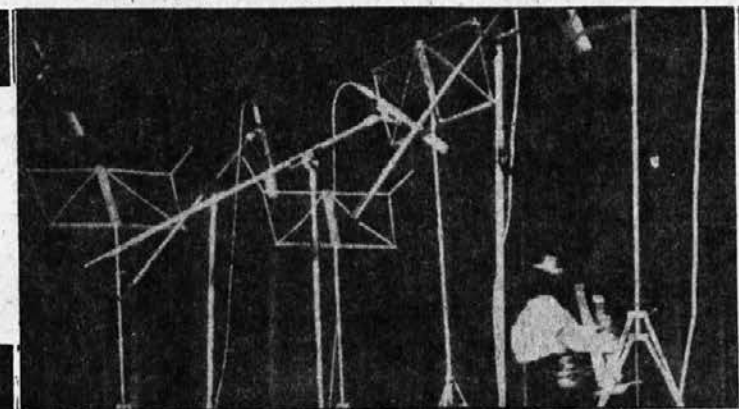
Začetna skladba, praižvedba Intonacije za simfonični orkester Marijana Gabrijelčiča je bila prijetna osvežitev. Sledil je (zelo znani) Dvoržakov koncert za violončelo in orkester s solistom Cirilom Škerjancem, nato pa Brahmsova simfonija.

Dne 21. februarja je nastopil Trio Lorenz, ki letos slavi 25-letnico umetniškega delovanja. Z njimi sta nastopila še solista mezzosopranistka Eva Novšak—Houška in hornist Jože Falout. Koncert je bil v celoti posvečen delom J. Brahmsa.

Dne 10. marca smo poslušali Simfonični orkester Slovenske filharmonije pod vodstvom poljskega dirigenta Stanisława Wislockega. Prvi del je bil posvečen glasbi 20. stoletja. Orkester je izvedel Simfonio per archi Uroša Kreka (prva izvedba je bila leta 1974) in Klasično simfonijo S. Prokofjeva (verjetno kot spomin na 30-letnico skladateljeve smrti). Drugi del je zapolnila Beethovnova 7. simfonija. Tega koncerta se bomo zaradi tehničnih in muzikalnih kvalitete še dolgo spominjali.

V sestavljanju programa je čutili usmerjenost predvsem v dela baroka in romantike (včasih pozne romantike), sem in tja je zastopano 20. stoletje, renesansa in impresionizem le izjemoma. Od tega večino skladb pogosto slišimo. In spet se sprašujemo: zakaj tako malo slovenskih del? Vzrok temu najbrž ni njihovo pomanjkanje ali nezanimanje občinstva. (Skoraj vsi koncerti so bili dobro obiskani. Res je sicer, da je tu še vedno premalo mladine, a zanjo organizirajo dopoldanske koncerte v skrajšani obliki.) Ne verjamem pa tudi, da bi bile po sredi težave z izvedbo. Pa se jih menda ne sramujemo? Ali bi se jih morali?

ZDENKA MAKSIMOVIČ
Fotografija LADO JAKŠA



ROCK PRIMORSKE '83

bo dne 21. MAJA (v primeru slabega vremena 28. maja) od 14. URE DALJE TJA V POZNO NOČ v AVDITORIJU za hotelom Argonavti v NOVI GORICI. Prireditelji, ki jo organizirata občinsko društvo Glasbene mladine in občinska konferenca Zveze socialistične mladine Nova Gorica, bo odprtega tipa — vsi glasbeniki, ki se še niso prijavili, pa bi radi sodelovali, lahko to sporočijo organizatorju do konca aprila. Vstopnice po 150 dinarjev, za hrano in pijačo poskrbljeno!

ODMEVI

TERENSKO SNEMANJE OPERNE PREDSTAVE

Povod za tale članek je izjemno uspel posnetek Puccinijeve opere *La Bohème* v izvedbi mariborskega opernega ansambla. Da bi lahko o njem napisali kaj več, smo se morali zadeve lotiti od začetka, saj si povprečen Slovenec najbrž ne predstavlja, kako zgleda radijsko snemanje operne predstave, kaj vse je zanj potrebno ter kakšne težave in radosti povzroča. Pogovarjali smo se s producentko radijskega opernega programa Majdo Falout in snemalcem Matjažem Culibergom, ki sta izkušena in uigrana, že večkrat nagrajena ekipa.

FALOUTOVA: Radijska hiša dobi vsako leto od Kulturne skupnosti Slovenije določeno vsoto, ki se imenuje sklad za obogatitev programa, kar pomeni, da naša produkcija lahko posname letno 210 minut programa ljubljanske Opere in 180 minut mariborske Opere. Dogovarjamo se v začetku sezone, ko hiši pripravljata spored, in takrat izberemo tista dela, ki jih še nimamo na trakovih ali pa tista, ki so v kakšnem smislu posebej zanimiva. Da bi bili posnetki čimboljše, predlagamo zasedbo mi, pogosto pa tudi pomnožimo orkester. Prav pri zasedbi smo imeli tokrat — pri snemanju *La Bohème* — zares srečno roko. Nada Ruždjak, Jurij Reja, Ivan Sancin, Olga Gracelj, Jaka Jeraša, Franc Javornik, Emil Baronik pa seveda dirigent Igor Švara so dali prav vse od sebe, njihov odnos je profesionalen in nesebičen. Sploh je treba mariborski ansambel posebej pohvaliti, saj od prvega do zadnjega vsi sodelujejo — z zvočnimi efekti nam je na primer pomagal dirigent Simon Robinson, v zboru sta sodelovali njihovi odlični solistki, vsi skupaj so se imenitno ujeli in pokazali neverjetno disciplino.

CULIBERG: Radijsko snemanje se od predstave močno razlikuje. Podobno je snemanju radijske igre. Na posnetku morajo biti namreč vsi zvoki, ki sodijo v predstavo. Snemamo natančno po partituri, seveda pa ne lepo po vrsti, kot bi kdo mislil. Snemanje je terensko delo. Operne hiše nimajo studijev, tako da je treba snemati z reportažnim avtom — kot nogometno tekmo. To pa pomeni, da sliši snemalna ekipa poleg glasbe, ki jo snema, tudi ves hrup prometne ulice, ropotanje dežja po strehi in vse drugo. Povrh tega smo v

času zelo omejeni in snemamo kar po šest ur na dan, kar je hudo garanje. Posnetki ne tečejo po vrsti, snemamo, kot ima kdo od nastopajočih čas, ko mu dopušča zdravje.

Ko končamo snemanje, našega dela seveda še zdaleč ni konec. Tu se šele začne naša "druga dejanja". Na vrsto pride studijsko montiranje — "rezanje in šukanje" — skratka vse vrste tehničnih spretnosti in seveda kemija.

FALOUTOVA: Posnetki so vedno vsi v slovenščini, tudi gostje se naučijo slovenskega besedila. Zato pri snemanjih sodeluje tudi lektor. Vsekakor je tako snemanje naporenejše, kot bi si človek prvi trenutek predstavljal. Zato smo toliko bolj veseli, kadar nam delo zares uspe, kot nam je tokrat. Nove posnetke dajemo v program večinoma v prazničnih dneh, mariborska *La Bohème* bo na sporedu 3. maja.

Zapisala KAJA ŠIVIC

DUO KOROŠEC V ATELJEJU DSS

Koncert dua — Marjeta Korošec, violina (Bruselj) in Marjana Korošec, klavir (Freiburg) — je spet enkrat potrdil, da so med Slovenci številni odlični glasbeniki, ki se po študiju ali izpopolnjevanju v tujini odločajo, da bodo tam tudi ostali. Med odlične violiniste, ki delajo zunaj, sodi tudi Marjeta Korošec, ki se je na tokratnem koncertnem večeru izkazala kot močnejši pol poustvarjalnega dua.

Glasbenici sta najbolj zavzeto skupno muzicirali v Stockhausnovem mladostnem delu, Sonatini za violino in klavir, od slovenskih skladb pa je bolj muzikantsko zaživela Štuhčeva Sonata iz leta 1972 kot pa Škerlova Sonatina, ki je bila tokrat izvedena prvič. Druga violin-

ska sonata Sergeja Prokofjeva, ki smo jo slišali kot sklepno točko večera, je skladba iz avtorjevega sovjetskega obdobja in govori z zvočno bolj zaobljeno govorico kot njegova zgodnejša dela, vendar je izvajalsko še vedno zelo zahtevna, kar je tokrat občutila zlasti pianistka.

Gotovo bi bil duo sester Korošec še uspešnejši, če bi glasbenici bolj stalno sodelovali; tako pa je bilo iz njune igre čutiti dve povsem samostojni glasbeni poti.

MOJCA ŠUSTER

KRATEK POGOVOR S PIANISTKO

Marjana Korošec je zelo mlada končala študij klavirja pri profesorju Tonetu Ravniku na ljubljanski Akademiji za glasbo, nato pa se je izpopolnjevala v Londonu in Freiburgu. Tam je ostala in si ustvarila družino.

„Sprva sem tako manj nastopala in začela sem poučevati, kar počnem še danes. Rada učim predvsem najmlajše, predšolske otroke. Program prilagodim vsakemu posamezniku, skladbe zbiram tako, da ga ne zadržujem pri delih, ki jih nerad igra. Saj vendar obstaja toliko glasbene literature, da lahko najdemo za vsakogar nekaj.“

Marjana Korošec pravi, da se pri poučevanju sam ogromno nauči. Seveda pa je eno tudi vadila.

„Ne nastopam prav pogosto. Kadar najdem zanimivo literaturo in kadar imam določen spored zares pripravljen, ga ponudim radiu ali organizatorjem koncertov. Ob družini in poučevanju je solistična kariera pač nekoliko v ozadju.“

Marjana Korošec se je v Londonu izpopolnjevala tudi v komorni igri. Vedno je rada spremljala, pravzaprav — igrala v skupini. Posebno pri srcu sta ji violina in flavta. Tudi pri svojih učencih rada uporabi skupinsko muziciranje.

„Pred tremi leti sva začeli s sestro Marjeto, ki je violinistka — koncertni mojster v Bruslju — skupaj vaditi. Ker živiva precej daleč narazen, se dobivava občasno — takrat, ko imava vsaka svoj del že naštudiran, da program skupaj izpiliva. Zelo dobro se ujemava in sva v bistvu duo in ne violina s spremljavo, saj vsaka od naju samostojno muzicira in ima svoj pogled na skladbo. Le nazadnje se ena drugi prilagodi v skupnem muziciranju.“

KAJA ŠIVIC



Radijsko snemanje opere *La Bohème* z ansambлом mariborske Opere — v ospredju sopranistka Nada Ruždjak



Pianistka Marjana Korošec—Andraschke
Fotografija MARKO RUDOLF

ODMEVI

FRANKFURTSKI SEJEM GLASBENIH INSTRUMENTOV

Na frankfurtskem sejmišču prirajajo vsako leto tudi sejem glasbenih instrumentov. Ta je bil letos od 5. do 9. februarja v štirih ogromnih dvorinah sejemskega razstavišča. Na tem sejmu se pojavljajo vsi proizvajalci, ki v svetu glasbenih instrumentov kaj pomenijo; letos jih je bilo prek tisoč. Sejem je tematsko razdeljen na velike instrumente, male instrumente, elektronske instrumente, ljudska glasbila, akustično tehniko, glasbene knjige in note, orodje za izdelavo, nadomestne dele in pribor. Opisovanje vsega sejma bi bilo nezanimivo naštevanje proizvajalcev, saj se predvsem na področju klasičnih orkestrskih instrumentov, pa tudi instrumentov za jazz ali rock zasedbe ne more zgoditi nič več revolucionarnega. S tehničnega vidika so se vsi ti instrumenti razvili že do popolnosti, ostaja samo še vprašanje kvalitete. Ta pa je odvisna predvsem od cene, tako da nam pri nakupu instrumenta ostane samo še izbiranje po okusu — v okviru določenega cenovnega razreda. Predvsem v vrhunskem razredu ne moremo več objektivno razpravljati o kvaliteti (primer Steinway ali Boesendorfer).

Ustavili se bomo predvsem pri dveh pojavih, ki imata v zadnjih letih pri popularizaciji glasbe vedno večji vpliv — ne vedno pozitiven. To sta samogradnja instrumentov in prav neverjeten prodor elektronskih instrumentov, predvsem orgel.

Ideja o samogradnji glasbenih instrumentov izvira iz šestdesetih let, ko je začelo rasti zanimanje za baročno in renesančno glasbo ter za avtentično izvajanje te glasbe na originalnih instrumentih, medtem ko takih instrumentov skoraj ni bilo ali pa so bili za ljubiteljske glasbenike predragi. Takrat so kot prvo možnost ponudili na trg (v Ameriki seveda) material za izdelavo čembala in prav ta dejavnost je do danes doživela največji razmah — čembalo kot najvažnejši instrument baročne in klasične instrumentarije ima tudi danes glavno vlogo pri izvajanju baročne glasbe. Razlog za samogradnjo čembalov je bil tudi ta, da so tovarne izdelovale le moderne čembale, ki pa so bili neprimerni za avtentično izvajanje baročne glasbe.

Danes se da doma izdelati celo vrsto predvsem baročnih in renesančnih instrumentov. Na sejmu je bilo prek dvajset ponudnikov najrazličnejših materialov. Razen čembala in drugih predstavnikov njegove družine (virginal, spinet, muselar) je možno izdelati v samogradnji še klavikord, regal, pozitiv, portativ, lutnjo, kitaro, baročno harfo, godala (violo da gambo, rebec, vilhuelo, pihala (korneti, ranket, zinki), v zadnjem času celo orgle. Zaradi velike cene nudijo pri orglah možnost postopne izgradnje — osnovni model s štirimi registri lahko dograjemo do kar velikega instrumenta s prek dvajsetimi registri. Seveda pa je to za posameznika prevelik zalogaj — v tujini se s samogradnjo orgel ukvarjajo predvsem revnejše cerkvene občine. Nekaj izdelovalcev je ponujalo tudi material in načrte za izdelavo Orffovih instrumentov, namenjenih otrokom (ob sodelovanju staršev), kar je lahko zelo poučna zaposlitev.

Samogradnja nudi tele prednosti: hiter in razmeroma poceni nakup instrumenta (cena materiala predstavlja kakšno tretjino vrednosti gotovega instrumenta), spoznavanje instrumenta v času gradnje (zaradi kasnejšega lažjega vzdrževanja), razumevanje delovanja instrumenta (za kar najboljšo izrabo njegovih možnosti pri igranju). Da lahko tako delo popestri prosti čas, nudi dosti

veselja (tudi jeze!), je pa razumljivo vsakemu, ki je že kdaj delal po receptu „sam svoj mojster“. Kvaliteta doma izdelanih instrumentov seveda ne more biti vrhunska, to pa tudi ni potrebno, saj so taki instrumenti v glavnem namenjeni za ljubiteljsko muziciranje. Mnogo je odvisno od kvalitete materiala (tudi tu obstajajo precejšnje razlike v cenah), od dobrih navodil in načrta do spretnosti in iznajdljivosti izdelovalca. Jasno je, da se umetnosti izdelovanja instrumentov ne da naučiti samo iz navodil in le pri enem instrumentu. Za popularizacijo glasbe pa je taka dejavnost vsekakor dobrodošla.

Omenimo še drug pojav, ki bo lahko imel tudi negativne posledice. Gre za neverjeten razmah elektronskih orgel, ki z razvojem mikroelektronike nudijo vse več možnosti in postajajo dostopne vsakemu žepu. Pred dvema letoma je neka japonska tovarna dala na tržišče prve prenosne orgle na baterijsko napajanje v velikosti kitare — z namenom izpodrinuti kitaro, ki jo uporabljajo za izlete, zabave in piknike. Danes je takšnih orgel že čela vrsta, celo manjših in z več registri, avtomatskim ritmom ter še kakšnimi individualnimi posebnostmi za primamljanje kupca. Ene, na primer, imajo priključen majhen tiskalnik, ki z notami zapiše zaigrano melodijo — priložnost za „komponiste“, ki ne poznajo not. Cela vrsta jih ima

vgrajen spomin in si znajo zapomni zaigrano melodijo, ki jo potem same zaigrajo pri poljubni hitrosti in poljubni kombinaciji registrov. Pri večjih instrumentih so možnosti še bolj pisane. Vse so namenjene temu, da omogočajo čimbolj enostavno pričarati čimbolj pisane zvoke (in očarati prijatelje — neglasbenike seveda). Značilen je moto nekega proizvajalca: „naše orgle naredijo iz začetnika profesionalca“. Na takem instrumentu lahko zelo hitro dosežemo zadovoljiv učinek, kar pa lahko začetnika odvrne od poglobljenega študija. Razmah takšnih instrumentov bo, po mojem mnenju, povzročil bolj razširjeno glasbeno pismenost, ki pa bo hkrati v poprečju tudi vedno nižja. Do skrajnosti (ki pa, upajmo, ne bo našla prevelikega odmeva) je idejo poneumljanja prignil japonski proizvajalec, katerega orgle imajo priključen optični čitalec, ki zna prebrati posebej šifriran notni zapis. Obstaja jo že celi zvezki takih „not“, ki jih je treba samo „prečitati“, nakar pa orgle same zaigrajo prečitano skladbo. „Glasbenik“ lahko svojo „kreativnost“ pokaže samo še z nastavitvijo hitrosti izvajanja skladbe in z izbiranjem registrov.

Da ne bom samo kritiziral, povem še to, da so name naredile močan vtis (predvsem kot tehnični dosežek) najnovejše elektronske orgle tovarne Yamaha. Te imajo popolnoma novo tehnologijo proizvodnje zvoka, ki lahko zelo naravno reproducira zvok glasbenih instrumentov (kolikor ni to omejeno s kvaliteto zvočnikov). Naštem naj samo nekaj značilnosti teh orgel: 64 ritmov s poljubno izbiro instrumentov, razmerja teh instrumentov in hitrosti, avtomatska harmonizacija igrane melodije, avtomatski drugi glas k dani melodiji, memoriranje kombinacij registrov, tretji solo manual, ki ima v spominu zvočne spektre studijsko posnetih instrumentov z vsemi posebnostmi (nastavek tona in izzvenevanje), tako da se zvoka, ki ga dajo orgle, res ne da ločiti od zvoka naravnega instrumenta. Razen tega je klaviatura občutljiva na jakost udarca (klavir), na jakost pritiska (espreso) in na vibracije prsta levo—desno (violinski vibrato). Demonstracija tega orgel je bila res prava paša za ušesa: orgle, simfonični orkester, jazz orkester, nekakšna „vesoljska“ godba. O uporabni in glasbeno-umetniški vrednosti takega instrumenta pa naj vsak sam razmišlja. Še cena — okrog dva milijona novih din.

BORIS HORVAT



ODMEVI

PAT METHENY V DVORANI TIVOLI

Težko je pravzaprav razvozlati, kaj je organizatorje — v tem primeru spet Cankarjev dom — napeljalo na misel, da bi tudi v Ljubljani uspelo organizirati nastop Pata Methenya, sicer najpopularnejšega izvajalca muenchenskega ECM. Še posebno težko, ker je bilo za kakršnokoli daljšo in ustrežnejšo promocijo vse premalo časa, Methenyevo ime pa pri nas vseeno ni tako znano, da bi taka promocija ne bila potrebna. Če ne vstopnic za koncerte v zadnjem času namreč silijo kupce k preudarnemu investiranju denarja. Prav zaradi omenjenih vzrokov se je koncert Pat Metheny Group udeležilo manj ljudi, kot petsto njegovih najbolj vnetih pristašev. In ti so dobili natanko tisto, kar so ob poznavanju njegovih plošč lahko pričakovali; se pravi igranje na zavirljivi profesionalni ravni, odličen zvok in preračunano uporabo svetlobnih efektov. To pa je tudi vse, kajti Methenyeva mešanica rocka in jazza je tako neizrazita, da prične dolgočasiti že po kakih desetih minutah.

V glavnem samo preigrava motive, ki smo jih lahko slišali v najrazličnejših podobnih variantah fuzijske muzike. Od Pata Methenya namreč tako na ploščah kot na nastopih ni mogoče pričakovati ničesar takega, kar bi že zdavnaj prežvečene klišeje jazz-rocka dvignilo nad okvire zacementirane pred desetletjem. Methenyeve eklecticism se naslanja v prvi vrsti na druge izvajalce ECM, npr. na Burtona, Jarretta, da manj znanih ne omenjam. V tem stilu je zvenel tudi njegov argentinski gost, ki je v glasbo skupine vnesel nekaj južnoameriške eksotike, pogojene predvsem z uporabo „etničnih“ instrumentov, seveda pa je bilo tudi to daleč od vsake inovativnosti.

Na koncertu smo torej lahko slišali „prelepe“, z obilo elektronike zabeljene Methenyeve kitarске ekshibicije, pa malo manj dolge solistične dele ostalih članov klasičnega kvarteta — pianista, basista in bobnarja. Predvsem bobni so zveneli natanko tako, kot na večini ecemo-vih plošč.

Izjemna dolžina koncerta je poslušalce precej utrudila, zato so dvorano zapuščali že pred koncem, ko je postajalo jasno, da se Metheny strogo drži svojih običajnih smernic.

Pa si za konec postavimo vprašanje, kako je mogoče, da se koncerta Šun Ra Arkestre udeleži kakih 2000 poslušalcev, medtem ko je koncert Pata Methenya, ki nedvomno igra „sprejemljivejšo“ glasbo, tako neopažen? To je eden tistih ljubljanskih kulturnih fenomenov, ki bi jih nedvomno veljalo raziskati.

JURE POTOKAR

BEHEMONT V ČETRTEKOVEM DISCU ŠTUDENT

Za tiste, ki tega še ne veste: Behemont je reinkarnacija nekdanje bežigradske skupine, ki jo sestavljajo štirje fantje. Trije utelešajo glasbene obete v tovrstni glasbeni produkciji že najmanj po svojih letih, pri čemer jim tudi samih glasbenih, za sedaj še predvsem izvajalskih zmožnosti niti slučajno ne primanjkuje, medtem ko četrti daje zasedbi izrazno gotovost tako po svojem dosedanjem glasbenem stažu kot tudi po že izpričanih glasbenih idejah in še posebej izvajalski spretnosti. Tudi instrumentalno je zasedba še kako zanimiva, saj se je ob bobnarju zbrala trojica pihalcev — saksofonistov, ki igrajo tudi na drugih izbranih pihalnih instrumentih, kot so npr. klarinet, flauta ter posebna piščal

eksotičnega zvoka. Skupina je najzanimivejša, pa tudi glasbeno najbolj obetavna novost, kar jih je na tem glasbenem področju porodilo minulo leto in morda še pol zraven. Prav zaradi tega zasluži še posebno pozornost in vso možno podporo, kajti vse besede o neverjetno borni ponudbi jazovsko usmerjene godbe na domači glasbeni sceni, bi bile le še eno ponavljanje že povedanega.

Če je drugi nastop Behemonta (v okviru programa rednih četrtkovih jazovsko-plesnih večerov v disku Študent) morda izgubil intrigantnost v primerjavi z njihovim prvim v Bežigradski galeriji, ker ni bil več čista novost, neznan in s tem presenečenje, pa je pridobil marsikaj, še posebej to, da ga zmoredno preudar-neje oceniti. Pri tem seveda ne nameravamo naštevati napake in spodrsiljaje, ki kot nužnost spremljajo poskuse vsakega glasbenika ali skupine, ki zaključuje prvo fazo glasbenega formiranja ter šele začenja z javnimi nastopi. Takšne nerodnosti velja sprejeti z vso dobrohotnostjo in v njih odkriti neposrednost in iskrenost prizadevanja. Behemont seveda nimajo veliko izkušenj z javnimi nastopi, zato v tem pogledu od njih ni pričakovati profesionalnosti; predolgi premori med skladbami, oklevanje in neiznajdljivost pri nastopu gre tako pripisati zgolj njihovi neizkušenosti, morda pa tudi majhni tremi, ki pač spremlja vsako takšno prireditev. Čeprav so bile okoliščine mnogo boljše kot

ob njihovi prvi predstavitvi — za kar gre posebna zahvala tehnikom Foruma, ki so se v okviru možnosti optimalno potrudili — se seveda še vedno niso niti približali idealnosti, saj le to onemogoča že sam neprimeren prostor za nastop. In vendar je scenografija kletnega prostora pričarala v Ljubljani tako redko in pogrešano podobo pravega jazzov-ske kluba, s tem pa pripomogla k prepričljivosti predstave.

Kot smo že omenili, je pri Behemontu najbolj obetavna sama glas-bena zasnova, ki jo je moč razbrati iz njihovega igranja in tudi razvoj posameznih skladb. Trenutno se ta koncert seveda kaže šele v rudimentarni obliki, čemur se ne smemo čuditi, saj fantje pač prav zdaj preživljajo začetno fazo, pa zato precej več napora in zbranosti posvetijo vprašnju, kaj igrajo, mnogo manj pa, kako igrajo. Tako je nujno, da so hrbtenica njihovega izvajanja preproste teme, ki pa jih bo večino-ma mogoče kompleksnejše nadgradi-ti. Glasbeni izraz kaže različne vplive, ki bi jih smeli poimenovati „pozitivne“ in „perspektivne“. Ob tem bi si dovolili nasvet: dobro bi bilo, če bi se otesili tistih tem, ki preveč spominjajo na „begnogradov-sko podobo“, saj so že dodobra izrabljene in zato dopuščajo le ozek glasbeno-manipulativni prostor. Verjetno bi bilo za fante koristno, če bi posvetili nekoliko več pozornosti pravi jazzovski tradiciji; dobro bi bilo, če bi — recimo — prisluhnili dostopnim ploščam World Saxophone Quarteta ter tudi ploščam posameznih saksofonistov, ki ga sestavljajo. Lepo je, če so ti že življenje samo ter lastna notranja doživetja zadostna inspiracija za glasbeno delo, vendar to morda zadošča za zadovoljitev začetnih ustvarjalnih potreb, vsak nadaljnji napredek pa zagotavlja samo trdo delo ter resen študij že doseženega, ne da bi se sramovali pozitivnih in plodnih vzorov. Konec koncev je to običajen način dela vseh velikih mojstrov, ne glede na zvrst glasbe. Navržemo naj le še to, da smo opazili napredek tam, kjer najpogostejše zaškripa, t. j. pri uigranosti, ki je bila zadovoljiva tudi pri sicer delikatnih prehodih med posameznimi deli skladb.

Disko Študent je tako ob četrtkih še bolj zaživel z „živim“ jazzovskim programom. Upamo, da bodo z nastopi skupin zmogli nadaljevati tudi v prihodnje — če že ne redno, pa vsaj občasno. Obisk četrtkovih jazzovskih večerov v kleti 4. bloka Študentskega naselja toplo priporočamo.

ZORAN PISTOTNIK



Del ansambla Behemont

SREČALI SO SE JUGOSLOVANSKI BALEJNI UMETNIKI

Srečanja vrhunskih baletnih umetnikov Jugoslavije postajajo praznik za slovenski pa tudi jugoslovanski balet, saj se vsako leto v Ljubljani v počastitev praznika OF pod umetniškim vodstvom vrhunske baletne umetnice Lidije Sotlar predstavijo s svojimi najboljšimi stvaritvami najboljši jugoslovanski baletni plesalci in koreografi. Prvotna postavitev, rojena v baletni skupini Lidije Sotlar pred šestimi leti, je sprva romala z odra na oder vse do ustanovitve kulturnega doma Ivan Cankar, ki je vsem tem entuziastom omogočil ugleden prostor za priprave, primeren oder ter vso potrebno organizacijo izpeljave tega že velikega dogodka. Da so si njeni iniciatorji in udeleženci zaslužili tako pozornost je pripomoglo dolgoletno samoiniciativno delo brez vsakršnega zasluga s trdnimi določenimi cilji: z združitvijo, preverjanjem in spodbujanjem vseh baletnih ustvarjalcev in poustvarjalcev rešiti „krizne noge jugoslovanskega baleta“ (kot je na enem prejšnjih srečanj nekdo rekel).

Z različnim uspehom so srečanja pogumno napredovala tudi v svoji programski zašitvi, s čimer so se še bolj približala zastavljenemu cilju. Razgovori vseh udeležencev so se kot uvod v srečanja uvrstili v program lanskega leta — petega srečanja, letos pa — na šestem — so dodali še retrospektivno razstavo o delovanju baletne skupine do danes in o preteklih srečanjih. Letošnje srečanje se je razlikovalo od dosedanjih tudi po tem, da je v program uvrstilo prvonagrajence s Prvega tekmovanja baletnih umetnikov, ki je potekalo decembra 1982 v novem novosadskem glasbenem centru, o čemer smo pisali v eni izmed prejšnjih števil. Razgovori za okroglo mizo na dan pred prvim koncertom so načeli resne probleme, ki močno zavirajo nadaljnji razvoj te pri nas najmlajše glasbeno-scenske umetnosti. Pomanjkanje kadra, slabo organizirana šolska mreža, pomanjkanje dobrih pedagogov, repertoarji in njihova programska usmeritev so bili problemi, ki so jih načenjali tisti, ki so prehodili trnovo pot do baletnih

desk. Najmlajša udeleženka na razgovorih, prvonagrajena v kategoriji najmlajših na tekmovanju v Novem Sadu, Dijana Krstić — gojenka srednje baletne šole Lujo Davičo iz Beograda, je resno opozorila na slabo povezanost mladih, komaj diplomiranih plesalcev z gledališčem, kar povzroča negotovost mladih plesalcev po končanem šolanju in odvraca mlade, zlasti dečke, pri njihovi življenjski poklicni opredelitvi. Kljub vsemu je v Novem Sadu bilo očitno, da mladih kadrov ne manjka, da tudi šole niso toliko krive za nekajletno krizo. Sklenili so se združiti in se povezati ter s skupnimi močmi ustvariti vrhunski jugoslovanski balet. Prisotnost baletnih plesalcev iz vseh jugoslovanskih baletnih centrov z gosti iz Muenchna omogoča predstavitev najboljših koreografskih stvaritev že priznanih koreografov ter spodbuja mlade h kreativnemu ustvarjanju, plesalcem pa omogoča medsebojno primerjanje dosežkov.

Letošnje Srečanje je v primerjavi s prejšnjimi to tudi dokazalo, saj je splošno vsebino in plesno izvedbo pokazalo boljše plesno tehniko plesalcev, večjo pripravljenost in odgovornost pri izboru glasbe in koreografije ter nova koreografska

imena, ki spadajo v sam vrh jugoslovanskega baleta. Kot na vseh srečanjih je bil osrednja točka baletnega koncerta nastop stalnega gosta, solista Bavarskega državnega gledališča iz Muenchna, jugoslovana Dinka Bogdanića, ki je s seboj pripeljal svojo najnovejšo soplesalko, solistko istega ansambla, madžarko Judith Turos. Predstavila sta se v obeh delih koncerta s stilno zelo različno glasbo in povsem različno koreografijo in pokazala veliko tehnično znanje in še posebej smisel za umetniško transformacijo, kar zmorejo le vrhunski baletni plesalci. Tehnično dovršeno in čisto klasično interpretacijo koreografije Johna Neumeiera (duet iz baleta Hrestač P. I. Čajkovskega) sta razvila do filigranske preciznosti, prav tako interpretacijo na prekrasno impresionistično glasbo (Clauda Debussyja Oblaki v popolni koreografiji Jurija Kyliana).

Takoj za njima moramo omeniti beograjsko vrhunsko balerino Ivančo Lukateli in skopsko Zoico Purovsko, ki uporabljata telo ne samo v tehničnem, smislu temveč tudi kot osnovno izrazno sredstvo v oblikovanju scenskih vlog. Lukateli je navdušila v Žar ptici Igorja Stravinskega v koreografiji velikega

jugoslovanskega koreografa Dimitrija Parlića, k čemur je prispeval tudi suvereni partner Rade Vučić, v drugi interpretaciji v koreografiji Pitra Darela na glasbo Ples zore P. I. Čajkovskega pa je ob partnerju Mirceau Hurdubaeu iz Sarajeva njena umetniška izpoved zaostajala za tehnično platjo. Zoica Purovska se je izkazala v duetu iz najnovejšega baleta skopskega baletnega ansambla „Legenda o ljubezni“ skladatelja Arifa Melikova v koreografiji gosta iz Sovjetske zveze Anatola Šikere. Dober soplesalec ji je bil Zoran Veleviski (prav tako iz Skopja), ki pa mu je koreografija onemogočila, da bi bil več kot partner svoji soplesalki.

Hrvatsko narodno kazališče iz Zagreba se zadnjih nekaj let ponaša z dvema vrhunskima plesalkama: Lidijo Mila in Almiro Osmanović, ki je odkritje novosadskega tekmovanja.

Kot v Novem Sadu je tudi v Ljubljani nastopila z Davidom Sorinom, ki je prav tako mlad solist zagrebskega baleta. Izvedla sta duet iz baleta Ljubezen za ljubezen Tihona Hrenjkova v koreografiji Vere Bokadoro. Lidija Mila je plesalka, ki na vseh svojih nastopih kot vrhunska umetnica veliko daje. Njen partner Ostoja Janjanin je bil v Baladi o vojaku (iz baleta Pesmi ljubezni in smrti) Gustava Mahlerja v koreografiji Milka Šparembleka tretjenagrajeni v zadnji tekmovalni skupini.

Novo koreografsko delo Srečanja je na glasbo Vangelisa nedavno ustvaril koreograf in dolgoletni solist ljubljanskega baleta Ivo Kosi. Njegova koreografija je v Novem Sadu zaradi dolžine ostala nenagrajena, tokrat pa je potrdila uspeh njegovega koreografskega debija. Za njo je, čeprav v tehnično zelo korektni interpretaciji skopskih solistov Ane Savić-Husein in Zorana Veleviskega zbledela v Novem Sadu nagajena koreografija Adagia na Albinonijevo glasbo prav tako mladega koreografa iz Skopja Ekrema Huseina.

Izkušnje jasno označujejo posebnosti tega do sedaj največjega oz. najboljšega srečanja. Najti je treba drugačno obliko kontinuiranega povezovanja obenem pa izkoristiti že obstoječe možnosti za predstavitev mladih baletnih umetnikov pred prihodom na ljubljansko Srečanje (morda z nastopi v okviru matičnega ansambla na baletnem Bienalu v Ljubljani, na festivalu komorne opere in baleta v Osijeku, na Dubrovniških poletnih igrah ipd.).

JELICA PORENTA

Dinko Bogdanić in Judith Turos na srečanju baletnih umetnikov v Cankarjevem domu. Fotografija MARKO HABIČ



RICHARD WAGNER- REVOLUCIONAR

OBLETNICA SKLADATELJA

Kot nezaželen gost se je skladatelj Richard Wagner aprila leta 1842 po petletni odsotnosti nepričakovano prikazal v svoji domovini — Nemčiji; maja leta 1849 jo je moral zaradi tiralice spet zapustiti za dvanajst let. Teh sedem let je bilo zanj čas izpolnjenih nad in razočaranj, bleščečih uspehov in bolečih izkušenj, dolgoročnih načrtov in izčrpavajočih bojev.

O prekucskih načrtih nemirnega Wagnerjevega duha pričajo njegova številna pisma iz tega časa, ki jih je ponatisnila vzhodnonemška založba v Leipzigu, komentirala pa Gertruda Strobel in Werner Wolf. Iz tega komentarja povzemamo nekaj zanimivosti:

„Že med potjo iz Frankfurta do Leipziga smo se z muko prebijali skozi veletok ptnikov, ki so hiteli na leipziški spomladanski sejem. Dva dni in dve noči smo med viharjem, dežjem in snegom prestopali iz ene pošne kočije v drugo. V tej muki je bil edini svetli trenutek pogled na čudoviti grad Wartburg in brž sem si zamislil scenerijo za tretje dejanje svojega Tannhauserja, ki sem ga v partituri nosil s seboj“. Tako piše Wagner v svoji avtobiografiji z naslovom *Moje življenje*. Pripotoval je v Dresden in tam iskal možnosti za uprizoritev svojih oper *Večni mornar*, *Tannhauser* in predvsem *Rienzi*. Čeprav so izvedbo *Rienzija* prelagali, so se zanj izvajalci čedalje bolj navduševali in premiera leta 1844 je imela veliki uspeh, o katerem je Wagner obširno poročal znancem in svojcem v Pariz. Tudi s svojim dirigentskim nastopom je glasbene kroge navdušil. Zato so mu po smrti vodilnega kapelnika ponudili dirigentsko mesto. Toda — že so se začele nevšečnosti. Wagner je bil silno samozavesten in ponosen. Ponujeno mesto je bilo vezano na enoletni preskusni rok. Temu se Wagner ni hotel ukloniti in je ponudbo odklonil. Saški dvor in intendant sta nazadnje popustila, Wagnerja so imenovali za „kapelnika njegovega veličanstva“ s 1500 tolarji plače in dosmrtno nastavitvijo. Kralj Friderik Avgust ga je sprejel v avdienco, kar je bil za Wagnerja vrhunec komaj začete umetniške poti.

Takoj je Wagner revolucionarno posegel v oblikovanje repertoarja. Predvsem je dal prednost nemškim delom. Gluckova *Ifigenija* in Webrova opera, *Marschner* in *Spohr* so si pod njegovim vodstvom z uspehom sledili na opernem odru. Ob tako zavzetem dirigentskem in organizacijskem delu pa je čedalje globlje



Richard Wagner v revolucionarnih letih (risba)

spoznaval kulturne, politične in organizacijske ovire ne le v Dresdenu, temveč tudi v drugih nemških mestih, s katerimi je imel glasbene stike.

Najprej se je zataknilo pri orkestru dresdenske opere. Wagner je bil

neprilagodljiv značaj. Ni bil pripravljen podrediti se podedovanim navadam in razvadam v izvajanju in je rad zahteval drugačen tempo. To je vznemljilo godbenike. Začeli so protestirati posebno pri predstavah železnega repertoarja, ki jih je bilo treba opraviti brez skušnje. Komaj so za silo zgladili spor, že je Wagner nastopil z novim organizacijskim na-

črtom in ga na petdesetih tiskanih straneh predložil vodstvu. Zahteval je več članov v orkestru, nove instrumente, boljše plače za naporno delo. Pri tem se je zgledoval po predlogih Francoza Berlioz v Parizu in pri Mendelssohnovih reformah v Leipzigu, nazadnje pa je mislil tudi na izvedbo svojih del, v katerih je postajal orkestrski aparat

vedno bolj zahteven. Tudi na socialno varnost godbenikov ni pozabil. Dunaju je poslal enake predloge; prodri pa ni.

Tudi na umetniški ravni je samozvestno tvegalo. Odločil se je za izvedbo Beethovnov Devete simfonije, ki je bila tedaj v Dresdenu naravnost razvzmeta. Kljub resnim pomislekom z raznih strani Wagner ni popustil, zbral je 300 pevcev, podvojil pihala in trobila, vnesel v orkestrske parte podrobne znake za pravilno izvajanje in celo sodeloval pri preureditvi odra za čim boljše zvočnost. Že generala je zbudila nesluteno zanimanje. Izvedba pa je ne le umetniško, temveč tudi finančno presešla pričakovanja. Žal tudi ta Wagnerjeva manifestacija ni utrla poti tistim zahtevam, ki jih je postavil v spomenici.

Zaposlitev v Dresdenu je sicer potisnila v pozabo Wagnerjeva leta stradanja in odrekanja v Parizu. Vseh dolgov pa ni mogel poravnati, čeprav poročila govorijo o neumornem skladateljevem delu. Dolge mesece je delal od jutra do večera, prebiral literaturo, snoval besedila za svoje opere, korigiral partiture svojih in tujih del, predeloval načrtovane repertoarske točke, vendar se je kljub temu moral zateči k neugodnim posojilom. Biografi si sicer niso enotni o gospodarnosti Wagnerjeve družine in mnogi trdijo, da je bil Wagner potraten in nagnjen k uživanju. Morda to velja bolj za njegova zrela leta, ko se je v Münchnu in v Bayreuthu proslavil s svojimi vrhunskimi deli. Vsekakor pa se v Dresdenu ni mogel sprijazniti s tem, da je umsko delo slabo plačano, medtem ko so bili postopa-

Schumann se je zanj ogrel šele potem, ko je slišal izvedbo Tannhauserja. V svojem pismu Felixu Mendelssohnu pravi Schumann takole: „Marsikaj me je prevzelo. Vsebuje veliko globine in originalnosti in je stoočstotno boljše od njegovih prejšnjih oper. Seveda je tudi marsikaj prostakega vmes“. Edini Franc Liszt je dojel pomen, novosti in obetavnost v Wagnerjevem umetniškem hotenju. Ko je Liszt prevzel mesto kapelnika v Weimarju, je naštudiral Tannhauserja in mnoga Wagnerjeva pisma povzdigujejo Lisztove zasluge za njegov uspeh.

Prijateljstvo je vezalo Wagnerja na imenitno sopranistko Wilhemnino Schroeder-Devrient in tenorista Josefa Tihačka. Usodni pa so bili njegovi stiki z glasbenim ravnateljem Augustom Roeckelom. Taj je doživel revolucijo leta 1830 na Poljskem, študiral dela socialista Roberta Owna, se navduševal za spise italijanskega demokrata Giuseppa Mazzinija in tudi malomeščanske ideje francoskega socialista Pierra - Josepha Proudhona so ga mikale. Ni dokazov, da bi se bil Wagner že tedaj poglobljal v študij teh avtorjev. Tudi o zanimanju za Feuerbachajih ni, čeprav sta si z Wagnerjem sorodni v zamisli o „odrešni ljubezni.“ Vsekakor pa so pogosti pogovori z Roeckelom odprli Wagnerju vpogled v svet demokratičnih in socialističnih načel, ki so se skladala z njegovimi pogledi, izkušnjami in prepričanji. Wagner in Roeckel sta bila že leta 1848 istih misli, da je temeljita sprememba družbenih razmer izvedljiva le z revolucijo. Ko Wagner na Dunaju s svojo spomenico ni uspel, je bil po besedah avstrij-

je med dresdensko revolucijo tako vneto zagovarjal. Že februarja 1848 je ob bojih v Berlinu in na Dunaju sredi dela pri operi Lohengrin pozdravil boj za demokratične svoboščine s pesmijo Pozdrav iz Saške Dunajčanom. K svojemu Načrtu o organizaciji nemško-nacionalnega gledališča na Saškem je pripisal Ludwigu Spohru tele značilne besede: „...koga naj bolj pomilujemo, naše junčke, ki so kot kozli postavljeni za čuvarje, ali umetnike, ki morajo zaradi njihovih neokusnosti trpeti?“ ... Med prihodnje naloge Wagner uvršča zahtevo, naj novega ravnatelja gledališča ne bi imenoval dvor, temveč bi ga izbirali igralci in pevci ter člani domovinskih združenj, pisateljev in skladateljev. V podporo naj bi jim bil upravi svet, sestavljen iz režiserjev, dirigentov, igralcev, pevcev, godbenikov in uradnikov.

Dne 15. junija 1848 je dnevnik Dresdener Anzeiger natisnil izizvalni članek Kakšne so republikanske smernice glede na kraljestvo? Za podpisom Član Domovinskega združenja se je skrival Wagner, ki je v članku jasno izpovedal svoje nazore.

Članek vsebuje želje po demokratičnem redu in iluzije o njegovem uresničevanju. Hotel je posredovati med zmernimi liberalci, borci za ustavno monarhijo in Domovinskim združenjem, ki se je potegovalo za republiko. V članku najdemo takele stavke: „Za blaginjo vseh ljudi ne vidimo v zadnjih pridobitvah cilja svojih prizadevanj, temveč šele začetek. Želimo si, da bi izginil tudi zadnji blek aristokracije. Če naši plemenitaši niso več fevdalni gospodje, naj odložijo še svoje zadnje stanovske znake... Nočemo nobene prve komore več! Smo samo en narod, ne prvi in drugi sloj, zato naj bi bila tudi le ena sama skupščina.“

V plemstvu je Wagner videl najbolj togi, leni zmazek narave, ki mu je treba hlapčevsko služiti in ki spreminja svobodno človekovo voljo v „zopne strasti, oduševstvo in sleparska poželenja“. Hkrati kaže Wagner v tem spisu značilen malomeščanski odpor do komunizma, ki ga ima za „neokusen in nesmiseln nauk“, nazor, ki ga je prav gotovo posnel po Francozu Proudhonu.

Dvor je pritisnil na saškega kralja, anonimni članki v dnevnikih so se zgražali nad takim svobodomiselnim pisanjem. Predstavo Rienzijsa so v operi odpovedali, ker so se bali demonstracij, komandant kraljeve garde pa je zahteval od dnevnika častno opravičilo. Na vse to je Wagner odgovoril v dnevniku Dresdener Anzeiger: „Vsem lopovom in malopridnežem sporočam, da na anonimne napade ne bom odgovarjal.“ — Richard Wagner.

V svoji avtobiografiji Moje življenje se Wagner zelo previdno izraža

o dogodkih med majsko revolucijo na Saškem. Iz skladateljevih lastnih opisov, spominov, izjav znancev in pričevanj na procesu zoper njega pa je mogoče obnoviti precej točno sliko njegovega udejstvovanja. Razvidna je iz spisa Richard Wagner in majska revolucija leta 1849, ki ga je napisal leta 1919 Georg Hermann Mueller:

Wagner se je sprijateljil z ruskim anarhistom Bakuninom, ki je stanoval blizu njegovega doma v Dresdenu. Udeleževal se je tajnih sestankov v Bakuninovem bivališču, kjer so se menili o oborožitvi naroda. Privolil je celo v izdelavo ročnih granat. Ko je dvor odklonil načrt o demokratičnih svoboščinah, sprejetih v frankfurtskem parlamentu in potrjenih v saškem deželnem zboru, je Wagner pričobil v dresdenskem Ljudskem glasniku 10. II. 1949 članek Človek in sedanja družba, v katerem pravi, da se je začel boj za usodo, pravice in srečo človeštva. V naslednjem članku že govori o revoluciji; članek je poln Bakuninovitih idej o bratstvu in svobodi, ki naj odpravita sovraštvo, zavist in neenakost.

Saški in pruski dvor sta se medtem sporazumela, da ne bosta priznala nobene izglasovane ustave, in saški kralj je 20. aprila razpustil narodno predstavništvo. Poklicali so prusko vojsko na pomoč in prepovedali že pridobljene pravice, kot so: svoboda tiska, pravica shajanja, porotna sodišča in volilna pravica. V tem trenutku je Wagner celo prevzel uredništvo Ljudskega glasnika in z rastočo prizadetostjo opazoval boje, ki so bili od 3. do 9. maja. Čeprav je saški kralj Friderik August zbežal in je bila ustanovljena začasna ljudska vlada, s katero je bil Wagner v stalnih stikih, demokratsko gibanje ni bilo pripravljeno na oboroženo akcijo. Wagner je še 6. maja opazoval boje po mestu z visokega stolpa dresdenske stolnice, 7. maja se je odpeljal z ženo v Chemnitz. Ob drugem umiku v Chemnitz, ko je bila usoda revolucionarjev že zapечатena, se je po naključju znašel v vozu, s katerim se niso peljali njegovi tovariši in tako se je ognil aretaciji, nato pa je pod lažnim imenom z lažnimi potnimi dokumenti pribežal v Weimar k Franzu Lisztu. Ko je zvedel za tirnico; pa je prestopil švicarsko mejo.

Študij germanske mitologije, ki jo je v dresdenskih letih vneto gojil, in izkušnje, ki jih je dobil kot dirigent, organizator, kulturni politik in borec za demokracijo, so Wagnerju izbistrili poglede na konflikte v družbi, ki so ozadje njegovih poznejših glasbenih dram. Osnutek za tetralogijo o Nibelungih je bil na-rejen že pred begom iz Dresdenu in prvi verzi so čakali na uglasbitev.

Prevedel in priredil
PAVEL ŠIVIC

Wagnerjevo pismo Hansu von Bülowu iz leta 1847

Wagnerjevo pismo Hansu von Bülowu iz leta 1847

ški dvorjani za svoje brezdelje bogato nagajeni. Ta krivica je legla Wagnerjevega sovraštva do privilegiranih stanov in njegove nagnjenosti k socialističnim nazorom.

Med vodilnimi glasbeniki svojega časa dolgo ni imel zvestih pristašev.

skega pisatelja Meisnerja „razdražen, razburljiv in strupen v svojem vedenju, govoril izkjučno o politiki in imel bližnjo revolucijo za neizbežno.“

Wagner je bil kot vsi meščanski reformatorji hkrati velik iluzionist. Za njegov dvolični značaj je značilno, da je v poznejših pričevanjih rad zanikal radikalna stališča, ki jih

CONLON NANCARROW

Učitelji glasbenega pouka bodo morda v zadregi, saj bomo tokrat spregovorili o skladatelju, o katerem skoraj gotovo še niso slišali. Odločili smo se, da predstavimo ustvarjalca, ki je trideset let živel odmaknjen od glasbenih dogajanj v Ameriki in Evropi, v zadnjih letih pa, potem ko so njegovo delo posneli na zbirko treh plošč, je silovito prodrl iz anonimnosti. To je ameriški skladatelj Conlon Nancarrow, ki je zadnjih trideset let vse svoje napore posvetil skladbam za en sam, nenavaden instrument — mehanični klavir.

Conlon Nancarrow spada v generacijo Johna Cagea, njegov življenjepis pa je izjemen. Rodil se je 1912. leta v Texarkani, Arkansas, in kot samouk začel komponirati pri petnajstih letih. Kasneje je zasebno študiral pri Nicolau Slonimskem in Walterju Pistonu v Bostonu in se do začetka štiridesetih let trudil, da bi našel primerne izvajalce za svoje „nadčloveško“ zahtevne skladbe — Toccato za violino in klavir (1936), Sonatino za klavir (1941) in druge. Že ko je pisal za tradicionalne instrumentalne zasedbe, je namreč pisal precej zapleteno in se je čutil zelo omejenega z izvajalskimi sposobnostmi instrumentalistov.

Bil je nazorsko levičarsko usmerjen in se je udeležil tudi španske državljanske vojne, po vrnitvi v ZDA pa je postal, skupaj z mnogimi napredno mislečimi Američani, žrtve McCarthyjevega „lova na čarovnice“ in se je pred preganjanjem umaknil v Mehiko. Takrat se je tudi odločil za nov medij, mehanični klavir, nekdanji tako popularen instrument, ki je v prvih desetletjih tega stoletja v Ameriki igral vlogo televizije, ki pa je bil vedno namenjen zabavi, nikoli umetnosti. K izbiri ga je delno spodbudilo razmišljanje Henryja Cowella v knjigi *New Musical Resources* (Nova glasbena sredstva — 1930), češ da gre za glasbilo, ki omogoča pestro raziskovanje in preskušanje zapletenih ritmičnih struktur in „nadnaravnih“, „superhitrih“ tempov. Ravno to je Nancarrowa najbolj zanimalo, hkrati pa je bila elektronska glasba v času njegove odločitve, v štiridesetih letih, še v povojih in so imeli možnosti za delo na tem področju le redki — to pa je po Nancarrowovih besedah in željah bilo tudi edino, za kar bi se odločil, če bi se rodil eno generacijo kasneje.

Odšel se je leta 1950 naseliti v predmestju Mexico Cityja in svoj studio opremil z dvema mehaničnima klavirjema, je Nancarrow napisal in izdelal približno 45 študij za ta

instrument. 'Napisal in izdelal' je treba zapisati zato, ker Nancarrow za vsako svojo skladbo najprej napiše „klasično“ partituro, torej note, nato pa skladbo prenese na papirnat zvitek, pri čemer porabi za natančno luknjanje papirja za 1/8 sekunde glasbe kar skoraj 1 uro časa. Mehanični klavir, imenovan tudi pianola, namreč proizvaja zvoke na podlagi mehanskega prenosa impulzov s preluknjanih papirnatih zvitekov prek kovinskega valja na klavirski mehanizem. (opomba)

Ker Nancarrow zelo nerad daje podatke o sebi, saj se mu zdijo nepomembni, tudi ne obstaja natančna kronološka razporeditev njegovih *Studies for Player Piano*, v oporo nam je le njihovo oštevilčenje, ki pa ravno tako ne ustreza kronološki razporeditvi. Nedvomno pa *Studies for Player Piano* lahko, tako po skupnih značilnostih kot po času nastanka, razdelimo v tri skupine. Študije (ali Etude) od št. 1 do št. 12 so večinoma jasno tonalne ali modalne in se vedno stilno naslanjajo na blues, ragtime, kasneje še jazzovske smeri ali na nekatere plesne, npr. tango. Iz te skupine je najznačilnejša *Study No. 3 — Boogie-Woogie Suite* v petih stavih, kjer Nancarrow nad značilnim plesnim ritmom zgradi več samostojnih melodičnih linij; zaradi zapletene poliritmične strukture in nadčloveške hitrosti delujeta prvi in zadnji stavek surrealistično, obenem pa ob prvem poslušanju najprej pomislimo na tri ali štiri jazz pianiste, ki hkrati ekstatično igrajo na isti klavir.

Za drugo skupino študij, do št. 27, so značilne: pogosta oblike kanona, strogo nadzorovanje, zelo

postopne spremembe tempa, zapleteni, nemetrično oblikovani ritmi in zato tudi ustrezna ritmična notacija v partiturah. Nancarrowa prav ritem najbolj zanima. Išče nove možnosti „ritmičnega kanona“ in glasbeni kritiki, ki so doslej prišli v stik z njegovo glasbo, njegovo sistematičnost in ustvarjalno fantazijo primerjajo celo z delom Johanna Sebastiana Bacha v fugah. Res je razširil načelo polifonije, torej melodične samostojnosti glasov, na ritmično-časovno komponento. Slavni sodobni skladatelj György Ligeti je o njegovi glasbi dejal, da je to najpomembnejše odkritje v glasbi 20. stoletja po Webernu in Ivesu.

Zelo nenavadna glasba je to. Zapletenost strukture se pri študijah z višjimi zaporednimi številkami še stopnjuje. Ritmična in melodična večplastnost je večkrat zasnovana na zelo preprostih gradnikih — diatoničnih lestvicah, verigah durvih in molovih trozvokov skozi več oktav, razloženih septakordov, glissandov in podobnega, ki pa zaradi neverjetne hitrosti in zapletenih medsebojnih razmerij delujejo na naša ušesa kot bloki z različnim barvnim učinkom. Nancarrow dela z glasbenimi elementi tako kot to počne konkretna glasba z izvenglasbenimi zvočnimi predmeti — celota dobi torej povsem drugačen obraz in pomen, kot ga imajo posamezni elementi.

Nancarrow je svojo glasbo za mehanični klavir ustvarjal 30 let skoraj popolnoma izolirano od svetovnih glasbenih dogajanj, in le enkrat je svoja glasbila prenesel na koncertni oder; a na koncert v dvorani Bellas Artes v Mexicu je 1962. leta prišlo le 10 ljudi in še ti

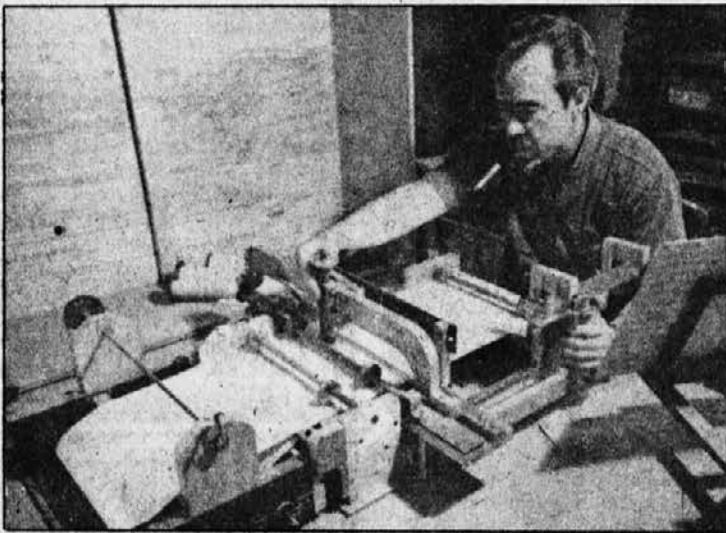
so bili njegovi najožji prijatelji, ki so glasbo že poznali. Odtlej mora priti v njegov studio, kdor želi *Studies* slišati v živo. Tako so 1977. storili tudi snemalci Arch Records iz Kalifornije in posneli tri plošče z zbranim skladateljevim opusom. Istega leta je o njem nastala tudi knjiga, natisnili so še nekaj partitur in organizirali predstavitev posnetkov. V Evropi so prvič slišali njegovo glasbo na razstavi *Za oči in ušesa*, 1980 v Berlinu, maja 1981 pa je novo skladateljevo delo, *Study No. 39*, doživelo prazgodbo na bremenskih glasbenih dnevih *Pro-Musica-Nova*. Junija istega leta je bil Nancarrow osrednja osebnost Festivala sodobne glasbe v San Franciscu. Naenkrat so kritiki povsod govorili o senzaciji in človeku, ki je toliko časa ustvarjal v anonimnosti, naenkrat pripisujejo tako pomembno vlogo v glasbi 20. stoletja, kot jo imajo Ives, Schoenberg, Webern in Stravinski.

Vsekakor je Nancarrow ustvaril glasbo, ki ji težko najdemo kakršnekoli vzore, čeprav ni bil edini skladatelj resne glasbe, ki je odkril mehanični klavir, ++ a edini, ki mu je namenil večji del svojega ustvarjanja. Z glasbo, ki je sinteza bogatega, nenavadnega, a čustveno razburljivega sveta s strukturalno kompleksnostjo in konstrukcijo in ki hkrati govori intelektu in ušesu, je Nancarrow nedvomno ustvaril redke primer neusahljivega ustvarjalnega samorastništva v sodobni glasbi.

MOJCA ŠUSTER

Op. + Mehanični klavir spada v skupino mehaničnih glasbil, naprav, ki ozvočajo mehanično zabeležene skladbe (na preluknjanih trakovih, valjih s kovinskimi zatiči) brez izvajalca ali kvečjemu z mehaničnim opraviлом (vrtenje ročice ipd.); sem sodijo še npr. glasbene skrinjice, orkestrion, zvonovje, mehanične orgle, pa tudi avtomatična glasbila z elektromehaničnim pogonom. Glej: Glasba, leksikon Cankarjeve založbe, Ljubljana 1981, stran 157.

Op. ++ Igor Stravinski je 1918 napisal Etudo za pianolo, ki je bila prvič izvedena 1921 v Londonu; na Festivalu sodobne komorne glasbe v Donaueschingenu sta leta 1926 svoja dela za mehanični klavir predstavila Paul Hindemith in Ernst Toch, ameriški skladatelj George Antheil pa je napisal Ballet mécanique za letalski propeler, električne zvončke, sireno in 16 mehaničnih klavirjev, ki so ga prav tako 1926 izvedli v Parizu.



ZA OČI IN UŠESA

V sedmem nadaljevanju predstavljamo poglavje „Barva kot zvok in zvok kot skulptura: Ustvarjalci skulptur in glasbe“ z razstave Glasbeni/zvočni stroji in zvočne sredine, ki je bila leta 1980 v pariškem Muzeju modernih umetnosti.

Umetnika, na katera je najbolj vplivala glasba tega stoletja, sta futurist Luigi Russolo in dadaist Marcel Duchamp. Iz leta 1913 poznamo dve skladbi Marcela Duchampa: „Erratum musical“ in „La mariee mise a nu par ses celibataires memes. (Erratum musical)“.

Princip skladbe „Erratum musical“ je preprost: Duchamp je raztrgal papir na drobne koščke in na vsakega zapisal po eno noto. Nato jih je zmešal v klobuku in jih enega za drugim potegnil iz njega. Note je zapisal v zaporedju kakor jih je izvelel. To je bila skladba za tri glasove: zanj in njegovi sestri. Za besedilo je uporabil razlago besede „imprimer“ (tiskati) iz francoskega slovarja. Druga Duchampova skladba je bila bolj zapletena. Pri vsaki predstavitvi je nastal drugačen zvočni rezultat. Izbira glasbil je bila na voljo izvajalcem. Ko so ti glasbila izbrali, se je začela izvedba. Potreben je bil velik lijak, pet majhnih vozov, privezanih drug na drugega, in več krogel, katerih število je bilo odvisno od zvočne moči izbranega glasbila. Krogle so imele številke, ki so odgovarjale različnim notam. Vrgli so jih v lijak, skozi katerega so padale na vozove, ki so se pomikali pod njim. Vsak voz je predstavljal določeno časovno trajanje. Trajanje vsake note v svojem sporočilu

drugim je bilo določeno s številom krogel v vsakem vozu. V vrstnem redu, v katerem so se nahajale v vozu, so bile zapisane tudi v notah. Ti dve skladbi nastajata po zakonu naključja in sta predhodnici kompozicijske tehnike naključne glasbe (aleatorična glasba).

Russolo je svoj manifest uredil v obliki črk „L'arte dei rumori“ (Umetnost hrupa) 11. marca 1913. 2. junija 1913 je bil v Modeni v gledališču Storch prvi veliki koncert futuristične glasbe z Intonarumoriem. 21. aprila 1914 je Russolo dirigiral v milanskem gledališču Dal Verme svoj „Veliki futuristični intonarumorijski koncert“ osemnajstim glasbenikom. Leta 1915 je Partella na prošnjo Marinettija uporabil nekaj Intonarumoriijev v svoji operi „Le Heros“ (Junak). Russolo je s svojimi glasbili poln upov prepotoval celo Evropo. V Parizu jih je predstavil Vareseju, Ravelu, Milhaudu in Stravinskemu. Nihče od njih se ni zanimal za „hrupna glasbila“. Ker mu je primanjkovalo denarja za predstavitev glasbil v Italiji, jih je pušal tam, kjer je imel koncerte (Praga, London). Kljub temu, da je ustvaril več kot dvajset intonarumorijskih glasbil, se nobeno od njih ni ohranilo. Razočaran nad neuspehom in brez denarja se je vrnil domov ob jezero Lago Maggiore, kjer je 4. februarja 1947 umrl. Čeprav glasbena iskanja z Intonarumoriiji niso odgovarjala zvočnim zahtevam, so bila vseeno revolucionarna v svojih glasbenih zasnovah. Nedoslednost italijanskih futuristov je morda imitacija hrupov, ki nas obkrožajo. „Ready-made“ glasbe niso uporabili neposredno, kot so to storili ruski futuristi v Bakuju. Tam je bil tudi koncert siren. Russolo

nikoli ni zanikal svojega amaterskega značaja. Njegov manifest se je končal z naslednjim odstavkom: „Moj dragi Pratella, pokorim se tvojemu fururističnemu geniju in te vabim, da izmenjaš z menoj mnenje o novih idejah. Nisem glasbenik. Ne dajem prednosti niti akustiki niti ne branim glasbenih del. Sem futuristični slikar, ki hoče vse prenoviti. Predrzen kot eden izmed najprejznjših med profesionalnimi glasbeniki in nikakor preobremenjen s svojo navidezno nepristojnostjo, sem se zato odločil za prenovitev glasbe z „L'arte dei rumori“.“

Nekaj let pred monokromnimi slikami je Yves Klein (1928 – 1962) razvil nekaj idej o monotonični glasbi. „Monotona simfonia“ je nastala v Parizu 9. marca 1960. Sestavljal jo je en sam ton, ki je trajal sedem minut, sledilo je 45 sekund tišine. Sodelovalo je dvajset pevcev v dveh zborih, deset violonistov, deset violončelistov, trije kontrabasisti, trije flautisti, trije oboisti in trije hornisti. Izvajalci so morali biti izredno animirani in koncentrirani. Ni se smelo čutiti vpadov glasbil. Delo so igrali še enkrat leta 1960 v Krefeldu. V Wuppertalu, nedaleč od Krefelda je galerija Parnas, ki je leta 1963 organizirala Razstavo glasbe in elektronske televizije, prvo „razstavo glasbe“. Tomas Scmit, ki je pomagal Nam June Paiku pri postavljanju te razstave, se spominja:

— V dvorani so štirje preparirani klavirji.

— Pritisnem na tipko, ki sproži tolkač in udari po struni ali strunah. Več kladiv je povezanih s predmeti, ki so pod njimi. Številne strune so povezane s predmeti, ki so pod njimi, nad njimi ali med njimi,

številne strune med njimi manjkajo.

— Pritisnem na tipko, ta sproži kladivce, ki udari ob predmet — na primer star čevlji, ki visi s pokrova, se zamaje.

— Pritisnem na tipko, ki se naslanja na meh. Ta zaškriplje pod njo. Ali pa ta tipka pritisne na električno stikalo.

— Če pritisnem na eno od stikal, zaslišim radijsko postajo iz tranzistorja. Ko tipko spustim, zvok postaje preneha.

— Če se dotaknem tipke F, se vklopi elektromotor, ki je v resonančni mizi. Ko drugič pritisnem na tipko, se ustavi.

— Če se dotaknem tipke DO, začne ventilator pihati vroč zrak v moje noge. Gumb, ki ga ugasne, je pod tipko La.

Druge tipke so sprožile še druge radijske postaje, enega ali več filmskih projektorjev ali pa sireno. Ena tipka je sprožila sistem luči v prostoru med dvorano in vrtom. V dvorani je bilo še več televizorjev (enajst). Postavitev je bila enaka razporeditvi klavirjev. Eden od njih je bil povezan z mikrofonom. Če nekdo govori v mikrofoni, vidi umetni ogenj, ki je stalen.

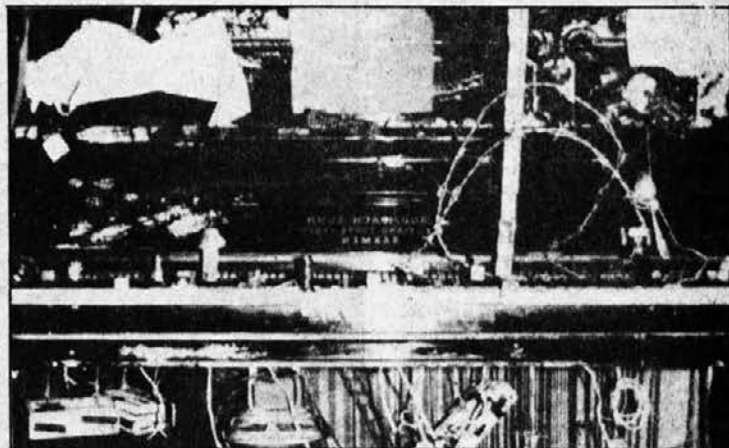
— Kuba TV: monitor je povezan z magnetofonom, ki neprestano predvaja glasbo. Parametri glasbe so določeni s parametrom slike. One point tv: monitor je povezan z radijskim sprejemnikom. Predstavlja svetlo točko na sredini ekrana, katere velikost je odvisna od jakosti zvoka radijskega sprejemnika.

Pripravil: MILOŠ BAŠIN
Prevedli: KATKA in PETER JAMNIKAR, SONJA ŠPENK O
Nadaljevanje prihodnjič

Luigi Russolo, „Rumorharmonium“, Galerija 23, Pariz, april 1930



Nam June Paik, „Razstava glasbe“, Wuppertal, 1963



MUZIKANT Z MADAGASKARJA

ŠTUDENTSKO NASELJE v Ljubljani, IV. blok, prostori Disca Student. Iščem Josepha in kot običajno je tudi danes v klubu afriških študentov. S prijatelji (Slovenci) se uigravajo ali bolje — muzicirajo. Basovska in električna kitara, bobni, klaviature, saksofon, cigaretni ogorki in dimna zavesa... Cocain, Cray Baby... fantje se samo ogrevajo in kaj je za to bolj primerno kot rock in blues komadi? Nerada prekinjam njihovo živeto igranje, a Josepha potrebujem za „kratek“ pogovor. Zanima me, kdo je ta mladi, črnpolti muzikant, kaj dela, kaj študira, o čem razmišlja, kako živi... Pač glasbeno-mladinska radovednost!

JOSEPH RAKOTORAHALAHY je študent četrtega letnika arhitekture v Ljubljani, študentje pa ga bolj poznajo kot kitarista in pevca, ki že peto leto nastopa po Sloveniji. Povabilu za nastop pred mlado publiko se vedno rad odzove.

Doma je iz Malgaške republike, neodvisne otoške države vzhodno od afriškega kontinenta v Indijskem oceanu. V Jugoslavijo je prišel pred petimi leti. Na vprašanje, zakaj je za študij izbral ravno našo državo, je Joseph odgovoril, da je o Jugoslaviji poznal le dva pojma: Tito in Zagreb. Torej kraja svojega študija v tujini ni izbral glede na posebne ugodnosti, temveč je bil to zgolj slučaj. Konkurenca za tovrstni študij je namreč zelo velika, sami pogoji pa precej zahtevni. Ob prihodu v Ljubljano se je sprva počutil nelažno zaradi povsem drugačne mentalitete ljudi, večjih razlik pa ni občutil, ker tudi sam izhaja iz „meščanskega“ okolja. Živi namreč v glavnem mestu Madagaskarja Tananarive in bistvenih razlik v načinu življenja ne opaža. Tudi njegova domovina je socialistična (četudi z določenimi odstopanji, predvsem glede cerkve in njene vključitve v državni sistem).

Joseph je ambiciozen, zagnan, delaven, poln energije, pa tudi zabaven in duhovit. Igra vrsto instrumentov (kitaro, saksofon, bobne...), igra vsepovsod, kjer se kaj glasbenega dogaja, igra in poje z najrazličnejšimi skupinami. Sprašujem se, kako mu ob vsem tem še uspeva študirati! Če ima človek dovolj volje in moči in to prenaša v svoje delo, je tudi tako pester vsakdan uredljiv. Joseph živi z glasbo, ob glasbi študira, z njo zabava študente v študentskem

naselju, v glasbi išče sprostitve, se z njo izraža. Smisel in nadarjenost za glasbo sta mu že prirojena. Nikoli namreč ni hodil v glasbeno šolo, nikoli se glasbe ni „učil“. Izhaja iz družine, katere vsi člani so glasbeniki—samouki. Imajo svoj ansambel in na Madagaskarju jih že dobro poznajo. V tem družinskem ansamblu, v katerem igra tudi oče in mati, ima Joseph mesto pevca. To je zanje najnižji položaj člana pri skupnem muziciranju. Joseph je torej v svojem glasbenem krogu „zgolj“ pevec.

Na svojih nastopih nam želi Joseph predstaviti avtentično glasbo svoje domovine in avtentične instrumente, ki so nam Evropejcem nepoznani in praktično tudi nedostopni. Pretežni del svojih pesmi pa poje ob spremljavi kitare. Iz vsebin pesmi, ki jih prepeva in (nekoliko teže) prevaja v slovenščino, lahko spoznamo glavne motive ljudskih pesmi z Madagaskarja. Pretežno so to ljubezenske pesmi, deloma revolucionarne ali delovne. O pristni ljudski glasbi Madagaskarja bi težko govorili, ker je Malgaška republika dolgo živela pod francosko oblastjo in je ta vpliv čutili še danes. Tako se je tudi pri njih začela oblikovati

pol—afriška, pol—evropska glasba. Ta „nova“ glasba, ki prevladuje sicer v mestih, se je hitro udomačila, vendar pri nekaterih še vedno vzbuja negotovanje in nasprotovanje, češ da kvari podobo pristnega afriškega izročila.

Tudi Josephove pesmi so prepojene s svetovnimi vplivi in so kombinacija domačega in tujega. Delno je že oblikoval svoj osebni slog glasbenega izražanja. Besedila večinoma piše sam in to najraje (če ne samo), ko pada dež, ko je zaljubljen in ko je tema. Vse njegove pesmi vsebujejo fabulo ljubezni. Joseph pripoveduje, da so ljudje z Madagaskarja veliko bolj sentimentalni in nikakor ne more razumeti, zakaj Evropejci čustveno plat vedno potiskamo v podzavest.

Njegova glasba pa ostaja afriška. Polna je ritmičnih obrazcev, ritmičnih improvizacij in poliritmije, kar naše nevajeno uho čisto zazna kot neurejenost ali kvečjemu kot nekakšen svobodni ritem. Prav ta značilni afriški ritmični element povzroča Josephu težave pri skupni igri z evropskimi glasbeniki. Zanj je ta oblika muziciranja nekaj povsem vsakdanjega, saj v njegovi domovini

pri vsaki svečanosti sodelujejo vsi prebivalci. Vendar nihče od evropskih glasbenikov, s katerimi je Joseph igral in še vedno igra (in teh je kar precej!), še ni uspel pravilno dojeti teh afriških ritmov. Zato namerava Joseph ustanoviti skupino, v kateri bi igrali samo afriški študentje, ki so si po ritmičnih impulzih veliko bliže in bi jim skupinsko muziciranje bilo veliko lažje.

Na nastopih nas Joseph preseneča z dvema instrumentoma, ki ju lahko najdemo samo na Madagaskarju. To sta jejo voatavo (džedžu uvatavu) in valiha (vali), izrazito spremiljevalna instrumenta. Jejo voatavo je sestavljen iz lupine plodu džedžu (podobno buči), ki ima vlogo resonančnega trupa, nanj pa je pritrjen kravji rog. Čez rog in lupino je položen vrat, na katerem so tri strune. Z instrumentom igrajo domačini posamezne tone in akorde, kar služi za spremljavo pevčevega glasu, po katerem se instrument tudi uglaši. Valiha pa je izdelan iz bambusovega stebra (valji), na katerega so napete strune. Le-te so iz ovčjih črev. Ker teh strun pri nas ni, uporablja Joseph jekleno pletenko za zavore pri kolesu. Tudi ta instrument služi za spremljavo petja in se uglašuje po pevčevem glasu.

Nenavaden občutek te obdaja po glasbenih večerih, ki jih Joseph prireja s svojimi prijatelji z Madagaskarja, ob poslušanju glasbe te deže, o kateri tako malo vemo. Čudne in neprijetne misli te prežemajo, ko spoznaš, kako smo Evropejci zaverovani v svoj način življenja in mišljenja, in kako težko nam je razumeti ljudi drugih kultur. Ko poslušas glasbo z Madagaskarja, se ti nehote vsiljuje misel o slabi harmoniji, o napakah, neestetskih učinkih... Kako zelo smo obteženi s svojo evropsko tradicijo! In prav zaradi te ugotovitve je razveseljivo dejstvo, da imamo v naši študentski sredini človeka, ki nam skozi glasbo lahko predstavi tudi drugačen način življenja, obnašanja, razmišljanja, muziciranja. Četudi njegovo muziciranje ne sodi v najvišjo kvaliteto (po nekih običaj evropskih kriterijih) in njegovi nastopi niso uniformirane produkcije, je poslušanje Josepha prijetno in poučno. Sicer pa je Joseph Rakotorahalaky preprost človek in se tako kot večina današnjih študentov hrani v študentski menzi v Študentskem naselju.

TATJANA GRAGORIČ



PO SEGOVIJINIH STOPINJAH

PROF. DR. JOVAN JOVIČIĆ

Veliki jugoslovanski kitarist prof. dr. Jovan Jovičić se je rodil leta 1926 v Vrdniku v Sremu. Osnovne glasbene izobrazbe je bil deležen že v otroštvu, saj se je komaj osem let star začel učiti igranja na violino, pel pa je tudi v zboru. Toda violina ni mogla zadovoljiti njegovih glasbenih nagnjenj do harmonije. Zato se je kmalu navdušil za kitaro, ki si jo je kupil iz skromnih šolarskih prihrankov. Začel je kot samouk na podlagi Carullijeve in Albertove šole za kitaro, dokler mu niso prijatelji iz Holandije poslali Tarregino kitarško šolo. Šele ta mu je omogočila viden napredek v igranju na kitaro. Po mnogih letih napornega in načrtnega dela je leta 1957, star enaintrideset let, na mednarodnem konkurzu kitaristov v Moskvi osvojil laureat (srebrno medaljo), kar mu je omogočilo vstop na slovit glasbeno akademijo Chigiana v Sieni (Italija). Tu je po štirih letih izpopolnjevanja leta 1961 končal mojstrski razred pri svetovno znani virtuozu, maestru in akademiku Andrésu Segoviji. Zavedajoč se, da mu zgolj kitaro ne bo dajala kruha, je študiral fiziko na Prirodoslovno-matematični fakulteti beogradske Univerze, kjer je leta 1964 uspešno branil svojo doktorsko disertacijo z naslovom „Akustične lastnosti kitare ter njeni zvočni spektri“. Danes je profesor na Elektrotehnični fakulteti Univerze v Beogradu.

Prof. dr. Jovan Jovičić je začel s koncertno dejavnostjo zelo mlad; od svojega dvaindvajsetega leta je redni solist Radio-televizije Beograd. Doslej je nastopil že na več kot dvatisoč koncertih (na celovečernih recitalih, na radiu in televiziji, kot soudeleženec na koncertih in kot umetnik pri raznih snemanjih). Koncertiral je že po vsej Evropi; nastopal je v Španiji, Franciji, Sovjetski zvezi, Vzhodni in Zahodni Nemčiji, Italiji, Švedski, Norveški, Danski, Madžarski, ČSSR, Poljski, Bolgariji, Grčiji, Romuniji, Tur-

čiji itd. ter tudi v nekaterih deželah Azije in Afrike. Prav tako je gostoval v malone vseh večjih mestih naše države. Posnel je tudi več plošč, ne samo v Jugoslaviji (pri RTB in Jugotonu), marveč tudi v Sovjetski zvezi, v ZDA in v Španiji. Njegov širok koncertni repertoar zajema skladbe od starih kitarskih mojstrov do sodobnih skladateljev.

Kjerkoli nastopa, navdušuje številne poslušalce z enkratno

umetniško močjo svojega igranja. Vsi kritiki brez izjeme poudarjajo njegovo odlično tehniko, izredno barvo tona ter brezpogojno zvestobo stilu in skladateljevi zamisli. S svojo interpretacijo, ki sloni predvsem na visoko kultiviranem tonu in temelji na apoyando tehniki, ob uporabi blazinic prstov desne roke, pa tudi na uporabi tirando tehnike zaradi spreminjanja tonske barve (na podlagi sodobne Segovijine šole), dosega Jovičić izredno

prepričljive ter nenavadne zvočne učinke. Virtuoznost igranja na kitaro mu priznavata tako domača kot tuja publika. Neki španski kritik (Španija pa je domovina kitarel) je med drugim zapisal: „Ni nam znano, koliko je umetnikov na svetu, ki bi bili na višini tega jugoslovanskega mojstra...“ Takšnih in podobnih laskavih priznanj bi lahko navedli še in še.

Kot zanimivost naj navedemo, da ima prof. dr. Jovan Jovičić več odličnih kitar. Od teh najbolj ceni koncertno kitaro, ki jo je izdelal že pokojni Španec Ramirez ter koncertno kitaro, izdelek zagrebškega mojstra Mija Bockaja. Na njih vadi vsak dan; vaje začne z lestvicami, ki so najboljše telovadba za razgibavanje prstov. Toda Jovičiću ni všeč samo kitaro; rad posluša tudi klavir, harfo in orgle.

Poleg koncertne dejavnosti se kitarist Jovan Jovičić ukvarja tudi s komponiranjem solističnih skladb za kitaro; je avtor mnogih glasbenih spremljav za radijske in televizijske drame, za gledališče in film. Ustrezno glasbo je komponiral za nekaj deset dram in filmov, kjer je igral tudi na kitaro. Nekateri od filmov (Tovariši, Nevesta Jadrana in Španija — dežela moje mladosti) so prejeli prve nagrade v Parizu, Bruslju, Leipzigu itd. Na mednarodnem natečaju v Rimu je Jovičić dobil tudi visoko priznanje „Prix Italia“ za glasbo v drami Ptica. Leta 1961 je igral v filmu, posvečenem spominu znamenitega španskega kitarista F. Tarrega.

Dr. Jovan Jovičić je izdal štiri albume svojih solističnih skladb za kitaro; pri komponiranju teh skladb se je opiral na jugoslovanske folklorne teme. Med temi skladbami gotovo največjo pozornost zasluži Makedonska repodija v D duru. Komponiral je tudi štiri suite (med njimi čudovito Rusko suito), koncertno etudo ter skladbo Balkanski ples.

V. T. ARHAR



ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA
Istituzione in fondazione il 25 Giugno 1938
SIENA

Pour la quatrième année le Jugoslavien M^r Jovan Jovicic a assisté au cours de Guitare Classique que je donne dans cette Accademia et je suis fort heureux de constater que le progrès accompli par lui dans l'exécution de cet instrument, aussi bien que dans sa connaissance technique et théorique est vraiment remarquable. Il est apte dorénavant à exercer sa carrière soit dans la virtuosité ou dans la pédagogie, où il obtiendra sans doute des bons succès.

Siena le 4 Aout 1961

Le professeur titulaire

(Signature of Andrés Segovia)
(Andrés Segovia)



Diploma, ki jo je profesorju Jovičiću podelila Akademija za glasbo v Sieni — s podpisom titularnega profesorja Andresa Segovie.



FRAGMENTI, MARGINALIJE, PRELOMNICE

Danes: tradicionalno, avantgardno, sodobno.

suženj/ obvlada svoj zvon/ tvoj gospodar/ je bil s časom/ izpostavljen/ nevarnosti/ brez ur/ brez krajev/ dogovorjenih/ minulega popoldneva/ tudi brez ranega jutranjega žalovanja za umrlimi/ mrko potrkanje povsem istega zvona ki oznanja/ radost/ zvon/ suženj/ čas je tvoj gospodar.

(Dollar Brand alias Abdullah Ibrahim, Suženjski zvon; prev. Jure Potokar).

„V gibanjih in protigibanjih, v manifestih in antimanifestih se je pojem sodobnega – pogosto razumljen zgolj kot moderno – utrudil. Izrazil je svojo energijo, svoj prodorni naboj. Danes mračno služi reklamiranju obstoječega, kateremu je nekoč pretil z rušilno silo. Kot prikazen je vstopil v besednjak potrošnje. Sodobno je postalo samo – še – moderno, prepuščeno aplavzu novinarjev, gol funkcionalen moment industrijske proizvodnje.“

Improvizirana godba ni porodila veliko moč, ki bi jo bili sposobni zadovoljivo revolucionirati z ustvarjalnim dvigom svojevrstnosti posameznega instrumenta. Tako je videti, kot da bi skozi vsako fazo glasbenega razvoja, ki jo zmoremo odčitati, resnično novatorski duhovi uporabljali samo eno roko. Ko razmišljamo o dogajanju danes, je ta ugotovitev še posebej resnična, kajti na inovativnost se že dolgo gleda predvsem z vidika konceptualnih načinov. Vprašujemo se, kako se je nekoč odločil ustvarjati in kaj to pomeni. Če gledamo zgodovinsko, lahko razmišljamo o Charlieju Parkerju in Albertu Aylerju kot o dveh instrumentalistih, ki sta uspela izdelati lastni partikularni metodi obdelave in ju predstaviti kot nujen pogoj tistim, ki so jima sledili ter igrali isti instrument. V zadnjih dvajsetih letih pa je tako oblikovanje novatorskih težnj v glasbi doseglo mrtvo točko; v poznih šestdesetih letih so izvajalci iztrošili posamezne možnosti, ki so jih ponujali njihovi spoštovani instrumenti, in so se znašli v položaju, ko so se morali začeti ukvarjati s potrebo po novih postavitvah, ki se je iz tega položaja porodile: novih postavitvah, v katerih bi glasbo lahko oblikovali.

„Igrali smo tam, v Harlemu, v Minton klubu, in drugi so prihajali in igrali z nami. Mislim, da so

raziskovali moje igranje. Tam je bilo vedno polno ljudi in vsi so uživali. Počel sem samo tisto, kar sem mislil, da je dobro početi. Nisem poskušal spremeniti smeri jazza. Hotel sem le igrati nekaj, kar se dobro sliši. Nikoli se nisem o tem pogovarjal z drugimi, ampak verjamem, da so se drugi glasbeniki pogovarjali o tem. It just happened!“

(Thelonious Monk, pianist, eden od začetnikov bebopa.)

„Kasneje odkrita sredstva in oblike glasbenega oblikovanja zadevajo in spreminjajo tradicionalna sredstva, predvsem pa oblike sovisnosti, ki jih ta sestavljajo. Vsak trozvok, ki ga danes že uporabi kak skladatelj, že zveni kot negacija medtem osvobojenih disonanc. Nima več nekdanje neposrednosti... marveč je nekaj zgodovinsko posredovanega. V tem je njegovo lastno nasprotje. Ko se to nasprotje, ta negacija zamolči, postane vsak tak trozvok, vsak tradicionalistični obrat afirmativna, krčevito se potrjujoča laž, enaka govorjenju o srečnem svetu, ki je v navadi v drugih področjih kulture. Ne obstaja nikakršen prasmisel, ki bi ga bilo treba vnovič vzpostaviti v glasbi.“

(T. W. Adorno: Improptus)

Nič manj ni problematična trditev, ki se – ali kot pomanjkljivost ali pa kot vrlina – pripisuje sodobnemu: da je prekinilo s deli preteklosti, da je nanje pritisnilo pečat, jih presešlo ali odpisalo, jih razmetalo, uničilo ali premagalo. Vendar je prehitra zmaga vedno sumljiva; najbolj jo je pripravljen razglasiti tisti, ki ga to nič ne stane. Dejansko pa so sodobna poezija, glasba, likovna umetnost od nekdaj bolje od svojih konservativnih na-

sprotnikov poznale tisto, kar je bilo pred njimi. Svetovna kultura je bila njihov muzej; v njem so se odlično znašle in ga uporabljale. Il faut être absolutement moderne – to je pomenilo zavračanje statusa quo, razdejanje vsega podedovanega, radikalno negacijo zgodovine umetnosti, kakršna je – kastrirana in pohabljen, predpisana posebnim kastam – prakticirana na akademijah. Pomenilo je upor – vendar istočasno tudi intenzivno proučevanje mojstrov, sprejemanje izziva, ki je izhajal iz njihovih del, vpajanje preteklosti v proces pisanja. Kar se v tem procesu ne ukinja – temu ni rešitve.

„Stvar, ki dela jazz tako zanimiv, je, da je vsak človek svoja lastna akademija. Če hoče biti prepričljiv, se uči od drugih akademij, toda zvižča je v tem, da mora imeti tisto posebno stvar. In včasih niti ne veš, kaj je to.“

(Cecil Taylor, pianist in eden največjih sodobnih ameriških skladateljev).

Patos avantgardizma... Patos tega pojma je že davno razvođen. Postal je – prav tako kot pojem sodobnega – votel in prazen v tolikšni meri, kolikor so se historično razvile aporije, ki v njem obstajajo od samega začetka. Povejmo tako: kdor si sebe zamišlja kot predhodnico, ta si umetnost predstavlja kot vojaško kolono v maršu, kot kolono, ki koraka v vrsti za njim. Tisto usodno v tej predstavi je vera v avtomatizem napredovanja produkcijskih sil.

Tako se tradicionalizem danes, ko je soočen s sodobnim, spreminja v sovražnika zgodovine, ki jo navidez predstavlja in brani, avantgarda pa v obrtniško imitacijo.

in sodobno – postavljajo na dnevni red v svoji zahtevi po ponovnem definiranju, po ponovni določitvi njihove vsebine, in to vedno znova v vsaki konkretni situaciji, ki sili k analizi in zapopadanju.

Destrukcija, razgraditev in poseganje nazaj, oplajanje pri preteklem: ta dva vidika ustvarjanja sodobne umetnosti do sedaj še nista zadovoljivo razumljena. Vendar pa je jasno nekaj: v umetnosti – če to je – goli, samozadovoljni negativni postopek ni mogoč; zadnja stran vsake umetniške destrukcije je izgrajevanje nove poetike. Le-ta se – normalno – upira normativnemu in največ, kar dopušča, je opis.

... tudi specializirano se lahko včasih jemlje kot nekaj, kar se razume samo po sebi, celo prefinjeni strokovni postopki se lahko zdijo prirodnost v splošni nerazvidnosti vsakdanjega življenja. Tako prihaja do tega, da moramo, če hočemo oceniti (npr.) vso originalnost Adornovega videnja zgodovine, poskusiti vnesti v neke družbene pojave, prek katerih običajno enostavno preidemo, novo nenavadnost. Na primer: tako da buljimo z očmi tujca v eno nad drugo nanizane vrste ljudi v svečanih oblekah, ki nepremično sede v naslonjačih, vsak navidez brez kakršnega koli stika s sosedi, vsi pa spat čudno ločeni od kakršnega koli neposredno vidnega prizora, včasih zapirajo oči, kot da se zelo koncentrirajo, včasih spet sprehajajoč se s pogledom, z zdolgočasno odsotnostjo, po oddaljenih kotih dvorane. Takemu gledalcu ni jasno, da obstaja nekaj smiselnega odnos med tem nenavnim obnašanjem in tistim v zadrego spravljajočim spletom zvokov instrumentov, ki daje vsemu temu podlago, kakor kadar arabski glasbeniki igrajo za zaveso. Takemu zunanjemu opazovalcu ni jasno tisto, kar imamo mi za razumljivo samo po sebi, se pravi, da je dogodek, zaradi katerega je sploh nastala koncertna dvorana, ravno v poslušanju tega toka zvokovnih obrazcev, ki vstopajo v uho, v tem organiziranem, smiselnem nizanju ne-verbalnega sistema znakov kot nekakšnega popolnoma instrumentalnega govora.“

(Frederic Jameson, Marksizem i forma).

Joey je imel največja stopala / zato je igral tenor.

(Dollar Brand alias Abdullah Ibrahim, Rhythm Afrique; prev. J. Potokar).



Dollar Brand

SPEKTAKEL, KI SE IMENUJE SUN RA

FENOMENI

Ker nisem poznavalec celotnega Sun Rajeva prispevka k zgodovini jazzovske glasbe, me ne zanima izvedeno gradivo ljubljanskega koncerta, ampak oblika in način, kako nam je bilo to gradivo predstavljeno. To je spektakel in ne bo pretirana trditev, da sta bila tako lanskoletni kot letošnji nastop množično obiskana predvsem po zaslugi vnaprejšnjih obljub spektakelskega rajanja. Publika je predvsem hotela gledati in šele nato poslušati. Ogled Sun Raja je skoraj tako neločljivo povezan z obrednimi potmi ljubljanske in okoliške kulturne srenje, kot je bil ogled Golubnjače, Petrovičevega filma Mojster in Margareta itd. ... In kaj si lahko publika, kateri so najrazličnejši rituali napisani tako rekoč na kožo, bolj želi, kot prisostvovati „zaresnemu“ ritualu na odru, ki ni ritual kar tako, ampak stoji za njim ime velikana jazzovske zgodovine in mistike?

Da spektakel spoznamo za spektakel v gledališkem smislu, mora vsebovati vsaj dvoje: prvič, markantno ime, ki zagotavlja popoln užitek, okičeno s pridevniki, kot najbolj nenavaden, največji, najstarejši, najbolj nor, najdebelejši in podobno ... ter, drugič, prepoznavno shemo, pri kateri morajo nekateri elementi stati na točno določenih mestih in obenem vsebovati ves blišč, ki je za vidni učinek samega dogodka odločilnega pomena. Spektakel, imenovan Sun Ra Arkestra v Cankarjevem domu, je vseboval oboje.

Bleščeča oblačila glasbenikov z obveznimi svetlikajočimi „kapami“ so si podobna, le Sun Ra se mora razločevati z mnogo mogočnejšo opravo, ki jo na koncu dopolni še z vesoljskim zemljevidom – pregrinjalom. Sun Ra kot vodja, gospodar, osredščena osebnost, vir vseh „vibracij“, se pojavi na odru malce kasneje, nikoli takoj na začetku; v njegovih gestah je vseh preostalih 13 glasbenikov;

trije plesalci se pojavijo na začetku in na koncu nastopa, da odprejo in zaprejo spektakelsko praznovanje ter ga tako ločijo od mračne resničnosti. Bolj ko se nastop bliža koncu, bolj je v ospredju gibanje po odru in vse manj igranje; ter nepogrešljivo zadnje dejanje – Sun Rajev ples skupaj s plesalci in glasbeniki, ki so tokrat ob ponavljanju refrenov celo obiskali parter.

Nastop je vseboval odločujoč element. Moški plesalec je v sklepnem dejanju zaigral vlogo Harlekina, burkeža iz Comedie dell'arte, in si upal zasmehovati tistega, ki ga je v to vlogo našemil – Sun Raja. S tem pa je nakazal način, kako naj bi spremljali sunrajevski spektakel – z distanco do njegovih

metafizično-mističnih izhodišč in naplavin ter vse skupaj dojeli kot šaliv karneval, namenjen predvsem (ne pa samo) zabavi.
LEON MAGDALENC

Domnevni naivni poslušalec, ki si je ogledal koncert Davida Murraya, je po naključju zašel tudi na predstavo Sun Ra Arkestra.

Cirkuške točke s plesalci so se mu sicer zdele zabavne, ampak samo to, za igrice v duhu Comedie dell'arte pa si je mislil, da nekako ne sodijo h glasbi, ker improvizacija pač ni bila tisto, kar bi igro velikega orkestra najbolj določevalo. Tudi katastrofično in pridigar-sko obarvani konec se mu je zdel odveč, iz dobro obvešče-

nih krogov je namreč izvedel, da so jazz glasbeniki že v preteklosti znali svoje politično prepričanje izraziti manj duhamorno.

Pač pa ga je osrednji del koncerta, tam kjer je orkester počel svoj posel, namreč igral Sun Rajeva aranžmaje, na moč presenetil. Prepoznal je glasbo, ki so jo v tridesetih letih igrali veliki orkestri, glasbo tistega časa torej, ko je jazz postal del ameriške nacionalne kulture. To, kar pri velikem orkestru Sun Raja preseneča, je težavnost prepoznavanja te glasbe kot moderne glasbe, težavnost določanja razlik. Električni klavir, sintetizatorji in druge novodobne igračke sicer tudi največjemu bebcu povedo, da gre za modernističen projekt. Pa vendar, tudi Jože Privšek opremlja svoje aranžmaje z elektriko, a je vseeno na vso moč arhaičen. Sami instrumenti pač ne modernizirajo orkestra. Ko Sun Ra Arkestra igra v najbolj standardni big bandovski zasedbi najbolj znane skladbe Dukea Ellingtona, igra drugače kot veliki orkestri tridesetih let. Naivnega poslušalca pa je presenetilo to, da ni mogel določiti, v čem je ta glasba drugačna od tradicionalne.

Tukaj mu je Sun Ra postal všeč. Zazdelo se mu je, da se je jazz odmaknil od registra, ki zahteva le „feeling“. Še več, Sun Ra Arkestra zahteva poslušanje, ki sloni na poznavanju zgodovine jazzja. Torej odklik v intelektualizmu. Mikavnost Sun Rajeva glasbe pa je (v nasprotju z repetitivnimi projekti Roscoeja Mitchella, ki se je tudi hotel iti intelektualizem) v tem, da vseskozi ostaja zabavna.

Sun Ra se je torej približal evropski pameti, ne da bi pri tem izgubil klovnovski ameriško konotacijo. In ker si nase obrnjeno ironijo lahko privoščijo le inteligentni ljudje, se je naivni poslušalec odločil, da bo to glasbo označil kot inteligen ten projekt.

KATARINA LEMEŽ



MNOŽIČNA GODBA

Bli smo otroci tistih let ko smo hoteli govoriti spet: bla bla...

Pankrti: Otroci

Prejšnjikrat smo opredelili glavne posebnosti načina proizvodnje množične godbe v primerjavi z glasbo drugih dob: s tako imenovano „ljudsko“ glasbo predlagovnih družb in s tako imenovano „resno“ glasbo, se pravi, glasbeno tradicijo vladajoče ideologije v zahodnoevropski družbi. Te lastnosti so: popolna vpetost v kapitalistično blagovno gospodarstvo (produkt godbe je posneti komad), neočljivost ustvarjanja in izvedbe ter sploh podružbljenost dela v vseh momentih proizvodnje, predvsem pa osamosvojenost distribucije, ki ima bistveno vlogo pri ovrednotenju dela godcev, se pravi, pri posredovanju godbe poslušalcem. Ob upoštevanju naštetih značilnosti je zmanjšana možnost sicer tako pogostega nerazumevanja množične godbe, ki jo meri skozi očala vrednotenja neke druge glasbe, nekritično izvzeta iz zgodovine in iz družbe ter postavljena nekam v nebesa kot večni vzor. Vsa vprašanja vrednotenja, ocenjevanja originalnosti npr., se v množični godbi rešujejo drugače kakor recimo v „klasični“. Elementi razločevanja med posameznimi komadi so skriti v dejanskem zvenu komada, kakor nam ga lahko ponovljivo reproducira gramofon ali magnetofon, ne pa v notnem zapisu. S stališča avtorskega prava je My Way ena in ista skladba ne glede na to, ali jo izvaja Frank Sinatra, Sex Pistols ali Nina Hagen, stališča godcev in poslušalcev množične godbe pa so to brez dvoma trije različni komadi. Še več; Sinatrova izvedba sodi v neko drugo zgodovinsko obdobje množične godbe kakor drugi dve. Muzikološka analiza, ki bi se lotila tipičnega zvona (oziroma „souda“, da bom razumljiv eksperiment) lahko poslušljive pop godbe na eni in punka na drugi strani, bi to razliko zlahka ne le dojela, temveč tudi izrazila v lastni znanstveni govorici.

Način proizvodnje določa način potrošnje predvsem tako, da je naše poslušanje posredovano, pa naj bo to sredstvo gramofon ali radio, ki ga vključimo (tako si vsaj umišljamo) po lastni izbiri, ali pa zvočniki v veeblagovnici, v avtobusu, v disku, pri sosedu ali kar sredi trga. Srečanje z godbo za poslušalca torej praviloma ni več niti neposredno, niti izjemno, niti ne nastopi v izbranim trenutku. Če je naše poslušanje bežno, pa nas tisto, kar slišimo, in tisto, kar preslišimo, zadeva, kakor da bi šlo za naravno dogajanje, kjer

naj bi bili bolj pozorni pač na tisto, kar naj bi ustrezalo našemu značaju ali razpoloženju (spet torej našim intimnim, a hkrati naravnim „dispozicijam“). Vse drugo potlačimo kot nekaj, kar nam v določenem trenutku pač „ne paše“. Skozi poslušanje godbe nas ideologija ujame, ne da bi se mogli in ne da bi se hoteli braniti. Vsaka reakcija glave je naknadno opravičevanje tistega, kar nam je „pač všeč“.

Vendar pa (ekonomski) način produkcije določa načine poslušanja samo abstraktno, nekako od zunaj: postavlja omejitve, določa kanale. Že zato, ker je sleherni množični godec najprej poslušalec, pa pomeni konkretno odgovoriti na vprašanja, ki jih zastavlja množična godba, odgovoriti, kaj poslušalec najde v njej. Da mu nek komad ugaja, seveda ni odgovor, saj bo praviloma bolj ko mu bo ugajal, tem manj vedel, zakaj mu ugaja. Poslušalec ve kaj, ne pa, zakaj. Lahko bi celo rekli, da ne išče poslušalev v godbi, ampak godba v poslušalcih, kar dovolj jasno izraža stavek: komad je „vžgal pri poslušalcih“. Poti uživanja pa so že problematika, ki zadeva psihoanalizo.

Čeprav tu le nakazujemo točke, kjer bi se o množični godbi dalo začeti govoriti znanstveno, moramo spregovoriti še o nečem. Namreč o dejstvu, da tisti del poslušalstva, ki daje ton vsakokratnemu načinu dojemanja množične godbe in katerega dogodivščine so tesno prepletene s peripetijami v godbi, zmerom sestavljajo mladi.

To dejstvo ni večna, naravna zakonitost, ampak so ga prvič zaznali ob pojavu rock-and-roll mrzlica v 50-ih letih. Od tod vprašanje, kaj se je tedaj zgodilo z mladimi (predvsem v ZDA, drugod malo kasneje), da jih je doletela ta vloga? Ne pozabimo, da iz tistih časov izvira tudi pojem *teenage*, najstništvo (doba po dvanajstem in pred dvajsetim letom starosti). Predvsem je bil to izjemen čas, ko se je zazdelo, da kaj takega, kot mladina nasploh tudi v resnici obstaja in je celo posebna družbena skupina. Do tedaj je bilo namreč jasno, da se telesno odrasčanje otrok bolj ali manj ujema z njihovim postopnim uvajanjem v proizvodnjo, (če so to otroci delavcev in kmetov) in da ti mladi prav tako „naravno“ in postopno sprejemajo ideologijo razreda, v katerega rastejo. Mladost nasploh so si lahko privoščili le srečneži, ki so šli v šole. Zahodnoevropski in ameriški industrijski čudež pa je v neki točki svojega razvoja zahteval, da se šola do dvajsetega leta ali dalje večina mladih. Med otroštvo in odraslost se je vrnilo najstništvo: doba telesnega dozorevanja in zrelosti ter osamosvojitve, ki pa še ni psihična in družbena osamosvojitve, niti vključitev v določen razred družbe; obdobje, ki od najstnika, traja novo identiteto, hkrati pa mu je dejansko ne more dati. Lahko pa mu jo da v domišljiji in tržišču je to tudi storilo. Mladina je postala poligon novih potrošnih proizvodov, tako rekoč testni kuni in podgane. Proizvod tega obdobja ni le rock-and-roll,

ampak tudi uporništv brez razloga. Prvič postane idol mulec kot Jimmy Dean ali Elvis, za razliko od do tedaj izključno prevladujočih „pravih moških“.

Množična godba z rock-and-rollom kot prvo zgodovinsko obliko je postala glavno torišče ideologij mladih in mladosti prav zaradi svoje (prej omenjene) „naravne“ primerčnosti. Elvis, Buddy Holly, Bill Haley, Gene Vincent... — konkurenca je dovolj močna, da vsak teenager lahko poišče svoj imaginarni drugi jaz, ki ga oskrbi z vsem, kar se zdi potrebno za nemotano najstniško življenje: zunanja podoba (od drža prek pričeske do obleke in čevljev), pozdravi in gesla (posebna govorica), načini zapeljevanja deklet, sistem vrednotenja itn. Ravno v tem je zgodovinska novost rock-and-rolla in njegova začetnost glede na poznejše dogajanje v množični godbi: množična godba je tu prvič osamosvojena kot posebno ideološko ali, če hočete, „kulturno“ področje, ki se bo poslej spreminjalo, obnavljalo, si oporekalo, se cepilo in znova združevalo, v nečem težko opredeljivim pa vendarle ostajalo veskozi isto.

JOŽE VOGRINC

Opomba: Ne ustreza, ne ugaja, se ne ujema — vsi ti izrazi so za to občutje netočni v primeri z izrazom „ne paše“, ki pa, vrag ga vzemi, ne paše v pravopis!



V ŽIVO

Ni več daleč čas, ko bodo vrabci v ljubljanskih parkih začeli čivkati bolečo resnico, da Ljubljana nujno potrebuje prostore, v katerih bi lahko kontinuirano v živo predstavljali vse zanimivo in dosegljivo iz popularne glasbe. To pomanjkanje pravih koncertnih odrov namreč vse bolj otežuje razvoj tovrstne množične scene. Trenutno ni v Ljubljani niti enega prostora, kateremu bi lahko rekli koncertna dvorana ali klub. Hala Tivoli je brez kakršne koli akustike, v kletnem disku *Študent* je ozračje na meji zadušljivosti, šentviški *Dom svobode* pa je bil zgrajen za vaše postavitev različnih veseloiger tipa „Matiček se ženi“... Poleg teh treh prizorišč sem ter tja še kak kulturni dom odpre vrata svojih kulturnih soban, a to je bolj izjema kot pravilo: npr. dom Krajevnega skupnosti Stadion, dom Španskih borcev, Cankarjev dom, Bežigradska gimnazija...

Kljub temu pa koncertna dejavnost, včasih prav po zaslugi entuzijastov, ne pojenja, nasprotno, v aprilu je Ljubljana doživela enega svojih koncertnih vrhuncov. Iz množice prireditelj in predstavitev izločamo tri morda najpomembnejše, nadaljevali pa bomo v naslednji številki.

V začetku aprila (2. 4.) se je v mladinskem klubu v Zgornji Šiški — ne v prostorih diska, temveč v dvorani poleg njega, ki je marca doživela ognjeni krst za nastopom mariborskih Skakafcev in Neodvisnega umetniškega sindikata — na svojem poslovnem koncertu pojavila skupina *Grupa 92*. Dvorana je bila skoraj prazna, saj se v njej ni zbralo več kot 50 mladih. Čeprav bi se v teh prostorih lahko razvila nekakšna klubska scena ali pa prizorišče za predstavitev neznanih skupin, so se šišenski mladinci očitno malo prepozno spomnili, da se tu lahko dogaja še kaj drugega kot vaje folklorne skupine Emona. Zato je tudi utopična misel o koncertih vsako soboto. Ali pa ne...

Grupa 92 je prenehala delovati zato, ker je izgubila vsakršno upanje, da bi lahko izdala veliko ploščo. Če vemo, da ta skupina deluje že več kot štiri leta in da se je v tem času razvila iz sorazmerno ortodoksnega punka v prefinjen novi val, potem lahko ugotovimo še en nesmisel ali pa togost naših založniških hiš. Množica skupin se lahko ponaša z velikimi ploščami, pa čeprav so formalno (tehnično) in vsebinsko daleč manj zanimive. Pa pustimo to prazno lajanje v polno luno. Takorekoč brez pravega koncertnega ozračja je Grupa 92 odigra-

la svoj nastop korektno. Vsi deli zvočne podobe so zveneli preprečljivo, od prefinjenega dialoga orgel in ritma kitare, točnega basistovega spremljanja do celot originalno zastavljenih aranžmajev. Edina šibka točka v tej verigi je bil neizraziti vokal.

Še zadnja novica iz tabora Grupe 92: odhod s scene so preložili in se pripravljajo za izdajo neodvisne kasete pri ŠKUC-u.

Dne 7. 4. se je v šentviškem Domu svobode prvič v Ljubljani samostojno predstavila zagrebška *Boa*. Pred njo je nastopila elektropop skupina *Videoseks*. Občutek simpatičnosti, ki so ga zbudili na prvem

koncertu v disku FV zaradi zanimivih zvočnih izhodišč, se je v šentvidu obogatil: v primerjavi s prvim nastopom je bil ta veliko bolj zaokrožen, pevka se je otresla začetniške treme in je na odru delovala prešenetljivo samozavestno tako da smo lahko zaslužili premik v izoblikovanju lastne podobe. Zakaj tovrstna glasba, ki se poigrava na robu pop in disko šablon, za prepoznanje razlikovalnih odtenkov potrebuje predvsem avtonomno podobo, tako slušno kot vidno. Če ne bo ostalo le pri neambicioznem poigravanju, se jim bodo vrata snemalnih studiov kar sama odprla. Zanimivo! Boa so odigrali pred

približno 600 obiskovalci enega najbolj profesionalno izvedenih koncertov, kar jih je bilo moč videti in slišati v Ljubljani zadnjih nekaj let. Skoraj brez prekinitve se je zvrstilo 17 skladb, včasih celo dve ali pa tri skupaj. Začeli so s tremi skladbami z drugega albuma *Ritam strasti: Moj put, Ne odajte me sad in Sve što daješ*, v nadaljevanju pa so se izmenjavale pesmi s prvega in drugega albuma. Koncert je dosegel višek v štirih hitih na koncu programa: *Stol, Je ljubav je, Kriva priča in Milion*. Nasprotje med trdim funkovskim ritmom in Puljzovimi klaviaturami ter vokalom je dalo nastopu tisti čar, ki pripravi poslušalca do poplesovanja, pa čeprav glasba *Boe* ni namenjena zgolj predajanju plesu. Brez dvoma eden najboljših koncertov v zadnjem času...

V isti dvorani se je 17. 4. začel teden ŠKUC-ove akcije *Ropot*. Nastopili so *Mandingo Griot Society*. To skupino sestavljajo: vodja Jali Foday Musa Suso, po rodu iz Gambije, ki poje in igra na afriški etnični instrument, imenovan kora, to je 21-strunska harfa; tolkalec Hank Drake, doma nekje s Karibov, in dva naturalizirana Američana — kongoist Adam Rudolph ter basist Joseph Thomas. Skupina deluje že več kot šest let in uspešno združuje afriško tradicijo z modernim improviziranim jazzom, funkcom, reaggem. Vodja skupine je griot, kar pomeni prenašalec plemenskih tradicij — plemena Mandingo. Tako smo lahko spoznali nekatere izvirne ritmične strukture oddaljene in v eksotiko preoblečene Afrike, kokečiranje z drugimi zvrstmi — predvsem reaggemom, predvsem pa obilico zabave. Tokrat se je šentviški Dom svobode iskaval za pravo prizorišče, saj je vsem prisotnim omogočil svobodno odzivanje na ritmične udarce z odra in se spremenil vsaj za en večer v plesno-žurasko dvorano. *Mandingo Griot Society* so morali odigrati še tri dodatke, kar je zgovoren dokaz, da je ponudba tovrstne godbe prav borna.

Bravo ŠKUC!

V disku FV se skoraj vsak tork predstavlja nove skupine, ki šele začenejo delovati disko pa pomeni prvo preverjanje njihovih zmogljivosti. Slišali smo lahko *Apostole morale*, *Gastarbajterje* in *Usmerjene heroje*... O njih pa kdaj drugič. Prav tako o video projektu v gledališču Glej, ki je bil napovedan za 17. 4., a zaradi nekaterih zapletov nastopa ni bilo.

LEON MAGDALENC



ČEMBALSKI TEČAJ ZA ZAČETNIKE

V prejšnji številki smo objavili program letošnjih tečajev v Grožnjanu. Potem pa smo dobili obvestilo o še enem čembalskem tečaju in sicer za začetnike — s tem so mišljeni začetniki na čembalu, kajti pogoj za udeležbo je vsaj šest let klavirja. Tečaj bo vodila ameriška čembalistka in organistka Lucy Hallman Russell od 9. do 18. avgusta 1983. Kot zanimivost povejmo, da se bodo tečajniki ob čembalu kot glavni temi tečaja seznanili mimogrede še z ostalimi historičnimi instrumenti s tipkami, to je s klavikordom, virginalom, regalom (baročne prenosne orgle) in orglami. Pogumneži pa se bodo lahko naučili tudi uglaševanja.

Če pa kdo čembalo že bolje pozna, se lahko udeleži mojstrskega tečaja, ki ga bo od 15. do 30. julija vodila portugalska čembalistka Cremilde Rosado Fernandes.

PLOŠČE/KNJIGE

KAD FAZANI LETE JUGOTON

V približno treh letih šest plošč, (dvojnih in trojne seveda ne štejemo posebej) je bilanca Štuličeve erupcije. Potem, ko ga je precejšen del našega rock „žurnalizma“ po Filigranskih pločnikih odpisal, je s ploščo z metaforičnim naslovom KAD FAZANI LETE, presenetil tudi tiste, ki so mu ostali „zvesti“.

Priznam, da me je ob prvem poslušanju nova plošča razočarala s svojo drugačnostjo. Namesto „nežnih“ balad z odličnimi aranžmaji je vame butnil težak, napadalen in trd rockovski ritem, v katerem se je prej prevladujoči in značilni Johniejev vokal povsem izgubil.

Ampak Kad fazani lete je plošča, ki jo je nedvomno treba večkrat poslušati, da odkriješ vse njene kvalitete. Trdi, skoraj težkometalni zvok postane sprejemljivejši in celo nujen, ko prebereš tekste. Ti spet izražajo Štuličev gnev, katerega cilj ni takoj jasen, vendar pa bi bilo zelo napačno imeti večino besedil za klasično ljubezenska. Aluzije, ki jih vzbujajo, so namreč precej drugačne, ne kaže pa jih navajati vsaj iz dveh razlogov: če nisi ravno javni tožilec, je namreč to lahko precej nevarno in drugič – razkrite niso več zanimive.

Štulič je svojo novo ploščo posnel med 15. in 25. januarjem v frankfurtskem studiu Cream, kajti njegova „peona“, ki sicer sestavlja Azro, sta trenutno v vojski. Tako je uporabil anonimne studijske glasbenike, v glavnem samo basista in bobnarja, ki sta mu omogočila solidno podlago za njegove značilne kitarske „filigranske“ okraske, pri katerih obilno uporablja različne efekte, predvsem flanger. Pridobljena zvočna „zavesa“ tako še najbolj (čeprav predvsem po svoji intenziteti) spominja na Azrino trojno živo ploščo, vendar je zaradi svoje kompaktnosti daleč od njene rudimentarnosti.

Skratka, Kad fazani lete je do sedaj nedvomno najboljša plošča letošnje jugo-rock produkcije, pri čemer pa zasluži njena grafična „črna-bela“ oprema še posebno pohvalo, saj se tako preproste in učinkovite rešitve ne spominjam niti pri kakšnih zelo cenjenih tujih ploščah.

JURE POTOKAR

DISCIPLINA KIČME SVIĐA MI SE DA TI NE BUDE PRIJATNO. HELIDON

Z nastankom skupin „Idoli“, Električni orgazam in „Šarla akrobata“ je končno leta 1980 tudi beogradska scena popularne glasbe dobila svojo alternativo, s kratkimi imenovano BAS. „Paket aranžman“ je bil vinilni manifest te scene in obenem izdelek, ki tako po vsebini kot oblikovni plati zaznamuje določeno kretnico v razvoju domače popularne – predvsem rockovsko obarvane glasbe. Združeni namreč dve, na prvi pogled znotraj različnih rock konceptov nezdružljivi komponenti: angažiranost in artizem. Prva in obenem edina plošča Šarla Akrobate „Bistriji ili tupliji čovek biva kad...“, ki je izšla približno pol leta za paketom, je še radikalnejša zaostritev te dvojnosti, obenem pa že na meji eksperimenta in v naši glasbi tako pogrešane ironije. Po razpadu skupine je basist Kojia ustanovil skupaj z bobnarjem Keletom duo, imenovan Disciplina kičme. Nenavadnost torej že na prvi pogled: zvok producirata dva instrumenta (bas in bobni), ki v klasičnih rockovskih zasedbah opravljata le stransko vlogo in sta opazna v zvočni teksturi le toliko, kolikor je poudarjen ritmični oddelek skupine. Gre torej za osamosvojitve ali celo rehabilitacijo tistega segmenta znotraj zvočnega spektra rockovske glasbe, ki je stalno v senci in obenem nepogrešljiv. Ploščo „Sviđa mi se da ti ne bude prijatno“ bi po eni strani lahko označili kot drzen, skoraj nor projekt, po drugi strani pa kot logično nadaljevanje in radikalizacijo osnovnih zasnov, ki jih prepoznamo v delu Šarla akrobate. Kojin bas, priključen na množico elektronskih priključkov zveni popolnoma drugače, je obenem solistični in spremljevalni instrument ter orodje za razbijanje osnovnih rockovskih obrazcev, zoperstavljanje ugodju kot posledici na ravni „proizvodnje“. K temu pristavijo svoj del še deklamirana in vpita besedila, zreducirana na ponavljanje naslovov ali pa kričavo petje največ osmih vrstic brez klasične „poetične“ sporočilnosti. Največkrat gre za povezavo navezanih (ne)smislov, ki pa tudi v takšni obliki oblikujejo skupaj z basom in tolkali svojevrst

upor „tradicionalistični“ rock estetik, pa čeprav bi lahko kdo prepoznal v Kojinem igranju sledi Jimija Hendrixa.

P. S. Prvenec Discipline kičme pa v naše tržne odnose uvaja še neko novost: če bo prodanih manj kot 5.000 izvodov, skupina po pogodbi s Helidonom ne dobi nobenih avtorskih ali pa izvajalskih honorarjev. Če pa bo prodan vsaj en izvod več, pripadajo skupini vsi „običajni“ honorarji. Način torej, ki tudi drugim nekomercialnim skupinam omogoča hitrejši prenos idej na ploščo in razbija že ukalupljena razmerja med založniškimi hišami ter skupinami.

LEON MAGDALENC

MUZIKA – Ljudi, instrumenti, dela (Vuk Karadžić, Bg., 1982) Derik Kuk: JEZIK MUZIKE (Nolit, Bg., 1982)

Ta zapis skuša biti informacija o dveh beograjskih izdajah, ki sta prišli na knjižne police v začetku tega leta, a nosita še lansko letnico. Pri obeh gre za prevod oziroma za dopolnitev. MUZIKA v dveh obsežnih zvezkih je prevod Larousseovega križanca med enciklopedijo in glasbeno zgodovino iz let 1979/80 – LA MUSIQUE. Z dovoljenjem francoske založbe in urednika izdaje, francoskega muzikologa in organista Norberta Dufourcqa, so beograjski izdajatelji delu dodali še originalna besedila o zgodovini glasbe na jugoslovanskih tleh. Delo sledi kronološko-zgodovinskemu razvoju glasbe in se s tem oddaljuje od leksikalnih načel abecedne razporeditve, po širini razlaganja posameznih pojmov pa se spet približuje enciklopedični temeljitosti. Bogato črno-belo in barvno slikovno gradivo, privlačno grafično oblikovanje in čist tisk (knjigo je natisnila Mladinska knjiga) pripomorejo, da je prvi hip knjiga prava paša za oči, saj pri nas nismo vajeni tako bogatih izdaj glasbene literature. Do tod vse lepo in prav, pa vendar bi Muziko zelo težko priporočili glasbenim ljubiteljem. Delu namreč manjka tista lastnost, ki je predpogoj pri tovrstni literaturi – doslednost. Za to so tokrat v prvi vrsti krivi prevajalci, ki so se (delno) držali pravila „piši kao govoriš“, delno pa od njega tudi odstopali. Tako imena skladateljev pišejo fonetično, glasbene oblike pa enkrat fonetično, drugič spet originalno. Podobno je z glasbili, skladbe pa največkrat navajajo z original-

nimi naslovi. Vsekakor bi se pri tovrstni, nedvomno dragi izdaji z veliko naklado (10.000 izvodov), ki je namenjena prodaji po celotnem jugoslovanskem prostoru, morali dosledno držati vsaj vzporednega fo-

Delo ima ponekod rumeno obarvane kolone ob strani, katerih vsebina pa je spet precej nedosledno izbrana – skladatelji, historiat glasbenih oblik ali instrumentov, razlaga posameznih skladb, pogled na druga področja umetnosti itd. V dobro pa je treba šteti La Musique, da obširno obravnava področje evropske in izvenevropske ljudske glasbene ustvarjalnosti ter da veliko prostora namenja glasbilom.

Druga knjiga, Jezik muzike, je v primerjavi s prvo pravzaprav knjižica (broširana Nolitova izdaja) in je precej zakasnel prevod dela The Language of Music, ki ga je že 1968 napisal angleški muzikolog in kompozist Deryck Cooke.

Cooke se ukvarja predvsem z vprašanjem, kaj glasba lahko izraža in kako ji to uspeva. Pri tem izhaja iz diametralno nasprotnih citatov nekaterih pomembnih skladateljev, od Mendelssohna do Hindemitha in Stravinskega, pritrjuje prvemu – v smislu sposobnosti glasbe, da jasno izrazi določene misli in občutja – ter zavrača slednja dva. Cooke svojo idejo o ekspresivnih možnostih glasbe gradi dosledno, postopoma od malega (ekspresivno izkoriščanje intervalov) k velikemu (funkcioniranje obsežnega glasbenega dela kot ekspresivne celote) in jo ilustrira z obilico notnih primerov, ki jih tudi natančno analizira. Razglablja tudi o vprašanjih kompozitorove inspiracije, o vprašanju glasbene oblike in vsebine, o komunikaciji med skladateljem, izvajalcem in poslušalcem. Tudi če se ne moremo strinjati z avtorjevimi idejami v celoti, mu težko oporekamo doslednost in doorečenost. Edino, kar moti, je opiranje predvsem na notne primere do začetka 20. stoletja in premajhno upoštevanje formalno-glasbenih in estetsko-glasbenih pogledov v zvezi z atonalno in dodekafonsko glasbo, ki so bili v času nastajanja knjige že jasni, Cooke pa govori o njih kot o totalni revoluciji, katere rezultati še niso znani. Časovni razkorak do aktualnega glasbenega pisanja zakasnelost prevoda še povečuje, tako da se danes ob branju težko izognemo miselnemu distanciranju od avtorjevih pogledov na glasbo.

MOJCA ŠUSTER

NAGRADNA KRIŽANKA

NAGRADNI RAZPIS

Pred nami so prvomajski prazniki in morda vam bo ostala kakšna minuta prostega časa tudi za našo križanko. Rešitve nam pošljite najpozneje do 15. maja, ko bomo izžrebali tri dobitnike nagrade – velike plošče Glasbene mladine Slovenije. Naš naslov je še vedno **REVIJA GM**, Krekov trg 2, 61000 Ljubljana.

NAGRADE ZA 6. KRIŽANKO

Tokrat je žreb za dobitnike nagrade določil **Lidijo MIRNIK** iz Kamnika, **Simono MULEJ** z Bleda in **Mojco KRAŠNA** iz Vidma – Dobropolja.

REŠITEV 6. KRIŽANKE

(vodoravno) Kostolac, oblačilo, pratikar, et, Ann, Richard, mati, hz, dacar, Raa, lasi, Wagner, as, sram, Tati, bes, šema, Ikar.



	GLAVNO MESTO AFGANI STANA	SNEŽNI PREVIS	ZOLAJEV ROMAN	TRZIBCE	GLASBENA OZNAKA ZA POČASI ZADRŽEVANJE	SVETLA ZVEZDA V OZVEZDU ORLA	IME AMER. FILM. IG. SPENCERJA	ZAPORNIKI	DEŽELAV. NEMATEJEV. NOKRAT. REPUBLIKI
NAJVEČJE GODALO									
SKLOP NAPRAV									
AZUSKA DRŽ. Z GL. MESTOM DAKO									
ZDA				VPRASALNICA			SKOPJE		
				BRO. JEZA			LETOVIŠČE OB ZENEV. JEZERU		
LJUDSKA TEHNIKA			MANJŠA ITALIJAN. PIŠTOLA						
			ZNAMENJE						
VEČJ. DELNO PORIT COLN	ZENSKO IME	OBILKA BUDIZMA				VALJEVO			
		RECEPT				TOVARNA V CELJU			
									IVANA KOBILIČA
BESTAVIL IGOR LONGVKA	VREMENSKI POJAVI NA NEBU	SVETILKA				CREMONSKI GOSLAR			
		STAROGRŠKI FILOZOF				SPREJEMNE NAPRAVE			
VELIKO GLASBENO – SCENSKO DELO					DUHOVNIK SKRPOV SVETOVA LEC				
STANO – VANJSKA ZIRADBA				TESNOBEN OBČUTEK V SPANJU	15. IN S. CRKA				
					SULTANAT V VIZOONI ARABIJ				
AM. FILM. IGRALECA TURNER			GESLO						
			ZIVALSKA MAŠČOBA						
OČE		GLAVNO MESTO TČGA					IVAN CANKAR		
		MILANO							
VOJNI PTI ČI. KI SE HILAMUO Z RIBAMI									
ROČE – KOZEC									



DIRIGENTSKE BODICE

Veste, zakaj dirigenti tako dolgo živimo? Ker se veliko potimo!
SIR JOHN BARBIROLI

Dirigent ima to prednost, da ne vidi občinstva.
ANDRE KOSTELANETZ

Imeti je treba partituro v glavi, in ne glavo v partituri!
HANS VON BULLOW

Leonard Bernstein uporablja glasbo za spremljavo svojemu dirigiranju.
OSCAR LEVANT

Ce ima v Evropi bogata dama ljubezensko dogodivščino z dirigentom, dobila otroka, ce se to zgodi v Ameriki, mu ona podari orkester.
EDGAR VARESE

EVROPSKO LETO GLASBE

Od kod je prišla pobuda, da bi leto 1985 posvetili glasbi?

Pobuda za evropsko leto glasbe 1985 je prišla iz evropskega parlamenta. Zunanji povod je 300. obletnica rojstva J. S. Bacha, G. F. Haendla in D. Scarlattija, treh pomembnih evropskih baročnih skladateljev, pa tudi 400-letnica H. Schuetza, 100-letnica rojstva A. Berga.

Evropski svet, v katerem je 21 evropskih držav ter Evropska skupnost sta oblikovala poseben komite, ki mu predseduje Walter Scheel, bivši predsednik Zvezne republike Nemčije. Jugoslavija ni članica Evropskega sveta, vendar je bila povabljen, da se kot opazovalka udeleži prve pripravljane konference, ki je bila konec marca v Benetkah. Te konference sem se udeležil kot predstavnik Jugoslavije. Seveda pa se bo v bližnji prihodnosti Jugoslavija morala odločiti, ali bo pri tem velikem projektu sodelovala ali ne.

Kakšni so cilji organizatorjev Evropskega leta glasbe?

Nekaj ciljev smo zapisali že v uvodniku naše revije. Seveda je to le del nalog, ki naj bi jih dosegli z organizacijo Evropskega leta glasbe 1985. Predvsem bo treba opozoriti občinstvo na pomembno vlogo, ki jo je imela glasba v preteklosti, jo ima dandanes in ki naj bi jo imela tudi v prihodnje. Pri tem bodo morali sodelovati avtorji, intepreti, poslušalci, vzgojitelji in raziskovalci, da bodo odmev glasbe še okrepili. Sklepi, ki jih je beneška konferenca sprejela, so zelo široki in segajo na najrazličnejša področja. Od organiziranja posebnih glasbenih prireditev, ki naj občinstvo seznani z različnimi umetniškimi in glasbenimi dogodki, zlasti tam, kjer je glasbena tradicija šibka, do razširjanja del živčnih skladateljev in koncertne dejavnosti mladih umetnikov. Pri vsem tem naj bi ne bile izvzete radijske in televizijske postaje: morale bi najti

primerno obliko za konkretno sodelovanje s kar največ možnimi glasbenimi produkcijami. Prav tako bi kazalo poglobiti nekatera muzikološka raziskovanja. Veliko se je govorilo o oživljanju starih glasbil, in njihovem obnavljanju. Posebno poglavje pa sta glasba in zakonodaja, zlasti kar zadeva zaščito avtorskih pravic. Evropsko leto glasbe bi moralo ustvariti temelje za teoretično raziskovanje in pospeševanje svobodnega glasbenega ustvarjanja ter za valorizacijo preteklih glasbenih dosežkov z današnjim poustvarjanjem. To je seveda le del sklepov tridnevnega posvetovanja in poslušanja številnih referatov, ki so bili uvrščeni v dve skupini: GLASBA IN DRUŽBA ter KORENINE IN TRADICIJE EVROPSKE GLASBE.

Kaj se je dogajalo na prvi konferenci v Benetkah?

Beneška konferenca je bila prva akcija evropskega komiteja

za organizacijo evropskega leta glasbe 1985. Poleg številnih referatov so bile posebej zanimive diskusije v t. i. „laboratorijskih idej“, ki so sledili posameznim referatom. Predlogi so si včasih tudi nasprotovali, večina pa je vendarle poskušala prispevati k čim večji učinkovitosti konference. Konferenco sta s telegramom pozdravila predsednik republike Pertini in zunanji minister Colombo, udeležil pa se je je minister za turizem Nicola Signorello in drugi vidni italijanski predstavniki. Spremljale so jo številne glasbene prireditve: od koncerta gregorijanskega korala v cerkvi Sv. Marka, premiere Donizettijeve opere *Kapljice za ljubezen* v Teatru La Fenice do nastopov mladih angleških trobilcev, mladih glasbenikov iz glasbene šole v Fiesolah, kompozicijskega razreda freiburške glasbene akademije ter koncerta mladih skladateljev, učencev vidnih evropskih skladateljev, kot so —

denimo — Nono, Boulez, Huber ali Schnebel.

Na kratko je pomen tega projekta po mojem mnenju najbolje opisal predsednik Scheel v uvodnem govoru, ko je dejal: „Če me vprašate, kaj od Evropskega leta glasbe pričakujem, bi rekel: obnovev in razvoj za glasbo zainteresirane Evropske skupnosti, obnovev razmerjamev skupinami in posamezniki, ki jo sestavljajo, s tem da bo glasba igrala kulturno, socialno in gospodarsko vlogo ter da bodo vse glasbene zvrsti enakopravno vrednotene. Le tako lahko upamo, da bomo premagali vse ovire in ustvarili v interesu vseh, ki glasbo poslušajo in delajo, novo glasbeno skupnost. In na drugi strani: razvoj glasbe v vseh oblikah s podporo, financiranjem in pomočjo, da bodo glasbeni poklici dobili socialni ugled, s čimer bomo ohranili glasbeno tradicijo in napredek glasbe v Evropi.“ Fotografija LÁDO JAKŠA

