



REVIJA GLASBENE MLADINE SLOVENIJE
ŠT. 4/L. XVIII / 1987-88



Rolling Stone

DAVID BOWIE





Naslovnica:
Fotografiral: LADO JAKŠA

**REVIJA GM, L. 18, ŠT. 4
JANUAR 1988**

Revija GM
izdaja Glasbena mladina
Slovenije

UREDNIŠKI ODBOR

odgovorna urednica in v. d. glavnega urednika – Kaja Šivic, urednik – Peter Barbarič, likovni urednik – Miloš Bašin, lektorica – Mija Longyka, stalni sodelavci – Peter Amalietti, Matjaž Barbo, Cvetka Bevc, Lado Jakša, Igor Longyka, Tomaž Rauch, Roman Ravnič, Irena Sajovic in Eva Uršič-Petkovšek.

ČASOPISNI SVET

Slavko Mežek (predsednik), Dr. Marija Bergamo (FF – PZE Muzikologija), Igor Dekleva (AG Ljubljana), Nena Hohnjec (PA Maribor), Ivan Marin in Ida Virt (ZD-GPS), Nevenka Leban (DGUS), Peter Kopac (DSS), Marko Studen (ZKOS), Roman Lavtar (ZSMS), Lea Hedžet in Polona Kovač (obe GMS).

NASLOV UREDNIŠTVA

REVIJA GM, Kersnikova 4, 61000 LJUBLJANA, p.p. 248, telefon (061) 322-367, Račun: SDK Ljubljana, št. 50101-678-49381. Revija izide osemkrat v šolskem letu. Cena posameznega izvoda je 350 din, polletna naročnina za prve štiri številke XVIII. letnika znaša 1400 din. Rokopisov ne vračamo, fotografije pa le v primeru dogovora.

Revija GM lahko kupite na uredništvu revije (Kersnikova 4, 61000 Ljubljana), v Trubarjevem antikvariatu (Mestni trg 25, Lj.), v Mladinski knjigi na Nazarjevi ter v Muzikalijah Državne založbe Slovenije (prav tako Ljubljana).

Komentar k posterju:

Objavljena slika Davida Bowieja je seveda iz leta 1974

V OSPREDJU

OSEM TOČK OSMEGA SREČANJA

Zapisnik z okrogle mize na temo GLASBENA VZGOJA V SREDNJI ŠOLI, ki so jo decembra pripravili srednješolci na svojem 8. srečanju v Slovenj Gradcu.

1. Oprema učilnic za glasbeno vzgojo je slaba.

Predlog: To naj se čimprej uredi, da bodo učilnice dobile primerno opremo.

2. Učni program ni ustrezno sestavljen, predvsem tam, kjer je ta predmet v okviru umetnostne vzgoje in samo v nekaterih letnikih. Predvsem je poudarek na teoriji glasbe, manj pa na doživljanju glasbe. Program zajema predvsem klasično glasbo.

Predlog: Kadar je predmet samo v prvem letniku, predlagamo, da bi program temeljil na poslušanju – doživljanju in izvajanju glasbe. Teorija naj bi »služila« za pojasnjevanje in poglobljanje, pristop pa naj bi bil diferenciran.

3. Učbenik ne ustreza temu pristopu, ki ga predlagamo.

Predlog: Učbenik naj bi bil bolj kot priročnik.

4. Ugotavljamo, da so pristopi k predmetu različni od učitelja do učitelja. Glasbena mladina pa naj bi bil tisti koordinator in tista, ki bi sistematično usposabljala in usmerjala učitelje glasbene vzgoje. Seveda pa je treba usmeriti pozornost pravilni izbiri kadra.

Predlog: Glasbene šole naj bi sodelovale pri izvedbi tega predmeta na drugih šolah (v obliki koncertov, predstavitev instrumentov).

5. Potrebno je na vseh šolah uveljaviti status glasbenika oz. kulturnika.

6. Potrebno je urediti predpise, ki omejujejo »poulično« igranje in nastopanje, da bi bilo to možno in zaželeno.

7. Vodstvom šol priporočamo, da bi čim več učencem omogočili obisk koncertov in drugih prireditev, povezanih z glasbo (ne samo klasično).

8. Podpiramo prizadevanja za čimprejšnjo sanacijo glasbenih šol, predvsem Srednje glasbene in baletne šole Maribor.

UDELEŽENCI

P. S. Uredništva: Zaenkrat brez komentarja.



Fotografiral: LADO JAKŠA

ANIBESA ZI IZ VSEBINE

2–3

KOMENTIRAMO

3–5

ODMEVI

12–13

KAKO POSLUŠATI

GLASBO? – III.

RITEM: ČASOVNI VZORCI

16

IZLETI V ZGODOVINO
ROCKANJA IN ROLLANJA

17

TRETJIČ O MAČKAH IN
AMERIŠKEM MUSICALU

18

O HARMONIKI MALO
DRUGAČE

19

GLASBENA ANALIZA

18-19

LJUDSKA GLASBA
NA ŠVEDSKEM

19-20

O HARMONIKI
MALO DRUGAČE

20

GLASBENA ANALIZA

21

DENAR IN UŠESA

22

NEWYORŠKE GLASBENE
KLETI

23

MAO MINIRA TUJE
DISKOTECKE

24

IZDAJE

RADIJSKE ODDAJE

Opozarjamo vas na oddaje iz dela Glasbene mladine, ki so na sporedu prvega programa Radia Ljubljana vsako drugo sredo ob 14.20. Oddaje v naslednjem mesecu: 20. januar (predstavitev 4. redne številke in ilustracija prispevka o poslušanju glasbe), 3. in 17. februar.

Hkrati vas opozarjamo na oddajo »alternativnejših« revijalnih prispevkov Druga godba revije GM, ki je na sporedu drugega programa Radia Ljubljana vsak drugi petek ob 22.15. Oddaje v naslednjem mesecu: 15., 29. januar in 12. februar.

VELIKI KONCERT LAIBACHA

Ljubljana, Hala Tivoli, 3. december

Razprodani decembrski koncert Laibacha v ljubljanski Hali Tivoli je sprožil pravi plaz navdušenja med piščimi po mladinskih pa tudi »velikih« občilih. Skoraj vse je očarala nabito polna dvorana, marsikaterga pa prek nje tudi dogajanje na odru. Jasno je, da večina njihovih zapisov ni znala in, resnici na ljubo, se tudi ni trudila novemu Laibachu priti pod kožo. Tako se je povprečen prosti spis o tokratnem velikem Laibach-dogodku predvsem varno poigral z Laibachovimi citati, ki jih je začel z umnim »teoretskim česnom« na temo rock spektakla in polnih dvoran, v bolj tvegano in hladno kritiko pa se ni spustil. Pa skušajmo s temle treznim komentarjem popraviti to žalostno povprečje.

Vsem tistim, ki že od njegovih začetkov kontinuirano sledimo vzponom in padcem fenomena Laibach, mora biti jasno, da je bil njegov veliki ljubljanski koncert eden njegovih najšibkejših nastopov pri nas (tako mu na dnu konkurirata le polom na festivalu Rocka v opoziciji 1982 ter njegov nedavni nastop v okviru Mladinskega festivala v Celju). Laibach pred tem v Ljubljani dolga leta niso imeli slabega koncerta. Za to so bile gotovo zaslužne tudi prepovedi nastopanja. Tako so se Laibach za svoje redke ljubljanske nastope vedno dobro pripravili in od enega do drugega tudi v precejšnji meri razvili ali celo zamenjali odrske potegavščine in glasbeni repertoar (tudi aranžmajsko). V zadnjem letu pa so Laibach v Ljubljani razprodali že dva koncerta, pred omenjenim velikim tudi neverjetno uspelega februarkega v Festivalni dvorani. Na obeh so izvajali približno enak repertoar po skoraj enakem vrstnem redu skladb in z marsikatero enako odrsko potegavščino. Dvakratno prodajanje podobnega »dogodka« pa je lahko za skupino, ki ne igra na karte rockovske dinamike, ki bi poslušalca povlekla za sabo, zelo nevarno. Poleg tega so Laibach v Hali Tivoli po polomu v Celju samo še potrdili moje mnenje, da odra v veliki dvorani niso sposobni obvladati kljub svojim »velikim« željam. Na njem namreč v splošnem delujejo negotovo, izgubljeno, celo precej manj prepričljivo od zvezd prve jugoslovanske rock lige (Riblja čorba ali Bijelo dugme v svojih boljših letih) in tako niso sposobni uprizoriti niti korektnega dvoranskega spektakla. Zanj bi potrebovali že bolj domišljeno osvetlitev (ta se je izkazala le v redkih trenutkih) ter močnejše ozvočenje. Laibach imajo tudi premalo uspešnic, s katerimi bi lahko dvignili temperaturo v velikih dvoranih. V hladnem, negotovem ozračju se razumljivo prebijejo v ospredje predvsem njihove temne strani. Naslanjajo se namreč na dva ali tri ne preveč domišljene, a zato toliko bolj prežvečene in dolgozezne vzorce z različnih svojih razvojnih



Fotografiral: BOŽIDAR DOLENC

stopenj, ki sami zase pač niso dovolj in morajo biti podprti vsaj z glasnostjo in prodornim dogajanjem na odru. Tako so nas tokrat pošteno dolgočasili. Poleg tega jih je bremenila tudi tehnična plat, predvsem njihovo ritem sekcijo, ki ni imela februarke bombarderske udarnosti. Tudi rockovska, kitarska spogledovanja na velikem odru niso bila preveč učinkovita. In ne na koncu. Tudi scenske novosti (glasbenih pravzaprav sploh ni bilo), ki nam jih je ponudil tokratni Laibach-dogodek, niso prepričale. Dokaj nedomišljena, celo smešna postavitev plesalk na oder, pretirano pretenciozna slovensko-nemška recitacija in bebavi veliki finale z vikinjskimi rogovi na glavah glavnih protagonistov skupine so prej odbili kot navdušili. Na trenutke sem se tako že spraševal, iz koga se norčujejo. Samo iz svoje publike ali (nezavedno) tudi iz sebe?

Kaj smo torej dobili od Laibacha na velikem ljubljanskem odru? Predvsem dokaj dolgočasno lekcijo iz drugorazrednega neizrazitega in nedomišljenega provincialnega art rock pompa, ki lahko navduši le publiko v art-rock centrih Jugoslavije (predvsem seveda v Ljubljani, Zagrebu in Beogradu), ki je obremenjena z modno alternativnostjo in z Laibachom, zunaj naših meja pa lahko pritegne le zaradi socialistične državno-rockerske eksotike.

Tako lahko Laibachu jeseni 1987 priznam le še vedno neverjeten smisel za (samo) reklamo. Nobenega dvoma ni, da je ravno ta napolnila Halo Tivoli. Prav učinkoviti in na daleč vidni plakati, močna radijska reklama, vse to je bilo ob uspešnici, ki jo vrtijo tudi normalne radijske postaje (Life Is Life), in starem šarmu prepovedanosti dovolj za tokratni finančni uspeh. A to je bilo tudi vse.

Finale. Če hočejo Laibach v Ljubljani v letu 1988 še obdržati glavo nad vodo, potem jim morajo postati jasna tale kruta dejstva: 1. ne smejo več kot enkrat na leto nastopiti doma; 2. začeti morajo pospešeno in trdo delati na glasbeno-scenskih, in ne le na medijskih »štosisih«; 3. predvsem morajo nastopati v manjših dvoranih, ki niso tako zahtevne in ki so jim člani skupine brez dvoma dorasli; 4. vsak »blef« se prej ali slej izprazni, tudi dober »blef«. Konec koncev smo vsi v mladih letih brali Andersenova Cearjeva nova oblačila.

Hvala lepa.

PBČ

KAJ POSLUŠAM IN ZAKAJ

UMETNOST SOZVOČJA IN DOMAČA RESONANCA

Zakaj je zagrebski nastop ansambla Ars Consoni pokazal širše dimenzije »avtentičarske« glasbe, pa tudi utešjenost našega položaja v njej

Zdaj, ko je za nami nekaj zelo privlačnih koncertov, kakršna sta bila na primer nastopa Marrinera s stutgartskega simfoniki in leipziškega simfoničnega orkestra, lahko prepričljivo ugotovimo, da je bil koncert leningrajskega ansambla za staro glasbo **Ars Consoni** (Umetnost sozvočja) v marsičem najzanimivejši jesenski dogodek v zagrebškem glasbenem življenju. S tem le na videz nasprotujemo dejstvi, točneje, statistiki: omenjeni gostovanji simfonikov sta seveda do zadnjega sedeža napolnili dvorano Lisinskega, junakom tega prispevka pa se to ni posrečilo niti v mnogo manjši dvorani Hrvatskega glasbenega zavoda. Bistvo je v tem, da stara glasba od nekdaj in povsod mnogo manj privlači širši avditorij in je skoraj »alternativna« v odnosu do standardne koncertne usmeritve (klasičnoromantičnega toka).

Če kriterij postavimo širše, v okviru odmevov, ki jih lahko ima koncert v določenem okolju, potem so značilnosti muziciranja **Ars Consoni** takale:

1. zanimiv spored in slog,
2. »živ« preskus njihovega vodje Fedotova, ki ga poznamo z Melodijinih plošč,
3. premikanje vzhodnih meja teritorialnosti svetovnega »avtentičarskega« gibanja in
4. razlog za zamišljenost nad samimi seboj.

Ansambl, ki ga sestavljajo dve prečni flauti, dve violini, viola da gamba ali diskant ter čembalo, je izvedel tri koncerte iz opusa 15 **Josepha Bodina Boismortiera** (1691–1735), Trio sonata in Koncert v e-molu **Jacquesa Hotteterra**, imenova-



Ars Consoni

nega Rimljan (cca 1684 – cca 1760), Suito v A-duru Getreue Musikmeister Georga Philippa Telemanna (1681–1767) in sedemstavnčno trio sonato Parnas ali Corellijeva apoteoza **Françoisa Couperina**, imenovanega Veliki (1668–1773). Razen Telemanna so torej izvajali pri nas v glavnem neznano literaturo francoskega baroka in predklasicizma, s poudarkom na vlogi flaut v tistem obdobju (ki ga je družina Hotteterrovih močno obeležila z izumom konusnega brušenja cevi v nasprotju z dotedanjim cilindričnim). Dobro smo lahko slišali, kako pretanjeno **Ars Consoni** oblikuje svoj zvok, in to ne le z obvladovanjem kopij avtentičnih glasbil – prečnih flaut, viol in čembala (violini sta originala iz 18. stoletja!).

V njihovi igri je namreč veliko prosojnosti, skoraj »breztelesnosti«, tipične za takšen consort, cel kup velemojstrske »peri-dične« ornamentacije, filigranske doziranosti vibrata in očitne maniristične uporabe godal v »fadingu« (vse manj tona proti koncu loka). Slišali smo lahko tudi, da v **Ars Consoni** ni »frustriranih hohštalerjev«, temveč so resni glasbeniki univerzalnih sposobnosti. Ni skrivnost, da izvajanje stare glasbe pogosto zlorablja kot pribežališče neuspešneži, ki mislijo, da bodo tako prikrili svojo nemoč (šifra: osramotiš se na primer z Brahmsom in se hitro lotiš stare glasbe, ker verjameš, da je »lažja«). Nasprotno, **Ars Consoni** je ansambel cenjenih glasbenikov. To potrjuje že sam repertoar, v katerem vse skladbe zahtevajo suverene in tehnično izpopolnjene izvajalce. Lahko pa navedemo še nekaj zanimivih podatkov iz biografije teh glasbenikov. Vodja ansambla Vladimir Fedotov je bil več kot deset let flautist Leningrajske filharmonije pri Mravinskem, čembalistka Marija Pasjinkova ima bogate izkušnje z gledališčem, Viktor Soboljenko pa kot čelist igra v jazzovskem duu s kitaristom in, kot pravi, sledi ECM-ovskim sodobnim stremljenjem.

Rekli smo že, da del leningrajske staroglasbene produkcije poznamo z Melodijinih plošč, ki jih lahko najdemo tudi na našem tržišču. V svetu je malo produkcij, ki bi po izvajalski plati vlivale toliko strahospoštovanja kot sovjetska Melodija (pisca tega teksta pa tudi ljubezni, kajti neizmerno ima rad rusko »šolo« igranja). Po drugi strani Melodija že več let ne izstopa samo po avtoriteti zapisanih interpretacij, temveč vse bolj premaguje dosedanje pomanjkljivosti v produkciji (tehnično-estetska kvaliteta, opremljenost...).

In prav Fedotove plošče (poleg še nekaterih) pomenijo očiten napredek pa tudi vključevanje v pomembna svetovna stremljenja. Gre pravzaprav za tri konceptualne albume z glasbo **Telemanna** (C10-06719-20) s posnetki iz leta 1976, objavljenimi šele 1983, **Tartinija**, **Boccherinija**, **Pergolesija** in **Galuppija** (C10-20205 007) iz leta 1984 ter z glasbo **C. P. E. Bacha**, **F. Bende**, **Friedricha II** in **Quantza** (Concert in Sans-Souci, C10-23757 004) iz leta 1986. Prepričan sem, da bo moje navdušenje nad Fedotovim znanjem naletelo na razumevanje diskofilov, ki jim

lahko te izdaje najtopleje priporočim. Opozoriti je morda treba na zadržke, ki jih ima do plošče s Telemannovo glasbo sam Fedotov. V pogovoru po zagrebškem koncertu je rekel, da s to ploščo ni čisto zadovoljen, kajti »pred desetimi leti ni vedel vsega, kar ve danes...« – kar je še bolj zanimivo za kritično poslušanje. Na tretji plošči z glasbo iz časa pruskega kralja Friedricha II. igra s Fedotovim tudi čelist Viktor Soboljenko.

Najbrž je najpomembnejše vprašanje, odkod takšna glasba v Sovjetski zvezi. Starejše generacije poslušalcev vedo, da so bili sovjetski (ruski) interpreti vedno bolj doma v glasbi od klasike naprej. To je bilo še pred nedavnim splošno veljavno pravilo v skladu s tradicijo njihove umetne glasbe. Zdaj pa so ne le preboleli »otroške bolezni« doklasičnega stilizma, temveč se iz SZ oglašajo celo takšni specialisti, kot Lidija Davidova in ansambel **Madrigal**, **Hortus Musicus** (Taljin), fenomenalni čembalist Aleksej Ljubimov, zdaj pa tudi Vladimir Fedotov z **Ars Consoni**. Fedotov meni, da so vzroki v nezadržnem širjenju »avtentičarskega« gibanja (»Bilo bi bolje, da tega, kar se o stari glasbi učimo na povprečnih akademijah, sploh ne bi vedeli!«). Fedotov se opira ne le na zgodovinske zapise (na primer Hotteterrovo razpravo Osnove prečne flaute, kljunaste flaute in oboe iz leta 1707), ampak tudi na neobhodne in dragocene izkušnje Davida Munrowa, Nikolausa Harnoncourta, Sigiswalda, Wielanda... Dosežke zahodne »avtentičarske« prakse (in teorije) Fedotov visoko ceni in ne skriva, da so mu v oporo in smernik. **Ars Consoni** so ljudje z močno glasbeno žilico in polni zagona, radovedni in ukaželjni so in imajo široko odprte oči za vse izkušnje drugih kultur. Ves čas pri nas so se zanimali za naše graditelje glasbil in izvajalce.

V nasprotju z njimi **nas** niti takšni genialci, kot je Fedotov, ne premaknejo – v nobeno smer, niti v tradicionalno gostojubnost. Dneve Leningrada v Zagrebu je tukajšnja kritika uporabila kot poligon za strogo pljuvanje, člani glasbenega »ceha« pa so jih v glavnem ignorirali. Šampionov med njimi, bahavih poročevalcev iz Sedam dana muzike Radia Zagreb, niti lastna neizobraženost ni motila, da so odklonilno zamahnili z roko (pri tem pa še imena skladatelja ne znajo izgovoriti!). Ta samozadostnost je pravo merilo našega provincializma in trden dokaz, zakaj smo prav tam, kjer smo...

NENAD MILETIĆ

OPATIJA '87 24. TRIBUNA GLASBENEGA USTVARJANJA JUGOSLAVIJE

Prve dni septembra so se v Opatiji spet zbrali vsi tisti, ki jih zanima sodobno jugoslovansko glasbeno ustvarjanje. Na dvanajstih koncertih in petih Tape Clubih (kjer predvajajo le

posnetke skladb), smo slišali 61 glasbenih del sodobnih ustvarjalcev, kar je za tretjino manj kot na lanski Tribuni.

Poleg številnih solistov in manjših glasbenih zasedb iz vse domovine je Tribuna letos gostila tudi večje ansamble, med njimi Zagrebško Filharmonijo, ki je pod vodstvom japonskega dirigenta Kazushi Ohnoe pričela prireditve, Komorni orkester radiotelevizije iz Skopja (dirigent Mladen Jagaš) ter Simfonični orkester Slovenske filharmonije (dirigent Uroš Lajovic), ki je gost Tribune že nekaj let.

Ko govorimo o programu Tribune, je treba poudariti velik delež, ki so ga s svojimi deli prispevali mlajši skladatelji. Največ jih je bilo iz Srbije in Hrvaške, med njimi tudi nekaj uspešnih študentov kompozicije.

Slovenski glasbeno-ustvarjalni prispevek je bil letos zelo odmeven. Na Tape Clubu smo slišali le eno slovensko delo, Tongenesis za orkester Uroša Rojka, vsa ostala dela so bila izvedena »v živo«. Ustvarjanje na področju elektronske glasbe je predstavil Bor Turel z La Spirale za pianista, magnetofonski trak in elektronsko obdelavo zvoka, edini slovenski solistični skladbi pa sta bili CHALUMEAU II za oboe Lojzeta Lebiča in Dih, Mreža za klavir Brine Jež Brezavšček. Največ je bilo skladb za komorne zasedbe: Iva Petriča Nokturni in fantazije, Maksa Strmčnika Graduale (obe za violino, klarinet in klavir), Tomaža Svete – 5 skladb za godali kvartet in tolkala, Uroša Kreka – Sonata za čelo in klavir.

Simfonični orkester Slovenske filharmonije pa je pod vodstvom dirigenta Uroša Lajovica izvedel delo sarajevskega skladatelja Vojina Komadine Beli andeo ter deli dveh slovenskih ustvarjalcev, Primoža Ramovša CONCERTO DOPPIO za kljunasto in prečno flauto ter orkester in Alojza Ajdiča SIMFONIJO ŠT. 1. Naj ob tem omenimo, da je publika z navdušenjem sprejela prav vsa dela slovenskih avtorjev!

Za konec še beseda o Klubu Tribune (vodil ga je Nenad Turkali), ki je letos obravnavala vse bolj aktualno temo Odnos ustvarjalec – poustvarjalec. Referata na to temo sta (kot izziv za nadaljnja razglabljanja) predstavila prof. Albo Valdina in dr. Nikša Gligo. Odziv je bil precejšen in udeleženci so dali veliko umestnih predlogov, kako bi izboljšali odnos med ustvarjalcem in poustvarjalcem. Žal je ostalo le pri »dobrih mislih«, saj sklep, ki bi nakazal praktično izboljševanje razmer, ni bil zapisan.

NEKAJ IZJAV SKLADATELJEV O OPATIJI '87

Igor Kuljerić (Zagreb): »Na letošnji Tribuni ni veliko novega. Vse je tako kot v prejšnjih letih. Posebno je čutili, da najmlajša skladateljska generacija še nima izoblikovanega lastnega stila, njeno celotno delo temelji na heterogenosti – brez individualnega prispevka. To so vse nekakšne kopije, ki nimajo prave moči...«

Seveda smo slišali tudi nekaj po kvaliteti izstopajočih kompozicij. Vsekakor je to kompozicija Bora Turela La Spirale, ki ima svoj individualni svet, potem Memorial za klavir in orkester Stanka Horvata, zrelo delo, ki se z ene strani naslanja na tradicijo, z druge izkorišča novosti naše dobe.«

Berislav Šipuš (Zagreb): »Stilne opredelilve, želje, možnosti, zahteve mladih skladateljev se razlikujejo. Zdi se mi, da mnogim mladim manjka tisto, kar je najpomembnejše za mlade ustvarjalce: želja po znanju in hrabrost, sem spadata tudi intenzivno delo in informiranje... Mladi naj se ne opirajo nečesa stalnega, naj se neprenehoma spreminjajo, poskušajo raziskovati, naj bo dvom njihovo glavno orožje!«

Darijan Božič (Ljubljana): »Med ustvarjalci vlada nekakšna »opredelitelvena« zmeda. Pod t. i. firmo »postmodernizma« se skuša marsikaj uveljaviti: od neznanja tehnik strogega stavka, nepoznavanja dvanajsttinskoga sistema, do »computer music« in sploh kakršnihkoli sistemov. Iz tega nastaja nekakšna zmešnjava...«

Tribuna se je rodila iz ideje delati novo glasbo, odkrivati nov zvočni svet, ne zato, da bi bil namesto akorda cluster, temveč z samega miselnega pristopa, kaj naj bi glasba pomenila ljudem. V 50. in 60. letih sta se izoblikovali dve močni grupaciji t. i. »akademikov« ali »tradicio-



Bojan Gorišek in Bor Turel v Opatiji
Foto: JANEZ LUŽAR

nalistov«, pristašev starejše glasbe in privrženec »nove glasbe« na čelu z Branimirjem Sakačem, Milkom Kelemenom in drugimi. Med »taboroma« je prišlo do ostrih besednih spopadov, šlo je za neko stvar...

Sedaj se je Opatija spremenila v institucijo. Sakač, Vuljevič, Stojanović, ki so Tribuno vodili, so že pomrli... Imam občutek, da prihajajo mladi na Tribuno tako kot bi prihajali na koncert v Cankarjev dom ali Filharmonijo in mislijo, da je to institucija, ki mora nekaj deliti, nekaj dati... Ne pomislijo pa, da bi morali tudi oni prispevati svojo idejo.«

Dubravko Detoni (Zagreb): »Temeljni nesporazum sodobnega ustvarjanja v Jugoslaviji je nevarnost, da si majhni narodi naredijo svoje etikete in mislijo, da so iznašli »večni recept«, ki jim je vzor za nadaljnje delo. Ta recept je za mnoge avantgarda 60. let in iz tega se ne morejo »izvleči«, to je tragedija! Ne da se že popolnoma izčrpane formule avantgarde razvijati naprej, v neskončnost...«

Za 90 odstotkov vseh del že pred Tribuno vemo, kakšna bodo. Ta dela so žrtve omenjenega problema. Malo je ljudi, ki niso v tem »krogu«. Da se skladatelj »zmoti«, je vrednejše od tlikokrat »prežvečenega«, da nima več pravega pomena. Že od davnine je znano, da je ena od »biti« umetnosti »presenetiti«, tako ustvarjalca kot tudi tistega, ki jo sprejema. Če umetnik v tem uspe, potem je to nekaj novega. zelo malo del v Opatiji nas je presenetilo. Treba bi bilo torej nekaj ukreniti, pa ne samo v Opatiji, v jugoslovanski glasbi nasploh.«

Bor Turel (Ljubljana): »... Verjetno je res, da je za vsakega mlajšega skladatelja, ki pride v

Opatijo, Tribuna velika preizkušnja, ni pa kriterij! Za ljudi, ki prihajajo sem že 24 let, je to rutina. Tribuna postaja model za način funkcioniranja skladateljev, izvajalcev in organizacije. To je verjetno smrt za kreativnost. Treba bi bilo tvegati in poiskati nove oblike konfrontacije in komunikacije...«

Stanko Horvat (Zagreb): »Tribuna je zamišljena zelo široko. To je njena prednost, pa tudi slabost. Prednost zato, ker daje pregled nad tem, kar se je v Jugoslaviji ustvarilo v enem ali dveh letih, slabost pa je ta, da Tribuni manjka pravih kriterijev... Merila za izvedbo bi morala biti stroža... Zdi se, da smo vsi iz trenda avantgarde in »nove« glasbe skočili v trend t. i. »postmoderne«, ki bi jo raje imenoval »postmoderna na jugoslovanski način«. Vrnili smo se v nekakšen »psevdo-lirični-impresionistični stil«, formalno nedefiniran, v katerem je dovoljeno vse, kar nekomu »pade na pamet«. To je nekaj, kar jugoslovanski glasbi ne kaže svetle prihodnosti. ...Gre pravzaprav za provincialni nesporazum pri nas...«

Sodobna avantgardna stremjenja so že za nami. Treba bi bilo priti do zbiranja izkušenj, zorenja, svojevrstnega prepletanja (kar se je v zgodovini vedno dogajalo), prežemanja avantgardnega in tradicionalnega... Pri nas pa se je to razumelo na skrajno površen način, v smislu »Delam, karkoli hočem.«

**IZJAVE SKLADATELJEV
ZBRALA
IRENA SAJOVIC**

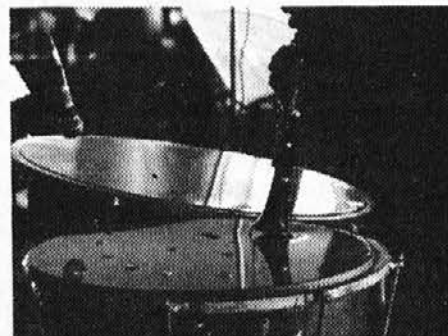
JAZZ FESTIVAL ZÜRICH

V času priprav na (za mnoge) največji praznik pri nas, dan mrtvih, točneje med 29. septembrom in 1. novembrom, so v žüriškem »folkhouse« večji in ugledni jazz glasbeniki preganjali turobno sivino jesenskih dni, za kar jim je bila poznavalska publika videti nadvse hvaležna.

Festival sicer ni prinesel presenetljivih novosti, je pa, v celoti vzeto, zadovoljil s kvalitativnim nivojem. Mednarodna narava festivala je namreč obiskovalcu, četudi ni bil strokovnjak ves čas zbuja vtis, da je program rezultat občutljive kombinacije aktualnega ustvarjanja različnih okolij ne glede na to, ali gre za znana in preverjena ali za neznana imena. Seveda je treba ob tem ko je govora o mednarodnem izboru, nujno dodati, da so prevladovali gostje z one strani »luže«.

V izredno sproščenem in angažiranem ozračju, ki je bilo med drugim pogojeno tudi z mnogimi oskrbovalnimi »štanti«, smo brez nepotrebne prerivanja poslušali glavni program v veliki dvorani, mala pa je bila namenjena manjšim zasedbam in radikalnejšim glasbenim poskusom.

Festival je pričel nekonvencionalni Trio Bravo, ki si je z glasbenimi domisljamj v polni meri prislужil svoje ime. Sledil mu je David Murray Big Band, ki je s svojimi »odtrganimi« orkestracijami pognal festival v polni tek. Murray se je izkazal kot skladatelj, aranžer in orkestrski vodja, ne samo kot solist, za kar gre zasluga posrečeni kombinaciji starejših in mlajših glasbenikov v orkestru samem.



Naslednji dan nas je impresioniral The Original Quartet Ornette Coleman s »pihalsko« subtilnostjo para Coleman-Don Cherry. Večer aktualnega jazz-a so za zaključek obarvali s »folk music« še Fratelli sax.

Od osmih sobotnih nastopov jih je bilo največ namenjenih mlajši publiki, oziroma tisti, ki jo navdušuje elektro-jazz-rock. Po dovršeni, toda nekoliko ležerni varianti ECM zvoka Quarteta Tina Tracanna, je v popoldanskem programu najprej zagrmel Band Johna Scofielda z evropsko varianto funk-jazza, pred plesalci pa do jutranjih ur še Sony Sharrock Band s hendriksovske agresivnim free-rockom. Pred njim se je z newyorškim glasbenim podzemljem, čigar član je npr. nam z Druge godbe poznan Eliot Sharp, predstavil še Wayne Horwitzcev The President. Večerna premiera Lindsay Cooper z naslovom Oh Moscow (z vključevanjem vokalov visoke šole) pa je pomenila prefinjeno ravnotežje in po okusu nekaterih najbolj svež navdih festivala.

Od nastopajočih velja izvesti še duhovite kolače s teaterskimi vložki, ki jih je zadnji dan festivala izvedel Willem Breuker Kollektief & Mondrian Strings Ensemble. Orkester je prečesal glasbeno oblo s postankom v Arabiji in na Japonskem na Woody Allenov način in se na koncu spraševali, ali ni njihov praded Gershwin. Podobno, toda ne tako duhovito, se je s kombinacijo vseh mogočih zvrsti jazz-a (tudi tradicionalnih) lahko poigral Quintet Pina Minafra. Pred nabito polno dvorano se je v večernem programu pojavil še meditativni program skupine brez imena, ki so jo sestavljali Paul Bley, John Surman, Bill Frisell in Paul Motian. Da pa ne bi prišli na račun samo stalni, recimo, starejši obiskovalci festivala, je bil tu še izredno resno in črno delujoči Coltraine Memorial. Z njimi, ki so bili že osemnajsti po vrsti, se je bogat, kvaliteten, raznovrsten, utrujajoč, zanimiv, skratka, jazz festival v pravem pomenu besede, končal.

ZORKO ŠKVOŘ

VIII. KODÁLY ZOLTÁN GYERMEKKÓRUS TALÁKOZÓ

V madžarskem mestu Komló blizu Pecza je bil od 12. do 14. julija festival mladinske zborovske glasbe. Na njem je sodelovalo 15 zborov iz sedmih držav.

Omeniti moram, da festival ni bil tekmovalne narave, čeprav je komisija ocenjevala nastope



vseh zborov. Vsak zbor se je predstavil s dvajsetminutnim programom. Zadnji dan so se vsi zbori predstavili v športni dvorani s krajšim programom, nato pa so vsi skupaj zapeli pesem Zoltána Kodalyja Otesztendő köszöntő (Novoletna voščilnica). Ozračje na zaključnem koncertu je bilo enkratno, saj je pesem iz šeststo grl zvenela veličastno.

Še nekaj besed o ocenjevanju. Po dvodnevni nastopi vseh zborov je mednarodna strokovna komisija pripravila pogovor z dirigenti. Po mnenju komisije so po kvaliteti izstopali trije zbori: Mladinski zbor Komló, ki ga je vodil Ferenc Tóth, Mladinski zbor RTV Ljubljana pod vodstvom Matevža Fabjana in zbor iz Debreczena, ki ga je vodila Barica Edit.

Zbor naše radijske postaje je bil deležen posebne pozornosti. Pohvalili so dober izbor programa (Tebe pojem – St. Mokranjac, Urok – Lojze Lebič, Po vodi plava – prir. Matevž Fabjan, Prišla je miška – prir. Danilo Švara, Veseli pastir – prir. Makso Pirnik), za izvedbo Lebičevega Uroka pa je zbor dobil najvišje priznanje. Pohvalili so tudi zvok zbora kot celote.

Tako je naš zbor spet dokazal, da sodi v vrh mladinske zborovske poustvarjalnosti v Evropi.

BRANKO ŠKRAJNAR

VEČER BAROČNE KOMORNE GLASBE

Društvo ljubiteljev stare glasbe Radovljica je 25. novembra priredilo koncert baročne komorne glasbe v glasbeni šoli Vič–Rudnik. V komorni zasedbi so nastopili: Klemen Ramovš, znani slovenski izvajalec predvsem baročne in renesančne glasbe na kljunasti flavti, Paolo Faldi, oboist in izvajalec na kljunasti flavti iz Genove, Irena Pahor, mlada slovenska gambistka iz Trsta in čembalist Miklós Spányi iz Budimpešte.

Prvi del koncerta so glasbeniki posvetili G. Ph. Telemannu. Najprej so izvedli Trio v a molu za kljun. flavto, obo in b. c., ki je v skupnem muziciranju zelo skladno zvenelo. Sledil je Duetto v B duru za kljun. flavto in violo da gamba. Zadnja Telemannova skladba je bil Canon v B duru, št. 1 za dve kljunasti flavti. Izvajalca sta se med seboj odlično dopolnjevala, v njuni izvedbi sta bili prepričljivo izraženi muzikalnost in imitativna narava skladbe. V zadnji točki prvega dela koncerta je čembalist izvedel Sonato v d molu (BMW 964) J. S. Bacha. Izvedba sonate je bilo zelo natančna, z jasnim členjenjem odsekov, hkrati je bila čembalistova igra tekoča in mirna.

V drugem delu koncerta so glasbeniki najprej izvedli znani Concerto v g molu (PV 402) A. Vivaldija za kljun. flavto, obo in violo da gamba. Izvedba je bila zelo živa in muzikalno boga-

ta, do izraza je prišlo predvsem izmenjevanje teme med flavto in obo. Trio v C duru, op. VIII, št. 1 za kljun. flavto, obo in b. c. Jacquesa C. Naudota je manj znan, saj je Naudot bolj kot skladatelj slovel kot odlični flavtist v 18. stol. Skladba je pihalcema dala veliko možnosti za mojstrsko izvajanje, ki sta jih oba v polni meri izkoristila.

Izvajalci so koncert sklenili s še enim Triom za kljun. flavto, obo in b. c. G. Ph. Telemanna, tokrat v c molu, ki so ga izvedli z veliko mero okusa, muzikalnostjo in občutkom za skupno muziciranje.

TJAŠA KRAJNC

Fotografiral: **LADO JAKŠA**



ANIMACIJA GLASBENE MLADINE LJUBLJANSKE

Takole ti bomo predstavili akcijo GLASBENA ZNAČKA, ki jo že tretje leto lepo počasi »valimo« v Glasbeni mladini Ljubljane, in o kateri upamo, da bo tudi drugim bratskim Glasbenim mladinarom všeč, ko jo do kraja izpilimo in dobro preizkusimo: najprej bo Marinka povedala, kako se je šla Glasbeno značko, ko je bila še »tršica« (medtem je postala naša poklicna organizator-ka!) v svojem nikoli preboletem 3b razredu, potem bo pa glasbeni starinec, predsednik GML, popabrkaval o glasbenih dogodkih, s katerimi smo obiskali drugo generacijo značkarjev. Vsega iz tega ne izveš, a morda te bo začela stvar zanimati. Pa vprašaj!

IZKUŠNJE Z GLASBENO ZNAČKO

I.

Navdušena sem odhajala s sestanka učiteljic, ki vodijo akcijo »GLASBENA ZNAČKA« na osnovnih šolah. Sestanek je sklical GM Ljubljane, ki je tudi pobudnik te akcije; bolj natančno,

idejo zanjo je dala prof. Hedvika Vospersnik – podpredsednica GM Ljubljane. Na sestanku so mi postregli z vsem, kar me je zanimalo v zvezi z »GLASBENO ZNAČKO«. Neverjetno lahko je bilo zanjo navdušiti tudi učence. Sklenili so, da se bodo vsi potegovali za rdeči violinski ključek in prirčno diplomico.

Tekmovanje za »GLASBENO ZNAČKO« sem vključila v redni pouk glasbene vzgoje. V uvodnem ali zaključnem delu ure smo postopno osvajali program, ki ga mora učenec obvladati, da si pridobi »GLASBENO ZNAČKO«. Pesmice smo ritmično in melodično analizirali, jih estetsko oblikovali ter jih skupaj in posamič prepevali. Učenci so s temi pesmicami radi začeli in končali delovni dan.

Gradivo za »GLASBENO ZNAČKO« so učenci osvajali tudi samostojno. Vsak je samostojno ritmično in melodično oblikoval pesmico z naslovom Uganka. Izdelki so bili presenetljivi. Sami so poskušali obdelati in se naučiti interpretirati zadnjo pesmico, ki nam je še ostala – Zazibalka. Z manjšimi težavami je vsem učencem to tudi uspelo.

Tekmovalni del »GLASBENE ZNAČKE« je bil tako za nami. Najprijetnejši del, podelitev značk in diplom, smo želeli pripraviti čim bolj svečano. Učencem sem predlagala, naj sami oblikujejo program prireditve. Z vso resnostjo so se lotili dela in nanizali cel kup idej. Predstavili so jih v eni izmed naslednjih glasbenih ur. Bila sem prijetno presenečena. V svoj program so vključili vse pesmice iz gradiva »GLASBENA ZNAČKA«, pesmici Izidor ovčice pasel in Živalski karneval, ki so ju pospremili tudi s plesom, ter dramatizacijo berila Kekec in Mojca. Poskrbeli so tudi za likovno opremo prireditve.

Vadili so vsak dan po končanem pouku. Nekaj dni pred nastopom so me povabili na vajo. Z veseljem sem ugotovila, da sodelujejo prav vsi učenci. Bili so tako samozavestni, da so bile moje pripombe povsem neučinkovite. Eden izmed njih, »režiser«, mi je celo zabrusil, naj se ne vtikam v njegovo delo. Namuznila sem se in utihnila.

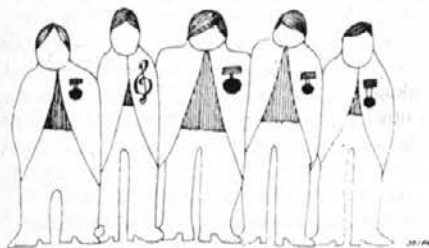
Vsi smo v prijetnem vznemirjenju pričakovali »finale«. Na podelitev smo povabili tudi podpredsednico GM Ljubljane, prof. Hedviko Vospersnik. Gosta prireditve sta bila tudi predstavnik GM Slovenije Kaja Šivic in Roman Ravnič. Miklavž Vospersnik pa je celotno dogajanje zabeležil na filmski trak, kar je učencem še posebej godilo.

Naša draga gostja, prof. Hedvika Vospersnik je rdeči violinski ključek pripela prav vsem učencem.

MARINKA

II.

Rekli smo si, vsi sveži glasbeno-značkarji so takorekoč naša udarna divizija, njim veljaj naša pozornost in naše spoštovanje in čaščenje (no, seveda, njihovim tršicam tudi!) – sicer pa smo jih tudi sami tolikanj radovedni, da kar moramo pripraviti srečanja z njimi! Ob tej priložnosti naj gre Mohamed (GML) h gori (šole, šolniki, šolarji), pa tako, da bo vse skupaj prijazno srečanje pa še kaj glasbenega dogodka zraven in prav malo tudi poučno, takole za povrh. Povem



nekaj pomešanih vtisov s tistih petih obiskov, ki so se mi zvrstili v nekaj dneh in sem bil tudi sam »zraven«, pravzaprav kar »notri« (še dva je opravila Mateja Koležnikova, pravijo, da triumfalno). Pomešanih zares, saj sem sproti pozabil, v katerih šolah je pravzaprav bilo — no, pa saj ni važno. S seboj smo imeli Imra Čakija, posrečeno figuro, samostojnega kulturnega delavca, Madžara po narodnosti, Hrvata po rojstvu, Slovenca pa po študiju in bivanju, akademskega kontrabasista (kontrabas sem nosil jaz, ker sem bil največji v odpravi!), ki igra tudi na kitaro, orglice, tamburico, klavir, pozavno in bariton — pa vse je imel s seboj (razen klavirja). Že ugibanje na hodnikih, kaj vse da tiči v etujih te nenavadne menažerije, je bilo nekakšna glasbenovzgojna točka!

Kaj je bilo vsem tem obiskom skupnega? Presneto da predvsem njihova brezizjemna različnost, njihova skorajničmedsebojpodobnost, ki človeka kar vrže! Ne le, da smo se znašli enkrat v telovadnici, drugi v sobici, tretji v predavalnici, četrti v glasbeni sobi, in da nas je temu primerno bilo enkrat ko rusov drugi pa za šopek, temveč se nam je vsak dogodek sam v sebi oblikoval čisto neponovljivo po svoje. Na prvem srečanju, na primer, je bilo toliko želja za solistične nastope pevcov-značkarjev, da smo se morali nazadnje skoraj s silo razkleniti, popred je še vsak drugi — s tovarišico vred — hotel preizkusiti ali vsaj otipati vsak instrument, jaz sem pa s svojo sramežljivo vnaprejšnjo ponudbo, da bi tudi sam kaj zapel, ostal na kahlji. V neki drugi šoli smo bili kar ena-dve pri skupnem petju, toda ne pri družabnem, kar pri zborovskem; kar sapa mi je zastala ob tisti njihovi »Lipizeleneli«, bilo je, ko da se je vsa družčina, ves dogodek v trenutku neskončno razširil v sebi, zares, ko v risanki! Samostojnega, solističnega prepevanja pa tako malo, da je nazadnje četrtošolec vstal in zapel drugi glas Gallusovega madrigala (nikoli ga ne bom pozabil, njega in te njegove požrtvovalnosti). Spet v tretjem primeru nas je kar naprej zanašalo, da bi ob glasbi plesali — tam je namreč več takih, ki hodijo v »Kazino« in to tudi med vrstniki nekaj velja. V eni od šol smo se kar spotoma naučili ene pesmice in nas ni nič motilo, da je bila zelo otročja. Spet v drugi pa smo tako dobro našturili refren tiste francoske pesmi o zeljnati juhi (s katero sem se jaz »ven silil«), da je bilo vse skupaj že podobno kateji.

No, nekaj skupnih potoč je vsa ta nanizanka le imela: povsod so že čudno pozabili svoje lastne skladbe, povsod so radi poslušali Imove glasbene vzorce, nikjer se niso domislili, da bi ob tej priložnosti »prezračili« svoje glasbene značke in — povsod je bilo prijetno.

Zato smo si tudi povsod voščili: na svidenjel Bogve, ali bo res?

JOŽE HUMER

TABORI

Glasbena mladina Madžarske kot prva razpisuje svoje mednarodne poletne glasbene tabore za leto 1988 in sicer:

1) **Nyirbator**, 3.–12. avgust; orkester, solo tečaji za godala, komorna glasba za pihala in trobila; stopnja zahtevnosti 3, 4; starost 16 do 30 let; rok prijave 31. maj.

2) **Tatabánya**, 7.–20. avgust; jazz za mlade med 18 in 26 leti starosti ter specialni tečaj za pedagoge »klasične glasbe«; zahtevnost (2), 3, 4; prijave do 30. aprila.

3) **Baja**, 3.–16. julij; pihala, godala, orgle, komorna glasba in tekmovanje v komorni glasbi; zahtevnost 3, 4; 16 do 30 let; prijave do 31. maja.

MEDNARODNO TEKMOVANJE SKLADATELJEV

Interkoncert, Združenje madžarskih glasbenikov, Mestni svet Barcs in Glasbena mladina Madžarske razpisujejo Mednarodno skladateljsko tekmovanje za leto 1988. Razpis velja za skladatelje, ki so se rodili po 1. januarju 1948. Na tekmovanje naj pošljejo skladbe v trajanju do 15 minut za 4 pozavne ali 4 rogove ali 2 trobenti, rog, pozavno in tubo. Skladbe morajo prispeti na naslov: Interkoncert Festivalbureau, Vörösmarty tér 1, Budapest, do 15. junija 1988, rezultati pa bodo znani v septembru 1988.

TEKMOVANJA IN TEKMOVANJA

Četrto mednarodno pianistično tekmovanje v **Sidneyu** v Avstraliji bo od 8. do 24. julija 1988. Na osnovi avdicij v nekaj evropskih mestih se bodo priredili odločili, katerim kandidatom bodo odobrili nadomestitev potnih stroškov in štipendije za bivanje v Sidneyu.

Osemnajsto mednarodno klavirsko tekmovanje v italijanskem mestu **Terni** bo od 9. do 19. junija 1988. Rok za prijave je 31. marec 88.

Mednarodno tekmovanje mladih flavistov bo v **Scheveningnu** na Holandskem od 11. do 18. aprila 1988. Rok za prijave je 29. januar 1988.

Osmo mednarodno Bachovo tekmovanje bo v **Leipzigu** (NDR) od 24. junija do 8. julija 1988 v disciplinah: klavir, orgle, solopetje, violina in violončelo. Rok za prijave je 28. februar 1988.

18. MEDNARODNO TEKMOVANJE GLASBENE MLADINE

Tekmovanje bo potekalo v **Beogradu** med 18. septembrom in 1. oktobrom 1988 v disciplinah **solistično petje in vokalni ansambl** (8 do 12 pevcev). Starostna meja je za solopceve 30 let, medtem ko v vokalnem ansamblu nihče od pevcev ne sme biti starejši od 35 let. Na tekmovanje se je treba prijaviti do 30. maja 1988. Podrobnejše informacije in prijavnice dobite pri GMS.

Dodatne informacije o taborih in tekmovanjih dobite pri Glasbeni mladini Slovenije, Kersnikova 4, Ljubljana, telefon 061/322-570.

NOVI PROGRAMI

1. **STUDIO ZA SVOBODNI PLES** iz Ljubljane je pripravil plesni program v treh poglavjih: Uvod v ples/kaj je gib in kaj je ples, Program v štirih delih s komentarjem, Vključitev občinstva v pogovor in aktivnost. Na podlagi štirih glasbenih del (Štuhec — Variante na Gallusa ter Entuziazmi beta, glasba ansambla Begnograd) razložijo koreografijo ter povezavo glasbenega in gibnega izraza. Program izvaja osem članic Studia ter vodja in koreografinja Goga Schmidt. Za izvedbo potrebujejo dober kasetofon in precej praznega prostora z navadnim, lesenim podom, ker so boste.

2. **JAVNA VAJA** je program tria, ki ga vodi Marko Brecelj. V živo izvajajo skladbe iz Markovega novejšega, srednjega in starega repertoarja, ob skladbah pa Marko predava o socialnem, političnem in glasbeno zgodovinskem okviru, v katerem so te skladbe nastale, in s tem daje vpogled v zgodovino rocka pri nas in v svetu.

3. **KITARA SKOZI STOLETJA** — Kitarist Marinko Opalič je pripravil program s komentarjem, v katerem predstavlja svoje glasbilo v skladbah iz različnih obdobij, ki so jih napisali skladatelji Milan, de Wiseé, Bach, Sor, Barrios, Srebotnjak in Lauro.

V programu **GLASBA SPANIJE IN JUŽNE AMERIKE** pa isti izvajalec predstavlja kitarska dela skladateljev iz dežel, v katerih je kitara najbolj priljubljen instrument (skladatelji Lobos, Sor, Tarrega, Ponce, Teixeira, Lauro, Albeniz).

Marinko Opalič lahko nastopi po 1. marcu 88.

4. **KOZLIČEK MEKETAJČEK** je najmlajšim namenjena glasbena pravljica Janeza Bitenca, ki jo je kot lutkovno igrice v režiji Saša Kumpa postavila Glasbena mladina Jesenic. Mira, Rado, Snežana in Jelo so čisto zaresno malo gledališče z živo muziko, odrom, lučmi in lutkami, pri vsem skupaj pa so nujno potrebni otroci.

Kahondo Style, dvorana ŠN (lj), 23. november

Britanci Kahondo Style so v Ljubljani pustili predvsem simpatičen vtis. Kljub temu, da so še ena izmed tistih mnogih sodobnih skupin, ki vneto črpajo svojo glasbo iz cele množice virov — predvsem etničnih glasb (od španske do japonske — skupina ima celo japonsko pevkco), starega rocka v opoziciji, kabareta ter sodobne improvizacije, pa s svojo živahnostjo, humorjem in sproščeno nepretencioznostjo presežejo večino starih rocko-in-opposition eklektikov, tako da prav z veseljem slediš toku njihove glasbe. Škoda, da je Kahondo Style kot (očitno vse) prezre rockerje v drugem delu koncerta odneslo v dokaj hermetično in samozadovoljno „odtrgovanje“, ki ni povsem pričalo.

PBC

V Mednarodnem mojstrskem ciklusu smo 21. septembra poslušali pianista Igorja Žukova. Na sporedu so bila dela Skrijabina in Chopina. Pri Skrijabinovih delih, za katera je Žukov pravi mojster, smo uživali v vsej pretanjenosti in moččnosti klavirskega zvoka, v subtilni in do kraja premišljeni interpretaciji, ki ji ni niti za trenutek zmanjkalo notranje energije, ter s popolnim razumevanjem Skrijabinovega čustvenega sveta. Skratka, Žukov je vsa tri Skrijabinova dela (Sonato št. 3 v fis-molu, Fantazijo v h-molu in Sonato št. 4 v fis-duru) odigral prelepo. Prav tako nas je prepričal v Chopinovi Fantaziji v f-molu in v Sonati št. 3 v h-molu, ki sta izzvenili v pristnem romantičnem duhu. Vsekakor koncert, ki bi ga bilo škoda zamuditi.

E. P.

Eugene Chadbourne, mala dvorana ŠN (lj), 10. november

Dr. Eugene, ta nori country-punk improvizator, je na svojem ljubljanskem koncertu potrdil, da sodi med najzanimivejše predstavnike ameriškega podzemnega sprevrnjenega rocka. Osnova Chadbournovega početja je nezadržan tok improviziranja. Pri tem doc. Eugene duhovito drvi skozi hite iz preteklosti rocka, countryja in protestniške glasbe (praviloma s poudarkom na zadnji, posodobljeni), to zgodovinsko razsežnost pa ves čas uravnoveša s sodobnimi newyorškimi zvočnimi iskanji, pogosto tudi s „truščem“ (noiseom). Posebej moramo poudariti Chadbournovo sposobnost za vzpostavljanje tesnega stika s publiko (neverjetno toplega). Eugeneov nastop je imel dva dela, pri čemer je bil prvi bolj dinamičen in zvočno bolj v ravnovesju med po-

pularnoglasbenim, improviziranim in newyorškim glasbenim poljem in tako tudi bolj privlačen. V drugem, svobodnejšem, pa je na trenutke ustvarjalna svoboda pokopala privlačno Chadbournovo dinamiko. Kljub temu „padcu“ je bil nastop doca Chadbournova eden najzanimivejših dogodkov letošnjega leta.

PBC

12. in 13. novembra je Samo Hubad vodil orkester SF v ornažnem abonmaju. Na sporedu je bila Lipovškova Simfonija, Vivaldijeva koncerta za flavto, godala in basso continuo „La notte“ in „Il Cardellino“ ter Beethovnova 1. simfonija.

Lipovškova Simfonija nas je popeljala v čase skladateljevega oblikovanja, spoprijemanja z veliko formo in iskanja svojega lastnega izraza. Kljub temu pa je to zaokroženo delo, ki nam zlasti v drugem stavku že daje slutiti tisti globoki ekspresivni in nekoliko temni izraz, ki ga poznamo pri Lipovšku danes.

Michael Martin Kofler je bil solist v Vivaldijevih koncertih. V hitrih stavkih smo mogoče pogrešali malo prodornejši ton, prepričal pa nas je z izredno muzikalno izvedbo 2. stavka koncerta „Il Cardellino“. Z dodatkom (Jolivet) pa se je predstavil kot izvrsten interpret moderne glasbe.

1. Beethovnova simfonijo je Hubad zastavil z vso klasicistično trdnostjo oblike in izraza. Žal smo pri orkestru dobili občutek nekoliko zaspanega odziva, ki vsekakor ni pripomogel k najkvalitetnejši izvedbi.

E. P.

Azra, Festivalna dvorana, 13. 10. 87.

Azra je na svojem letošnjem ljubljanskem koncertu znova dokazala, da se je s svojim postavljanjem izven trenutnih jugoslovanskih modnih smeri in z lastno, trmasto in na trenutke tudi že samozadovoljno potjo vsaj zaenkrat izognila starorockovski sklerozi, ki bebavo reproducira svoj svetli premili mit. Tako ji

moramo priznati vsaj korektnost. Res je, da je bil poudarek njenega koncerta tudi tokrat na pet ali celo še starejših »žvečlinah gumijih« skupine. Vseeno pa so ti zaživel v novih obdelavah, ki imajo vse ameriški prizvok (od R.E.M. osrednjega toka do radikalnejših west coast potegavščin). To ameriško spogledovanje Azri zelo ustreza. Koncert je presenečal tudi po izvedbeni plati, predvsem po zaslugi duhovitega bobnarja in neverjetno dobro narejenih dialogov kitar. No, tudi brez Azrine samozadovoljnosti tokrat ni šlo. Koncert je namreč trajal več kot dve uri, kar je bilo za kako tretjino preveč.

PBC

19. in 20. novembra sta bila koncerta v modrem abonmaju posvečena spominu Vaclava Talicha. Vodil ju je Stanislaw Wislocki, solisti pa so bili Kemal Gekić, Olga Gracelj, Sabira Hajdarović in Neven Belamarić. Sodeloval je zbor Consortium musicum.

Kot uvodno točko smo slišali Pahorjevih 10 (od 15-tih) plesnih miniatur za simfonično pihala Istrijanka. Na osnovi prvotnih klavirskih je Pahor miniature instrumentaliziral za komorni pihalni orkester. Naši pihalci in tolkalci (zlasti pavke) so znova potrdili svojo kvaliteto, tako da smo iskriče miniature z značilno istrsko melodiko in ritmi prav z veseljem poslušali.

Kemal Gekić je zaigral Chopinov klavirski koncert v e-molu. Gekić je gotovo eden naših najobetavnejših pianistov. Chopina je odigral z velikim smislom za obliko in romantično rubato igro. V do konca izdelanih frazah smo lahko videli, da se ne predaja trenutnemu razpoloženju, temveč ima skladbo premišljeno do potankosti. V izraziti igri, ki ne briše nobenega tona in išče skrite vzgibe v skladbi, je koncert zažvenel sveže, skoraj novo in morda lahko rečemo — sodobno, za nekatere mogoče malce preveč razumsko.

V drugem delu smo slišali simfonično pesnitev M. Karłowicza Stanislaw in Anna Oswiecimowie, ki ne presega okvirov neoromantične skladbe. Zato pa nas je s svojo neposrednostjo, preprostostjo in jasnostjo ter veliko izpovednostjo znova pretresla Stabat Mater Karola Szymanowskega, kjer so solisti in zbor, zlasti pa dirigent, opravili zgledno delo.

E. P.

Henry Rollins in ostali Študentsko naselje, 26. 09. 87.

Koncert kljub nevzdržnim razmeram v dvorani (tropska vročina in slab zvok) ni pustil slabega vtisa. Prijetno nas je presenetila že predskupina, Nizozemci Gore — z agresivnim, pulzirajočim post-hendrixovskim kitariskim novim rockom, ki te s svojo temno silovitostjo in stalnim trganjem z verige ni mogel pustiti ravnodušnega. In to kljub odsotnosti vokala. Tudi Henry Rollins je v danih razmerah bolj ali manj obdržal pozornost dvorane. Za sabo je imel izvrstno ameriško novorockovsko spremljevalno skupino, ki je prav uspelo črpal iz sedanjosti in preteklosti ameriškega hard rocka. Sicer pa je Sam Rollins eden najmočnejših pevcev novega rocka. Je skrajno eksploziven, rockovsko nasilen, pogosto celo že samouničevalen. Ima tudi izreden smisel za ironijo (tudi pogosto (samo)uničevalno). Ob eno uro trajajoči Rollinsovi odrski eksploziji smo se na trenutke že lahko spraševali, po kateri strani noževe konice mentalnega zdravja se ta sprehaja. Še več takih koncertov.

PBC

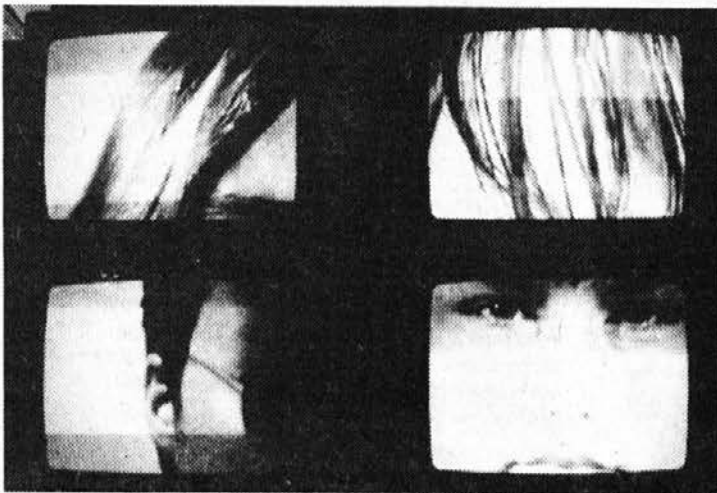
Social Unrest, mala dvorana SN, 10. oktober 87.

Ameriški hardcorovci Social Unrest so pripravili eno najmočnejših novorockovskih »veselic« v Ljubljani do zdaj. Z melodičnim, dokaj enostavnim, sproščnim in dinamičnim novim punkom so dvorano spravili do pravega vrelišča in še enkrat potrdili dejstvo, da se lahko rockovski energiji, ki jo imajo mlade ameriške skupine, uprejo le najbolj kosmata »evropska« ušesa.

PBC

NAPOVEDUJEMO

Prireditve Cankarjevega doma, Ljubljana — 13. januar — jubilejni izredni koncert simfoničnega okrestra Slovenske filharmonije s solisti; dirigent: Uroš Lajović (Božič, Strmčnik, Haydn); 26. januar — nastop dua V. Dešpalj (violončelo) in D. Bogdanović (kitara) — Couperin, Vivaldi, Boccherini, Bogdanović, Dvorak...



Fotografiral: BOŽIDAR DOLENC

INTERNATIONAL HERALD TRIBUNE, THURSDAY, MAY 7, 1987

Old Pro on the Violin at 10



FRIDAY, MAY 27, 1987

a Musical World



Culture



Da je dobra gospodarska politika edina zdrava osnova za močno kulturno življenje (in obratno, seveda), gotovo dokazuje današnja Japonska. Tja je oktobra na enotedensko gostovanje odšel Škotski nacionalni orkester kot povabljenec Mitsukoshi company, najstarejše japonske blagovnice. Družba Mitsukoshi svoje naloge ne vidi le v prodajanju, ampak želi tudi „pospeševati mednarodno kulturno izmenjavo in dvigniti kulturno zavest japonskega ljudstva“. Tako je dirigent Neme Järvi vodil svoj orkester v novih, izredno akustičnih dvoranah, stanovali pa so v hotelih, ki so se tudi orkestru evropskega Otoka zdeli kar preveč udobni.

(Financial Times, oktober 1987)

V tujini redko objavijo poročila o kaki jugoslovanski prireditvi. Dubrovniško glasbeno življenje je izjema že zaradi turističnega vrveža v tem čudovitem mestu. Tako prinaša Financial Times v oktobru zapis z „nenavadnega komornega festivala v Dubrovniku“ in nenavadnost pojasni s tem, da v programu dvanajstih glasbenih dni ni moč slišati niti enega godalnega kvarteta, ampak prevladujejo manj običajne zasedbe. Festival vodijo Ivo Dražinić, Pavel Vernikov, Konstantin Bogino in Seppo Kimanen, finski čelist znamenitega kvarteta Jan Sibelius. Kimanen je tudi ustanovitelj festivalov v Portogruaru blizu Benetk in v finskem mestu Kuhmo (o tem smo pisali na tej strani v prvi letošnji številki GM). Članek najavlja tudi že tematiko festivala v prihodnjem letu, ko bodo predstavili komorno glasbo italijanskega baroka in ruskih skladateljev od Čajkovskega do Šostakoviča.

Oktobra je imel prvi koncert v sezoni francoski Ensemble intercontemporain. Na svoj prvi program v letošnji jeseni so uvrstili skladbo carceri d'invenzione I in II Briana Ferneyhougha, ki je zapletene ritmične strukture in izrazno ekstremno intenzivnost povezal v mogočno glasbeno formo. Izvedli so tudi kompozicijo za flavto, alt, kontrabas in tolkala Serenata starejšega skladatelja Goffreda Petrassija ter Beriove Tempi concentrati in njegovo harmonizacijo ljudskih pesmi s preprostim naslovom Folk Songs.

(Le Monde, oktober 1987)

Astor Piazzola je argentinski skladatelj in virtuoz na bandoneonu, posebni argentinski različici harmonike. Sprva je študiral v Argentini Bacha in Mozarta ter obnem aranžiral tango za argentinske skupine. Izpopolnjeval se je poldrugo leto v Parizu pri Nadji Boulanger, ki ga je prepričala, naj sklada tisto, kar čuti, ne pa kar mi-

sli, da bi moral. Ko se je vrnil v Argentino, je začel pisati lastne tange. V to staro „bordelsko glasbo“ je začel vnašati elemente baroka, klasicizma, 12-tonskega sistema, aleatorike, včasih tudi jazza. Tango hoče odrešiti večne nespremenljivosti, zato na koncertih opozarja, da se ob njegovem tangu ne poje in da se nanj ne pleše. „Ubil bom vsakogar, ki bo pel. Lastno-ročno ga bom zadavil.“ Piazzollo grobo opozarja na koncertih. Postal je redni gost evropskih festivalov in gledališč, pred nedavnim je uspešno nastopal v ZDA s svojim New tango kvintetom (poleg bandoneona vključuje še violino, klavir, kitaro in bas), piše pa tudi opero za The Opera Company iz Philadelphije.

(The Wall Street Journal, oktober 1987)

V Merkin Concert Hall v New Yorku je konec septembra potekal dvotedenski festival glasbe Kurta Weilla, ki še vedno ostaja neznanka za večino glasbenih ljubiteljev. Ta položaj je povezan z Weillovim zapletenim življenjem, z njegovim zadržanim stališčem do lastne glasbene preteklosti, z obsežnimi polemikami tega stoletja, ki se tičejo tudi Weilla, in z zmedo ter tekmovanjem med njegovimi občudovalci in zavračevalci. Na septembrskem festivalu so predstavili predvsem njegova dela, ki so nastala pred letom 1935 in so v mnogočem danes še posebno prezrta.

(International Herald Tribune, september 1987)

26-letna violinistka Nadja Salerno-Sonnenberg je danes že uveljavljena umetnica v glasbenem svetu. V svojem osmem letu je postala najmlajša študentka na Curtis Institute of Music v Philadelphiji. Po šestih letih se je začela učiti pri znani violinistki pedagoginji Dorothy DeLay, vendar je v svojih poznih najstniških letih že skoraj popolnoma zapustila glasbo. Nekaj tednov pred mednarodnim tekmovanjem Naumburg v New Yorku 1981 se je spet predala igra-

nju in tako z dvajsetimi leti postala najmlajša zmagovalka v zgodovini tega tekmovanja. Zmaga ji je seveda prinesla vabila za gostovanja po vsem svetu. Publika jo navdušeno sprejema še sedaj, vendar se Nadja boji, da je zaničmiva predvsem zaradi svoje mladosti, da pa bodo nanjo pozabili že čez nekaj let, kot so danes pozabljeni Itzhak Perlman, André Watts...

(The Christian Science Monitor, nov. 1987)

Med jazzovskimi glasbeniki je malo predstavnic ženskega spola. Nekaj več je le pevk, med instrumentalisti pa so dekleta precej redka. Ena takih je švicarska pianistka Irène Schweizer, ki je nase prvič opozorila kot 21-letna na festivalu Comblain-la-Tour 1966. Konec oktobra je Irène nastopila v Parizu kot solistka (po svojem vehementnem stilu je bolj podobna kakemu Cecilu Taylorju kot pa npr. Mary Lou Williams) in skupaj še z nekaj glasbeniki (Joelle Léandre, Maggie Nichols, Rüdiger Carl, Günter Sommer).

(Le Monde, okt. 1987)

V Londonu so proslavili šestdesetletnico Mstislava Rostropoviča s pravim malim festivalom. Na dveh koncertih z londonskim simfoničnim orkestrom je znameniti umetnik spet navdušil občinstvo s prepričljivo glasbeno dovršenostjo, s katero je znal že tolikokrat inspirirati nastanek dobrih novih del za nekoč omaleževan solo instrument in ob tem navdihovati tudi svoje soigralce. Med novejšimi deli je na londonskih koncertih predstavil Drugi koncert za violončelo K. Pendereckega iz 1984 in Dutilleuxov Tout un monde lointain iz 1970. Posebno uspel je bil tudi Brahmsov Dvojni koncert, kjer je Rostropovičev izrazni sugestivnosti odlično sledila violinistka Anne-Sophie Mutter. Sicer pa je Rostropovič v zadnjem času spet v središču pozornosti, saj so ga pred kratkim sprejeli v francosko akademijo umetnosti.

(Financial Times, okt. 1987)

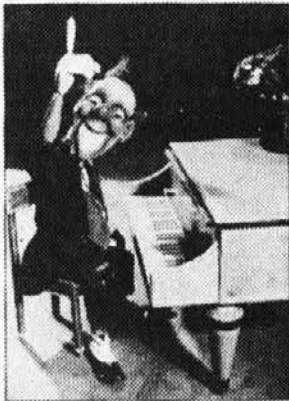
Na začetku novembra se je na koncertu z londonskimi simfoniki poslovil od tamkajšnje publike Claudio Abbado. Od 1983 je bil glasbeni direktor tega orkestra, sedaj pa se bo posvetil predvsem glasbenemu življenju na Dunaju, kjer je lani prevzel vodstvo Državne opere. V času delovanja v Londonu je skrbel pravzaprav za glasbeno dogajanje v vsej angleški prestolnici in je bil njegov vpliv podoben tistemu izpred desetletja, ko je orkester BBC še vodil Pierre Boulez. Abbado je vpeljal vrsto zanimivih tematsko zaključenih koncertnih nizov, med katerimi je bil gotovo najodmevnejši cikel »Mahler, Dunaj in 20. stoletje«. Kritiki, ki se je v Financial Timesu poslovil od znamenitega dirigenta, se sprašuje, kako bodo sedaj sploh govorili o Londonu kot svetovni glasbeni prestolnici, če pa so vsi znameniti dirigenti drugje po svetu.

Zbral: MATJAŽ BARBO

GA POZNATE?

SKLADATELJ O SVOJEM ŽIVLJENJU IN DELU

- Rodil sem se 7. marca 1875 v Cibournu v Pirenejih. Moj oče je bil doma iz Versoixa in je bil inženir, mati pa je bila iz stare baskovske družine.
- Ko sem bil star tri leta, smo zapustili mesto Cibourne in se preselili v Pariz, kjer odslej stalno živim. Že kot prav majhen otrok sem bil zelo občutljiv za glasbo, vsakršno glasbo. Oče, ki je o tej umetnosti vedel precej več kot večina ljubiteljev, je znal razvijati moj okus in spodbujati moje navdušenje.
- Ker nisem znal solfeggia (in se ga nikoli nisem naučil), sem se začel učiti klavir pri približno šestih letih. Moja tedanja učiteljica sta me naučila tudi nekaj harmonije, kontrapunkta in kompozicije.
- Pri štirinajstih so me sprejeli na pariški konservatorij... Prve kompozicije, ki niso bile nikoli izdane, so nastale okrog leta 1893. V njih je čutiti vpliv Chabrierja in Satieja. Leta 1895 pa sem napisal prva dela, ki so jih objavili – Starinski menuet in Habanero za klavir. Zdi se mi, da ti skladbi že vsebujeta precej tistih elementov, ki prevladujejo v mojih kasnejših kompozicijah.
- Dve leti pozneje sem se vpisal v kompozicijski razred skladatelja Gabriela Fauréja. Reči moram, da me je s svojimi nasveti opogumiljal in mi veliko pomagal. Iz tega obdobja je moja opera, ki je nisem nikoli končal in tudi ni bila nikoli tiskana, Šeherezada, ki je močno pod vplivom ruske glasbe...
- Skladba Vodne igre, ki je izšla leta 1901, vsebuje zametke vseh pianističnih novosti, ki jih je opaziti v mojih delih. Kompozicija, ki so mi jo navdihnili šumenje vode in glasbeni zvoki slapov, potočkov, vodnih curkov, temelji na dveh motivih v stilu prvega sonatnega stavka, ne da bi se strogo držala tonalnega klasičnega načina.
- Plemeniti in sentimentalni valčki že z naslovom kažejo, da sem želel ustvariti venček valčkov po Schubertovem vzoru. Prazgodba je bila na javnem koncertu, kjer so ime skladatelja zamolčali. Delo je izzvalo proteste in odobravanja občinstva, ki je sproti ugibalo avtorja vsakega stavka. »Očetovstvo« valčkov mi je prisodilo le malo več kot pol poslušalcev...
- V začetku leta 1915 sem se priključil vojski in tako prekinil svojo glasbeno aktivnost do jeseni 1917, ko sem se vrnil v civilno življenje... Nekaj časa mi težave z zdravjem niso dopuščale pisanja. Pozneje sem se lotil Valčka, koreografske pesnitve, ki sem jo zasnoval kot neke vrste apoteozo dunajskega valčka, ki pa sem ji v duhu primešal občutek domišljjskega in usodnega vrtinčenja.



Ni kaj, pohvaliti vas moramo, saj se vsakič nabere kupček rešitev in kar vse po vrsti so pravilne. Doslej ste se srečali z zanimivimi besedili in mislimi treh skladateljev – Ludwiga van Beethovna, Dmitirja Šostakoviča in Roberta Schumanna. Tokrat se preselimo v Francijo – ime in priimek skladatelja, ki ga predstavljamo, nam pošljite do 25. januarja. Časa je torej dovolj.

Naj vas še enkrat spomnimo, da bomo po sedmi uganki zbrali vse pravilne rešitve, ki ste jih sproti pošiljali, in med reševalci izžrebali pet dobitnikov nagrade, walkmana.



Naslovnica znane skladateljeve skladbe

nja. Ta valček sem si predstavljal v vladni palači tam okrog leta 1855. To delo, ki je čisto koreografsko zasnovano, so doslej izvedli le v gledališču v Anversu in pa gospa Rubinstein s svojo baletno skupino...

objavljeno v GLASBENI REViji
decembra 1928

IZ PISMA (leta 1906)

Moj dragi Marnold, moram se vam zahvaliti in vam povedati, da ste me s svojim člankom potolažili. Ne toliko s hvalo (čeprav malo tudi) kakor s tem, da ste razumeli moje namene... To, kar trenutno ustvarjam, ni subtilno. To je mogočen valček, nekakšen poklon spominu velikega Straussa, pa ne Richarda, ampak onega drugega, Johanna. Sami veste, kako občudujem te čudovite ritme in kako veliko bolj cenim veselje do življenja, ki ga izraža ples, kot pa frankistično puritanstvo. Seveda vem, kaj me čaka pri privržencih neokrščanstva, a mi je vseeno...

O SKLADBI NARAVNE ZGODBE NA BESEDILO JULESA RENARDA

Neposredni in čisti jezik ter globoka poetičnost tega pesnika sta me že dolgo mikala... S svojo glasbo ne nameravam dodajati vrednosti njegovih besed, rad bi jih le po svoje izrazil. Čutim in mislim v glasbi in bi rad mislil isto kot Jules Renard...

NEKAJ MISLI

Ustvariti kliše je genialno. Navdih ni nič drugega kot nagrada za vsakodnevno delo. Glasba, ki raste le iz tehnike in preračunljivosti, ni vredna papirja, na katerem je napisana. Velika glasba, tako sem občutil, mora vedno priti iz srca. teorije so lahko zelo lepe, toda umetnik naj svoje glasbe ne piše po teorijah.

UGANKA 4

Skladatelj je
Ime in priimek.
Starost.
Naslov.

BRUCE PROTI OSTALIM



Plošča 1. **Roy Wood: Starting Up** (Le-gacy - RTVL). Roy Wood (možakar se vam v svoji najnovejši opravi smehlja s fotografije), eden utemeljiteljev pop megalomanov sedemdesetih let Electric Light Orchestra ter progresivne britanske rock skupine šestdesetih let Move me s to ploščo pušča popolnoma ravnodušnega. Z njo v bistvu ostaja na položajih pop art rocka z začetka sedemdesetih let, glasbe takratnega Davida Bowieja, Roxy Music in lastne takratne skupine (če se prav spomnim, se ji je reklo Wizzard). Tako je Starting Up drugoligaški, nizkoporačunski vodič po tem, že več kot deset let preživljen glasbenem izrazu - neizrazit, dolgočasen, v najboljšem primeru na ravni drugorazrednega pop rocka. Tudi posamezni hard rock disco izleti po sodobnem ameriškem vzoru je seveda ne zvečeje iz njenih preživelih mlačnih vodih.

Plošča 2. **Madonna: You Can Dance** (Sire-Suzy). Plošča je lep primer prednovoletne (ali predbožične) potrošniške razprodaje izdelkov z že preverjenimi skladbami. Na njo so uvrščene nekatere (pol)pretekle plesne uspešnice Madonne, ki so za to priljubljenost še dodatno nadproducirane in zmiksane skupaj, tako da med skladbami s posamezne strani ni premorov. Še enkrat nam postane jasno, da izvaja Madonna korekten in solidno sproduciran ameriški disco in da ima dokaj povprečne glasovne zmožnosti, tako da močno zaostaja za temnopoltimi plesnimi

zabavniki tipa Prince - Michael Jackson. Kategorija zase na plošči je njena razvpita skladba Into The Groove, ki je dovolj duhovito sproducirana, da pritegne ušesa.

Plošča 3. **Bruce Springsteen: Tunnel of Love** (CBS-Suzy). Springsteen na novi plošči nadaljuje črto glasbenega razvoja s svojega prejšnjega izdelka, z Born In The USA, se pravi, da se z njo še bolj približa zahtevam ameriškega sredinskega rocka. Vseeno pa mu moramo priznati še vedno dobršno mero dobrega okusa, saj z njo nikdar ne pade v cenenost (v najslabšem primeru je le dolgočasen). Pri tem se Springsteen še bolj kot prej navezuje na ameriško country glasbo, predvsem na tistega njenega grdega račka, ki preskače iz countrya v (folk) blues. Kot smo že navajeni, se Springsteen tudi na Tunnel of Love sprehaja na nevarnem robu pretirane čustvenosti, ki bi ga lahko že odvela v osladnost. Vseeno pa z njega tudi tokrat ne zdrsne. Poleg tega nas Tunnel of Love pritegne z lepim številom zrelih in prepričljivih besedil, ki kot oster skalpel zarežejo v sonce in temo odnosov moški-ženska.

Plošča 4. **Mick Jagger: Primitive Cool** (CBS-Suzy). Po poslušanju Springsteena deluje ta izdelek Jaggerja le kot zelo nezrel in skrajno obrtniško pogojen izliv machističnega »najstnika«. Jagger na njem pokaže vse travme svoje ustvarjalne ostarelosti - preko eksplozij svoje preživele moške potentnosti in klišejskega rockerskega obravnavanja pripadnic nežnega spola do obrtniške družbene angažiranosti. Po glasbeni plati je plošča korekten, a neizrazit proizvod osrednjega rocka - na trenutke dovolj ostra, drugič pa se dokaj neprepričljivo spogleduje z ameriško dumfa-dumfa hard rock disco produkcijo (v ZDA je bila tudi posneta) in funk-soulom. Na šibkejši drugi strani je Primitive Cool tudi prav pošteno dolgočasna. Kot zanimivost naj navedem dejstvo, da je Jaggerju to ploščo pomagal snemati znani britanski kitarist Jeff Beck (več o njem v tokratnih Izletih v zgodovino rock'n'rolla - nja Podgane Džoja).

Petič. Saj res, podgana Džoj, kje si? Kaj misliš, da bom moral jaz zdaj pisati tele ocene namesto tebe? Ti in tvoja Mallorca!

PBC



Tudi tokratni sprehod skozi plošče smo opravili ob pomoči trgovine s ploščami Helidon (pasaža med Čopovo in Nazarjevo, Ljubljana) ter tokrat tudi ZKP RTV Ljubljana (Roy Wood).

HUMANIZACIJA ČLOVEKA

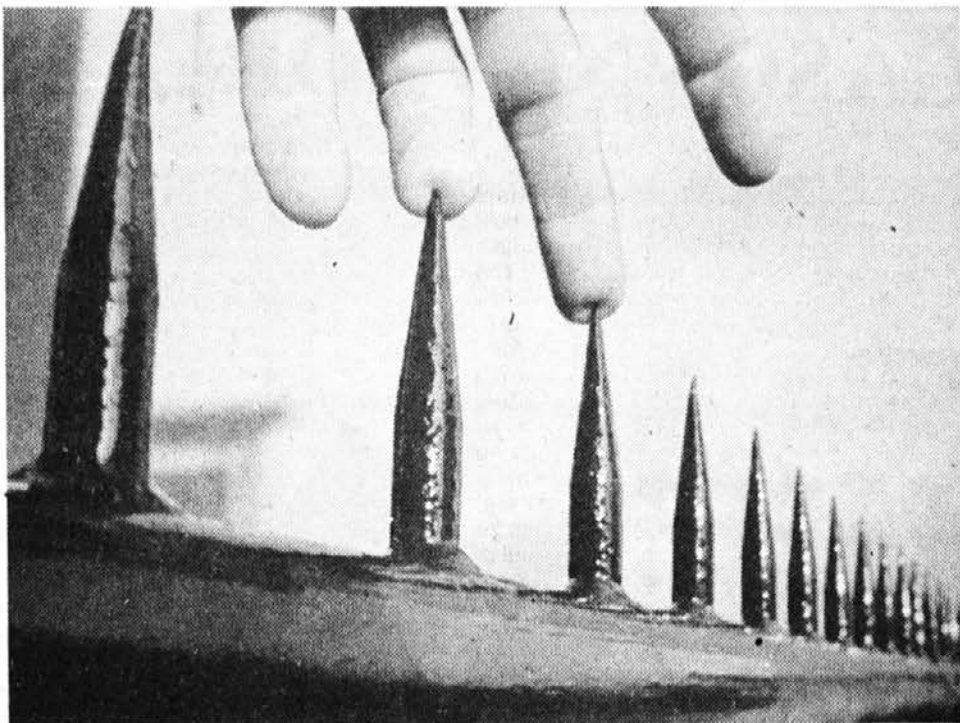
»Vsaka manifestacija človekove kulture, od rituala in govora do oblačenja in socialne organiziranosti, je naravnana na spreminjanje človekove fizične in psihične podobe. Morda opazimo to šele zdaj tako jasno zato, ker so v sodobni umetnosti, tehniki in politiki razširjene indikacije, ki kažejo, da utegne človek izgubiti samega sebe; s tem ne bi postal žival, temveč brezoblična, ameboidna ničnost.«¹

Črna, a na žalost ne neupravičena vizija Lewisa Mumforda opozarja na nevarnosti, ki pretijo človeku zahodnoevropske civilizacije, če bi izgubil stik s samim seboj in če bo šel naprej po poti odtujevanja od samega sebe. Prav glasba, njeno ustvarjanje ali sprejemanje, utegne postati najtrdnjša vez med plastmi človekove duševnosti, popkovina, ki veže človeka s svojim bistvom. Glasba zato, ker je pristno in globoko humana in zaradi tega, ker se oba, človek in glasba, razvijata v času. Čeprav se vse izkušnje začenjajo v sedanjosti in se nadaljujejo v prihodnosti, zahteva časovna urejenost glasbe od posameznika, da strukturira svoje vedenje natančno in kontinuirano. Nobena druga oblika človekovega vedenja ni obenem tako odvisna od s časom določene strukture in ne zahteva hkrati tako strogega podrejanja tej strukturi.

Ta dejstva bi bila lahko zadosti tehten razlog, da bi o glasbi večkrat in tudi na znanstvenem nivoju spregovorili z namenom, da spoznamo in preučimo mehanične njenega delovanja na človeka in vse razsežnosti tega procesa. Poglobljati bi se morali v učinke vsakdanje in nepretrgane prisotnosti glasbe v življenju, pa naj bo to prava, zveličana glasba, ali ona druga, marginalna.

Brez estetskih izkušenj bi bili okrnjeni v svojem bistvu, zato lahko enako upravičeno kot glasbi sami tudi muzikoterapiji pripišemo humanizacijo človeka. Ker »človek ne more ubežati tvorbi estetskih konstruktov« in ker ga »velikanski potenciali njegovega živčnega sistema vodijo preko gole animalne adaptacije«², lahko rečemo, da je estetsko doživljanje ena od najboljših poti prilagajanja in vključevanja posameznika v okolje, pri čemer je glasba še posebej dragocena, ker se prilagaja učenju na mnogih nivojih zahtevanih sposobnosti. To neposredno vodi k povečevanju občutka lastne vrednosti, s tem pa posredno k socializaciji. Nedvomno je svoboda izbiranja pomembnejša od izbire same.

Tako zdravim kot bolnim je treba priznati pravico do največje možne mere aktivnosti, ki jo dopušča njihovo stanje, ter jim pomagati, da to pravico tudi uresničijo. V ta namen naj ne služi le umetniško (estetsko) dovršena glasba, temveč splošno muziciranje na vseh ravneh. Muzikoterapija predstavlja priložnost, da bolni, pa



Fotografiral: LADO JAKŠA

tudi zdravi, spoznajo in začutijo, da je »spontanost tista, ki ustvarja red in ne zakoni, saj so ti le odraz spontanega reda.«³

Glasba ni nikakršno čarobno odrešilno sredstvo, je pa nekaj, zaradi česar se utegne zdeti komu življenje pestrejše in manj naporno, skratka spet ali sploh sprejemljivo. Glasba uteleša v svoji breztelesnosti največja protislovja: v nestalnosti, svojem glavnem atributu, je človekova stalna spremljevalka od njegovih začetkov. Glasba sama po sebi ni ne koristna ne posnemajoča, je pa »organska v tem, da izraža človekovo izkušnjo.«⁴ Glasba obstaja, tako kot življenje samo, v gibanju in spreminjanju, in še preden si izberemo del, ki ga hočemo pobliže pogledati, se premakne in nam kaže drug obraz. »Pisanje o naravi glasbe je podobno preučevanju bistvene narave življenja – še preden lahko raziskovalec kam daleč prodre, preneha življenje tistega, kar raziskuje in za študij mu ostane le truplo.«⁴

Ta utrinek predstavlja le en vidik upo-

rabe glasbe, o čemer slišimo in beremo vse premalo. Vemo skoraj vse o njenem nastanku, razvoju, malo manj o njenem sedanjem trenutku in skoraj nič o njenem dejanskem življenju med tistimi, ki si jo v nešteti oblikah podajajo. Vemo kaj in največkrat tudi kako, vse prepogosto pa ni odgovora na zakaj in zakaj ravno tako.

LITERATURA

1. L. Mumford: *The Myth of the Machine*, New York, Harcourt, Brace and World, 1967, cit. po Walt Anderson: *Therapy and the Arts*, London, Harper Colophone Books, 1977.
2. T. Gaston: *Music in Therapy*, New York, Macmillan, 1968.
3. J. L. Moreno: *Psychodrama*, Beacon House, 1946, cit. po Walt Anderson: *Therapy and the Arts*, London, Harper Colophone Books, 1977.
4. T. Mc Laughlin: *Music and Communication*, London, Faber and Faber, 1970.

KSENIJA SELAN

OD A DO Ž

arpeggio: način izvajanja akordov, da se toni ne oglasijo hkrati, ampak drug za drugim.

imitacija: (lat. »posnemanje«): melodično posnemanje, enaka ali podobna ponovitev teme ali motiva v drugem glasu.

motiv: oblikovna prvina, najmanjša pomenska enota v glasbenem poteku, ki jo sestavljata vsaj dva tona in jo označuje izrazit ritem in najmanj en interval.

akolada: navpična ravna ali vitičasta črta, ki spaja dve ali več notnih črtovij in označuje, da poteka izvajanje notnih zapisov na vseh povezanih črtovijah hkrati.

agogika: izraz za različne spremembe tempa, drobne spremembe v hitrosti izvajanja (pohitevanje, zaostajanje), s čimer dosežemo večjo plastičnost in močnejši izraz.

téma: zaokrožena glasbena misel, ki napoveduje vsebinsko območje in je zaradi izrazitih značilnosti temeljno izhodišče za skladbo ali kak njen odstavek.

ZANIMIVKE

Donizetti je v svojih 51 letih življenja napisal 66 oper. Če je pisal eno dva tedna, je bilo to že veliko. Ko so mu povedali, da je Rossini komponiral Seviljskega brivca 14 dni, je rekel: »Ni čudno, ko je pa tak lenuh!« Rossini je bil namreč ljubitelj dobre hrane in precej zajeten mož. Znan je o njem tudi ta anekdota, da mu je na pol popisan list notnega papirja, medtem ko je komponiral, padel na tla, mojster Rossini pa se ni zganil niti toliko, da bi stegnil roko k tlom, temveč je raje napisal misel s padlega papirja znova!

Mozartov Beg iz Seraja je bil napisan po naročilu cesarja Leopolda I (Ta cesar je bil eden izmed tistih Habsburžanov, ki so se, pa naj bo že zares ali samo iz snobizma, zanimali za glasbo.) Vsemogočna italijanska klika je seveda z raznimi intrigami poskušala preprečiti premiero, vendar je Leopold rekel svojo cesarsko besedo!

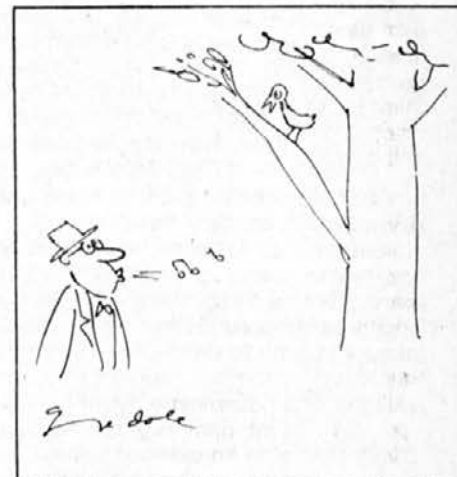
»Prelepo je za naša ušesa,« je po premieri leta 1782 izrekel svojo strokovnjaško kritiko Leopold, »samo dosti preveč not je, ljubi Mozart.«

Skladatelj je odgovoril: »Vaše veličanstvo, not je ravno toliko, kolikor jih je treba.«

K avstrijskemu skladatelju priljubljenih »dunajskih valčkov« **Johannu Straussu** je prišel starejši, dobrodušen in bogat gospod. »Star sem že«, je dejal. »Najbrž ne bom več dolgo tlačil zemlje. Zato bi vas, dragi mojster, prosil, da mi izpolnite veliko željo. Vaša glasba mi je od sile všeč in res mi ne bi mogli pripraviti večjega veselja, kakor če bi mi pri pogrebu zaigrali enega izmed svojih prekrasnih valčkov.«

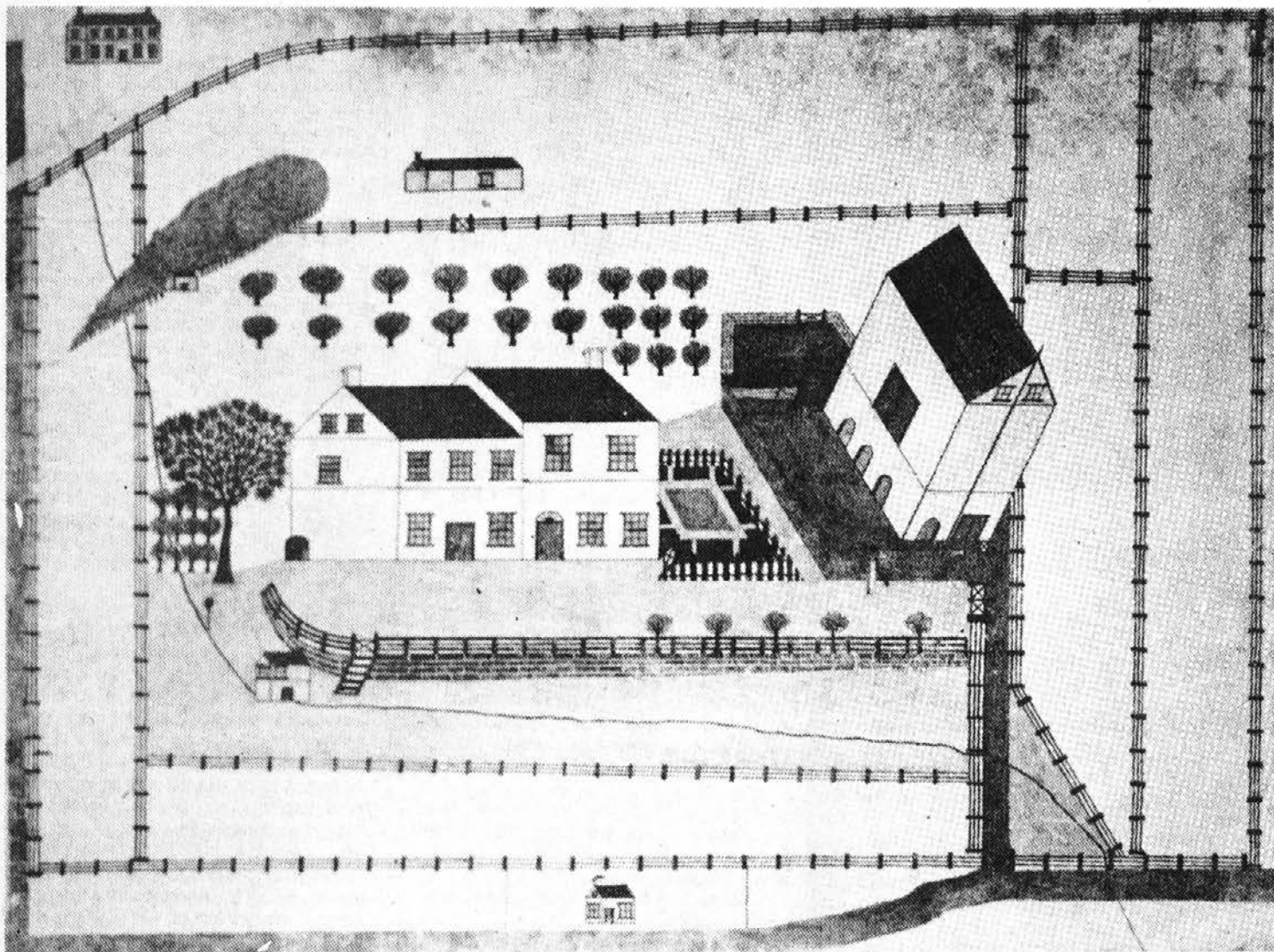
»Od srca rad, samo povejte mi, katerega bi najraje slišali,« se je pošalil Strauss.

Jacques Offenbach, slavni skladatelj operet, je bil na sprejemu v Parizu. Pravkar je opazoval kot preklo dolgega mladeniča, ki je prosil za ples majhno debeluško. Ko so Offenbacha glasbeniki vprašali, kaj naj zaigrajo, je odgovoril: »Nekaj za flavto in veliki boben.«



Za boga. Ali ti je jasno, kaj govoriš?

RITEM: ČASOVNI VZORCI



Ta slika je enkratna zbirka vizualnih ritmov. Katere so podobnosti med njenimi ritmi in glasbenimi ritmi?
(Anon.: Poensilvanijska kmetija z mnogimi ograjami, c. 1830)

Ritem obsega vse, kar je v zvezi z organizacijo glasbenih elementov v času. V tem širokem smislu je ritem del glasbe brez metruma, pa tudi tiste z metrumom. Ritem vključuje utrip, tempo, metrum in poleg tega še skoraj neomejeno mnogo kombinacij, pri katerih dolgo–kratki zvoki in tišina (pavze) oblikujejo vzorce v času.

Ponekod se ritmični vzorec skoraj popolnoma ujema z osnovnim utripom, kot vidimo na naslednjem primeru (Oh, kako je to hudo, če račun ne gre v glavo... tako mi pojemo to pesmico)

BP	> □ □ Twinkle How I	> □ □ twin-kle won-der	> □ □ lit - tle what your	> □ □ star, are.
----	--	---	--	---

Razen pri besedi »star« in »are« se ritem in osnovni utrip ujemata.

NALOGA: Poskusi tolči z nogo osnovni utrip kakih znanih pesmi, ploskaj pa ritem

BP	> □ □ Way Far,	> □ □ down up-on the far a-	> □ □ Swa-nee way	> □ □ Riv-er,
----	---	--	--	---

Spoznavanje ritmičnih vzorcev

Ritmični vzorci so pomemben faktor pri organizaciji glasbe, kajti so eno glavnih sredstev za ustvarjanje napetosti in sprostitve. Občutek sprostitve dobimo, če en element ostaja nespremenjen, medtem ko

besedila. Kaj ugotoviš? Pri nekaterih se ritem in osnovni utrip zelo ujemata (kot v zgornjem primeru), pri drugih pa močno razlikujeta. Primer Swanee River:

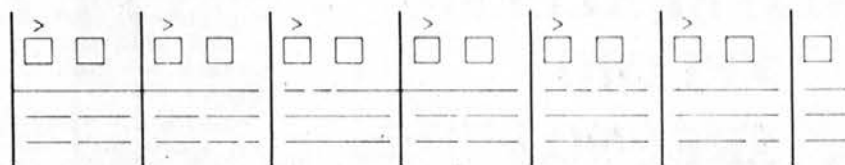
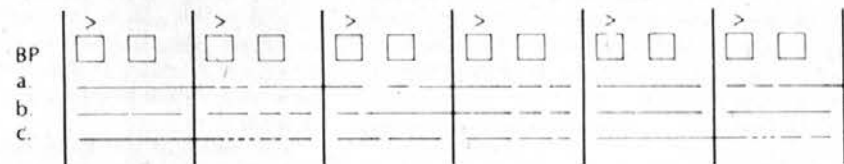
se drugi spreminjajo. Npr. če se melodija giblje navzgor in navzdol (s tem se višina tona spreminja), pri tem pa ostane ritem nespremenjen – je napetost nizka. Nasprotno pa se napetost precej poveča, če se ritmični vzorec spreminja, ostali elementi pa ne.

Posamezni ritmični vzorci

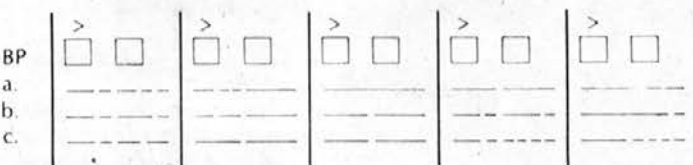
Najprej se bomo osredotočili na ritmične vzorce nekaterih skladb. Pri naslednjih primerih morate ugotoviti, kateri diagram ustreza ritmičnemu vzorcu, ki ga slišite.

Primer 1: L. van Beethoven: Klavirski koncert št. 5, 1. stavek

Vprašani: Kateri diagram ustreza



Primer 2: J. Brahms: variacije na Haydnovo temo (odlomek) Ta primer vsebuje šest glasbenih misli v takemle zaporedju: prva misel, druga misel, prva misel ponovljena, druga misel ponovljena, tretja misel, četrta misel.



Ali je druga misel:

a) ritmično enaka prvi?

b) enaka, vendar različna samo na začetku?

c) enaka, vendar različna samo na koncu?

d) različna od prve?

Ali se ritmični material tretje in četrte misli:

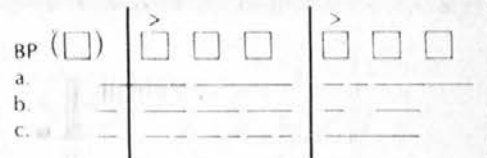
a) razlikuje od prvih dveh?

vzorcu orkestrskega uvoda po kratkem klavirskem uvodu? Po orkestrskem uvodu ima klarinet solo. Ali je ritem klarineta:

a) enak ritmu orkestrskega uvoda?

b) zelo podoben, vendar ni popolnoma enak?

c) različen?



Vprašani: Katera vrsta diagrama ustreza delčku?

Če upoštevamo vse različice delčka, bi rekel, da je:

a) skoraj vedno prisoten.

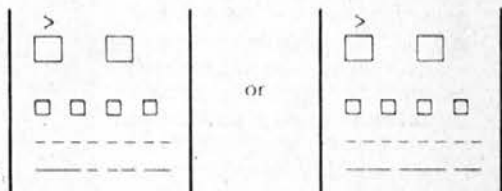
b) za kratek čas odsoten.

c) prisoten samo v prvem delu celotnega odlomka.

NALOGA: Izmisli si ritmični vzorec, ki se opira na metrične skupine (skupno 12 udarcev). Zapomni si ga. Tolci variacije na vzorec. Naredi kontrastni vzorec. Iz vseh treh (osnovnega, kontrastnega vzorca in variacij) naredi ritmično skladbo!

Plesni ritmi

Oglejmo si sedaj plesne ritme, ki niso vezani na določenega skladatelja ali skladbo, kot smo videli v prejšnjem odstavku, ampak obstajajo neodvisno od njih kot značilnost določenega plesa. Iz razumljivega razloga se tempo, metrum in ritmični vzorci, ki spremljajo plesne korake, le malo spreminjajo. Katerikoli skladatelj, ki npr. želi napisati »habanero«, bo uporabil enega od ritmičnih vzorcev, ki sta značilna za ta kubanski ples:



Primer: C. Debussy: La puerta del vino (Preludij, 2. zvezek) V tem primeru Debussy pusti ritmični vzorec v ozadju, bolj kot sugestijo.

Mnogokrat pa skladatelji v koncertni glasbi obdržijo bistvo plesnega ritma, osnovni vzorec pa prosto spreminjajo. Tako nam ustvarijo pričakovanje, ali bo ritem podoben naši predstavi (oz. poznavanju osnovnega vzorca) ali ne. S tem omogočajo nasprotno predstavo, kar vedno zbujajo zanimanje in napetost.

Ostinato

Ostinato je ritmični vzorec (pogostoma stapljajoč se z melodijo), ki se bolj ali manj neprekinjeno ponavlja skozi daljši čas ali skozi vso skladbo. Čeprav je vzorec ostinato različen od skladbe do skladbe, je njegov namen vedno enak. Ostinato rabi kot organizacijsko glasbeno sredstvo v mnogih kulturah in ima funkcijo nekakšne spremljave.

NALOGA: Poslušaj primere in določi, pri kateri nastopa plesni ritem in pri katerih ostinato!

a) F. Chopin: Mazurka op. 33, št. 3

b) Bill Chase: Paint it sad

c) C. Orff: Carmina Burana

d) J. S. Bach: Orkestralna suita št. 3 (Gavota 1)



Pariz, Pont des Arts. Njegova ponavljajoča se nosilna struktura učinkuje podobno kot ostinato v glasbi.

Dragi bralci in dopisniki, tokrat objavljamo dve pismi, ki sta na prvi pogled močno različni – eno je kratko in jedrnat in močno kritično, drugo pa dolgo in opisno. Vendar sta si prispevka v marsičem zelo podobna – oba sta javno in prisrčno napisana, oba se ukvarjata s predstavljivo žive glasbe mladim poslušalcem in iz obeh veje spoznanje, da mlado občinstvo največkrat ni deležno skrbne priprave na glasben dogodek, ki mu ga pripravijo na šoli. Ali to pomeni, da pri izbiri šolskega koncerta učenci in dijaki ne sodelujejo? Ali to tudi pomeni, da pred glasbenim dogodkom sploh ne veste, kaj boste poslušali? Škoda, kajti pripravljene bi imeli od poslušanja veliko več.

Pa preberimo prispevka:

PO SLEDEH BAROČNIH GLASBIL

»Jutri zadnji dve uri gremo pa na koncert!« sem oznanila, ko sem stopila v razred. Vsi so me začudeno pogledali. »Ja«, sem ponovila, »in obvezno je! V tistem trenutku se jim je verjetno že posvetilo, za kaj gre, saj so se vsi naenkrat uprli: »O, to pa že ne! Jutri nam zadnji dve uri tako in tako odpadeta!« In tako naprej. Vsak se je po svoje repenčil in sam sebe prepričeval, da takih bedarij že ne bo hodil poslušat, ko sem jim končno uspela pojasniti, da bo to predstavitev baročne glasbe. Meni je bila zamisel kar všeč, saj se nasploh navdušujem za resno glasbo. Najraje imam Mozarta!

Naslednji dan smo se kljub godrnjanju vsi skupaj zbrali v dvorani Titovega doma. Prav smešno se mi je zdelo, kako so se nekateri zmrdovali nad koncertom. (Le zakaj današnja mladina ne mara resne glasbe?)

Zares jim ne bi bilo treba vihati nosu, saj je bil program, ki so nam ga predstavili člani kvarteta PRO MUSICA TIBICINIA iz Maribora, izredno zanimiv in hkrati poučen. Glasba, ki so jo igrali, me je sprva uspavala. Nežni zvoki flavt ob spremljavi orgel te kaj hitro ponese v svet domišljije; v tiste davne čase, ki so nam tako neznani in tuji. Zrla sem na oder, a videla nisem ničesar, le slišala sem mehko, oddaljeno melodijo. Skušala sem si predstavljati, kako bi bilo, če bi bila ena tistih dvornih damic, ki so se fino in – danes bi temu rekli – okorno premikale po plesišču sem in tja. No ja, držati so se pač morale strogo določenih pravil, pa tudi njihove široke, z dragimi kamni okrašene obleke jim niso dovoljevale pretirano poskočnih gibov. Vsaka baročna zabava je bila polna uglajenosti. Zdi se, kakor da

so se tudi na zabavah, kjer se ljudje običajno sprostijo in razživijo, držali strogih pravil lepega vedenja. Tudi o tem sem premišljevala na koncertu, zato nisem bila najbolj pozorna na tisto, kar nam je »tovarišica z belimi lasmi«, ki je igrala altovsko flavto in hkrati imela glavno besedo, komentirala.

Pa saj sem to že vse slišala. Spominjam se, da nam je najprej predstavila baročne instrumente, ki se

danes še uporabljajo in so nepogrešljivi v orkestru – zlasti prečna flavta. Nato je spregovorila o razvoju baročne glasbe in ob vsakem komentarju smo lahko slišali primer baročne suite ali plesa... Naslovov vseh skladb si nisem zapomnila, najbolj pa so mi bile všeč Sweelinckove Posvetne pesmi in plesi. Iz skorajšnje otopelosti pa me je zbudila skladba Scherzo. Takoj sem pomislila na škratke, ki nagajajo dvornim

damam, jim odpenjajo zaponke na laseh, skačejo po njihovih lepih oblekah in se hihitajo; vse skupaj je le hudomušna šala. Tudi sama sem se namuznila ob tej neumni misli.

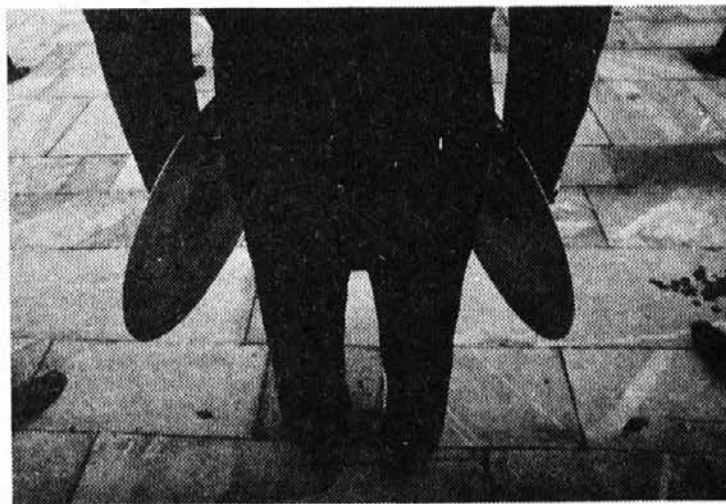
Vse, kar je bilo lepega in prijetnega v glasbi sami, pa je pokvarila scena. Zares ne vem, če bi tistim omaram, policam in starim zabojem, pa vrvm in drogovom sploh lahko rekli scena. Slabo ozadje pokvari še tako dobro prireditev in skali vzdusje, ki naj bi vladalo med gledalci. Pa ne samo to!

Tudi nekulturno obnašanje nekaterih dijakov me je zelo motilo. Mislim, da bi se glede na to, da smo publika bili pedagoški razredi, morali zavedati, da je nastopajočim zelo neprijetno, če občutijo, da so nezaželeni.

Kljub vsemu pa je bil konec naravnost »triumf«, ko so nam zaigrali slavno Joplinovo skladbo Entertainer. Šele takrat so zares vsi dijaki prislusnili.

SAŠA HRIC, 3. a
Srednja šola
Ravne na Koroškem

VSEM BRALCEM ŽELIMO SREČNO NOVO LETO 1988



Fotografiral: LADO JAKŠA

DRAGI POVERJENIKI!

Kako ste kaj zadovoljni s prvo polovico tokratnega letnika revije GM? Na splošno nanj nismo dobili veliko negativnih pripomb. Pričakovano so jih imeli največ tisti poverjeniki, ki so v sredi letnika odpovedovali revijo GM, najpogosteje šele po tem, ko so prejeli račun. Le za te smo še vedno preveč nerazumljivi in celo neprimerni za mlade bralce. Prav zanima nas, kaj si mislite o reviji vi in kaj v njej najbolj pogrešate? Pišite nam!

Pa zdaj ugriznimo še v naslednjo kislo kost. To je naročnina za naslednje polletje. Ob vrtoglavih podražitvah tiskarniških uslug in papirja bomo morali (prav neradi, a kaj drugega nam ne ostane, saj že tako stalno plavamo v minusih) podražiti revijo. Tako bo naročnina za drugo polletje 2600 din, šolam pa bomo odobrili popust v višini 200 din (2400 din). Seveda še vedno velja obljuba, ki smo jo dali vsem tistim našim poverjenikom, ki imajo naročenih več kot 50 izvodov revije GM.

Drugače ne gre. Sicer pa bomo s svojimi 50 »jurji« še vedno ena najcenejših revij v Sloveniji. Upamo, da vam bomo lahko prihodnjič posredovali kaj bolj prijetnega.

GLASBENI ROPOT

»Ke dobro, že spet odpade slovenščina!«

»Tako bomo lahko še malo vadili za uprizoritev Županove Micke.«

»Sploh ni dobro, te smotane rekvizite sem že vsaj trikrat prinesla v šolo!«

Tako so se bila mnenja pred napovedanim nastopom Marka Breclja.

V učilnici glasbene vzgoje so nas že čakali glasbeniki, ki naj bi nam nekaj zaigrali, da bi se potem o njihovem nastopu pogovarjali pri pouku. Posedli smo in buljili v tri malce čudno oblečene in postrizene može. Tisti, ki je igral trobento, je bil velik in suh, drugi, s kitaro, majhen in debelušast, tretji pa je igral samo kitaro. Začeli so.

»Joj, moja ušesa!« se je jezil sošolec. »Zakaj nisem prinesel s seboj zamaškov?« je tarnal drugi. Ostali smo poslušali, vendar ne dolgo, saj nam glasba ni bila niti ritemska in niti vsebinsko všeč. Začeli smo klepetati. Glasbenikom to ni bilo preveč všeč, zato so prekinili in se potožili, da je njim ta glasba zelo pri srcu in naj bomo vsaj tiho, če že ne moremo poslušati. Težko je bilo izpolniti tako željo.

Pri pogovoru po uri glasbene vzgoje smo se vsi strinjali, da imamo raje tri ure slovenščine kot uro takega glasbenega »ropota«.

Vsak ima pač svoj okus.

VESNA NOSE
Literarno novinarski krožek
o.š. Anton Ukmar, Koper

Rešitev prejšnje križanke:

Vodoravno: pest, kan, Altamira, teoretik, ektomija, TT, kocen, Ira, raca, čolni, NT, orkan, AE, naklep, srpan, svečica, lan, JK, etamin, MP, ser, rej, MI, Fiat, Šterk, as, Mojca, ii, los, patrona, vat, Elvira, imetki, velemoster, kar, AJ, uk, velikani, otip, A, veter, Arosa, dir, aziati, mejnik, Amiens.

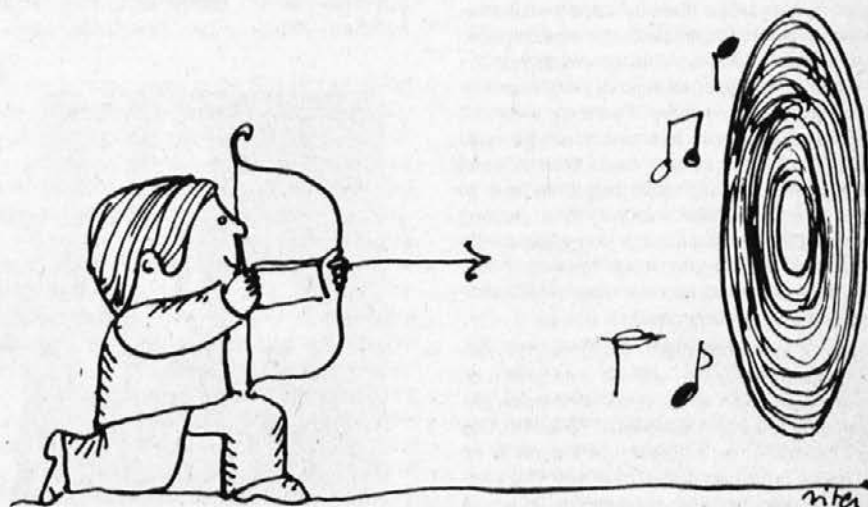
KRIŽANKA 4

Tretja letošnja križanka je vsebovala ime in priimek skladatelja, ki ga vsi poznate, poleg tega pa še naslova dveh njegovih del: Peter Ilič Čajkovski, Patetična simfonija in Pikova dama. Rešitev smo dobili precej manj kot pri prejšnji križanki, vendar so v glavnem vse pravilne. Žreb je za dobitnika plošče izbral RADA ŠKRAJNARJA iz Ljutomeru in MIRO GRAHEK iz Novega mesta.

Vsem reševalcem želimo lep odhiti v zimskih počitnicah in seveda veliko sreče v novem letu. Želimo si, da bi še pred odhodom na smučanje vzeli v roko svinčnik in rešili tokratno križanko ter nam rešitev poslali do zadnjega januarja.



SESTAVIL IGOR LONGVICA	ŠESTA SIM- FONIJA SKLADAT. NA SLIKI	ŽENSKA V DOHU ZA OSTA- RELE	SRBSKO MOŠKO IME	LAHKO- ATLETSKA DISCI- PLINA	ALŽIRSKO PRISTA- NIČJE	ZAPU- BČINA V OPOROKI	OTOČJE V EGJEJ- SKEM MORJU	ŽENSKO IME
MANUŠA PTICA UJE- DA KI RADA LEBDI V ZRAKU								
MALI PLANET, PLANETOID								
LAHKO- ATLETI- NJA								
RASTLIN- SKA BODICA				AFRIŠKI VELETOK GORSKI GREBEN				ŠEF MAD- ŽARSKO KOM. PARTI- JE (JAVNO)
GORAV KA- RAVANIKAH NA KONDO- SKEM					LOŠČ			
ITALIJ, PRESTOL- NICA (ORIG. PISAVA)					PESEM HVALNICA DCENA			
NAZNAČILO NAJAVNA, VTR. RAD. ODDAJE						HOWS ČRKA MARIBOR. SOPRANIST (ONDINA)		
HIŠNI BOG V STAREM RIMU				CARL ORFF POLOPICA MAKI NA MADAGASK.			ANDREJ BRVAR	
ENVAJI ČRKA			LETENJE KLOR			MEKDFILH. HIŠČANJAK (STEVE) POUDNEK		
NAGLASNI POUDARCI							SPREHLE- VALCI BOGA EROSA	
AMONILEY KLOBID ČRKA							MEK DANJJI SREBRNIK INDU. MESTO BOMBAŽA	
OPERA SKLADA- TELJANA SLIKI	MEVIČNI POROK	HRVAŠKI GLUM. IGRALEC (ANTUN)	RJEKA GLAVNI ŠTEVNIK	AMERIŠKA ZVEZNA DRŽAVA	22. IN 24. ČRKA	NAŠILNI PLE- MČI IZ RNE UTOBAŠT OSVEŽILNE		MESTO V NOTRANJO- STI DAL- MACIJE
PRUKAZNI				PREGOVOR KATRAN		HAZARDER DESMI PRITOK DRINE		JESENSKO ŽITO
SKANDI- NAVSKO MOŠKO IME			FIZIKAL. ENOTA ZA OSVETLJE- NOST	GIBANJE VODNE PO- VRŠINE NATRIJ				MADRID- SKI ŠPORTNI KLUB
ŠPANSKI NADREAL- SLIKAR (SALVADOR)			ANGLEŠKI UTOPIČNI SOCIALIST (ROBERT)		POJEDEL ORODJE		ŽENSKO IME	
HRV. PEŠNIK FINCI			ELEKTRI- ČNA CEST- NA ŽELEZ- NICA	STARAJAP. PRESTOLNI NAFTNA DRŽ.(ORIG.)	GLAVNO MESTO SIRIJE		KRALJE- VIČ IZ EPA MAHAB- HARATA	
LISTIČI								
IZVRŠNI SVET			JOSEVI LET GOSPODARSTVO ZADETEK NA LOTERIJ					
GL. MESTO KANADE								
SLOV. KARIKA- TURIST (BOŽO)	ŽENSKO IME RIMSKI BOGŠIRTI			SUKANEC				
OGRSKI KRALJ (MATIJA, LI. MATJAZ)								
SLOVESNE CERKOVNE OPRAVE								
UMETNO USNJE				FIZ. OZNA- KA ZA ČAS				



IZLETI V ZGODOVINO ROKOLANJA

ZAČETKI BRITANSKEGA ROCKA

Tudi tokrat nas na prvem tiru čakajo »zlata« britanska šestdeseta leta oziroma tri skupine, ki so utemeljile britanski rock: Kinski, Whoji ter Yardbirds.

Kot smo zvedeli že v prejšnjem nadaljevanju, za vzpon Kinksov in Whojev še zdaleč niso bili zaslužni le njihovi glasbeni »heroji«, temveč v precejšnji meri tudi njihov producent **Shel Talmy**. Ta je bil najprej manj pomemben neodvisni producent v Los Angelesu, leta 1963 pa se je odločil poskusiti srečo v Veliki Britaniji. Najprej je dobil v roke irsko vokalno skupino The Bachelors, ki ji je pomagal pri lepem številu uspešnic. Ko je na pol uveljavljenemu producentu so mu odgovorni na založbi Pye ponudili delo s skupino **Kinks** oziroma v prvi vrsti z njenim osrednjim članom, avtorjem skladb in pevcem Rayom Daviesom. Tako je njen značilni zvok brez dvoma njegovo delo. Prvi uspeh s Kinski je imel z njihovo danes že »ponarodelo« uspešnico **You Really Got Me** (1964). Ta je zanimivo omejila kitaro, bas kitaro in bobne na skrajno enostavne in rezke ritmične fraze, ki so se spopadale z izzivalnim Daviesovim petjem. Anarhično soliranje kitare je še stopnjevalo njeno moško izzivalnost. Talmy in Kinks so ta recept uporabili še na eni uspešnici, nato pa so svojo osnovno frazo omehčali, upočasnili in aranžmajske dogradili, in to na celi vrsti skladb, ki so naskakovale vrhove britanskih lestvic. Besedila večine skladb zrelih Kinksov so iskro karikirala like iz britanskega vsakdana, od aristokratskega diletanta (Sunny Afternoon) preko delavcev (Dead End Street) do mladih modnih pozerjev (Dedicated Follower of Fashion). Ravno z zadnjo so Kinks prav nesramno izzivali svojo publiko. Kljub temu, da se o Kinks (za razliko od kakšnih Who) v zadnjih letih bolj malo piše, to še ne zmanjšuje njihove pomembne vloge v zgodovini popularne glasbe, v prvi vrsti seveda britanske. S svojimi značilno britanskimi besedili so namreč vplivali na celo vrsto mlajših skupin (četudi samo posredno).

Talmy je imel pomembno vlogo tudi pri oblikovanju druge tipične in vplivne britanske rock skupine šestdesetih let, ki je podobno posegala po temah iz britanske stvarnosti. To so bili **The Who**. Za razliko od Kinksov, pri katerih je bil Ray Davies edini pomembni člen, je v The Who delalo več izpostavljenih glasbenikov, ki so vsi po vrsti pritegovali pozornost. Tako je pevec



Kinks

skupine, Roger Daltrey, že od vseh začetkov njenega delovanja gradil lasten obraz s svojim vedno razočaranim glasom. Ta je bil seveda izvrstno sredstvo za posredovanje dvoumnih in čustvenih besedil avtorja skladb Peta Townshenda. Ob tem je bila za Townshendovo kitaro značilna kontrolirana eksplozivnost, ob občasnem trganju z verige (predvsem na koncertih). Bobnar Whojev pa je za razliko od ostalih »tolkalcev« precej raje udarjal po stranskih kot po običajnih (malem in bas) bobnih. Poslovneži, ki so se ukvarjali z The Who, so zelo hitro opazili, kako je glasbeni in ostali tisk prevzelo nekonformistično obnašanje Rolling Stonesov. Zato so skušali tudi Whojem nadeti uporniško masko. Vseeno pa je to Talmyu uspelo šele na njihovi četrti plošči, na **My Generation**, ki je v trenutku postala himna britanskega mladostniškega odpora. Who so po njej izdali celo vrsto

izvrstnih »ekscentričnih« uspešnic, ki so pomenile podoben izziv za britansko mlado javnost kot skladbe Kinksov, ukvarjale pa so se s čudaki, fetišisti in premaknjenimi družinskimi odnosi (med 1965 in 1967). Who so postali velike rock zvezde šele po koncu tega svojega najbolj ustvarjalnega obdobja in po prelomu s Talmyem. Pri njihovem vzponu jim je predvsem pomagala rock opera **Tommy** (1969).

Najvplivnejša britanska rock skupina tega časa so bili **Yardbirds**, katerih uspešnice je produciral njihov bas kitarist **Paul Samwell-Smith**. Zgodnje Yardbirds so novinarji pozdravili kot skupino, ki bo uspelo nasledila The Rolling Stone. Pri tem so bili ti sprva znani predvsem po svojem kitarskem heroju, enem prvih v veliki Britaniji, Ericu Claptonu. Ko je Samwell-Smith na snemanju skladbe **For You Love**



Yardbirds

namenoma prezrl Claptonove kitarske ekshibicije in skušal Yardbirds ujeti skozi mehkejši in aranžmajske precej bolj nenavaden aranžma (v ospredje skladbe je potisnil bongo bobne, ki jih je podlagal z zvoki nežne kitare in čembala), je Clapton zapustil skupino. Pri tem je bila ta skladba prva v vrsti petih uspešnic Yardbirdsov, ki so v letih 1965 in 1966 naskakovale vrhove lestvic britanske popularne glasbe. V tem času je v tej skupini deloval tudi drugi veliki britanski kitarski heroj, Jeff Beck, ki je s svojimi čudnimi popačenimi zvoki na široko odmeval med mladimi kitaristi. Yardbirds so s svojimi nenavadnimi aranžmaji ter produkcijo vplivali na številne skupine svojega časa, najprej na Beatlese na plošči Revolver in nato na celo generacijo »progresivnega rocka« (od britanskih Pink Floydov do ameriških Buffalo Springfield). Vseeno pa niso dočakali sadov svojega dela. Leta 1966 jih je zapustil Paul Samwell-Smith (sledil mu je še eden od britanskih kitarskih herojev, sprva basist in nato kitarist Jimmy Page), 1967 pa so dokončno razpadli.

»Zlata leta« britanskega rocka so seveda temu obdobju šele sledila in se nato vlekla vse do druge polovice sedemdesetih let. Britanske skupine so se odpravljale na vedno daljše turnee po ZDA in nato tudi po celem svetu, pri čemer so jim pošteno pomagale velike plošče kot sredstvo »resnega« izražanja, izboljšana kvaliteta snemanja v studijih in UKV radijske postaje s precej kvalitetnejšo reprodukcijo zvoka. Vedno več novinarjev je začelo pisati o tej vrsti rocka kot o »umetnosti«. Pri tem so si izvajalci iz leta v leto izborili tudi vedno več samostojnosti in tako so vedno bolj vplivali na izbor skladb na ploščah, pa tudi na oblikovanje ovitkov, hkrati pa so podpisovali vedno ugodnejše pogodbe. Kljub vsemu pa ni nobeden izmed britanskih progresivcev v poznejših, »resnih« letih ustvaril tako spontane in prepričljive glasbe, kot je bila ta iz let med 1962 in 1966. Skiffle korenine so v tem času rodile razločen britanski popularnoglasbeni izraz.

(se nadaljuje)
PODGANA DŽO



The Spencer Davis Group – še ena izmed uspešnih jeznih britanskih skupin iz let 1965/66, ki je s hiti Keep On Running, Somebody Help Me in Gimme Some Lovin' vneto drvela na vrh britanskih in pozneje tudi ameriških lestvic.

O MAČKAH IN AMERIŠKEM MUSICALU III



Ethel Merman

Mjavi! V težkih letih »velike depresije« je ameriško gledališče ponujalo občinstvu najrazličnejše poslastice. A kaj, ko se mačke hitro razvadijo in so hotele smetano lizati tudi kasneje. Tako je predstava *Dubarry was a Lady* segla po eksotično zgodbo na dvor Ludovika XV. Takšni skoki v bližnjo in daljnjo preteklost so bili pravzaprav atribut operete, toda z Ethel Merman in Berthom Lahrom v glavnih vlogah sta se kralj in dama iz Francije 18. stoletja kot udomačeni mački prosto sprehejala po 44-aveniji. Zlasti Mermanova je poosebljala Broadway, ne glede na to, ali je igrala kurtizano z napudrano lasuljo ali indijansko dekle, ki si prepeva pred vigvatom.

Avtor tega musicala je bil **Col Porter**. Glasbenik, ki je med obema vojnoma študiral v Parizu na Schola Cantorum pri Vincentu d'Indyju, se Evropi ni pozabil oddolžiti za šolanje. Ravno njegova glasbena komedija »Kiss Me, Kate« je kmalu po prvi izvedbi leta 1948 osvojila tudi domovino operete, kjer se je gledališki oder spremenjal v klasični muzej in napovedoval tako krizo operete kot tudi opere. Hkrati je Porterjeva »Poljubi me, Katka« predstavljala uspešen model z uporabo znanih stvaritev govornega gledališča. V tem musicalu gre namreč za parodijo Shakespearove Ukročene trmoglavke, ki je posrečeno kot igra v igri vgrajena v sodobno dogajanje; glasba sama pa je dovolj subtilna in izrazno krepka, da stopnjuje dinamiko dogajanja in si prizadeva, da ne zapade v šablonizirano sentimentalost interna-

cionalnega tipa operete. S tem pa je Porter ovrgel klevete, da je musical zgolj managerski produkt, v katerem sta skladatelj in pisec besedila le kolesi v zapletenem gonilu businessa in reklame.

Tako je po II. svetovni vojni tudi to ameriško uvozno blago prodrla v Evropo, kjer so poprej broadwayski šampioni kot Irwin Berl ali Jerome Kern zadoščali le potrebi po šlagerjih. Poskusi na področju zabavnega glasbenega gledališča so se pojavili v Angliji, Franciji in Nemčiji. Zanimivo preobrazbo je musical doživel v Franciji, kjer je song našel zamenjavo v bolj prefinjenem in intimnejšem šansonu. O tem nam zgovorno priča Monnotova »Irma la Douce« iz leta 1956. Nemški musical je potenciral sentimentalnost in se je le s težkim srcem oddvojil od operete. Novo upanje je dobil evropski musical s švicarskim skladateljem Paulom Burkhardom in njegovim vžigajočim »Ognjemetom«. Toda kljub vsemu kaže, da ta zvrst komedije v evropskem prostoru ni dosegla takšne intenzitete in prodornosti, kot jo je imela v Novem svetu. To je nenavadno nemara ravno zaradi dejstva, da je sam ameriški musical pogosto iskal inspiracijo v italijanski operi buffi.

Vendar, če je bil že po letu 1900 namen ameriških skladateljev, da njihova glasba ne postane popačena replika ustvarjalnosti Evrope, in so usmerili vso svojo pozornost k definiciji »duše ameriškega naroda«, je tudi ameriška opera imela raje sodobno vsakodnevno stvarnost kot legende in zgodovinske dogodke. V skladu s tem je tudi musical ponujal enostavno in učinkovito evokacijo vsakdana, ki se je olepšal z luksuznim dekorjem in zapolnil z intenziteto in dinamizmom, ki ga dolguje samemu ameriškem »the way of life«. V teh prizadevanjih se ustvarjalci glasbene komedije niso ustrašili niti predelovanja znamenitih del svetovne literature, ki so jih spretno prikojevali svojim potrebam. Poleg Shakespearove Ukročene trmoglavke so se lotili še Shawovega Pigmaliiona, ki je kot *My Fair Lady* z glasbo **Fredericka Loewea** predstavljal uspešnico med uspešnicami. Takšnim preoblikovanjem se je pridružil še Rodgersov »The Boys from Syracuse« – nastal po Shakespearovi Komediji zmešnjav – in Merillov »New Girl in Town«, ki sloni na drami Anna Christie Eugenea O'Neilla.

In kaj jemlje za osnovo dobrega četrt stoletja kasneje musical *Cats*? Mijavkanja izhajajo iz knjige Old Possum's Book of Practical Cats T. S. Eliota. Pisec, ki so ga nekateri kritiki proglasili za največji pesniški fenomen stoletja, si ni mogel kaj, da ne bi ovekovečil vseh poznanih in malo manj znanih mačjih lastnosti. Nič presejnetljivega ni, da je tako kontraverzna osebnost, kot je bil Eliot, pritegnila najbolj kontraverzna med vsemi: MAČKA! Njegove mačke so nam dosti bližje, kot smo si pripravljeni priznati, saj predrzno namiguje: ... vem, da ste se veliko naučili in upam, da veste: v mački obstajam jaz in ti, bratec. A najde se v njej vse polno tistih ljudi, ki so posebne in nenavadne čudi...

Res je. Če je pes v književnosti in v življenju simbol zvestobe in prijateljstva, je mačka simbol svobode, vsega neobvladljivega in skrivnostnega. Zatorej, vsi mačji pustolovci življenja, vabljeni na veliko mačjo zabavo.

(se nadaljuje)
CVETKA BEVC

LJUDSKA GLASBA NA ŠVEDSKEM

Izraz »folk music« je postal na Švedskem in v mnogih drugih deželah oznaka za določeno glasbeno vrsto – glasbo, ki je bila stoletja za večino ljudi del njihovega naravnega okolja, glasbo, ki je obstajala povsod okrog njih in ki so jo sami igrali. Pod vplivom in ideali romantične dobe so se za to glasbo začeli zanimati izobraženi srednji in višji socialni razredi, ki so gojili drugačno vrsto glasbe – umetno glasbo. V prvi polovici 19. stoletja so se učeni gospodje in študentje podali na deželo in zapisovali melodije in pesmi, ki so se jim zdele zanimive – in jih imenovali »folk music«. To ljudsko glasbo so potem objavili v knjigah kot pristno staro švedsko – ali vsaj skandinavske – folkloro. Lahko so jo tudi »očistili« in »dvignili« na nivo umetne glasbe s pomočjo priredb in postavitvev. Generacije skladateljev – med njimi tudi mednarodno priznana Šved Hugo Alfvén in Norvežan Edvard Grieg – so osnovalle svoje romantične skladbe na ljudskih motivih.

V času ponovne priljubljenosti ljudske glasbe, v sedemdesetih letih našega stoletja so študentje in drugi mladi ljudje interpretirali koncept ljudske glasbe v duhu neomarksizma kot glasbo ljudstva, to je proletariata, ali v neoromantizmu kot glasbo poljedelskega ljudstva. Pesmi in melodije, ki so bile iztrgane iz svojih originalnih okolij in oropane svojih originalnih funkcij s tem, da so jih »oblekli« za koncertne odre, naj bi vrnili »ljudstvu«. To pomeni, da je treba ljudstvo pripeljati do spoznanja o vrednosti njegove »lastne« glasbe, do protiteži klasični glasbi in glasbi množičnih medijev mednarodne industrije zabave.

Veliki socialni preobrati v Zahodni Evropi – in na Švedskem – od sredine 19. stoletja dalje, na primer prehod iz agrokulturne v industrijsko ekonomijo ter razvoj komunikacij in množičnih medijev, so povzročili, da so predpogoji za lokalno ustvarjanje glasbenih tradicij izginili skupaj z njihovimi okolji. Zato se od začetka 19. stoletja pa do danes interes za predstavljanje ljudske glasbe kaže predvsem v obliki različnih »reševalnih« akcij:

Vsenarodnega zapisovanja in snemanja so se lotili na različnih ravneh in v različnih oblikah – od povsem idealističnega dela na privatno pobudo do širokih programov zbiranja pod pokroviteljstvom akademskih ustanov.

Tekmovanja in srečanja goslačev pripravljajo od leta 1906, da bi posameznike spodbudili k ukvarjanju z ljudsko glasbo – instrumentalno ali drugačno – ter izročilo ohranili in učvrstili v položaju in okolju, v katerem je glasba izgubila svojo naravno funkcijo in bivališče. Pripravljajo jih na pobudo posameznikov in pokrajinskih organizacij.

V tridesetih in štiridesetih letih tega stoletja so se **goslači pričeli zbirati** v področnih društvih in igrali v skupinah, znanih kot **klubi goslačev** (spelmanslag).



Goslači na poletnem festivalu v sedemdesetih letih

Poučevanje ljudske glasbe se je razvilo v šestdesetih in sedemdesetih letih s številnimi tečaji, na katerih niso samo izvajali ljudske melodije in pesmi, ampak so tudi izdelovali glasbila. Stockholm College of Music je začel vzgajati učitelje ljudske glasbe.

Na sploh bi lahko rekli, da je danes ljudska glasba na Švedskem zvrst, ki se precej jasno razlikuje od drugih tipov glasbe ne le po repertoarju ampak tudi po funkciji, tradiciji, tehniki in izvajalski praksi.

GLASBA GOSLAČEV

Prigosto so bili klubi goslačev tisti, ki so zastopali švedsko ljudsko glasbo zunaj Švedske. Zato marsikdo verjame, da tako zveni švedska goslaška glasba in da je tako zvenela nekaj stoletij. Dejstvo pa je, da so prve klube goslačev ustanovili šele v štiridesetih letih tega stoletja. Konec štiridesetih in v začetku petdesetih let so začeli številni klubi iz Dalarne nastopati v lastnih radijskih programih, kar je spodbudilo nastajanje novih klubov po vsej deželi; majhne skupine goslačev z lokalnim ali narodnim repertoarjem so igrale svoje melodije v unisonu ali z dodajanjem enega ali več spremljevalnih partov.

Goslaška tradicija, ki jo na Švedskem srečamo danes, sega nazaj v čas, ko je bila violina podeželsko glasbilo. Pravijo, da se je razširila po večini deželnih pokrajin v začetku 18. stoletja. Repertoar sestavlja predvsem plesna glasba različnih vrst (**polske**, valček, mazurka, škotiše, polka) ter praznična glasba, ki jo igrajo

na porokah in gostijah, in ki je precej podobna po vsej deželi. Melodični material in načini igranja pa vseeno razodevajo stroge lokalne variante od kraja do kraja. Do tega odstopanja je prišlo predvsem zato, ker so melodije prenašali iz roda v rod po sluhu. Le malo goslačev je zmoglo brati note ali je imelo kakršenkoli instrumentalni pouk razen tistega, ki so ga sprejeli od starejših goslačev v svoji pokrajini. Velik del violinskih melodij igrajo v tonalitetah A, D in G, kar pomeni, da ni treba igrati v legi. Skozi različna obdobja in v različnih delih Švedske so goslači uporabljali dvojemke in pomožne strune, da bi dosegli v svojem igranju boljše zvočnost. Da bi poenostavili igranje, uporabljajo uglasitve cis-a-e-a, e-a-e-a ali e-a-d-a namesto e-a-d-g.

Melodični tip, ki je bil v glasbi švedskih goslačev največjega pomena in je preživel številne modne spremembe, je **polska**. Na Švedskem je prišla s celine konec 16. stoletja, najbrž s poljskimi dvornimi muzikanti, ki jih je sem pripeljal kralj Sigismund. Ples je zelo kmalu postal del obstoječega izročila ljudske glasbe in celo najbolj tipično švedski v glasbi goslačev. Ritmično in melodično se je v različnih predelih razvijal različno, in običajno polsko spoznamo po prevladujočem ritmičnem vzorcu: osminka, šestnajstinka ali triola »polska«. Četudi je **polska** kot ples tako rekoč izumrla – če ne upoštevamo sedanjih poskusov za njeno oživiljenje – se goslačem zdi ta glasba tako privlačna, da je danes melodični tip, ki ga največ igrajo in gojijo.

Čeprav so se krajevne melodije prenašale od goslača do goslača, pa so bili mlajši goslači – in predvsem tisti, ki so na njihovo glasbo plesali – odprti do novih zamisli iz sveta razkošja,

graščin in bivališč lastnikov mlinov. Ti so imeli pogosto uvožene glasbenike, ki so igrali najnovjše modne plesne s kontinenta in povsem naravno je bilo, da so jih kmečki goslači skušali posnemati. V glasbi goslačev iz vzhodne Švedske je na primer očiten vpliv baročne glasbe 18. stoletja.

Marsikaj tudi kaže na to, da so veliki goslači včasih vsiljevali lasten značaj in stil igranja v melodije določenih območij. To so bili goslači z izjemnim glasbenim talentom, ki so običajno opustili svoja vsakdanja opravila ter se popolnoma posvetili popotovanjem in igranju na svatbah in plesih. Pogosto so svojo tehriko igranja razvili do virtuoznosti in postali idoli za druge goslače. V pokrajini Jämtland, na primer, je bil goslač Lapp-Nils (1804–70) tako izrazita osebnost, da melodije v njegovem stilu tu še danes igrajo. Večinoma pa so bili goslači kmetje in rokodelci, ki so igrali za lasten užitek. Na južnem Švedskem, v pokrajini Skåne, so obstajali poklicni goslači, znani kot **hårdspelmän** (okrožni goslači), ki so bili s pogodbo zavezani skrbeti za glasbo na porokah in drugih slavnih v pokrajini.

Mit goslača povezujejo s čarovništvom in praznoverjem. Obstajajo brezštevne zgodbe o začaranih goslih in goslačih, ki so se učili igrati pri skandinavskem vodnem duhu Näckenu. Zgodbe in praznoverja te vrste tudi pomenijo, da je val verske obnove, ki je pljusnil prek Švedske v drugi polovici 19. stoletja, zadal glasbi goslačev zelo hud udarec. V goslih so namreč videli hudičovo glasbilo in mnogo so jih zažgali ali razbili spokorjeni goslači ali pa – najbrž pogosteje – njihove žene.

Ni pa bilo le oživljeno rezaupanje do gosli tisto, ki je prispevalo k razjedanju starega goslaškega izročila. Konec 19. stoletja so se gosli znašle sredi hude tekme s harmoniko, ki ni bila le glasnejša ampak tudi enostavnejša za igranje. Poleg tega se je harmonika v nasprotju z goslimi povezovala s tistim delom prebivalstva, ki je v obdobju socialnega preobrata zapuščalo podeželje in postajalo industrijsko ali železniško delavstvo. S tem je harmonika prinesla tudi nov repertoar, prilagojen glasbilu – polko, škotiše, hambo – živahne ritmične melodije z enostavno na durovski triadi utemeljeno šablono. Ta mlajši tip plesne glasbe se je postopoma razvil v poseben žanr, **gammaldansmusik** (starinska plesna glasba), ki je še pridobil na popularnosti v našem stoletju.

Tradicionalni goslač s podedovanimi melodijami, ki so zadovoljevale mnoge generacije, je bil zatorej na prehodu stoletij v nevarnosti, da izgine. Bilo pa je nekaj ljudi – med njimi umetnik Anders Zorn (1860–1920) – ki so pohiteli, ko so ugotovili, da je treba za zaščito te glasbene dediščine nekaj storiti.

Z goslaškim tekmovanjem in srečanjem so po vsej deželi podžigali stare in mlade goslače. Prvo tekmovanje je bilo v kraju Gesunda v Dalarni leta 1906. Postopoma so se v tridesetih in štiridesetih letih goslači začeli organizirati v združenja. Goslaško gibanje je imelo velik vpliv na razvoj goslaške glasbe v tem stoletju, predvsem prek dveh največjih organizacij švedske mladinske zveze za krajevno zgodovino in švedskega goslaškega združenja.

Gosli so bile nekaj sto let prevladujoče glasbilo v ljudski glasbi in od sredine 19. stoletja je tudi harmonika naredila ogromen korak. Tukaj pa je še vrsta drugih glasbil, ki so bila tesno povezana s podeželsko goslaško tradicijo. Eno takih glasbil, ki ga lahko najdemo samo na Švedskem in ki izvira iz davnih časov, je **nyckelharpa** (gosli s tipkami). To glasbilo lahko vidimo na srednjeveških cerkvenih slikarijah, pogosto ga igrajo angeli, predvsem v pokrajini Uppland. Prav tu se je tradicija igranja nanj obdržala prav do današnjih dni in v zadnjem desetletju doživlja pravo renesanso, saj je nyckelharpa postala neverjetno priljubljena med izdelovalci glasbil. Ti prirejajo tečaje in »gosli s tipkami« različnih modelov in starosti gradijo v skoraj vsakem koncu dežele. Dandanes obstajajo tudi goslaški klubi samo za to glasbilo in v Upplandu pripravijo vsako leto srečanje, kjer novozgrajena glasbila ocenjujejo eksperti. Na glasbilo igramo z lokom, strune pa ubiramo s tipkami namesto s prsti. Brneč zvok strun daje glasbilu značilen značaj. Nyckelharpa je podobna celinski lajni.

Za mnoga druga švedska ljudska glasbila pa so tradicijo prekinili: na primer za dude, lajno, **stråkharp** (harfo na lok) in **hummel** (švedske citre). Šele v zadnjem desetletju ta glasbila doživljajo preporod. **Spelpipa** (lesena flavta) in klarinet sta pihali, ki ju še vedno igrajo in sta se njuni tradiciji ohranili na nekaterih območjih dežele. Druga pihala, na primer **lur** (tip lesene trobente) in kravji rog, so predvsem pastirska glasbila, in so tako rekoč izumrla.

(nadaljevanje prihodnjič)

**MARTA RAMSTEN
PREVEDEL: ROR**

O HARMONIKI MALO DRUGAČE

Z veseljem objavljamo članek, ki so ga napisale dijakinje Srednje glasbene in baletne šole v Ljubljani – v razmislek vsem, ki jih skrbi ali naj bi jih skrbelo naše glasbeno življenje.

Čeprav je harmonika razmeroma mlad instrument, prihaja načelo »proizvodnje zvoka« že iz stare Kitajske. 2000 let pred našim štetjem so namreč iz bambusovih cevi sestavili glasbilo ŠENG, ki ga je v Evropo najbrž prinesel Marco Polo.

V drugi polovici 18. stoletja je bila harmonika ime za instrumente, pri katerih je ton nastajal s trenjem njihove – največkrat steklene – površine (eufonij, glas-harmonika). V prvi polovici 19. stoletja pa je to že bilo glasbilo, pri katerem so toni nastajali s pretokom zraka.

Ločimo usno in ročno harmoniko. Izumitelj obeh je bil Christian Friedrich Ludwig Buschmann (1805–1864), ki je leta 1821 v Berlinu konstruiral prvo usno harmoniko s netrajnimi glasilkami. Že naslednje leto ji je dodal meh in tako je nastala prva preprosta ročna harmonika. Njegovo delo je nadaljeval Ciril Demian, ki je leta 1829 s svojima sinovima predstavil model novega instrumenta, katerega so leta 1842 poimenovali akordeon. Podoben je bil današnji diatonični harmoniki in so ga uporabljali za spremljavo.

Ansambli so potrebovali vse več pianistov, zato so instrument izpopolnjevali in nastala je klavirska harmonika. Dodajali so ji tipke na desni in base na levi strani.

Prek diatonične harmonike (pri krčenju in raztezanju meha ima različne tone za vsak gumb) je razvoj pripeljal do kromatične (istotonske). Prvo je leta 1850 izdelal dunajski glasbenik Walter. Pri tej so basi sestavljeni iz osnovnih tonov in njihovih akordov (durovega in molo-vega trizvoka ter dominantnega, zmanjšanega in zvečanega štirizvoka), ki so razporejeni v največ sedmih vrstah. Klaviatura desne roke pa vsebuje tone v obsegu skoraj štirih oktav.

Veliko vlogo v razvoju harmonike je imela tovarna Hohner iz Trossingena v Nemčiji, ki je izdelavo teh glasbil začela že leta 1857. Danes se je število proizvajalcev znatno povečalo. konkurenca je vse večja, na tržišču se pojavlja vse več modelov. Vedno bolj se uveljavlja sistem melodijskih (bariton) basov, pri katerih lahko igramo basove tone v več oktavah, ne le v eni, kot je to pri že dobro uveljavljenih standardnih basih. Melodijski basi omogočajo popolnejše in pravilnejše igranje skladb starih skladateljev (Bacha) in izvajanje skladb skladateljev mlajše generacije.

Skladbe za harmoniko komponira vedno več avtorjev in tako glasbilo utirajo pot na koncertne



Eric Sahlström iz mesta Tobo v Upplandu, pomemben godec, ki je pomagal pri oživljanju igranja na nyckelharpo.



Ilustracija iz knjige Musical instruments

odre. Pri nas so to R. Bruči, E. Sebastian, J. Golob..., med tujimi pa omenimo H. Herrmann, H. Zilherja, A. Volpija, H. Brehma, T. Lundquist, W. Jacobija, S. Borrisa...

Harmonika se predvsem v zadnjem času pojavlja v najrazličnejših, zvočno zelo zanimivih komornih sestavih (s kitaro, violino, violončelom, kontrabasom, klavirjem itd.). Izredno barvitost ji omogoča uporaba registrov (po orgelskem vzoru), ki so tako na diskantni, desni, strani kot na basovski, levi, strani. Označeni so s posebnimi simboli.

Na učinkovitost in kvaliteto igranja najbolj vpliva proizvajalec zvoka – meh. Z njim oblikujemo tone, dinamiko (ki je zelo kontrastna, od najnežnejšega pianissima do mogočnega fortissima), artikulacijske spremembe...

Pri nas za popularizacijo »klasične« harmonike skrbijo predvsem na Festivalu harmonike, ki je vsako drugo leto v Pulju. Tu se srečujejo solisti, komorne skupine in orkestri, kar je izredna priložnost za spoznavanje novih smeri, ki jih s svojo igro prinašajo gostje iz tujine.

Kakovostna raven lanskega zveznega in republiških tekmovanj se je dvignila. Morda bodo tekmovanja solistov marca in aprila letos navdušila in pokazala napredek v interpretacijah klasične glasbe na harmoniki.

Vedno več je namreč harmonikarjev, ki bi si želeli strokovno izpopolniti znanje. Pot harmonike na srednjo glasbeno šolo je bila trnova, vendar se je v zadnjem času v Jugoslaviji odprlo več dobrih glasbenih centrov, kjer se rojeva nova generacija ljubiteljev tega instrumenta. Svoje znanje pa morajo, žal, dopolnjevati v tujini, saj harmonika, kljub temu da je med najbolj razširjenimi glasbili, ni enakovredno upoštevana in še nima svojega mesta na glasbeni akademiji. Še veliko ljudi namreč razmišlja o harmoniki le kot o ljudskem instrumentu, ki igra veliko vlogo tudi v narodnozabavni glasbi in zadnje čase celo v zabavni. Klasična glasba na harmoniki pa je še vedno zapostavljena. Vzroke za to gre iskati tudi v vse večjem številu diletantov, ki se z glasbo ukvarjajo le ljubiteljsko in za katere je klasika s svojo izraznostjo še neraziskano področje.

Zabavna oziroma lahka glasba se »odlikuje« po tem, da se skladbe striktno držijo določene sheme, tako imenovane resne skladbe pa dopuščajo svobodno oblikovanje z zakonitostmi harmonije, ritma, takta... Prav zato velika večina ljudi raje in lažje sprejema zabavno glasbo (v kateri ima veliko vlogo prav harmonika).

Zadnje čase se v glasbenih krogih kaže premik, a žal spet samo med posamezniki, ki skušajo vsaj svojem »cehu« zbuditi zanimanje za ta instrument. Upamo lahko, da ne bo vse ostalo le krik vpjočega v puščavi in da bo sprejemanje harmonike postalo tudi po strokovni plati zanimivejše.

**NATAŠA ARČON
MATEJA PREM
ERIKA UDOVIČ**

GLASBENA ANALIZA

F. SCHUBERT: ETUDE IN C MINOR, OP. 10 NO. 12. Hintergrund und Mittelgrund



Vprizadevanju, da bi čim globlje prodrli v skrivnosti glasbene umetnosti, uporablja sodobna muzikologija najrazličnejše metode. Ena izmed njih je **glasbena analiza**. Le-ta se je izoblikovala v dvestoletnem razvoju in je danes osnova kvantitativnega raziskovanja glasbe.

Glasbena analiza je metoda razčlenjevanja skladbe na njenostavnejše sestavne dele in proučevanje funkcij teh elementov znotraj strukture. Pri takšnem postopku je lahko »struktura« del skladbe, celotno glasbeno delo, skupina in celo kompozicijska vrsta, kot je npr. madrigal ali simfonija. Jasno je, da izhodišče glasbene analize niso zunanji dejavniki, kot biografski podatki, politični dogodki, socialni položaj itd., temveč sam fenomen glasbe.

Podobno kot pri drugih umetnostih je tudi problem glasbe vsebovan že v naravi njenega materiala. Čeprav glasba ni otipljiva na način kot so to trdne snovi ali tekočine, je predmet analize treba strogo določiti. Toda kaj je resnični pravi predmet analitičnega raziskovanja? Je to skladateljeva imaginarna zvočna slika v procesu ustvarjanja, partitura ali tista zvočna podoba, ki nastaja s pomočjo notranjega sluha v trenutku branja partiture, izvedba interpretata ali zvočna izkušnja poslušalca? Nobenega razloga ni, da bi bila katerakoli izmed navedenih pojavnih oblik glasbe verodostojnejša od druge. Kljub vsemu se skupno izhodišče glasbene analize ogleduje v partituri. Razlogi za takšno odločitev: partitura je »materializirana« skladateljeva zvočna slika in kot taka predstavlja osnovo interpretacije in vzrok zvočne izkušnje poslušalca.

Osnovni analitični postopek, s katerim določamo strukturalne elemente in odkrivamo njihove funkcije, je primerjava, ki je hkrati skupna vsem vrstam analize. Pri tem primerjamo posamezne dele celote med seboj: znotraj iste skladbe, med dvema ali več skladbami in – kot pri sonati – med glasbenim delom in abstraktnim modelom.

Glede na ta postopek je osnova glasbene analize iskanje podobnosti oziroma različnosti. Takšna določitev glasbene analize je posledica treh osnovnih oblikovnih principov: ponavljanja, kontrastiranja in variiranja. Celotno glasbeno dogajanje je namreč mogoče opredeliti s pomočjo navedenih principov ne glede na to, ali jih uporabljamo na posameznem tonu, skupini tonov ali delu skladbe.

Lahko rečemo, da z opazovanjem ponavljanja, variiranja (variiranega ponavljanja) in kontrastiranja (ne-ponavljanja) v glasbenem delu zbiramo podatke o značilnostih in razvoju skladbe. Iz tako dobljenih podatkov pa tudi izpeljemo zaključke o kompozicijskih načinih, obliki, stilu itd. Ravno opredeljevanje po rezultatih zbranih podatkov nas usmerja k statistični glasbeni analizi. V bistvu pa med analitičnim postopkom opazujemo prisotnost zvočnih dogodkov in določamo odnose med njimi. V takšnem kontekstu je osnovni gradbeni element skladbe ravno zvočni dogodek, ta pa je lahko posamezen ton, motiv, tema in podobno.

Takšna metoda je značilna za celotno zgodovino glasbene analize, od njenih prvih korakov v 18. stoletju do danes. Razlika je samo v tolmačenju pojma zvočnega dogodka, ki je odvisen od zgodovinskega razdobja, v katerem je skladba nastala. Iz tega sledi, da ne moremo enako razčlenjevati gregorijanskega koral, madrigala, sonate ali Ligetijevih Aventures ravno zaradi različnosti osnovnih elementov – zvočnih dogodkov, ki jih skladatelj uporablja. Toda načelo opazovanja njihove prisotnosti velja v vsakem posameznem primeru.

S tega stališča lahko prej navedeno opredelitev glasbene analize razširimo: osnova glasbene analize je iskanje podobnosti in različnosti (na temelju statistične obdelave podatkov o prisotnosti zvočnih dogodkov). Iz tega izhaja stopnja podobnosti – različnosti posameznih glasbenih elementov določene skladbe.

V nadaljevanju bomo spregovorili o tem, kako se je glasbena analiza razvijala do danes.

ZORAN KRSTULOVIC

DENAR IN UŠESA

Nobena človekova dejavnost ni mogoča brez ustreznih materialnih sredstev, tako tudi glasbena ne. Za izvedbo in za organizacijo glasbenih prireditev je potrebnih kup stvari, v drugem primeru seveda predvsem denar.

Denar je v glasbenem svetu tako ali drugače prisoten že dolgo. Ko so se ljudje zavedeli glasbe kot fenomena, so se že tudi pojavili posamezniki, ki so zanjo skrbeli. Ali so vodili zборе, razne glasbenoizvajalske skupine v cerkvah, na prostem... ali pa so enostavno peli in za svoje početje dobivali plačilo, če ne več, vsaj toliko, da so lahko preživeli.

Z razvojem glasbe, ko se z njo niso ukvarjali več samo menihi, ki so lahko živeli v samostanih, so se pojavili tudi glasbeni poklici. Najzanimivejši so bili seveda ustvarjalci glasbe – skladatelji. Odkar je skladateljstvo priznано kot delo, je posameznik, ki ga je opravljal, zanj dobival plačilo. Ni bilo vse tako romantično, kot si ljudje danes radi predstavljajo. Že od renesanse dalje so morali skladatelji pisati skladbe po naročilu delodajalcev. Vsi največji skladatelji (vključno z Bachom in Beethovnom) so skladbe pisali v okviru delovnih obveznosti ali pa po osebnem naročilu kakega posameznika (to velja predvsem pri drugem), ki si je to lahko privoščil. S tem seveda nočem reči, da imajo njihova dela kaj manjšo umetniško vrednost. Nasprotno: le posamezniki, ki so obvladali tudi strokovno stran svojega poklica, so si sploh lahko privoščili take vrste službo. Ali pa je delo imelo (oziroma ima) umetniško vrednost, je predvsem odvisno od nadarjenosti, individualnega pristopa in izvirnosti idej posameznika.^{1,2}

Sama izvajalska umetnost je poglavje zase. Vemo, da so izvajalci že nekdaj živeli od svojega dela, vendar pa se je dohodek posamezni-

kov veliko manj razlikoval kot se danes. Glasba je bila odvisna predvsem od same sebe – od kvalitete, ne pa toliko od reklame. Če hočemo priznati ali ne, tudi v resno glasbo so prodrla pravila trgovine, potrošnje. Reklama ni samo reklama v najožjem pomenu, reklama je lahko tudi kritika, tako dobra kot slaba (pozitivna in negativna reklama), pri čemer pa ni nobene garancije, da je objektivna. Reklama je lahko enostaven razgovor v določenih krogih ljudi, ki veljajo za strokovnjake, ali pa sam obisk na glasbenem dogodku. Reklama naredi svoje pri – zdaj bom namerno uporabil grd izraz (marsikomu se bo tako zdelo) – ekonomski vrednosti glasbenega dogodka, pri ceni, ki pa je poleg vsega naštetega še v zvezi z velikostjo prostora, vloženimi sredstvi za reklamo, privlačnostjo programa za publiko, zanimanjem za sam dogodek....

Podobno je pri ustvarjalcih. Glavni kazalec »kvalitete« je največkrat (za medije in reklamo) publika. Publika, ki jo ustvari in usmerja kritika. Kritika, ki jo ustvari druga kritika, ki je takšna in takšna. V današnjem času potrošniške miselnosti je najučinkovitejša škandalozna kritika, kar pomeni več popolnoma nasprotujočih si kritik. In kakšno vlogo ima na koncu koncev še kvaliteta glasbe ali izvedbe pri obisku ljudi in ceni glasbe?

Lep dokaz za te ugotovitve je tudi naš Cankarjev dom. Že vnaprej lahko vemo, kateri koncerti bodo razprodani. Zato so ti koncerti avtomatično polovico dražji od ostalih. Razlog je tudi višja cena razvpitih izvajalcev. Koncerta izvajalca, ki je stal toliko in toliko, si seveda skoraj nihče ne bo upal kritizirati, tisti, ki pa bi si to drznil, bo takoj obsojen kot »brezveznik«, pa čeprav bi bil koncert po kakršnemkoli naključju res slab.

Glede ostalih, komercialnejših zvrsti glasbe je podobno, da ima tu trgovina z reklamo še toliko večji vpliv. Ker takšno glasbo v raznih medijih tudi več predvajajo, imajo na njeno prodajo mediji toliko večji vpliv. Na medije pa (to velja predvsem v »gnilem kapitalizmu«) moč, tako finančna kot tudi avtoritativna (ki pa izhaja iz prve) posamezne trdke, ki svoj izdelek ponudi mediju in s tem tržišču. V tem poslu so spet pomembna podkupovanja, poznanstva. To velja še toliko bolj za nove skupine. Od vsega naštetega je odvisno število predvajanj skladb posamezne skupine, od tega vsiljevanja pa tudi odziv publike, ki sledi logiki: »Ta komad pa veliko vrtijo, bo že dober«.

Tako je na zahodu. Pa pri nas?

Pri nas je miselnost pristašev te glasbe pripeljala še dlje. Po taki logiki so dobre le skladbe (in »stili«), ki pridejo od zunaj, pa tudi naša produkcija se zato prilagaja okusu zunanje – tuje publike.³

To pomeni, da naša publika enostavno nima več razvitega okusa. Razvoj medijev in trgovine je pripeljal tako daleč, da so se okusi posameznih kultur, ki se nekoč niso in niso mogle razumeti, začeli izenačevati. Med evropskim in ameriškim okusom so čedalje manjše razlike, kar je še do neke mere razumljivo, saj gre za veliko večino narodov z istim izhodiščem (zgodovinskim). Lahko nas tolaži (Slovence) le to, da so tudi že najbolj oddaljeni narodi (Japonci, na primer) sprejeli: evro-ameriško kulturo za svojo, pa čeprav imajo na glasbenem področju še take lastne izkušnje in tradicijo. Če je to v tako žalostni situaciji sploh lahko kakšna tolažba.

Seveda je ta pojav najbolj očiten pri nazadnje omenjeni publiku, poslušalcih zabavne, komercialne glasbe. Tu so ti simptomi najbolj opazni. Veljajo pa, čeprav v manjši meri, tudi za zagreže ostalih zvrsti.

Kljub temu imamo tudi pri nas kar nekaj izvirnih in v ostalih pogledih dobrih glasbenih ustvarjalcev in izvajalcev, ki pa se (zadnje čase sploh) tudi zaradi vsem jasnim razlogov in pogojev pri nas v tujini ne morejo prebiti in dokazati kvalitete.

Opombe:

¹ V tem primeru namerno nočem govoriti o insipraciji, ker je ta termin vse prevečkrat zlorabljen kot romantično pojmovanje, po katerem naj bi posamezniku ideje za celotno delo enostavno padle »z neba v glavo« in jih le zapiše na papir. Te vrste zgodbe so sicer dolgo časa bile zelo popularne, vendar pa je danes končno jasno, da brez obvladovanja »obrta« to ni mogoče.

² Glede tega je današnji čas nekaj malega na boljšem, ker je v resni glasbi danes (vsaj pri nas) malo takih, ki živijo samo od ustvarjalnosti – večina jih poleg tega opravlja še tako drugo delo (n. pr.: uči) – so bolj odvisni od lastnega okusa in želja, če jih ni omejil okus publike ali izobrazba (šolska in izvenšolska).

³ Vendar pa to ne pomeni, da se naša glasba zato dobro izvaža na tuja tržišča...

TOMI RAUCH



Fotografiral: LADO JAKŠA

NEWYORŠKE GLASBENE KLETI



Ali se ti lahko stoži po mestu, v katerem se nisi rodil? Lahko! To mesto se imenuje New York. Če si poleg tega še navdušen nad jazzovsko glasbo, postaja domotožje po Big Applu — znaku New Yorka — tako silno, da brez pomisleka skočiš v najbližje letalo. Menda so možje zapuščali svoj dom, da bi si na najbližjem vogalu kupili zavoček cigaret, potem pa so jih videli šele v New Yorku. Že marsikdo je tritedenski paket za bivanje na Rivieri žrtvoval za konec tedna na Manhattanu.

In spet se znajdeš med priljubljenimi imeni, o katerih piše zgodovina jazza: Sweet Basil, Village Gate, Village Vanguard. Tudi Blue Note, pomisli, je spet tu, in kljub vnovičnemu bankrotu vstaja kot kak jazzovski feniks iz pepela. Vendar so zginila številna svetovnoznana imena — najbolj znana žrtev gmotnih težav, ki jih ima jazz kot glasba manjšine, je Birdland.

Ko sem bil pred 25 leti najmanj štirikrat na mesec poklicno v New Yorku, sem lahko doživel vse poznejše jazzovske veličine na tesnem odru. Ko je takrat imel svoj prvi nastop še neznan organist Jimmy Smith, so poslušalci zapuščali ozko klet v tolikšnem številu, da sem se lahko prerinil vsaj do zadnjih sedežev. Njegovo na videz sadistično razkazovanje vsake melodije — tako kot bi bile tipke mesarski noži — takrat ni nalezlo na odobravanje. Danes naši ljubitelji free jazzja to počenajo tako vneto, da bi »hiti« Jimmyja Smitha zveneli nedolžno melodično, skoraj tako kičasto kot melodije barskega pianista.

Skozi ta Birdland so nekoč obvezno hodili vsi omembe vredni jazzisti, tako instrumentalisti kot pevci. Dolge mesece sem uravnaval svoja potovanja prek severnega Atlantika po programih v Birdlandu ali v Basin Streetu: Dizzy Gillespie, Sarah Vasghan, Gene Krupa, Count Basie, Duke Ellington, Oscar Peterson. In če je bil na odru Coleman Hawkins s svojim tenorskim saksofonom in so ga obkrožali moji kolegi in stevardese, je vedno za nekaj časa prenehal igrati in nas pozdravil z vzklikom: »Hi Lufthansa«.

Minila in odmrila so imena na nekdanji 52. cesti, imenovani Jazz Street, in nas danes nanj spominjajo le napisi na uličnih tablicah: na trobentača Roya Eldridgea, Maxa Kaminskega, Louisa Armstronga. Nekdanji Jimmy Ryans ali Eddie Condon se je moral že zdavnaj umakniti superbančnemu nebotičniku. Metropole Café pa se je že pred desetimi leti ponižal do vulgarne »zgoraj brez« disco brloga, v katerem si ob popoldnevih študentke z nastopanjem služijo žepnino. Ali je res minilo že več kot 20 let, odkar je tu na Broadwayju na ozkem odru igral big band Woodyja Hermana tudi ob popoldnevih? In

pri tem je bil oder nad točilno mizo tako tesen, da so se glasbeniki komaj zdrenjali na njem: 4 trobente, 4 pozavne, 5 saksofonov, vsa tolkala in Jake Hana pri bobnih. Njihova sapa je odpihovala peno s piva.

Kljub temu je še vedno vsak večer na Manhattanu nabit z jazzom, in to vse do jutra. Kdo bi mogel našteti vsa imena od Fat Tuesdays, kjer pravkar nastopa nekdanji bebop - inovator Dizzy Gillespie s svojo combo in afro-kubanskimi ritmi, prek Ron Carter's Cluba na 3. aveniji, pa Blue Note s pevko Carmen McRae, do Half Note; kdo bi lahko naštel vse lokale v četrti Puerto Ricaner do jazz kavarne za intelektualce v imenitnem Columbus Circle? To je New York, ki se noč za nočjo vdaja swingu, bebopu, jazzu in rocku.

Jazz je dih New Yorka. Kot vsa prejšnja leta se potepam ponoči po četrtih, kot sta Bowery ali Cavenija, v katere si menda ne upajo niti policisti. Še vedno enaka slika: v mlačni noči posedajo veseli stanovalci po stopnicah, povsod je čuti družabnost, ki je pri nas že zdavnaj zginila: na cesti plešejo, čeprav se spotikajo ob zamaške steklenice Coca-cole, steptanih v tla. Na vogalu stoji alt saksofonist in kontrabasist. Saksofonist poskuša spretno posnemati improvizacije legendarnega Charlieja Parkerja. Mimo pride tenor saksofonist, ki se vrača z nastopa v nekem klubu, prisluhne, potem pa vzame svoj instrument in se pridruži kolegoma. Igrajo New York, I love you... »Vsak mesec nastane tu nov klub«, pravijo natakariji med 4. in 14. cesto. Seveda jih veliko propade. Konec sedemdesetih in v začetku osemdesetih so povsod predelovali stara skladišča in tovarniške stavbe v poceni studije in ateljeje, tudi podstrešja. V njih so se naseljevali pristaši free jazzja in drugih novih usmeritev, po katerih v klubih ni bilo povpraševanja. Danes so ti lokali tako dragi, da si jih revni glasbeniki le stežka privoščijo za dalj časa. V strokovni reviji Village Voice najdete polno ponudbo za enourni najem takih prostorov.

Jazz ni nikoli prinašal veliko denarja. Za popularnostjo Dukea Ellingtona ali orkestra Counta Basieja ali povsod navzoče Elle Fitzgerald se skriva beda sto in sto jazzovskih glasbenikov, ki se z muko prebijajo skozi predmestne klube. Veliko jih je emigriralo v Evropo, Pariz, København, Baden-Baden. S svojimi Joachimom Ernstom Berentdom. Je Evropa postala Meka tako znanih solistov, kot je tolkalet Kenny Clarke, pozavnist Jiggs Wiggam, saksofonist Herb Geller ali Woody Shaw.

Na Severnomorskem jazzovskem festivalu sredi poletja 19:6 je bil orjaški šotor za več kot 4000 gostov že poldrugo uro pred začetkom tako natrpan, da si lahko prišel le še na stojišča, odkoder pa izvajalcev sploh nisi videl. Zvezdnik prireditve je bil Miles Davis, strokovnjak za skopo odmerjanje zvokov svoje trobente. A glej, kaj se je zgodilo po tem velikem happeningu v Amsterdamu: malo pozneje je isti zvezdnik v New Yorku imel komaj 40 poslušalcev. In tako sem dobrega Milesa doživeljal v Ameriki vedno le v zasebnem klubskem razpoloženju... Imel je grdo navado, da je po svojem solu, ko je igral kdo drug, pri baru glasno klepetal. Prav tako je

med igranjem poslušalcem rad kazal hrbet. Nekoč se mu je maščevala želja, da bi se med odmorom naužil svežega zraka. Bilo je v petdesetih letih; pred Birdlandom ga je neki frustriran beli policist pobil na tla, in sicer samo zato, ker je »kot umazan Nigger postopal pred lokalom«, kot je dejal policist. Taki dogodki vplivajo na človeka in skoraj mu lahko oprostimo nevljudno obnašanje in zahteve po izredno visokih honorarjih.

Veliko glasbenikov si pizadeva za naklonjenost občinstva. Tudi Jutta Hipp, nemška jazzovska pianistka, je doživela neuspeh v New Yorku. Že leta 1955 je prišla tja, sprejel in podprl jo je jazzovski papež Leonard Feather. Po nekaj nastopih v Hickory Houseu pa je odnehala in izjavila, da se bo v prihodnje raje preživljala s pletenjem...

Za weekend v New Yorku je treba žrtvovati tudi ponedeljek. Na ta dan namreč v Village Vanguardu vedno nastopa kakšen big band. Dolga leta je bil rezerviran za Thad Jones-Mel Lewis Bigband. Potem je rahločutnega igralca na krilni rog Thada Jonesa, ki je bil hkrati aranžer in skladatelj, zvleklo v Evropo, kjer je prevzel vodstvo orkestra Counta Basieja. Ob ponedelkih ga zdaj nadomešča orkester že 75-letnega Gila Evansa.

Pa sediš po toliko letih spet ob barski mizici, odkoder imaš najboljši pregled na ozki oder. Vstopnina se je medtem povišala od 2,50 dolarja na mastnih 10 do 15 dolarjev. Tudi Jack Daniels je svojo ceno petkrat zvišal. Toda staro razpoloženje je še vedno tu, če seže stari veliki mož v tipke klavirja in s svojim rafiniranim aranžmajem izvablja orkestru sodobne zvoke, pred katerimi marsikak mlad pristaš free jazzja pobledi od zavisti. Tu lahko zaživiš, kot bi čar trajal večno.

Če nato zjutraj okoli štirih stopiš na 7. avenijo, je zunaj še vedno vse živo: ne dobiš nobenega prostega taksija. Kar pomirjen stopaš po stopnicah v jašek podzemne železnice, kjer po mnenju naših filmskih producentov kar naprej napadajo in morijo. Hodniki so prazni kot v kakšni grozljivki. Toda glej, od nekdaj se oglašajo stari znani zvoki. V kakem kotu perona vedno stoji glasbenik, ki si krajša čakanje. Tokrat je to črni saksofonist, ki preskuša odmevnost podzemne postaje. Po 15. minutah pride vlak — kar prezgodaj... Amerika, TEBI GRE BOLJE!

Prevedel PAVEL ŠIVIC

Decembra 1986 je časopis Die Welt objavil ta članek, ki ga je napisal veliki ljubitelj jazzja, predstavnik letalske agencije Lufthansa Rudolf Braunburg, pod naslovom Toži se mi po nekdanjem Birdlandu.



Fotografiral: LADO JAKŠA

NOVI ROCK

BIG BLACK

Songs About Fucking (Blast First)

Dandanes že lahko rečemo, da so bili **BIG BLACK** ena pomembnih skupin sodobnega rockovskega zvoka osemdesetih let, vendar so s svojo zadnjo ploščo **SONGS ABOUT FUCKING** zelo dosledno pokazali, da se zavedajo ne le pomena glasbene ustvarjalnosti, ampak tudi vpliva te glasbe, njene vloge in pogojenosti. Zakaj bi sicer dali plošči naslov, ki je kar kričeče pljunil v brk vsem moralističnim prizadevanjem po cenzuri v rocku, ki so se zadnje čase tako razširile v ZDA, s tem pa onemogočili, da bi plošča prišla v veliko število prodajaln? Zakaj bi eno stran posneli v izjemno opremljenem studiju z vrhunsko tehniko, drugo pa v mini-



malnih pogojih in tako izpostavili dejstvo, da za dobro glasbo res ni nezbežno, da ima na razpolago vrhunsko tehnologijo? Zakaj bi v mnogem črpali iz realnosti medijev in opozarjali na prezrte lise našega spomina, če ne zato, ker so se zavedali svoje glasbe kot medija?

Pri vsem tem jim je še najmanj šlo za uspeh in popularnost, zato ni presenetljivo, da je bila njihova glasba ves čas izjemno inventivna, sveža in samosvoja. Z izjemno kratkega obdobja (**EP Bulldozer**) so uporabljali izključno ritem mašino, s pri-

redbo (*The Model*—Yello) na zadnji plošči pa so nakazali, da je nekaj njihovih navezav izrazilo nerockovskih, v mnogočem so spominjali na poetiko kakih Suicide. Rezultat je bila trda, agresivna, brutalna, plesna in izrazito rockovska glasba, ki pa je to »rockovstvo« opredeljevala drugače in brez nujnega zavijanja kitar ali tradicionalnega poziranja. **Big Black** so bili most med rockovsko, avantgardistično, industrijsko, tehnicistično in odštekano ter plesno izraznostjo, dejansko pa so še najbolj utelešali nekakšno primarno hardcore držo z destrukcijo konvencij in brezobzirno samosvojostjo. Odlično!!!!

MEAT PUPPETS

Mirage (SST)

Trio iz pušćavske Arizone v ZDA, ki si je nadel ime **MEAT PUPPETS**, na zadnji plošči **MIRAGE** nadaljuje tisto lirčno in bolj umirjeno linijo razvoja svojega zvoka, ki ga je izrazilo oblikoval že na *Up On The Sun* in ga nadaljeval tudi na mini albumu *Out My Way*, le da na tokratni plošči **Meat Puppets** zvenijo še bolj umirjeno, lirčno in normalizirano. V lepih, spevnih in izjemno instrumentiranih preprostih pesmih komajda najdemo kakšno odstopanje, kakšno drobceno zvočno diverzijo, ki bi opozarjala, da skupina še ni zapadla v izpopolnjevanje nekega zvočnega vzorca, pa čeprav se njegovi vplivi raztezajo do ljudske pesmi in countryja ter se v mnogočem navezujejo na preteklo in prezrto rockovsko dediščino. Ravno ta značilnost približuje **Meat Puppets** dvema skupinama — že blivšim **Minutemen** in **Hüsker Dü**. Za vse je

namreč značilno izjemno neobremenjeno in bogato navezovanje na raznorazne glasbene vplive, ustvarjalno in konstruktivno nadgrajevanje le-teh ter izrazito prepoznavni in samosvoji sodobni zvok izven modnih vplivov ali trendov.

Prej zapisani domisleki niso nikakršno ocenjevanje plošče, prej opozarjajo na za **Meat Puppets** vedno značilno odliko, da se nikoli niso hoteli speljati v preveč določljive in varne glasbene idiole, ampak so vedno radi odkrivali novo in neznano, a če so pri tem na začetku igrali hardcore in danes pristali v sodobni različici countryja ali westerna. Sklepal bi torej, da so z **Mirage** svoj razvoj v teh zvokih pripeljali do vrhunca in da lahko od njih kmalu pričakujemo spet kaj drugačnega. Sicer pa je **Mirage** gotovo ena najlepših lirčnih in po občutjih odličnih plošč tega leta.

VOIVOD

Killing Technology (Noise International)

Tretja plošča **Kanadčanov VOIVOD** je najdoslednejša od vseh dosedanjih v zvočnem upodabljanju mračne in apokaliptične vizije sedanjosti. Če se pri tem malce navežemo na znanstveno fantastiko, se tu podobnost njihovih besedil z besedili težkometalnih skupin tudi konča, kajti v mnogo večji meri se ukvarjajo z nevarnostjo jedrske vojne, vsemogočno sodobno tehnologijo, izrabo psihiatrije in stiskami posameznika v sodobnem svetu, dotaknejo pa se tudi nedavne preteklosti in sežiganja knjig. Tudi glasbeno ni njihovo početje nič manj skrajno, saj so njihove pesmi ena sama trušćerska detonacija z odličnimi obrati, zastoji in spremembami, odločilen pečat pa jim daje hripav in izrazit vokal.



Kakorkoli že, **KILLING TECHNOLOGY** je izrazito apokaliptična plošča, ki je bliže sodobnim trušćersko hardcorovskim skupinam in njihovim preokupacijam, kakor pa skupinam, ki so se razvile iz težkometalnega rocka in se začele ukvarjati z bolj aktualno in življenjsko tematiko. Glasba **Voivod** je mrakobna, tesnoba in izrazito agresivno destruktivna obenem. Lahko nas spomni na brezup in nemoč, ali na slepi upor proti takim občutjem, vendar je še kako ustrezna in skrajna zvočna podoba negativne utopije.

Ker se v smislu razvoja zvoka in njegove vse večje udomačenosti njihova glasba tudi na tretji veliki plošči ni bistveno spremenila, lahko sklepam, da je ravno trda destruktivnost in brez-krompromišnost zvokov ključna za glasbeno identiteto skupine, ki ne more pustiti nedotaknjenih nobenih ušes — razen tistih, ki so že vajena vsakovrstnih glasbenih skrajnosti. Zato je pomen **Voivod** toliko večji za tiste, ki jih štejejo med novi metal.

HAPPY FLOWERS

The Skin Covers My Body (Homestead Records)

Prva velika plošča ameriškega dua **HAPPY FLOWERS** je še najbliže opisu »glasba pred razpadom« oziroma popolnoma na novo opredeljuje pojmovanje glasbenosti. Kaos, hrup, trušč, škripanje, popačenja, šumi, kričanje, tuljenje in norost na tej plošči se skorajda ne morejo primerjati z ničimer, kar smo srečali zadnje čase, zato tudi početja **Happy Flowers** ne moremo zlahka opredeliti.

Lahko bi jih vtaknili pod oznake repetitivnega minimalizma, konkretnih zvokov, industrijskega rocka, nadaljevanja hardcora, punkovske spontanosti in rockovske norosti, pa še vedno ne bi s tem kdovekaj povedali. Plošča **THE SKIN COVERS MY BODY** je predvsem zvočni izziv in nehoti predrugači pojem glasbe in glasbenosti. Duo gradi na specifični organizaciji zvokov in spontanosti njihovega izražanja. Zato je bila celotna plošča posneta v studiu »v živo« in brez uporabe vseh tistih prednosti nasnemavanja, popravljanja in filtriranja, ki jih sodobna studijska tehnika nudi; fanta

NOVOSTI ZALOŽBE FV



kaseta **INDUSTBAG** — V obdobju zločina
kaseta **RODERICKa** — Bilo Jednom na Balkanu
kasete **Živi v Ljubljani: Fang, Attitudde, Henry Rollins in Social Unrest**

BIG BLACK 2776 SONGS ABOUT FUCKING



sta v eni pesmi izrabila le najbolj preproste modulacije vokala z odmevom, ponavljanjem in pospeševanjem.

Vsebinsko je plošča izrazito satirična in se loteva tipičnih značilnosti ameriškega načina življenja, največkrat znotraj družinskih odnosov ali vsakdanjih situacij, ki jih oba nekako zvočno upodobita in dramtizirata. Preveča jo izrazito nihilističen odnos do vseh pravil in konvencij (družbenih in zasebnih), še najbolj pa nosi tistega samodestruktivnega, brezkompromisnega in do samopozabe življenjsko kreativnega duha, zaradi katerega so iz šestdesetih let lahko preživeli samo takšni kot Iggy Pop. To je plošča s pečatom ekstaze ustvarjalne norosti. Morda ni zabavna, se pa ob njenem poslušanju morate zabavati.

M. OGRINC



LAIBACH — Opus Dei (ZKP RTV Ljubljana/ Mute)

Prva plošča Laibach, ki je izšla pri nas pri eni od velikih založb, je tudi njihova najslabša dosedaj, še posebej pa se ne more meriti z njihovo najboljšo — Slovenska akropola — ki je izšla spomladi za ŠKUC. Opus Dei predvsem manjka kakršnekoli zvočne vznemirljivosti in za Laibach tako značilne zvočne izzivalnosti. Kolikor je še najdemo, je prisotna samo v drobcih nekaterih skladb in niti tam ne deluje izzivalno, ampak povsem normalizirano in nevtralizirano.

Plošča je narejena kot variacija (ali remake??) dosedanjih Laibach komadov, pa naj gre za postopke citiranja, simfonizacijo zvoka ali malce pervertirano plesnost, ki je skrbno polikana, da se ne bi zataknila v grlu kakšnega potrošnika pomp Laibach variante popa. Za razliko od dosedanjih plošč na Opus Dei ne najdemo nobenega komada v kakem drugem jeziku kakor v nemščini ali angleščini. Sklepali bi lahko, da s to ploščo Laibach sestopajo s svojega trona nosilcev baklje umetnosti srednje Evrope in priznavajo,

da so dobri trgovci, kajti edino tržišče na trgu zabavne in pop glasbe, ki omogoča mnogim bandom preživeti, je Nemčija, in vemo, da so Laibach tam tudi dovolj razvpiti. Zato tudi toliko nemških besedil, tako poudarjena diskoidnost in priredba Life Is Life oziroma One Vision (The Queen). Ravno pri teh pesmih se postavi vprašanje, ali gre res za razvpiti remake ali pa za navadno priredbo dovolj razvpite pesmi, ki je Laibach zagotovila določeni prodor in uspeh.

Od zvočne subverzivnosti Laibach je ostalo bore malo, Opus Dei pa se izkaže za sicer povsem solidno in na trenutke prav zanimivo ploščo novega Laibach po(m)pa, ki bi ga prav tako uspešno lahko poimenovali »Nove domovinske pesmi v bavarskem disko ritmu« — v nemščini seveda. Zbogom!

KROKAR

PUBLIC IMAGE LIMITED Happy? (Virgin/Jugoton)

Zadnja plošča Johna Lydona in sodelavcev je morda zvočno manj zanimiva od prejšnje plošče Album, zato pa ni od nje nič slabša. Predvsem pride do izraza Lydonov cinični sarkazem in pogumno poigravanje z lepimi in sprejemljivimi zvoki, zaradi katerih se lestvice popularnih plošč ne bi smele otepati. Pod to sprejemljivo zvočnostjo, ki se odkrito poigrava s prav komer-

cialnimi in spevnimi drobci (glasbenimi in vokalnimi v spremljajočih vokalih) se skriva še vedno pronicljivo dojetje življenja in vsakdanjosti, medtem ko za Lydonov glas velja, da je po izraznosti in pikrem priokus na ravni njegovih najboljših časov in posnetkov Pil.

Seveda je to sprejemljiva in lepa glasba, toda v nobenem primeru ni nedolžna in izpraznjena. Nasprotno — ravno znotraj te lepe zvočnosti in aranžmajev se skriva njen strup, in če naj bi tako zvenel popunkovski in ponovovalovski sodobni rock za odrasle, je to več kot pohvalno. Srečni???

KROKAR

»OMLADINA 87« NAJBOLJI U ŽIVO

RAZNI IZVAJALCI (Festival »Omladina in Stav)

Kompilacijska plošča z najboljšimi (?) udeleženci letošnjega mladinskega festivala v Subotici je še najboljši dokaz uveljavljanja drugačne in sodobne glasbene podobe mladinskega festivala. Resda reški Grad in splitske Tužne uši zvenijo precej konvencionalno in sprejemljivo s svojim pop-rockom, četudi je ta pri prvih dovolj oster in pri drugih dovolj mrakobno obarvan, da zvenijo povsem solidno. Most med tovrstnim zvokom in inventivnejšo glasbo predstavljajo puljski KUD Idijoti s svojim ostrim, žurerskim in na trenutke odtrganim rockom, ki daleč

presega običajno dolgočasne in postane lužice varnega zvoka, v katerih se navadno namakajo domači rockerji.

Nedvomno na plošči najbolj izstopa skopska skupina Mizar (le-tos so nastopili tudi na Novem rocku!) s svojo kombinacijo ritualnega pravoslavnega vzdušja in petja ter na rockovsko izraznost pripetimi pesmimi. Za njo nič ne zaostaja metliški Indust Bag z izrazito samosvojo in izstopajočo inovativno novorockovsko glasbo.

Plošča je skupna izdaja festivala in vojvodinske mladinske revije Stav. Vsaka skupina je zastopana z dvema posnetkoma v živo. Gotovo je to ena najboljših in najzanimivejših plošč v živo, ki so zadnje čase izšle pri nas. Že zato, ker so edino na njej dostopni vinilni odtisi pesmi Mizar in Indust bag, se vam jo izplača naročiti pri Stav-u (p. p. 224, 21001 Novi Sad), če na njihov žiro račun (65700-603-6324) vplačate 2500 din z oznako naslova plošče peto kopijo položnice pošljete njim in ste pripravljene ob prevzemu plošče plačati še poštino. V trgovinah je verjetno tako ali tako ne boste mogli kupiti.

KROKAR

ROŽMARIN Ljudske viže za kvartet godal Delavska enotnost (ČGP Delo) — UTRIP

V suši, ki pri nas pustoši v izdajanju slovenske ljudske glasbe, se je pojavila kaseta godalnega kvarteta kot eden možnih načinov izvajanja ljudske glasbe. Petnajst ljudskih viž, med priredbami ljudskih pesmi je tudi nekaj plesov, zajame skoraj vse slovenske pokrajine. Posneli so jih poklicni glasbeniki: Božo Mihelčič in Majda Jamšek — violini, Boris Krajnik — viola in Mojca Gregorin — violončelo, producent je bil Jani Golob.

Priredbe viž, ki so jih prispevali Jani Golob, Julijan Strajnar, Boris Krajnik, Bojan Adamič in Uroš Krek, razen redkih izjem močno presegajo manire ljudske instrumentalne glasbe in jo dvigajo na nivo umetne glasbe. S tem ljudski glasbi odvzamejo prvinski zvok, pristnost in prepričljivost, pesmim pa tudi besedila, umanjka torej ravno bistvena kvaliteta in draž, ki jo ima ljudska glasba že sama sebi, taka kot brez olepšav je.

To nikakor ne pomeni, da so priredbe slabe, glede na zasedbo nasprotno — obrtniško je glasba na zavirljivi višini in celo prav prijetna za poslušanje.

ROR







VIOлина MORA BITI IGRANA Z LJUBEZNJO,
ALI PA SPLOH NEI
JOHN WECHSBERG

KO SO ARNOLDU SCHÖNBERGU REKLI, DA BI ZA
IZVAJANJE NJEGOVEGA VIOLINSKEGA KONCERTA
POTREBOVALI SOLISTA S ŠESTIMI PRSTI, JE
PRIPOMNIL: »JE ZE DOBRO, SAJ LAHKO
POČAKAM.«

