



**POGLED V GLASBO**  
**REVIJA GLASBENE MLADINE SLOVENIJE**  
**L. XIX/1988–1989/št. 8**



# INTIMA

Very Slowly

Miljenko Prohaska

Arr.: N. Miletić

⑥ = D

VI V

VI III II V II IV II

V X V X XIII

XII X II V II I

VI II



Luisa Armstrong je na koncertu v Ljubljani pred tridesetimi leti ujel fotografski objektiv Marjana Cigliča

**REVIJA GM**  
**POGLED V GLASBO**  
**L. XIX (1988/89), ŠT. 8**  
**MAJ 1989**

## HITI ZA KITARO

Moj zadnji letošnji prispevek je skladba **INTIMA Miljenka Prohaska**, enega od nestorjev domače zabavne in jazz scene. Nekdanji Zagrebški jazz kvartet, v katerem je Prohaska igral kontrabas, je to komorno balado zaigral takoj zatem, ko se je znašla v programih svetovno znanih izvajalcev. Toda, ali ne zveni najbolj **intimno**, če jo zaigramo na kitari?

Nenad Miletić

»Nedavno se je Eusebius tiho prikradel skozi vrata. Saj poznate ta ironičen smehljaj na njegovem bledem obrazu, s katerim je skušal predramiti naše slutnje. Sedel sem za klavirjem s Florestanom, ki je – kot veste – eden tistih redkih ljudi glasbe, ki znajo tako rekoč predvideti vse bodoče, nove ali nenavadne stvari. Vendar danes je tudi njega čakalo presenečenje. Z besedami: »Gospodje, klobuke dol, pred nami je genij!« je Eusebius postavil note na pult...«

S temi stavki Robert Schumann leta 1831 pričinja kritiko Chopinovih variacij op. 2. Obdan z Davidovimi borci z zajedljivim peresom striže brke nestrokovni in pristrani kritiki, skuša okus publike dvigniti na drugačen nivo in zavzeto obelodanja nov umetniški credo. Svoja hotenja zastavi v času dolgolasihi mladeničev romantike, se pravi tedaj, ko se prične kot spremljajoči korelat glasbenega življenja razcvetati kritično pisanje o glasbi. Le-to iskri različna gledišča, zrcali umetniška hotenja, se peha za čustveno nacionalnostjo in se ne navsezadnje spotakne ob kozarcu šampanjca Edwarda Hanslicka: »Različni časi ustvarjajo različne pogoje, ki nujno spreminjajo umetniške vrednote in okus.«

No, pa saj nočemo gugalnice zgodovine in zdaj z vrha in zdaj s tal opazovati vse to, kar se je skuhalo v letošnjem letniku REVIJE GM. Niti opravičevati svojega početja s tem, da smo se hoteli počutiti le mlade v starem svetu. Pa ne da bi se hoteli zakriti ravno tedaj, ko ob koncu letnika polagamo račune. Že zato ne, ker pisanje o glasbi vse prevečkrat oddahnemo z zajedljivo floskulo: »Jih, saj pisati o glasbi je pa tako...« Kaj?! Kritika? Težko? Lahko? Brez pomena? Madežno početje? In vendar je kar nekaj Florestanov in Eusebiusov celo leto spremljalo glasbeno življenje v vseh njegovih manifestacijah, izrekalo sodbe o vrednosti glasbenih del (!), razmišljalo o novodobnih strujanjih, se pogovarjalo s skladatelji, izvajalci... Včasih je naše početje spominjalo na hojo po minskem polju. Nikdar ne veš, kdaj naletiš na mino. Tako smo odnesli praske – če ne kaj več – kar vsi po vrsti, od rockerskih mačkov in oboževalcev basa continua preko jazzovskih tripašev in šolskih pridigarjev do zasanjanih iskalcev glasbenih idej in zdradarjev.

»Preveč tega, premalo onegale, pišite tako, pišite drugače, dajte kaj za nas, dajte kaj tudi njim...« A trosi besedičenja ne zapolnijo belih strani. Še manj postanejo katekizem pisunskega pobliska. Pisanje o glasbi pač ne diktira niti okus množice niti volja posameznika – izhaja iz nareka glasbe same.

Schumannu je bilo nemara lažje. V boju proti vsem »filistrom, glasbenim in tistim ostalim« je stopal pod zastavo glasbene ideje. Mi pa kot da še vedno čakamo na zdratarski izkupiček, svete muze pa za nasvet nihče več ne povpraša. Mar res? Je nismo kljub vsemu v letošnjem letu vsaj povabili na razgovor?

**uredniški zdradar**

P. S. Sicer pa zapuščam uredništvo RGM. Oglasne deske, za katero sem skrbel, ne potrebujejo več. Odhajam v pomorsko šolo. Zanima me, kako so zgrajene ladje.

**P.S.S. Kljub vsemu vas bo REVIJA GM spremljala tudi v naslednjem, dvajsetem letniku. Ne samo zaradi obletnice, tudi zato ker si želimo vašega odziva, vam ponujamo anketo. Pa še vesele glasbene počitnice vam želimo.**  
**uredništvo**

**VABLJENI NA OBISKE:** vsak četrtek v prostorih REVIJE GM na Kersnikovi 4, med 10. in 13. uro. **NAROČILA** sprejemamo po telefonu (061) 322-570 ali na naslov: REVIJA GM Kersnikova 4, Ljubljana 61000. **UREDNIŠKI ODBOR SESTAVLJAJO:** glavna urednica – Kaja Šivic, odgovorna urednica – Cvetka Bevc, urednik za rock – Marjan Ogrinc, tehnična urednica – Pika Bonač-Arko, lektorica – Mija Lapanja, stalni sodelavci: Peter Barbarič, Matjaž Barbo, Veronika Brvar, Lado Jakša, Tjaša Krajnc, Tomaž Rauch, Roman Ravnič, France Škerbec in Miha Zadnikar. **IZDAJA:** Glasbena mladina Slovenije. **ČASOPISNI SVET** sestavljajo: Slavko Mežek (predsednik), dr. Marija Bergamo (FF-muzikologija), Igor Dekleva (AG Ljubljana), Nena Hohnjec (PA Maribor), Ivan Marin in Ida Virt (ZDGPS), Nevenka Leban (DGUS), Peter Kopač, (DSS), Marko Studen (ZKOS), Roman Lavtar (ZSMS), Lea Hedžet in Polona Kovač (GMS). **SOFINANCIRATA:** Kulturna skupnost Slovenije in Izobraževalna skupnost Slovenije. **NASLOV UREDNIŠTVA:** REVIJA GM, Kersnikova 4, 61000 Ljubljana, telefon (061) 322-570. **RAČUN:** SDK Ljubljana, št. 50101-678-49381. Revija izide osemkrat v šolskem letu. Cena posameznega izvoda je **2.500 din**, naročnina za drugo polletje znaša **10.000 din**, za posamezne naročnike pa **12.000 din**. Cena posameznega izvoda v prosti prodaji je **3.000 din**. Revija je po sklepu Republiškega sekretariata za informiranje, št. 421-1-72 z dne 22. oktobra 1973 oproščena temeljnega prometnega davka. Rokopisov ne vračamo, fotografije pa le v primeru dogovora. **TISKA** tiskarna Ljudska pravica v Ljubljani. **PRODAJA:** revijo GM lahko kupite pri blagajni Cankarjevega doma, v knjigarni Partizanske knjige na Trgu osvoboditve 12, v Muzikalijah DZS na Trgu francoske revolucije 6, v knjigarni DZS na Šubičevi 1 a, v Mladinski knjigi na Nazorjevi 1 in v Trubarjevem antikvariatu na Mestnem trgu 25. **ODDAJE:** na prvem radijskem programu lahko vsako drugo sredo poslušate oddajo **IZ DELA GLASBENE MLADINE**, na drugem programu pa je vsak petek v večernih urah **DRUGA GODBA REVIJE GM**.



# SPEKTAKEL ZVOKOV

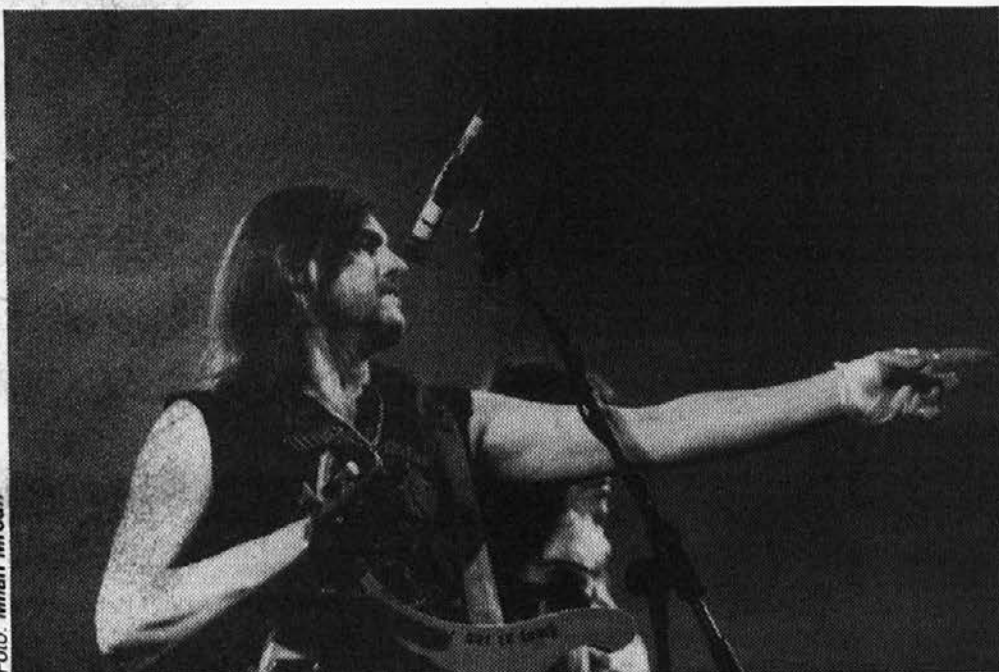
*Motörhead in Jingo de Lunch v hall  
Tivoli, 28. 4. 89*

Res je, da se je o Motörheadih že pred koncertom in tudi po njem neverjetno veliko govorilo, tale zapis pa zaradi termina izhajanja revije morda malce pozno prihaja v javnost. Kakorkoli že, Motörheadi so se »zgodili« dvakrat – to je najbrž večini bralcev znano – jaz pa se omejujem na drugi večer, od katerega smo morda pričakovali več, predvsem zaradi uspešnosti prvega in zaradi nastopa berlinskega benda Jingo de Lunch, ki so, sodeč po ploščah, obetali veliko.

Torej – petkov večer se je bistveno razlikoval od četrtkovnega, čeprav sta imela nekatere skupne značilnosti. O vsem so odločali detajli, kar dokazuje, da je rock'n'roll zelo občutljiva zadeva. Prva stvar, ki je zbudila v oči že ob vstopu v dvorano, je bila spremenjena struktura publike – ta je bila v petek manj evforična, zato pa bolj napeta prav zaradi svoje različnosti. Verjetno je temu botroval tudi nastop Jingo de Lunch, ki ni sodil v kontekst tako množičnega koncerta. Poleg tega pa je zavoljo različnih pogledov na showbusiness oziroma zavoljo neprofesionalnosti omenjene berlinske skupine in video sekcije ŠKUC-a ter HC Kolektiva prišlo do manjšega konflikta, ki pa so ga kasneje odpravili.

Velika pričakovanja pred koncertom (kar se tiče Jingo De Lunch) so se med njihovim nastopom izkazala kot neupravičena, kajti ta bend ni bil primeren za veliki oder tivolske dvorane in v tem pogledu je to bila gotovo manjša programska napaka organizatorja. JDL je bend za 200–300 poslušalcev in nič več; pred nekaj tisoč glavami pa so se zgubili, ne da bi se bili zmedli; pač enostavno nimajo dovolj znanja (pa ne samo tistega glasbenega), da bi bili lahko dobro zafunkcionirali. A tudi če to komponento izpustimo, JDL še vedno niso bili dovolj prepričljivi. Kljub temu, da hočejo igrati sodoben rock'n'roll, hardcore ali kakorkoli že imenujemo njihovo godbo, ne vedo, kaj hočejo. Na trenutke so delovali kot zbledela kopija Bad Brainsov. Sicer lahko rečemo, da so komade »šibali« povsem korektno (tudi zvok ni bil slab), vendar smo lahko že po nekaj komadih ugotovili, kako (žal) ne premorejo nič drugega kot zelo ozko šablono, glasbeno pa so, z izjemo dveh izrazitih »hitičev«, precej siromašni. Takega vtisa na žalost ni premogla popraviti niti simpatična, malce prepotentna pevka. Njeno vokaliziranje je bilo prav tako brez vsakih dimenzij. No, naslednji dan so JDL nastopili še v 4. bloku ŠN pred kakšnimi petdesetimi ljudmi. Tako je ŠKUC lahko posnel tako željeni video. Bil sem tudi tam in resnici na ljubo sem o tem bendu dobil še slabši vtis, ter ga s polno

Foto: Milan Mrčun



mero sočutja odpisal s svojega seznama dobrih (srednje velikih in manjših) skupin.

In če navržem še nekaj besed o glavnih junakih tega zapisa, MOTORHEAD. Kdor je bil na obeh njihovih koncertih, je opazil, da je bil koncept sicer isti in njegove tehnične sestavine prav tako; povsem naštudiran koncept, izboren repertoar in sploh vse zelo disciplinirano izvedeno – od uvoda z raketami, začetnega Lemmyjevega vzklika do skrajno »nadrkanega« dela lučmojstra, ki je bilo resda nepretenciozno, preprosto, nekičasto, zato pa izredno učinkovito. Prelita Lemmyjeva kri (nekdo mu je nameč v roko vrgel nabrušen kovanec), je bila odločilna za nadaljevanje. A tudi popizdevanje omenjenega frontmana je bilo kontrolirano in spet se je pokazalo, da spontanizma v profesionalnem rock and rollu ni. Tudi ko pride do takšnega neljubega incidenta, je treba odreagirati skoncenrirano in to je Lemmy izvedel genialno, v stilu neizprosne glasbe Motörheadov; obdan s primarnim, barbarskim, a dostojanstvenim besom velikega vikinga rock'n'rolla. To sicer nima nobene zveze z njegovim karakterjem (poznamo ga kot povsem drugačnega človeka), pač pa je bil to Lemmy, zvezda, oseba iz stripa, idol ali spreten performer (to sedaj niti ni važno), in to je tisto, čemur pravimo razdajanje publike, žrtvovanje. Ta dogodek je vzpostavil razliko med četrtkom in petkom. Tako so poslej tisti počasnejši komadi izzveneli nekoliko slabše, agresivnejši pa veliko bolje – to so nianse, ki razbijejo začrtano linijo, to je »žmoht« rock'n'rolla in to je dokaz, da so Motörhead večdimenzionalna skupina. Valeči se, neustavljivi kot tank, hkrati pa izredno občutljivi. Zato pravimo, da so Motörhead roots rock, neka oblika bluesa (če ga vzamemo kot izredno široko in svobodno formo s trdno osnovo).

Motörhead je končno spektakelski bend, a ne v kičastem, zvezdniškem smislu. Njihov nastop je spektakel predsem na ravni zvoka,

na prvi pogled banalno izveden, a v resnici poln predanosti, eksaze, discipline in izkušenj – tu najdemo skupni imenovalac z umetnostjo.

Urban Vovk

## MUSICA ANTIQUA

*Dnevi stare glasbe v Münchnu*

Marca letos so v Münchenskem Nemškem muzeju (Deutsches Museum) že drugi potekali dnevi stare glasbe, ki so obsegali koncerte in tečaje renesančne in baročne glasbe. Ob podpori uprave muzeja in kustosov glasbene zbirke je dneve od zamisli do izvedbe pripravila čembalistka in muzikologinja Lucy Hallman Russell, ki jo kot dolgoletno voditeljico tečajev čembala na PASG v Radovljici in Grožnjanu poznamo tudi pri nas. Na letošnjih dnevih Musica Antiqua je vodila tečaj izvajanja na **historičnih instrumentih s tipkami**. Tečaj baročnega petja je vodila **Andrea von Ramm** iz Münchna, tečaj kljunaste flavte **Klemen Ramovš** iz Ljubljane, igranja na **violo da gamba** in **baročni violončelo** pa sta učila **Marcy Jean Böilly** iz južne Tirolske in **Michael Steinkühler** iz Oberaudorfa v ZRN. Med udeleženci tečajev so bili študenti iz ZRN, Avstrije, NDR, Bolgarije, Paname in štirje iz Jugoslavije – trije udeleženci tečaja za instrumente s tipkami in Mateja Bajt, učenka kljunaste flavte v razredu prof. Klemen Ramovša.

Z Dado Ruža iz Varaždina in Egonom Mihajlovičem iz Beograda; oba od letošnjega šolskega leta študirata na Konzervatoriju v Würzburgu pri prof. Russellovi; sem se udeležila tečaja za **historične instrumente s tip-**



kami. Pouk je potekal ob dopoldnevih v veliki sobi glasbene zbirke v muzeju. Po uvodnem predavanju o v muzeju razstavljenih glasbil s tipkami smo posamezne instrumente podrobneje spoznali. Vsak dan smo se posvetili eni vrsti instrumentov: italijanskemu, fanco-skemu, angleškemu, franko-flamskemu, nemškemu tipu čembala, klavikordu, spinetu, virginalu, »klavirjem s klavirji« in na koncu še nemškim historičnim orglam. Profesorica je pojasnila posebnosti različnih tipov čembala in jih povezala z značilnostmi glasbe iz posameznih dežel ter opozorila na razlike v izvajanju. Ob posameznih skladbah, ki jih je izvajal vsak izmed nas, je razložila njihove oblikovne, agogične značilnosti, artikulacijo... Pogovarjali smo se o načinih fraziranja, izbiri tempa, itd... Zaželeno je bilo, da smo na italijanskem čembalu igrali dela Frescobaldija ali Frobergerja, na virginalu skladbe Sweelincka in angleških virginalistov ter na klavikordu fantazije C. Ph. E. Bacha.

Izjemno privlačno in vzpodbudno je bilo igrati isto skladbo na različnih instrumentih, saj je zvok posameznega glasbila določal njegov značaj in znatno vplival na poslušalčev vtis o skladbi.

Poleg tega, da smo dobili veliko podatkov o razlikah v načinu izdelovanja instrumentov s tipkami in novih izkušenj v izvajanju čembalske oz. klavirske glasbe, je gotovo največje bogastvo, ki smo ga vsi odnesli s tečaja, prava množica zvočnih vtisov, različnih zvočnih otenkov, ki so značilni za posamezne originalne instrumente.

Popoldanske ure so bile namenjene komornim igri in individualnemu vadenju, ki je bilo res intenzivno, saj smo se želeli čimbolj izkazati na zaključnem koncertu. Pripravili smo toliko glasbenih točk, da smo imeli kar dva koncerta. Vzporedno s tečaji so tudi docenti vsako popoldne izvajali koncerte z različnimi programi in na različnih muzejskih instrumentih v veliki dvorani glasbene zbirke. Presenetljivo sproščeno in prijateljsko vzdušje med študenti in profesorji pa je izpolnilo naše bogato enotedensko »bivanje z glasbo«.

Tjaša Krajnc

## ŠEHEREZADIN BOJ

**V sredo 17. maja se je v našem kulturnem hramu bil zanimiv boj: simfoniki kontra mladež.**

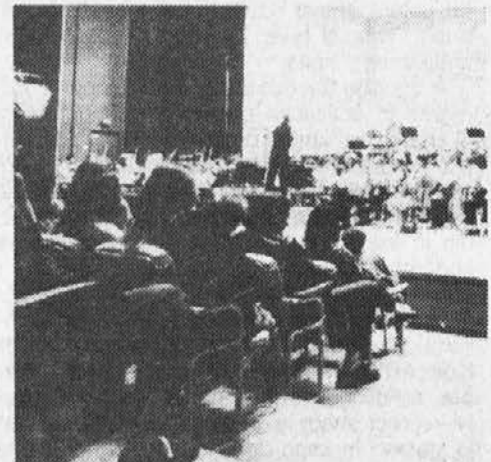
Simfoniki so ljubezljivo ponudili našim ljubim šolarčkom matinejo – suito Šeherezada Rimskega-Koraskova. Glasbena mladina Slovenije se je potrudila za organizacijo in naša zagnana prosveta jo je z odprtimi rokami sprejela, naša mladež pa je vzela dvo-boj na znanje. Tako bi bila dvorana skoraj nabito polna, če ne bi en razred dezertiral. Tudi simfoniki so bili, kolikor sem opazila, vsi na mestu. Bojno polje je bilo obširno: simfonična pesnitev Šeherezada, suita v štirih delih.

Gromovito nadere sultan Šeherezado, ta pa – žensko zvita – odgovori violinsko nežno

in trepetajoče z dolgo štorijo. Pa se čisto tam zadaj presunljivo oglasi vrečka z bomboni. Violina začne zgodbo o Sindbauldovem popotovanju, orkester se ji pridruži, dvorana se pa ne da. Vodilno temo le-te povzame šumeča vrečka, izdatno jo podpre moledujoče mrmranje in glasni bombončki romajo. Nič še ni odločeno...

Violina pa že zastavi drugo zgodbo in – glej ga, vraga – deklici za mano sta se spomnili, da še nista dorekli vsega o mili jima prijateljici. Tako slišimo plesno temo in lovimo vmes o tem, kako da je nesramna... in hinavska... ah in oh... vmes pa iz ozadja kapljajo še zadnje prošnje že nekam utrujeni vrečki. Dirigent zasluži omahovanje v dvorani in nakaže nekaj glasnejšega, orkester se potruji, mogoče bi bilo dobro več bobnov, toda vseeno se drugi stavek dokaj učinkovito konča za orkester in sovražna stran ostane vsaj malo brez besed in brez dejanj.

Potem se gremo tretji stavek – ljubezen med princem in princeso – in med princeso in prelepo melodijo z grozo opazim malčka na prvem balkonu kako otožno se nagiba čez



ograjno in se že bojim preveč tragičnih poudarkov te matineje, pa posežejo vmes njemu najbližji in mu sikajoče dopovejo, da je nesmiselno utrgati si cvet življenja zaradi ene zgrešene matineje.

Odpravimo se še na slavnost v Bagdadu, in če že orkester lahko pokaže kaj zna, mora tudi dvorana odkriti svoje karte. Zadnja vrsta čisto zgoraj zvarira etudo prijateljskega suvanja, desni balkon se poskuša v menjanju sličic, pol parterja pokaže, kako se da dremuc-kati, nekateri pa se že skoraj zmenijo, kam gredo potem na sladoled, vendar vmes poseže gong, ki oznani brodolom. Otročki od presenečenja skoraj vkup zlezejo in orkester si je že svest zmage, pa bi jo nepremišljeno skoraj zgubil, ko si še da opraviti z na koncu ponovljenim začetnim Šeherezadinim motivom, vse preveč liričnim za tako priložnost.

Ja, obrnilo se je tako, da je orkester zmagal. Nasprotniku bi lahko očitala preveč medel parter, preveliko zadržanost na njim tujih Marsovih poljanah, pa še njihovi tršice in tovariši so čisto odkrito navijali za sovražnikov tabor.

Orkester pa bi tudi lahko izbral kaj bolj udarnega, tudi orgle bi lahko poklical na pomoč in bolj zaposlil tolkalce in pihalce. Ali pa bi izbral kaj takega, kar gre bolj v ušesa, in bi se kaj lahko zgodilo, da bi na tak zvijačen

način pripravil otroke do tega, da bi obsedeli z napetimi ušesi in odprtimi usti.

Dvorani je treba priznati, da je hrabro prenesla svoj poraz in z gromovitim ploskanjem je priznala, kdo je močnejši. O tem, ali je pametno take male nedolžne dušice izzivati s takimi utrudljivimi zvoki, si nisem čisto na jasnem. Čisto potihlo povem, da če bi bila jaz namesto otrok in bi me posiljevali s čim takim, bi se še pred začetkom izmuznila in odšla v Maksimarket na tortice.

Lojzka Štanc

## PROGRAMSKA PRAZNINA

### 3. mednarodni festival za harmoniko in orglice

Kar 75000 tekmovalcev v blizu 250 harmonikarskih orkestrih in 30 skupinah z orglicami je sodelovalo od 4. do 7. maja na velikem festivalu za harmoniko in orglice v Innsbrucku. Zbrani so bili številni najboljši orkestri iz vse Evrope: iz ZRN, Avstrije, Švice, Nizozemske, Velike Britanije, Španije, Danske, Francije, Finske, Švedske, Poljske, Bolgarije in Jugoslavije (mimogrede: v zaključnem nagovoru ob podelitvi priznanj smo bili seveda uvrščeni med »s posebnim zadovoljstvom pozdravljam naše goste iz Vzhodne Evrope«). Vsekakor je tako gromozanski festival omogočal precej objektivni vpogled v položaj harmonike, še posebno pa harmonikarskih orkestrrov (tekmovali so namreč le orkestri in večje komorne skupine) v današnji glasbi.

Harmonikarski orkestri so bili razdeljeni na štiri tekmovalne kategorije (le-te so orkestre delile še na odrasle in mladinske) glede na izbrano skladbo, ki so jo prijavili za tekmovalje. Tako je bila npr. med štiridesetimi orkestri kaka skladba kar dvakrat, trikrat ali celo štirikrat zaigrana. Še posebno je to veljalo za višje kategorije, čeprav je bilo tu praviloma manj tekmovalcev kot v »lažjih« skupinah, saj je predstavitev tehnične izbrusenosti in muzikantske dodelanosti orkestra nujno zahtevala kvalitetnejše skladbe. Izbor le-teh je seveda neprimerljivo ožji kot v lahkotnejši muziki (izraz je verjetno preblag), ki je prevladovala v nižjih kategorijah. Take skladbe so razne založbe na festivalu tudi največ propagirale in verjetno tudi največ prodale.

Pa si mislimo: tako je povsod. Po domačij-skih rum-pum-pum-orkestrih ne smemo posploševati ali ocenjevati kar vsega. Kako je bilo torej v najvišji kategoriji? To nas je predvsem zanimalo, ker si želimo popestriti program tudi doma. Vendar smo ostali precej razočarani. Več kot polovico (!!) skladb so samo ljubljanski poslušalci Harmonikarskega orkestra KUD Vide Pregarc že lahko slišali na njihovih koncertih. Nekaj ostalih del že po naslovih ni obetalo prav veliko (Bolgarska rapsodija, Vagabunden-Musik), očitno zagato so reševale priredbe popularnejših del iz simfonične literature. Saj poznamo začaran krog:



glasbe za take sestave ne pišejo »resni« skladatelji (med izvrstnimi izjemami je Primož Ramovš, čigar skladbo so ob izvedbi na tekmovalstvu v Avstriji pred dvema letoma – tudi v izvedbi hamonikarskega orkestra KUD Vide Pregarc – tako v žiriji kot med občinstvom z navdušenjem sprejeli), izvajalci morajo zato predstavljati nekvalitetna dela, ta zvok spet odbije resne ustvarjalce, etc. etc. Ob tem ostaja zvočna neizkoriščenost harmonike vzrok in posledica vsega.

Kako torej »veliki« orkestri sestavljajo svoje programe? Zelo zanimiva sta bila dva »gala-koncerta« prej izbranih orkestrów (v središču obeh je bil nastop orkestra Hohner konservatorija iz Trossingena pod vodstvom znanega skladatelja za harmoniko, Fritzja Doblerja). Noben od sedmih orkestrów se ni mogel izogniti praznim skladbicam, večina pa se očitno celo niti trudila ni. Da tudi priredbe ne morejo rešiti programa, ampak ga lahko še bolj zadušijo, sta dokazali npr. Rapsodija in blue (za klavir in harmonikarski orkester!) ter (mešana marmelada iz) Westside-Story.

Zaključek? Izredno uspešen, čeprav malce grenak. Edini jugoslovanski »predstavnik«, **Harmonikarski orkester KUD Vide Pregarc**, iz Ljubljane, je pod vodstvom dolgoletnega neutrudnega dirigenta **Srečka Piškurja** v najvišji kategoriji prejel **prvo (!) nagrado** in še enkrat dokazal svojo kvaliteto (ne glede na precej slabše instrumente ob primerjavi z ostalimi sodelujočimi) tudi v evropskem obsegu. Veselje je morda mračil le občutek, da ne le pri nas, ampak tudi zunaj naših meja ni prav dosti skupin, ki bi se trudile za resnično kvaliteten harmonikarsko glasbo. To pa tak festival v svoji mogočnosti res grenko lahko pokaže.

Matjaž Barbo

## SANJE O STAREM GRADU

### 16. srečanje glasbenih akademij in fakultet Jugoslavije

Tam nekje sredi maja sem dan za dnem sanjal nenavadne sanje. V starem gradu so živeli komponisti, izvajalci, muzikologi, kritiki in ljubitelji glasbe. Apoloni je poslal svoje igralce biserov, da so kot sodniki spremljali početje prebivalcev gradu. In bogme! Ni se skladalo, igralo, prepevalo, pisalo in kar si bodi in kako si bodi. Čas glasbe za glasbo samo! Tisti, ki so kakorkoli prekršili zoper zakon glasbe starega gradu, so v kleti lupili krompir. Na svetlo so jih spustili šele tedaj, ko so pred samim Apolonom položili zrelostni izpit. A nekateri so pač postali kuharji. Sicer pa, boljše je dobra hrana kot slaba glasba.

Ampak to so bile sanje. Potem je prišlo 16. srečanje glasbenih akademij in fakultet Jugoslavije (12.–15. maj). V pričakovanju glasbenih razodetij sem se odpravil na prvi koncert. Orkester simfonikov RTV Ljubljana je pod taktirko Antona Nanuta predstavil orkestralna dela študentov kompozicije: **Aljoše Solovere Cielo y sombra para orquesta, Jerce Oblak**

**Zlito za orkester, Milane Stojadinović Mikrijoki za simfonični orkester in Srdana Dedića Beat on.** Pri moji veri, to sicer niso bili rajski stolpci mojega šanjskega gradu, a gotovo bodo mladi skladatelji nekoč našli pot do tja. Tako je Solovera postregel z zanimivo impresionistično sliko, Oblakova z izostreno študijo zvoka kot takega, Stojadinovičeva z zanimivo izpeljavo prikrite razdelave skladnje in Dedić z izstopajočo ritmično eruptivnostjo. Različno in dobro. Dodano tem prizadevanjem smo poslušalci živeli še Brahmsov Koncert za klavir in orkester v d-molu s solistom Hinkom Haasem. In preživeli.

Naslednjega dne je razgovor študentov muzikologije kotrljal bele in črne bisere, pokazal odstopanja v to in ono stran. Pohvaliti velja referate Katarine Livljanić, Ane Stefanović in Nataše Cigoj. Dan za tem so se predstavili še etnomuzikologi in glasbeni pedagogi.

Da sem se na drugem koncertu študentov kompozicije znašel v kleti, kjer lupijo krompir, me je kar groza zapisati. Teme z variacijami so se kot /študijska obveznost/ vrstile druga za drugo, pri ostalih skladbah sem se z lučjo pri belem dnevu odpravil iskat poetične trenutke. Nak, ti pred Apolonom niso polagali zrelostnega izpita.

A zgodbe še ni konec. Dva koncerta Komorne in solistične glasbe sta se prodajala v znamenju javne produkcije. Naj zdaj brskam po spominu od točke do točke in naklonim molk ali ploskanje ali žvižganje? Celostna podoba stoji na majavih nogah, potrditvi močnih in trdnih stebrov bodočih gradov sta se koncerta umaknila.

Srečanje se je izteklo s Koncertom Simfoničnega orkestra Akademije za glasbo Ljubljana. Z dirigentom Nanutom so predstavili **Koncert za violino in orkester Nenada Firšta**, solistično ga je odgodla Monika Skalar. Ni kaj reči. Avtor je študent 2. letnika, koncert je koncert in kapo dol. Kaj hitro se je znašla spet na moji glavi ob Mozartovem koncertu za klavir in orkester v d-molu, ki je še komaj dihal pod prsti Aleša Puharja. Beethovnu kot zadnji točki sem se odpovedal. Ad hoc nastrganim orkestrašem se ne pustim speljati. Tako sem si do doma požvižgaval Ludvigovo Peto in šel naprej sanjat svoje sanje.

Florianus

## MLADI ZVOKI ČASTITLJIVE HIŠE

### Koncert ob sedemdesetletnici Srednje glasbene in baletne šole v Ljubljani

Letošnji maj je poseben praznik Srednje glasbene in baletne šole v Ljubljani. Prek celega meseca tja v začetek junija se vrstijo koncerti, s katerimi skuša ta ustanova poka-

zati, kje je po sedemdesetih letih obstoja in vzgajanja mladih glasbenih talentov. In tudi ima kaj pokazati! Srečne okoliščine so hotele, da se je zadnja leta v tej šoli nabralo presneto dosti nadarjenih mladih glasbenikov, prav gotovo pa je to, da svoje sposobnosti lahko pokažejo na velikih odrih, velika zasluga njihovih pedagogov in organizacije šole.

Že koncert **šolskega simfoničnega orkestra** pod vodstvom **dirigenta** in pedagoga **Francija Rimala** 11. maja v veliki dvorani Slovenske filharmonije je dokazal, da ta orkester zmore zahteven program in zna slediti neizprosnim tempom in natančni dirigentski palčici. Zelo se je izkazal tudi solist večera, dijak 4. letnika šole, **pianist Martin Šušteršič**, ki se je lotil nič manj kot Griegovega velikega koncerta v a-molu.

Osrednja prireditev praznovanja je bil pisan koncert dijakov Srednje glasbene šole, ki je 17. maja v veliko dvorano Cankarjevega doma privabil kar lepo število obiskovalcev. Bilo je slavnostno ne le zato, ker je mati županja šoli izročila visoko državno priznanje, ampak tudi zato, ker so mladi glasbeniki v svojo igro vložili vse znanje, temperament in svežino. Po tem, kar smo slišali v tistih dveh urah glasbe, se nam ni bati, da bi nam primanjkovalo dobrih umetnikov, kvečjemu se lahko bojimo, da naš kulturni prostor in razmere v njem ne bodo dovolj gostoljubne za vse med njimi!

Slišali smo čisto in izdelano petje **dekliškega zbora** pod vodstvom **Majde Hauptman**, nekaj imenitnih komornih skupin, med katerimi moramo seveda posebej omeniti **godalni kvartet**, ki je na lastno iniciativo izvedel delo svojega sošolca Vitje Avseca (kateri obeta, da bo prav kmalu stopil na skladateljsko pot). Predstavili so se še **čelistka Ajda Zupančič**, dobitnica prve nagrade in kar polnih 100 točk na letošnjem republiškem tekmovanju učencev in študentov glasbe, **kitaristka Monika Kranjc**, ki je bila na omenjenem tekmovanju tudi zelo uspešna, prav tako s prvo nagrado odlikovani **violinist Izток Vodišek**, **klarinetist Rok Spruk** ter pianist **Martin Šušteršič**, ki se je na tekmovanju enako dobro odrezal kot čelistka Ajda Zupančič. Koncert, katerega program je bil pester in privlačen – slišali smo kar precej naše glasbe (Kogoja, Vrabca, Avseca, Strmičnika, Škerjanca, Šivica in Ramovša) – je sklenil orkester, ki je ponovil del programa s svojega celovečernega nastopa. Sibeliusovi skladbi Finlandija in Žalostni valček, za dodatek pa prav po dunajsko elegantno zaigral Straussovo Pizzicato polko.

Težko je natančno opisati vse nastope, ki so sledili. 25. maja so vse svoje večine pokazali mladi glasbeniki v **jazz orkestru** pod vodstvom profesorja **Dušana Vebleta** ter mladi pevci iz oddelka za jazz in zabavno glasbo profesorice **Nade Žgur**. 30. in 31. maja pa so v veliko dvorano Cankarjevega doma ljubitelji baleta privabili mladi baletniki – učenci srednje baletne šole s svojimi gosti.

6. junija se bo v dvorani Slovenske filharmonije slavje končalo z zaključnim nastopom tistih učencev glasbene šole, ki v dosedanjih koncertih še niso prišli do »besede«.

KŠ

# VIŠEK PEVSKE SEZONE

## Pet zborovskih koncertov

Pri koncu letošnje sezone smo v vseh pogledih. Tudi na področju zborovskega petja se to krepko pozna, tako smo priča številnim letnim koncertom in drugim celovečernim ali krajšim zborovskim prireditvam.

Od zborov z daljšo in odmevnejšo tradicijo smo doslej slišali naslednje: **Consortium Musicum**, **Komorni zbor RTV Ljubljana**, **APZ Tone Tomšič** in **Lipa zelenela** je petinštirideseto obletnico delovanja pa je slavil **Partizanski pevski zbor**.

Pristop k oblikovanju sporeda je bil v vseh primerih zelo različen – le **Komorni zbor RTV Ljubljana** in **Lipa zelenela** je sta razvila soroden pristop do izvedb prirejenih slovenskih ljudskih pesmi. Mirko Cuderman je z zborom nastopil v okviru Slovenskih glasbenih dni aprila, zato je izbira sporeda glede na letošnjo temo simpozija (Ljudska in umetna glasba v 20. stoletja v Evropi) logična. Zbor **Lipa zelenela** je svojo izbiro skladb lahko opravičil z dejstvom, da je koncert namenjen široki publiki, zborovodja Jernej Habjanič pa se je glede na zasedbo laže odločil za relativno tekoč program, ki ga bo tudi publika lepo sprejela. Obe izvedbi sta bili muzikalno in tehnično lepo izpeljani, le pri Lipi je bilo opaziti, da velik del zbora predstavljajo starejši pevci, ki nimajo več stalnega stika z zborovskim petjem. Dinamični razpon je bil tako manjši, kot bi bil lahko, glasovno pa smo lahko opazili manjše pomanjkljivosti.

**Partizanski pevski zbor** je v skladu s tradicijo izbral dve sodobnejši (D. Božiča, P. Šivica), vendar angažirani skladbi, v drugem delu pa je izvedel (pod vodstvom Cirila Cvetka) vrsto krajših borbenih in drugih angažiranih pesmi, ki jih v njegovem programu zasledujemo še več let. Sicer lep koncert, čeprav označen z nekaterimi značilnostmi petja, ki občasno zmotijo – predvsem preveč poudarjen ritem (zabijanje).

**Consortium musicum** se pod vodstvom dirigenta Mirka Cudermana še naprej drži začrtane smeri. Po prvi celotni izvedbi Dvorakove Svete Ljudmile je zbor zdaj izvedel (tudi prvič v Ljubljani) Händlov oratorij Salomon. Pevci so delo odlično izvedli, nekoliko slabše so svoj del posla opravili orkestraši, solisti pa bi se lahko bolj potrudili (orkester so sestavljali člani orkestra SF, solisti so bili Dunja Spruk, Neven Belamarič in Olga Gracelj). Izvajanje manj znanih del pa je v vsakem primeru hvale vredno dejanje, ki ga pevci izvajajo z velikim entuzijazmom in vsekakor zasluži pohvalo.

**APZ Tone Tomšič** je svoj letni koncert zastavil ambiciozno, vendar zvočno umirjeno. Dirigent Jože Fürst je tokrat izbral dela Francozov Poulenc, Debussyja, nato Purcella v priredbi Šveda Svena Davida Sandströma; zbor je prvič javno izvedel Farinellija (skico za portret) Jakoba Ježa; nato pa smo slišali še dve skladbi Szymanowskega, eno Andreja Koszewskega in na koncu Musico noster amor Jacobusa Gallusa.

Odlične izvedbe zbora, ki je kvaliteto potrdil že s številnimi nastopi in priznanji, so predstavile francosko razgibane harmonske pretoke prvega dela koncerta, Purcellova skladba je bila v Sandströmovi obdelavi občasno že neprepoznava, kontrast je bil še opaznejši, ker jo je Šved pravzaprav le končal, saj je začetek zvest izvirniku. Ježeva skladba je duhovito norčevanje in naše zborovske – in pevske nasploh – politike. Szymanovski je bil kot vedno umirjen in vendar izrazit, Koszewski duhovit in zanimiv (dirigent je v izvajanje vključil tudi publiko), Gallus medel(seveda le zaradi izvedbe), zato pa sta bila odlična oba dodana madrigala Carla Gesualda da Venose.

Torej – kot vidimo se zbori usmerjajo dovolj različno, čeprav (to trdim tudi na osnovi drugih sporedov, ne le omenjenih) lahko opazimo porast števila koncertov ljudske (prirejene) glasbe. Razlog je nenazadnje tudi v trenutni situaciji (politični predvsem).

Zbori z daljšo tradicijo (Consortium, Partizanski) le-to nadaljujejo, v celoti pa lahko ugotovimo, da je še vedno najmanj izvedenih sodobnih del. Kljub vsemu je spored glasbe ravno na zborovskem področju (to velja žal le za centre) dovolj enakovredno razporejen. Kakovost petja tudi vztraja na visoki ravni. Morda se je začel prehod iz kvantitete v kvaliteto, ali pa je to le prevara in v Ljubljani slišimo samo tiste najboljše? Bojim se, da drži to drugo.

Tomaž Rauch

## PIXIES – ŠKRATKI KONCERTNE POMLADI

### Druga godba 89

Začetni večer letošnje (pete po vrsti) Druge Godbe 89 v poletnem gledališču Križank v Ljubljani je bil tisto kar smo že nekaj časa nestrno pričakovali. GIGANTIC, bi rekli Pixies. Ne glede na objektivne okoliščine (cela vrsta bolj ali manj zanimivih koncertov, praznovanje Dneva mladosti...) in na relativno malo znano skupino jim je v samo uro trajajočem nastopu uspelo prepričati več kot tisočpetstoglavno množico, da je vse tisto, kar so o njih vedeli, resnično. Tudi tiste večne skeptike, ki pred koncertom o skupini niti slišati niso hoteli, danes pa me zasipajo s praznimi kasetami...

Boston, Massachusetts, ZDA. Leto 1986, mlada začetniška skupina brez pravih glasbenih izkušenj posname 18 pesmi, ki naj bi na tak ali drugačen način privabile kolikor toliko sposobnega založnika. Preko članov benda Throwing Muses so posnetki (prav tako iz Bostona) prišli na mizo glavnega urednika angleške založbe 4AD (Znana predvsem po skupinah Cocteau Twins, This Mortal Coil, Dead Can Dance, Dif Juz, Wolfgang Press...). Osem jih je danes zabeleženih na prvcu – mini albumu COME ON PILGRIM. Kmalu zatem se ponovno odpravijo v studio – tokrat z pravim producentom: Steveja Albi-



Foto: Milan Mrčun

nija poznamo tako po sodelovanju z Big Blacki kot z Rapemani. Naslov nove plošče: SURFER ROSA. Ta jih postavi v središče pozornosti otoške kritike. Čez noč (vmes je bilo še lansko dolgo vroče poletje) postanejo skupina leta – tako po izboru Melody Makerja kot Soundsa! Leto 1989 in nekako konec aprila DOOLITTLE (po znanem živalskem zdravniku), plošča, s katero so ponovno prišli na prva mesta vseh evropskih lestvic neodvisnih plošč. In čeprav te nikoli niso mogle biti pravo merilo, je dejstvo, da so se vse tri njihove plošče pred mesecem pojavile med prvimi petimi najbolje prodajanimi albumi v Angliji, več kot samo omembe vredno.

V zapisih o Pixies se je dalo prebrati marsikaj! O tem, da gre za novo varianto Butthole Surfers, pop hard core ali ameriški antipod Sugarcubesom... Vse to lahko drži, pa tudi ne! Nepredvideni izbruhi silovite energije, kričanje, poigravanje z besednimi nesmisli, ostanki starih fraz, bizarni teksti, nerazumljive fobije ali strasti... so besede, ki jih v podobnih konstrukcijah nemalokrat peberete...

Frontman Black Francis, basista Kim, kitarist Joey in bobnar David – karizmatični kvartet povprečnih ameriških mladcev prav gotovo ve, kaj hoče! Na odru ne rabijo posebnih efektov, dokaj statični in brez odvečnih komentarjev sledijo liniji kratkih, a efektnih komadov (v eni uri so zaigrali kakih 30 pesmi – drugim je za to velikokrat potrebna vsaj še ura več), ki ne glede na raznoliko podobo omogočajo tisto pravo koncertno vzdušje. Pesmi kot Where Is My Mind, Monkey Gone To Heaven, Wave of Mutilation, Isla De Encanta, Debaser... so pop pesmi, so torej to, za kar jih imajo njeni avtorji. Če vidite v tem kaj slabega, je to predvsem vaš problem! Ali drugače: živel čas, v katerem se »v glasbi nič ne dogaja«, torej čas brez prave osrednje linije, saj izgleda, da je prav to čas, v katerem se dogajajo najboljše stvari. Med te prav gotovo spadajo vse tri plošče Pixies!

Če bo šlo vse po sreči, se utegne zgoditi, da bo SURFER ROSA prav v kratkem izšla tudi pri nas. Bi radi še kaj več?

Martjan Novak



## INVENTIONES FERALES ZA VIOLINO IN GODALA

Junija bo orkester Slovenske filharmonije s solistom violinistom Primožem Novšakom pod taktirko Nikolaja Aleksejeva v svojem programu izvedel tudi skladbo *Inventiones ferales* našega skladatelja Uroša Kreka.

Avtorja navadno predstavimo s suhoparnimi podatki: rojen... študiral... se posvetil temu in temu...

Pogovor s skladateljem Urošem Krekom pa je bil tako zanimiv in poln domisljic, da ga ne morem tako predstaviti. Zame je prijeten in duhovit sogovornik, star dobrih šestdeset let, ki veliko razmišlja, veliko opazuje, se zna veseliti življenja in uspehov drugih, še posebej mladih... V vsakem njegovem stavku se zrcalijo klasična izobrazba, ustvarjalni duh in bogate izkušnje, ki si jih je pridobil kot radijski človek, kot raziskovalec ljudskega izročila, kot profesor mladih skladateljev...

A tokrat velja predstavitev predvsem njegovemu delu, enemu največkrat izvajanih, kar jih je napisal. V enciklopediji lahko preberem, da je Uroš Krek napisal veliko del za godala – Sonatino za godala, Koncert za rog in godala, Sinfonio per archi, Sonato za dve violini, Duo za violino in violončelo, Trio za violino, violo in violončelo in še in še... in seveda *Inventiones ferales*, o katerih želimo govoriti.

Zato je bilo moje prvo vprašanje, zakaj prav godala. Kakšen je njegov odnos do teh instrumentov in ali ni morda nanj posebej vplivalo to, da je igral kontrabas?

● Ja, igral sem kontrabas, a moj prvi instrument je bil violina! Kot mlad fant sem jo igral šest ali sedem let. Človek pravzaprav nikoli ne ve, kateremu instrumentu najbolj pripada, a moja mladostna zaljubljenost v ta čudoviti instrument – namreč violino, je prav



Foto: Milan Mrčun

gotovo vplivala name. Poleg tega so okoliščine nudile veliko možnosti za komponiranje za godala. Tu moram omeniti znamenitega violončelista Antonia Janigra, ki je pred kratkim umrl. Zelo veliko mu dolgujem, saj me je kot šef Zagrebških solistov in kot strokovnjak, ki je izredno dobro poznal artikulacijo in interpretacijo godal, seznanil z intimnostmi godalnega zvoka – komornega in orkestralnega. V tistih letih, tam pred tridesetimi, ko smo v Jugoslaviji bolj pridno sodelovali kot zdaj, sem pogosto dobival naročila iz Zagreba in prav Janigro je bil tisti, ki mi je marsikatero delo naročil in ga nato tudi izvedel.

Je bilo delo *Inventiones ferales* naročeno prav za Zagrebški bienale – tam so ga namreč leta 1963 premierno izvedli?

● Ne, z Bienala so me vprašali, če imam kako novejšo skladbo in povedal sem jim za *Invincije* za violino in godala. Sprejeli so jih v program, vendar jih ni krstil Janigro, ker je takrat ravno odšel iz Zagreba, temveč zagrebški dirigent Pavel Dešpalj.

Odkod ta turobni naslov – *Inventiones ferales*, ki pomeni »premišljanje o smrti«?

● Skladba je posvečena spomenu na očeta, ki mi je malo pred tem umrl, obenem pa častiljivi umetnosti prijatelja Igorja Ozima. Prav gotovo sta najino prijateljstvo in navezanost spodbudila prav takšno delo, kakršno je, s tako barvo, takim ozračjem in tako izpovednostjo. Sem pač človek, ki za ustvarjanje potrebuje stimulacijo in tega spremljevalnega faktorja se najbrž do konca življenja ne bom mogel otresti... Delo je seveda res nekakšno meditiranje o smrti. Z naslovom pa je bilo takole: obiskal sem svojega prijatelja, profesorja Antona Sovreta, znanega jezikoslovca, in mu povedal, kakšno glasbo pišem. Želel sem si naslov v dveh besedah – »*invincije*« se mi je zdelo dobro in tudi profesorju Sovretu je bila beseda všeč, predlagal mi je torej

*Inventiones ferales*. »*Feralia*« so bila v starem Rimu praznična pogrebna obredja.

Kakšno obliko ste namenili temu delu?

● Skladbo sem zasnoval kot koncertantno delo v treh stavkih, prvi je počasen – Lento, drugi razgiban – Risoluto in tretji spet počasen – Lento.

V tej skladbi je nekaj ljudskih melodij – je to odraz vaše navezanosti na domačo zemljo, spomin na dolgoletno zbiranje in raziskovanje ljudskega izročila?

● Namen tega dela je bil združiti več želja, stremeljenj, ki so tlela v meni. To je bil čas, ko je v meni dozorel osebni odnos do sozvočja, do harmonije, vendar ne le v barvnem smislu, temveč globlje; recimo v tem, kako se dá struktura kontrapunkta uskladiti s tistim zvokom, ki sem ga v sebi na tihem želel oblikovati in povedati... To sem hotel povezati tudi s folkloro – v prvem stavku se že kmalu po začetku v violini oglasi citat – belokranjska kresna pesem, ki sem jo spoznal na svojih raziskovanjih po naši deželi. Tej pesmi sem dal svojo vsebino, kot so takrat delali mnogi skladatelji... Iz te teme v žalobnem tonu se mi je sama ustvarila pasacaglia, ki neprestano narašča in violina ima vse bolj zanimive koncertantne pasaže, nakar nazadnje ta tema zamre in v violini se pojavi začetna tema orkestra. Malo sem koketiral z dvanajsttotsko tehniko, ker me je zanimalo, kako jo združiti z mojim izraznim svetom, a delo seveda ni čisto dvanajsttotsko, ker mi ne »leži«... Gre za združevanje tistega izraza, ki ga ima človek v sebi, s tehniko, ki v tistem trenutku najbolj ustreza.

Srednji stavek je zelo razgiban, predstavlja želi tisto življenjsko silo, ki se upira fenomenu smrti, od tu tudi divja in hitra melodika, ki po več višjih pripelje do preloma – takrat celotno ozračje ostekleni v trenutku, ki visi med biti in ne biti več... dokler se nazadnje violina čisto ne izgubi. Tretji stavek pa izraža naš odnos do smrti. Neko usodno dejanje je za nami in naslov »žalobno« prihaja vse bolj do izraza. Spet se v obliki pasacaglie pojavi ljudska tema – uspavanka, kjer violina poje, kot bi improvizirala nad mehkim ozračjem orkestra vse do prehoda, ki pomeni ogromen vzdih – nakar se glasba v izredno asketskih intervalih umiri do končnega tona c.

Je res, da je skladba zares končana šele takrat, ko je nekdo živo izvede, ko izzveni?

● Pravzaprav niti takrat ne. Vprašanje je, kdaj je seveda zares končana! Prvo izvedbo in večino naslednjih dolgujem Igorju Ozimu, ki je skladbo izvajal tudi v tujini, in to pogosto. Na nekatere izvedbe so me povabili in opazil sem, kako se interpretacija tudi pri samem Ozimu spreminja. Vedno je delo igral imenitno, do zadnje osminke me je popolnoma razumel. In vendar njegov odnos do te skladbe ni vedno enak... Čutim, da je skladba živo bitje, nimam več kaj dodati, otrok gre svojo pot...

Povejmo za konec, da so skladbo že leta 1965 tiskali pri Društvu slovenskih skladateljev, da je izšla na plošči in je posneta na več radijskih postajah pri nas in v tujini.

## MARKOM KROLLOM

Mark Kroll je ameriški čembalist iz New Yorka. Študiral je na znamenitem Yaleu pri še znamenitejšem čembalistu in muzikologu Ralphu Kirkpatricku. Živi v Bostonu, kjer je profesor čembala na oddelku za glasbo bostonske univerze. Letošnjo pomlad preživlja v Jugoslaviji. 23. in 24. maja je imel na Akademiji za glasbo v Ljubljani izjemno zanimivi predavanji o stilih izvajanja čembalske glasbe in o razlikah v igranju na čembalo in klavir. Poleti pa bo od 20. do 26. julija vodil mojstrski tečaj za čembalo v Grožnjanu. Beseda je stekla o izvajanju stare glasbe, o tem, kako je biti čembalist, in seveda o tem, kaj je Marka Krolla pripeljalo k nam.

Foto: Boris Horvat



● **Kako to, da ste izbrali in prišli v Jugoslavijo, kjer se izvajanje stare glasbe še ne posvečamo prav dolgo?**

V Jugoslavijo sem prišel s pomočjo Fulbrightove štipendije. Že petindvajset let igram čembalo, učim pa osemnajst let. V teh letih sem imel veliko študentov in marsikje sem že učil. Vedel sem, da je v Jugoslaviji izvajanje stare glasbe še na začetku, zato sem mislil, da bi bila čudovita priložnost priti in ponuditi svoje znanje. Če lahko kako pomagam, bom srečen.

● **Ali ste tudi vi kot večina čembalistov najprej igrali klavir?**

Klavir sem začel igrati s šestimi leti, tako kot vsi. Igral sem Liszta in Rahmaninova, tudi Couperina, Byrda, Johna Bulla, a to je grozno zvenelo. Pri sedemnajstih sem s klavirjem naenkrat popolnoma prenehal. Čeprav v ZDA takrat še ni bilo lahko priti do čembala, sem vedel, da je prav, kar delam, in poiskal sem učitelja za čembalo. Takrat sem tudi začel delati pri izdelovalcu čembalov in ostal pri njem leto dni. Začel sem in nikoli se ne oziram nazaj! Včasih še sedem za klavir, a le za zabavo.

● **Ali tradicija izvajanja stare glasbe v ZDA živi že tako dolgo kot v Evropi?**

Zgodaj, že v prvih desetletjih 20. stoletja se je začelo obujanje stare glasbe, predvsem v Bostonu. Arnold Dolmetsch (muzikolog, izdelovalec čembalov, flaut... op. p.) je, mislim da 1908. leta, prišel v Boston. Tam je živel in delal v tovarni klavirjev Chickering. S pomočjo Dolmetscha je Boston postal središče izdelovanja čembalov, zaradi njegovega velikega vpliva pa središče oživljanja stare glasbe sploh. Poleg Dolmetscha sta pričela z izdelovanjem tudi diplomanta s Harvarda; to sta bila William Dowd, ki je kasneje sodeloval z izdelovalcem Johnom Challisom, in Frank Hubbard, ki je nato odšel v Anglijo. Ameriški izdelovalci so že od začetka hodili svojo pot. Izdelovali so bolj avtentične instrumente kot Nemci, morda prav zaradi manjšega vpliva nemške serijske proizvodnje čembalov v ZDA.

● **Se je tudi izvajanje stare glasbe tako širilo?**

V New Yorku smo imeli ansambel Pro Musica in več zborov, ki so izvajali staro glasbo. Mnogi nemški muzikologi, ki so med vojno zapustili Evropo, so postali profesorji na naših univerzah. Tako je od tridesetih let naprej oživelo zanimanje za staro glasbo.

● **Ste tudi vi igrali v ansamblih za staro glasbo?**

Seveda, vendar sem na originalne instrumente začel igrati šele 1971. leta. Imel pa sem srečo. Moj čembalo je enomanualni frankoflamski čembalo z lesenimi skakači in historično klaviaturo. L. 1963 ga je izdelal moj prijatelj William Hyman.

● **Iz čembala ste diplomirali na Yaleu pri Ralphu Kirkpatricku. Lahko opišete, kakšna je bila šolska ura pri njem?**

Kirkpatrick ni bil le glasbenik. Na Harvardu je diplomiral iz umetnostne zgodovine. To, kar je učil, bi danes imenovali »svobodne umetnosti«. Že na sprejemnem izpitu sva se pogovarjala o umetnosti v dveh različnih jezikih, poleg tega sem seveda izvajal svoj program, bral z lista in improviziral fugo na dano temo. Vsako leto je vzel le dva nova študenta. Pouk sem imel vsak petek. Šolska »ura« je bila dolga štiri ure. S sošolcem sva s strahom pričakovala petke. Profesor je enega naročil ob desetih, drugega ob enajstih. Moral si biti tam, čeprav si vedel, da se tvoja ura ne bo pričela pred drugo popoldne. In si čakal. Zunanaj. Včasih sem prišel domov šele ob pol sedmih. Ampak ure z njim so bile čudovite. Bil je zelo učen, a tudi zelo težaven človek. Približno pol časa sva porabila za pogovor o družbeni in umetnostni zgodovini časa. Ko sva se ukvarjala s Couperinom, je bilo jasno, da Couperina ne moreš razumeti, če ne poznaš francoskega slikarstva, Watteauja, življenja na dvoru v času Ludvika XIV, če ne znaš francoščine! Nikoli ni poučeval tehnike, to je bilo treba znati. Tako, kot je on, zdaj tudi sam učim.

● **Kako pomemben je intelektualni pristop k izvajanju?**

Nemogoče je igrati, če ne poznaš stila. In stil je vse. Čim bližje poskušamo priti temu, kar je nekoč zvenelo. Da pa se lahko približamo izvirnemu, moramo poznati družbo in življenje

tedanjega časa. Polega glasbenega znanja je treba vedeti vse ostalo. Poznati je treba estetično tistega časa, izvajalsko prakso...

● **Ste pri Kirkpatricku igrali tudi sodobno glasbo za čembalo? Jo sedaj sami izvajate na koncertih?**

Kirkpatrick je prvi izvajal Rake's Progress Stravinskega in Dvojni koncert Elliota Carterja. Tudi sam igram ta koncert. Carter je napisal še eno krasno skladbo: Sonato za flauto, oboe, violočelo in čembalo. Danes skladatelji res poznajo in razumejo instrument. Poulenc in Frank Martin sta čudovita. V Beogradu bom igral Fantazijo za čembalo ameriške skladateljice Ellen Zwilich, sta napisano 1983. leta. Skladba je napisana za dvo-manualni frankoflamski tip čembala z registri: dvema osmicama in štirico. Zvočnost instrumenta pride krasno do izraza. Izvajam tudi Ligetijeve skladbe: Passacaglio Unghereze, Hungarian Rock in seveda Continuum, ki je čudovit; Beriove Rounds, Takemitsujev Dež pada, Henzejeva dela. Velikokrat sem z Bostonsko filharmonijo igral Martinovo Petite Symphonie Concertante za klavir, čembalo, harfo in dva godalna orkestra.

● **Menite, da naj se tudi sodobna glasba za čembalo izvaja na hitrihričnih instrumentih?**

To je velik problem, ki ga je videl že Kirkpatrick. Veliko instrumentov, za katere so bile določene skladbe napisane, ne obstaja več. Elliot Carter npr. želi v Sonati pedal na pol višine. Danes takih instrumentov ni več, a on je težave predvidel in v oklepajih pametno označil »dinamika«, s čimer je izvajalca opozoril, naj se sam odloči, kako izvesti decrescendo.

● **Večno sporno vprašanje: igrati staro glasbo z avtentičnimi ali z modernimi instrumenti?**

Najpomembnejše je ustvarjati lepo glasbo ne glede na to, ali igrate na baročno ali na moderno violino. Vendar so slabi pianisti velikokrat postali čembalisti. Ljudje, ki niso zmogli igrati moderne violine, so začeli igrati baročno violino. Obe so igrali enako razglašeno. To je seveda slaba usluga glasbi in nam vsem. Tako je bilo izvajanje stare glasbe dolgo na slabem glasu. Ta predsodek je še vedno živ in včasih tudi upravičen. Moj stari učitelj Kirkpatrick je včasih dejal: »Ko sem prišel na prizorišče, sta bila tam Landowska (Wanda Landowska, prva velika čembalistka, učiteljica Kirkpatricka, op. p.) in zaničevanje!« Zdaj je veliko bolje, a prezir še ostaja. Mislim, da je bolje ne uporabljati starega instrumenta, če iz njega ne moreš izvabiti lepe glasbe. Raje slišim staro glasbo na modernih instrumentih, če lepo zveni, saj je bolj kot instrument pomemben stil! Moderno violino tudi lahko igraš lahkotno, z artikulacijo, z razumevanjem... Predstava o neprekinjenem vibratu in težkem lokovanju pa je moderna, ne, izvirna. Pri klavirju je stvar težja. Klavir in čembalo imata skupno edino – klaviaturo. To sta dva različna svetova. Izvajanje stare glasbe je postalo spoštovano, ko je postalo profesionalno. Veliko ljudi danes enako lepo igra na baročne in moderne instrumente. Ne gre le za tehniko, pomemben je način mišljenja!

Spraševala, prevedla in sestavila je  
Tjaša Krajnc



# OD VSEPOVSOD

**ANTONIO JANIGRO (1918-1989)** je bil prav gotovo ena od tistih glasbenih osebnosti, ki je pri nas zapustil močne sledi tako v koncertnem življenju kot glasbeni pedagogiki.

V Milanu rojeni italijanski violončelist je študij končal v Parizu, seveda s posebno pohvalo. Zelo mlad je prišel v Jugoslavijo – od leta 1939 do 1955 je bil profesor na zagrebški glasbeni Akademiji, že leta 1954 pa je



ustanovil ansambel, ki se še danes imenuje Zagrebški solisti. Skupino, v kateri je bil solist in dirigent, je vodil vse do leta 1986, pozneje pa je koncertiral in poučeval predvsem v Nemčiji – na konservatoriju Roberta Schumanna v Düsseldorfu, pa v Saarbrückenu, v Stuttgartu...

Violončelista Antonia Janigra so odlikovali dovršena in natančna igra, glasbeni temperament in izredno poln ton. Za njim so ostali nepozabni posnetki na trakovih in ploščah, saj je nastopal z najvidnejšimi glasbeniki svoje dobe, najmočnejša zapuščina pa so prav gotovo izkušnje, ki jih je kot pedagog dolga leta prenašal na svoje študente – pri nas in drugod po svetu.

**NOVI LJUBLJANSKI PIHALNI TRIO**, sestavljen iz uspešnih mladih glasbenikov, je začel delovati septembra 1987. Vsi trije so solisti orkestra ljubljanske Opere. **Oboist Dušan Jovanović** je diplomiral na Visoki šoli za glasbo v Kölnu pri profesorju H. Huckesu, osvojil je več nagrad in večkrat samostojno koncertiral v Beogradu, na Švedskem, v Nemčiji in Franciji. **Klarinetist Darko Brlek** je diplomiral na Akademiji za glasbo v Ljubljani pri profesorju Mihaelu Gunzku in se izpopolnjeval pri prof. Aloisu Brandhoferju – soloklarinetistu Berlinske filharmonije. Dobil je več prvih nagrad na republiških in zveznih

tekmovanjih, leta 1988 je prejel Prešernovo nagrado Univerze Edvarda Kardelja v Ljubljani. S podiplomskim študijem nadaljuje na Visoki šoli za glasbo v Gradcu pri profesorju Beli Kovacsu iz Budimpešte. **Fagotist Zoran Mitev** je diplomiral na Akademiji za glasbo v Ljubljani pri prof. Božidarju Tumpeju. V času študija je prejel več nagrad na republiških in zveznih tekmovanjih ter Prešernovo nagrado Akademije za glasbo v Ljubljani. Imel je več koncertov po Jugoslaviji in nastopal v Franciji in Avstriji. Nadaljuje s podiplomskim študijem na Visoki šoli v Gradcu pri prof. A. Frödlu.

**Novi ljubljanski pihalni trio** izvaja dela skladateljev vseh obdobj, napisana za tak sestav. Imel je več uspešnih samostojnih koncertov, in sicer v Ljubljani v Cankarjevem domu, v koncertni dvorani Vatroslav Lisinski v Zagrebu, Ptuj, Kranju in drugod po Sloveniji.

Do julija čaka mlade pihalce še nekaj koncertov in mednarodno tekmovanje komornih skupin v Martignyju v Švici.

GM

**SLOVENSKA FILHARMONIJA** je ob iztekanju koncertne sezone krstno posvetila še eno delo. Pod taktirko Tadeusza Wojciechowskega je posvečeno odigralo skladbo **Slovenski filharmoniji Primoža Ramovša**.

**SKUPINO THE CURE** ki je v svoji desetletni karieri prerasla od popolnoma neznane underground skupine do mega pop zvezde, ki na koncertih širom sveta igra pred več tisočglavi množicami in ki ima prodanih okoli osem milijonov kopij plošč, je pričakala skoraj do zadnjega kotička polna Hala Tivoli. Že pred koncertom smo upravičeno slutili, da bomo pričali perfekcionističnemu pop showu, kar se je v resnici tudi zgodilo.

Če kdo pozna skupino po njihovih zgodnjih in najbolj kreativnih ploščah do albuma Pornography, mu je koncert glasbeno prinesel le razočaranje in dolgačas, saj je bil ves sestavljen iz pop štanc. Na začetku koncerta smo lahko slišali letos izdani album Disintegration. To

so bili dolgi, enolično osladni pop komadi z disko ritmiko, ki jo je poudarjala tudi opazna uporaba klaviatur. Preproste melodije, ki hitro padejo v uho, je sredinska publika z navdušenjem sprejela in glavni – komercialni uspeh skupine je bil zagotovljen, saj se bo plošča dobro prodajala.

Repertoar drugega dela koncerta je obsegal pretežno zgodovinski prerez delovanja skupine. Tako smo lahko doživeli vsaj nekaj pozitivnih iskric, ki so zadovoljile tudi zahtevnejšega poslušalca. Pesmi The Forest, Three Imaginary Boys in Cold so vsaj približno prikazale nekdanjo kvaliteto benda, medtem ko so večino priredili sedanjemu načinu igranja, torej so jih močno popizirali. Seveda o bolj radikalnih komadih, kot je recimo Give me it, ki bi dali dokaj zaspanemu koncertu vsaj nekaj radoživosti in predvsem drugačnosti, ni bilo sledu. Glavni akter skupine še vedno ostaja vokalist in kitarist Robert Smith, drugi člani benda ostajajo v njegovi sceni, omeniti pa velja odhod klaviaturista Lourenca Tohursta in ponoven prihod basista Gallupa, ki je s svojim šeststrunskim Fenderjem obrtniško rutinirano opravil svoj nastop. Tri stvari so na koncertu vseeno presenetile. Prva je



Foto: Milan Mrčun

izredna dolžina koncerta, saj je trajal skoraj tri ure, kar moramo skupini šteti v prid, čeprav je to verjetno omogočila uporaba playbacka. Druga je izredno kvaliteto ozvočenje, ki je pokazalo, da tudi v neakustičnih dvoranah dosežemo z vrhunsko tehniko idealen zvok, in tretje, mogoče najpomembnejše presenečenje večera, je bil odličen light show, ki me uspel obdržati vsaj budnega v morju melanholije. Koncert The Cure je bil: »Mud in pink«.

Dimitrij

**MAESTRO SAMO HUBAD**, eden najvidnejših sloven-

skih glasbenikov, je kljub 72 letom izredno vitalen umetnik in še vedno zelo iskan dirigent. Bivši dirigent (in tudi direktor) Ljubljanske opere, dolgoletni šef – dirigent Slovenske filharmonije in Simfonikov RTV Ljubljana ter redni gost Zagrebške opere in Zagrebške filharmonije, je letos po 38 letih končal (na svojo željo) s simfoničnim delovanjem, še naprej pa v obojestransko zadovoljstvo sodeluje z Opero in baletom SNG Maribor. Znano je namreč, da ima mariborski ansambel zelo rad izkušenega maestra in da se veseli vsakega novega sodelovanja z njim.

V letošnji sezoni je z velikim uspehom že dirigiral balet Čajkovskega Hrestač, na predvečer praznika OF pa je pripravil drugo premiero, tokrat Lehárjevo operato Vesela vdova. S to predstavo Samo Hubad obhaja



visok jubilej, petdesetletnico umetniškega dela. (Zanimivo je, da je z opereto tudi začel umetniško pot v Ljubljani.) Priljubljeno delo klasičnega dunajskega operetnega repertoarja je pri mariborskemu občinstvu doživelo velik uspeh. Prav vse dele predstave je treba pohvaliti. Ekipa, že preizkušena v opereti Netopir, je izvrstno opravila svoje delo.

Orkester je pod taktirko maestra Hubada muziciral elegantno, lahkotno, sproščeno. Zdi se, da bo po Netopirju tudi Vesela vdova uspešnica SNG Maribor.

Mira Mracsek

**V MALI DVORANI ZAGREBSKEGA VATROSLAVA LISINSKEGA** sta 22. maja koncertirala 22-letni **violinisti Marko Žepić** iz Zagreba in **pianist Janko Šetinec** iz Maribora. Umetnika sta izvajala sonate Johannesa Brahmsa (op. 100), Rudolfa Matza in Cezarja



Francka – prijeten spored za vsako kultivirano uho.

Tudi sama igra je bila na moč ohrabrujoča. Mladi Žepić se je predstavil z zrelem muziciranjem in dokazal, da je v vseh pogledih dorasel zahtevnemu programu ter da ima dolgoročne perspektive. Mnogo starejši Janko Šetinc je izstopal z neverjetnim entuziazmom. Pri pianistu z njegovimi izkušnjami to znanje in ta sposobnost seveda ne čudita, prav nasprotno. In vendar je neobičajno, kako Šetinc naravnost izgoreva v komornem muziciranju, saj je podobnih komornih glasbenikov pri nas tako malo. Zato vsa čast obema!

## NM

**Glasbena mladina Ljubljane se je za svoj praznik** letos prav posebno potrudila in pripravila pravi »maraton« glasbenih dogodkov, specifičnih za njeno delovanje.

Letonji maraton je bil oblikovan tako, da so lahko prišli na svoj račun otroci in mladi različnih starosti, saj so bili programi prireditveni taki, da so bile nekatere namenjene najmlajšim v osnovni šoli, druge srednješolcem, pa tudi na vmesne starosti prireditelji in izvajalci niso pozabili.

Najprej so nastopili učenci solopetja v prijetni, a že skoraj pretesni dvorani Glasbene šole na Viču. Na **PREPEVALNICI** so se predstavili pevci z nižje in srednje stopnje glasbenega izobraževanja iz razredov profesorice solopetja Ileana Bratuž-Kacjan, Zlate Ognjanovič in Eve Novšak-Houške. Učencem z osnovne šole z Brezovice so zapeli vrsto pesmic iz živalskega sveta. Simpatični povezovalac Aljoša Arko je program prepletel z ugankami in na ta način primerno animiral mlado publiko. Za zaključek so vsi poslušalci zapeli pesem, za katero so se sami odločili. Pevski solisti so program izvedli že nekajkrat, njihov nastop je bil sproščen in prijeten, poleg solističnih točk so za pestrost poskrbeli tudi dueti. Klavirsko spremljavo je skrbno pri-

pravil in izvedel pianist Andraž Hauptman.

**Primer glasbene učne ure**, ki je prikazala osvajanje glasbene značke, je pripravila glasbena pedagoginja Bronka Sax z učenci tretjih in četrtih razredov na osnovni šoli Tone Tomšič v Ljubljani. Otroci so pokazali navdušenje za petje, spoznali pa smo tudi njihove ustvarjalne glasbene sposobnosti. Tovarišici Saxovi lahko izrečemo vse priznanje za njeno predano delo na področju glasbene vzgoje in osnovni šoli in za uspehe, ki jih s svojimi metodami dela dosega na tem področju.

Kulturno informacijski center nasproti Križank nudi obiskovalcem prijazen ambient in poleg likovnih dogodkov rad odpre svoja vrata tudi glasbi. Tu je **muzikologinja Cvetka Bevc** otrokom z osnovne šole Preserje »v živo« predstavila skladatelja **Jakoba Ježa**. Z njim se je pogovarjala o njegovem delu, otrokom so predvajali nekaj njegovih skladb, ob koncu pa so se poskusili še skupaj naučiti eno izmed njegovih številnih pesmi za otroke!

Naslednje prizorišče glasbenih dogodkov 24. maja letos je bila v istem popoldnevu še galerija Eqrna. Komorni konert z naslovom **TO JE MOGOČE** sta izvedla **Klemen Ramovš**, solist na kljunasti flauti in **Igor Krivokapič**, solist na baritonu tubi.



Foto: Lado Jakša

Kombinacija obeh instrumentov je več kot nenavadna. Še posebej naj poleg solističnih točk omenimo komorno skladbo, ki jo je za to posebnoasedbo napisal skladatelj Primož Ramovš. Tudi to njegovo delo je polno inventivnosti in iskanju zvočnih posebnosti in efektov. Skladatelj se je koncerta tudi sam udeležil. Ob izvajalca sta svoj program izvedla (sicer manjšemu številu poslušalcev) s pristnim muzikalnim žarom. Za zaključek svojega praznika je Glasbena mladina Ljubljane organizirala v Cankarjevem domu še nastop našega najboljšega orkestra, **simfonič-**

**nega orkestra Slovenske filharmonije**, ki je dvakrat izvedel posebni program za srednješolce. Tokrat je vodil orkester mladi dirigent **Antun Poljanec**, sicer doma iz Dubrovnika, življenjska in študijska pot pa ga je doslej vodila v Ljubljano, Sarajevo in Leningrad. Kot solistka na oboi je sodelovala **Veronika Škerjanec**, ki sedaj nadaljuje študij v Berlinu. Njena interpretacija Mozartovega koncerta je bila polna mladostnega poleta, pokazala je tudi mnogo smisla za pretehtano oblikovanje klasične melodike. Orkester sam je za uvod izvedel Brahmsovo Akademsko slavnostno uverturo, za zaključek pa Italijanski capriccio Petra Iljiča Čajkovskega.

**Milena Nograšek**

**BALET GULBENKIAN IZ LIZBONE** je 21. in 22. maja skupaj z nami prelistal slikanico glasbe, barve, oblike in giba. Baletni ansambel, štiriindvajset let mlad, se je najprej spopolnil v klasičnem baletu, danes pa pleše po korakih koreografov, ki vedo, kaj je moderni ameriški ples in kaj je sodobni evropski balet.

Če je verjeti programskemu listu, je bila večina plesa odplešana po koreografijah **Wasca Wellenkampa**. Trinajst plesnih gibov je variiralo trinajst plesnih gibov s trinajstimi stoli in trinajstimi vrati, vse v okviru sugestivnega ritma in preproste zvočne slike portugalskega skladatelja Emiliana.

**Nadaljevanje** s težkim, polnim zvočnim plazom 3. stavka simfonije Luciana Beria je predstavilo (navidez) razpuščeno gibanje z neverjetnim prepletanjem teles, z obvladano divjo energijo

Prvi večer se je iztekkel v **Spo-min na Edith Piaf** s tremi njenimi pesmimi, uokvirjenimi z ličično parafrazo pariške kavarniške glasbe skladatelja Antonia Victorina de Alemeida. Je bil ples moškega na pesem Milord tisti, ki je sicer ne ravno idealni publicum ganil do burnega aplavza?

Drugi večer je nakazal ples pod naslovom **Exultate Jubilate** s težko, klasično navdahnjeno glasbo W. A. Mozarta, vendar je nekam poniknil ob **Favnovem popoldnevu** C. Debussyja in težkem hrepenenju favna **Benvinda Fonseca**. Osamljeni polčlovek je svoj monoples v prozornem zelenilu glasbe in svetlobe odplesal s strahotno nazornostjo.

Ples pod naslovom **Razkošna suita** na glasbo J. S. Bacha je

oblikovala **Olga Roriz**. Oder je bil določen z veliko sliko **ugrabitve Sabink**, plesalci s čutnim temnim usnjem varirajočih modnih stvaritev na temo mazohistične avantgarde, ples s ponavljajočim se nasiljem moškega nad žensko.

Južnoameriška ljudska glasba pa je oblila **Ples duhov**. Ljudski plesi južnoameriških Indijancev so prestopili v krajino baleta z zapletenimi koraki in napeto energijo na koreografijo **Christophera Bruca**.

Tudi nas v dvorani so ugrabili duhovi lizbonskega baleta ob popolnosti izraznih možnosti, ki jih je razprostrl pred nami. Dobro nam je bilo z njimi.

**Mija Lapanja**

**SCENSKO KANTATO CARMINA BURANA** nemškega skladatelja Carla Orffa so kot zadnjo premiero letos 26. maja postavili na oder Opere in baleta SNG Maribor. Čeprav Orffovo delo izvajajo tudi na koncertnih odrih, je povezava glasbe, besedila, gibov in vizualnih učinkov pomembna obogatitev.

Mariborska predstavitev kantate Carmina Burana izhaja in sloni na ideji dejavnosti, gibanja, impulzivnosti. Predstavo je režiral Franjo Potočnik, zavzeto pa je izvedbo dirigiral Stane Jurgec. Nosilec odrskega dogajanja je bil vseskozi zbor. Pri uprizoritvi dela so sodelovali operni zbor (zbiorovodja Maksimilijan Feguš), APZ Boris Kraigher (Stane Jurgec), in Mladinski pevski zbor Maribor (Branko Rajšter). Pohvaliti moramo predvsem mlade pevce, ki so se zelo sproščeno vživeli v vlogo preprostega ljudstva. V predstavo so bili efektno vključeni tudi trije solisti, sopranistka Zorica Fatur (v alternaciji z Norino Radovan), tenorist Jože Kores in baritonist Borislav Aleksandrov (v alternaciji Nikola Mitič). V izredno zahtevnih spevih, ki zahtevajo širok glasovni razpon, je izstopal predvsem baritonist, sopranistka – nova solistka opere pa je presenetila z lepim in obetajočim glasom, čeprav bi se lahko še bolj sprostila. K doživetju in privlačni predstavi so veliko prispevali tudi plesalci: Bojana Fišer (Hudič), Ivica Knez (Angel), Blanka Polič (Harlekin) in Fortuna ter Angleška kraljica, ki ju je predstavila Darja Lepenik. Preprosta, a zelo učinkovita scenografija je delo režiserja Franja Potočnika, kostume pa je zanimivo oblikovala Vlasta Hegedušič.

**Tjaša Krajnc**



# GM POROČA

## ZVOKI GODAL

*Deseti kviz Glasbene mladine Slovenije*

**Kateri evropski skladatelj je med prvimi raziskoval in uporabljal nove zvočne efekte na godalih? Naštete še dva tuja skladatelja, ki mu v svojih delih sledita?**

Priznajte, da bi se morali pošteno skoncentrirati, če bi hoteli odgovoriti na to vprašanje. In če vam povem še, da je ekipa osnovne šole XII. SNOUB iz Novega mesta kot iz topa povedala, da je bil to Bela Bartok in da so mu sledili mnogi, npr. Krzysztof Penderecki, Luciano Berio, John Cage... je prese-nečenje popolno! Vprašali se boste, kako je le mogoče, da naidebuda mladež toliko ve o godalih? Pa je vedela! Od letošnjega KVIZA imamo skoraj tristo novih poznavalcev godalnih instrumentov in glasbe zanje. Toliko je bilo namreč učencev osnovnih in glasbenih šol, ki so se letos udeležili že desetega kviza Glasbene mladine Slovenije na temo GODALA.

Območnih tekmovanj, ki so potekala aprila v osmih različnih slovenskih krajih, se je udeležilo 88 ekip. Šestnajst najboljših ekip se je v začetku maja pomerilo v polfinalu. Na mariborskem merjenju moči so tekmovale ekipe osnovnih šol Bojana Iliča, Borisa Kidriča in Prežihovega Voranca iz Maribora in osnovnih šol in Šentjurja pri Celju, Goričnice, Cirkovcev, Voličine in Zgornje Ščavnice.

**Maja Bombek, Daniel Svenšek in Matej Leskovar iz osnovne šole Bojana Iliča** so prepričljivo zmagali. Na ljubljanskem polfinalu naj bi izbrali nasprotnika mariborski ekipi. Po končanem polfinalnem tekmovanju, na katerem so moči in znanje merile ekipe osnovnih šol Milojke Štrukelj in IX. korpusa iz Nove Gorice, heroja Gražarja iz Tržiča, Prve osnovne šole iz Celja, osnovne šole iz Laškega ter glasbenih šol Radovljice in Titovega Ve-



*Dve dekleti in fant – simpatičnim Novomeščanom so do zmage manjkale štiri točke.*

lenja, je stroga komisija ugotovila, da so to **Petra Ostanek, Uroš Kovačič in Mateja Berlan iz osnovne šole XII. SNOUB Novo mesto**, ki so se za tekmovanje pripravljali s pomočjo mentorice Rade Rebernik.

In zdaj veliki finale! Obe najboljši ekipi na odru srednje dvorane Cankarjevega doma pred strogo žirijo, ki je predsedoval Vilim Demšar, violinist in znani goslar, pomagala pa sta mu violinist in strokovnjak za ljudsko glasbo Igor Cvetko in kontrabasist in glasbeni pedagog Karlo Ahačič (vsi trije so ustvarjalno sodelovali tudi pri pripravi tematske številke o godalih). Vprašanja? Težka, težja, najtežja. In potem glasba, živ zvočni primer. »Začeti je treba zgodaj«, pravita desetletna Maja Repše in dvanajstletna Monika Redensek, violinistki, pravi mali virtuozinji, ki sta zaigrali tri drobne Mozartove skladbe za dve violini.

Za violino so bila na vrsti vprašanja o violi, 2. stavek romantične sonate za violo in klavir Jahnnesa Brahmsa pa je zaigrala studentka Akademije za glasbo v Ljubljani, Sonja Vukovič. Kako zveni čelo, ča nanj igra prvonagrajenka republiškega in zveznega tekmovanja učencev in študentov glasbe? To ni bilo tekmovalno vprašanje, odgovor pa je z izvrstnim igranjem dala Ajda Zupančič, dijakinja 3. letnika Srednje gasbene šole.

Četrto vprašanje: vibrato, tremolo, glissando in cluster. Ekipi iz Novega mesta se malce zatakne in rezultat na tabli se spremeni: vodi ekipa iz Maribora, ki si je nabrala štiri točke prednosti.

Zdaj tudi poslušalci poznajo vse instrumente, ki sestavljajo najčistejšo godalno komorno skupino in voditelj kviza Tone Jurečič prijazno povabi na oder godalni kvartet Srednje glasbene in baletne šole v Ljubljani. Ko so violinista Marko Hvala in Mirko Vičentič, violistka Marjeta Tekavec in čelist Erian Karlovič odigrali Istrski fugato, delo svojega sošolca Vitje Avseca, dijaka četrtega letnika pedagoškega oddelka Srednje glasbene šole, se je v dvorani oglasilo navdušeno ploskanje, mlademu skladatelju pa je čestital tudi skladatelj Primož Ramovš.

Po petem vprašanju je bila ekipa iz Maribora še vedno boljša. Na vrsti so bila vprašanja o kontrabasu, na katerega je igral študent Akademije za glasbo, Blaž Zupan, pa vprašanja o izdelovanju godalnih instrumentov (mojster Vilim Demšar, ki ima delavnico v stari Ljubljani, je prinesel razstavljen violončelo in tekmovalci so morali pokazati čimveč posameznih delov instrumenta) in ljudskih instrumentih.

Na tabli sta ostala prazna še dva prostora, ko so se na oder pripeljali (čisto zares, kajti v Cankarjevem domu imajo vrtljivi oder!) godalci Srednje glasbene šole in njihov dirigent Franci Rizmal. Se zadnje vprašanje. Dvorana rahlo vzvalovi, kajti rezultat se še vedno lahko spremeni. Odgovorili so najprej Novomeščani. Pravilno. Novih 8 točk in skupaj 54 točk! Kako bo odgovorila ekipa iz Maribora? Tudi pravilno in 10 točk. Zdaj je jasno! **Zmagovalci finalnega tekmovanja so Maja Bombek, Daniel Svenšek in Matej Leskovar**, ki jih je za tekmovanje pripravljala mentorica Alenka Korpar. Še aplavz, podelitev nagrad in čestitka predsednika Glasbene mladine Jugoslavije Slavka Mežka.

Luči ugasnejo, dvorana utihne, prizadrevni organizatorji kviza pa... Le kaj bi? Tkejo nove uganke in predejo nitke novega, že enajstega kviza.

**Branka Novak**



*Mariborčani – zanesljivi in prepričljivi od začetka do konca. Foto: Milan Mrčun*

## GLASBA ZAHODNE AFRIKE

Highlife, makosa, rai, merengue, ju-ju music: s svojo raznovrstno glasbo in eksotičnimi kulturami je Afrika v zadnjih letih nekaj res novega na glasbeni sceni in vse kaže, da bodo devetdeseta leta njena. Afriški glasbeniki kot Gvinejec **Mory Kante**, Južnoafričan **Mahlatini**, Senegalca **Youssou N' Dour** in **Toure Kunda** so danes v središču pozornosti tako občutljivih rock glasbenikov, kot so Peter Gabriel, Paul Simon, David Byrne, Joni Mitchell, ki z njimi sodelujejo. Prodor afriške glasbe se je začel leta 1982, ko je Peter Gabriel v Londonu organiziral prvi festival etnične glasbe, Womad. Za tiste čase je bil to vsaj finančno tvegan podvig, saj je Afrika veljala za izgubljeni kontinent, vsaj kar zadeva moderno in pop glasbo.

S svojimi redkimi heroji (nigerijski multiinstrumentalist **Fella Kuti**, južnoafriška pevka **Miriam Makeba** in trobentač **Hugh Masekela**), ki so danes legende, se je pojavljala le v jazzu šestdesetih let.

Afriška glasba, katero poznamo na zahodu, je le neznaten del bogate afriške glasbene kulture in je v glavnem prirejena za zahodni okus, kar sami glasbi ni vedno v prid. Velike diskografske hiše s svojimi producerskimi posegi afriško glasbo rade poenostavijo, po nepotrebnem »elektrificirajo« ali kako drugače osiromašijo.

Taka glasba se potem vrača v rodno Afriko in škoda je dvojna.

### Tradicionalni afriški instrumenti

Med najpomembnejše tradicionalne glasbenike Burkine Faso sodi **Bakary Konné**. Virtuoz na več instrumentih, še posebej na balafonu, s svojo številno družino skromno živi v majhni hiši sredi Ouagadougouja, kjer sam izdeluje najrazličnejša afriška glasbila:

**BALAFON** je ksilofon, dolg približno meter in pol in pol metra visok. Pod lesenimi ploščami, po katerih se igra s posebnimi gumiranimi palicami, so pritrjene resonančne buče različnih velikosti, ki so uglasene na isti ton, kot ga imajo ploščice, pod katerimi visijo. Balafoni v Burkini Faso so ponavadi uglaseni v pentatonski lestvici (e, g, a, h, d) in se razlikujejo od tistih iz Gvineje, ki so v celi c-dur lestvici.

**DJEMBE** je solo boben, najbolj razširjen v Burkini Faso in Slonokoščeni obali, narejen je iz debla drevesa baobab (kruhovca) in kozje kože. Ima visok prodoren zvok, če ga igramo na robu udarne ploskve, in globok bas na sredini; djembe je idealno tolkalo. Ponavadi ga igrajo na porokah in to v kombinaciji štirih bobnov: dveh djembejev in dveh bas bobnov, narejenih iz manjših sodov, prevlečenih s kožo, na katero udarjajo z ukrivljeno palico.

**KALABAS** so posebni bobni, narejeni iz velikih buč, ponavadi spremljajo balafon.

**KORA** je afriška kitara oz. harfa z enainvajsetimi strunami, ki so z usnjenimi obročki



*Bakary Konné s sinovi in prijatelji, klasična balafonska zasedba v Burkini Faso – dva balafona, dva bobna kalabas in boben djembe. Foto: Igor Leonardi*

pripete na debelo palico na eni strani, na drugi pa na resonančno telo buče, prek katere je napeta živalska koža, ki rabi kot resonančna plošča. Poleg djembeja in balafona je kora najbolj spoštovan instrument in ga je zelo težko igrati. V Evropi je najbolj znan virtuoz **Mory Kante**.

**DOUSEN GOUNI** je lovska kitara, zelo podobna kori, le da ima samo štiri do šest strun, ki so uglasene zelo nizko, in rabi kot bas.

Na Zahodu je znan glasbenik na douseu gouni črnski jazzovski trobentač **Don Cherry**.

### Bakary Konné pripoveduje:

»Moj stari oče je bil griot velikega poglavarja. Sem pravi Bobolé (Bobo Diolaso je

mesto ob malijski meji) in prihajam z Malija. Do pred osmimi leti sem bil dvorni glasbenik Moré Nabajá, poglavarja Mosijev. Vsak dan ob štirih popoldne smo šli pozdravit njegovega očeta. Bili smo velika družina griotov. V tistih časih afriška glasba še ni bila »odprta«. Bila je le za posebne priložnosti: pogreb, poroko, delo na polju... in to je bilo vse. Moje ime izhaja iz družine Mandé. Ko mi je bilo sedem let, me je stari oče peljal k poglavarju. Tudi moj oče je bil dober balafonist in poglavar ga je povabil k sebi za dvornega glasbenika. Jaz sem se najprej učil izdelovanja instrumentov, kasneje sem se začel učiti tudi igranja. Vsi moji sinovi so glasbeniki.

Tako je bilo in tako bo. Vsak ton ima svoj pomen, vsak ton je zlog besede. Glasbo, ki jo igramo na balafone, so nekoč peli...«

### V Afriki je glasba način življenja

Bakary Konné je torej griot, profesionalni zahodnoafriški glasbenik. Grioti so tudi pevci in plesalci. So nekakšne žive legende zahodne Afrike in pripovedovalci njene zgodovine. Še danes so nepogrešljivi spremljevalci obredov in slovesnosti. Tudi v velikih mestih, kot je npr. Abidjan, tradicija še vedno živi in za ohranjanje plesov in glasbe niso potrebna folklorna društva. Po vaseh lahko srečaš skupine kmetov, ki delajo ob spremljavi bobnov, na obalah ribiči vlečejo mreže v ritmu pesmi...

Biti glasbenik v Afriki dandanes ni lahko, zato ni čudno, da bi večina najraje odšla v Evropo ali Ameriko. Tradicionalni glasbeniki, kot so Konné in njegovi sinovi, pa ostajajo in z njimi upanje, da izvirna afriška glasba, ta makrokozmos ritmov in melodij, iz katerega izvirajo afrokubanska glasba, jazz, blues, posredno pa tudi mnogo današnje zabavne glasbe, ne bo utonila v pozabo. Treba bi bilo spet odkriti njeno pravo vrednost, afriškim tradicionalnim glasbenikom pa omogočiti dostojnejše življenje.

Igor Leonardi



*Pogrebna slovesnost pri ljudstvu Ashanti v Gani – ples v čast prednikov. Foto: Igor Leonardi*



# MUSICA SPECULATIVA

## SEDEMINSEDEMDESET LET JOHNA CAGEA

Cage razlaga zvok kot akustični fenomen in kot nekaj, kar slišimo in s tem dokončno odpre pot v prostor glasbe do tedaj »prepovedanim«, neglasbenim zvokom, kot so hrup, šum, ropot, in katerim se na drugi strani pridružujejo iznajdbe elektronike – tonski generatorji, elektronski instrumenti, sintetizatorji zvoka. V **Umišljeni pokrajini (Imaginary Landscape No. 1, 1939)** tako uporablja kitajski gong, klavirske strune in gramofonsko ploščo s konstantnimi in spreminjajočimi frekvencami. Smo torej na razpotju, kjer se Cage radikalno odcepi od tradicije zahodnoevropske glasbe, postavi kašipot razvoju glasbe kot organizacije zvoka (prej organizacija tona) in stopi v prostor, kjer ni absolutne tišine in kjer so vedno zvoki – v zvočno popolnoma izolirani sobi sliši bitje svojega srca in šum krvnega obtoka – ki se spreminjajo in spreminjajo zvočno okolje. *«Gremo skozi čas in prostor in naša ušesa so v Izvrstni kondiciji.»*

### Kompozicija kot proces

Če hoče Cage v takem zvočnem prostoru delovati kot skladatelj, se seveda takoj pojavi zahteva po novih organizacijskih principih: *«Ko piše za te zvoke, se skladatelj ne ukvarja*

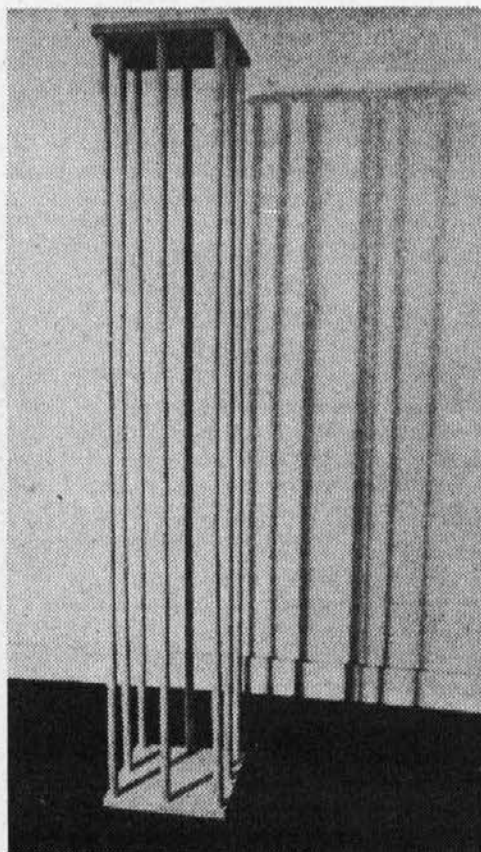
*z materialom, ki izhaja iz ortodoksnih lestvic in harmonij. Zato je nujno potrebno, da poiščemo drugačne organizacijske principe, kot so tisti, ki so bili uporabljeni za instrumente klasičnega orkestra. Zvok ne more biti organiziran glede na to, v kakšnem višinskem odnosu je do svojega osnovnega tona, odkar ta ton ne obstaja več.»* Ob tem ko veliko piše za različna tolkala (**First Construction in Metal, 1939 Imaginary Landscape No. 3, 1942**) in izumi preparirani klavir – med strune in na strune polaga različne materiale, razširi obseg in barvo zvokov in spremeni klavir v neke vrste »totalni orkester« (**Bacchanale, 1938, Amores, 1943, itd.**) – se sprašuje: *«Kako lahko organiziramo glasbo, če ne več na osnovi totalnih odnosov?»* in izpelje prvo novo kompozicijsko rešitev iz narave odnosa med zvokom in tišino. *«Upoštevamo, da zvok označujejo njegova višina, jakost, barva in trajanje. Tišina, ki je njegovo nasprotje in zato njegov nujen spemljevalec, označuje samo njeno trajanje. Iz tega sklepamo, da je prav trajanje od vseh njegovih štirih karakteristik za zvok najbolj odločilno. Zato lahko glasbi, ki je kontinuiteta zvoka, damo strukturo – in jo s tem ločimo od nebivajočega – le na osnovi organizacije trajanja, to je, z organizacijo časovnih dolžin.»* Te časovne dolžine – lahko so natančno določeno število taktov s predpisanim metrumom ali pa so odmerjene v sekundah in minutah – razlaga Cage kot nekaj prazen prostor, ki ga »napolnjuje« z zvoki. Tako je skomponiral **Sonate in Interludije za preparirani klavir (Sonatas and Interludes, 1946-48)**.

Razen strukture, ki je za glasbeno delo bistvena in pomeni razdelitev celote na posamezne dele, ki so med seboj jasno ločeni, vendar morajo biti med seboj povezani tako, da celoto ohranjajo, razlikuje Cage znotraj procesa komponiranja še obliko (»morfološko« linijo zvočne kontinuitete), metodo (postopek od note do note, glasbeno »sintakso«) in material (zvoke in tišine). Cage je z analiziranjem teh posameznih kompozicijskih postopkov pojmoval komponiranje kot integralen proces racionalnih in iracionalnih dejavnikov, ki so med seboj strogo ločeni in pri vsaki skladbi drugače podvrženi miselni kontroli. To »osveščanje« ustvarjalnega procesa ga je kmalu pripeljalo do naslednjega inovativnega kompozicijskega principa – principa *naključnih operacij* (chance operations), ki ga je povzel po I-Chingu, kitajski knjigi sprememb. Gre za precej zamotan postopek, po katerem z naključnim metom kovancev ali palčk (to je pribor knjige) določi »zvočne tabele« (sound charts), iz katerih nato izpelje praktično vso zvočno kontinuiteto skladbe: vrsto zvokov in superpozicijo zvočnih dogodkov, tempo, dinamiko, trajanje in tišino. S tem doseže, da je organizacija skladbe »osvobodjena individualnega okusa in spomina« in da se material »odloči sam zase«. Skladba – glasbeno delo – ni več odvisna le od skladateljeve ustvarjalne »volje«, ampak od odvijanja naključnega sistema, znotraj I-Ching sta Cageu ostala stalna spremljevalca, in sta morda to tudi še danes; med prvimi skladbami, ki se nanju nanašajo, pa omenimo **Music of Changes, 1952, Imaginary Landscape No. 4, 1951 in Music for Piano, 1955**.

A sound has no legs to stand on

To misel je John Cage, ki je po svojem mnogostranskem kompozicijskem in teoretičnem delu, po svojem vplivu, zlasti pa po svoji dosledni poti glasbenika in misleca prav gotovo ena izmed najbolj izstopajočih osebnosti glasbene kulture tega stoletja, zapisal pred približno petindvajsetimi leti. Takrat je stala med **122 besedami o glasbi in plesu (2 Pages, 122 Words on Music and Dance)** in se je, ujeta v jasnovidno prisposodbo, dotikala temeljnega izhodišča skladateljeve glasbene prakse in zavesti. Danes pa nam omogoča, da skozi mislimo in razberemo bistvene poteze »novega glasbenega sveta«, ki ga je Cage vzpostavil.

Zvon nima nog, da bi ga držale; preneseno v strokovni jezik, bi to pomenilo: ni (več) sistema, v katerega bi bil zvok ujet; v okviru tonalne organizacije je to sistem harmonije, po njegovem razpadu pa sistem dvanajsttonske in serialne glasbe, ki je sicer osvobodil disonanco, ni pa šel dlje, da bi osvobodil glasbo od njenih not. Cage te sisteme zavrača in pravi, da se zvok ne ogleduje kot smisel ali ne-smisel, kot nekaj, kar potrebuje drug zvok za svoje pojasnilo; nima časa, da bi se preverjal – zaposlen je z izvedbo svojih karakteristik: preden umre, mora natančno uresničiti svojo frekvenco, jakost, dolžnost in alikvotno strukturo. Osamosvajanje zvoka, kot ga je razumel Cage v začetkih svojega dela, je torej uperjeno proti poseganju v njegovo »akustično naravo«, s tem da bi jo podvrgli konstrukciji, pa naj ta zajema harmonski načrt ali dvanajsttonsko lestvico. Višine, jakosti, barve in trajanja se ne da »izgraditi«, te se enostavno zgodijo.



Statua Johna Cagea, ki jo je ustvaril ameriški kipar Walter de Maria leta 1963

Če je z razlikovanjem posameznih postopkov znotraj kompozicijskega procesa in z racionaliziranjem dejavnikov »ustvarjalnega akta« tega osvobodil navdih in intuicije, ki sta kot njegova pobudnika prevladovala v romantični glasbeni tradiciji, z uvedbo principa naključnih operacij pa odvzeli skladatelju moč gosodarja in edinega lastnika glasbenega dela, je končno tudi novost v glasbeni notaciji. V **Koncertu za klavir in orkester (Concerto for Piano and Orchestra, 1957)** je pianistov part nekakšna knjiga, ki vsebuje štiriinosemdeset različnih notnih zapisov (vsak je na svojem listu), ki jih izvajalec ne odčitava zaporedoma, pač pa poljubno izbira med njimi, določa vrstni red in jih po presoji tudi izpušča. Ti zapisi vsebujejo note, grafične risbe, pike različnih velikosti, med seboj povezane z neobičajnim križanjem petih notnih črt in tudi načrt klavirja, kjer so določena mesta za izvajalske akcije. Vendar tu ne gre samo za različne zapise kot »izume« same po sebi; nastaja bistvena sprememba v odnosu komponiranja – zapisovanje in spreminja se vloga zapisa samega. Pri skladbah kot so **Variations I** (za različne izvajalce in izvore zvoka, 1958), **Fontana Mix** (za magnetofonski trak, 1958), **Atlas Eclipticalis** (za orkester, 1961), uporablja Cage različne grafične zapise in zapise, ki so posledice recimo tiskarskih napak na papirju. Pri kompozicijskem postopku pa izhaja iz zapisa samega, težišče komponiranja kot realizacije glasbene ideje predstave prenese prav v sam postopek pisanja. Takega komponiranja ne moremo označiti več kot **enosmerno kodificiranje** glasbene ideje, predstave, kot njeno »preslikavo« v konvencionalno določen sistem znakov, kot je to veljalo v klasični glasbi. Glasbena ideja, predstava zapisu ni »apriorna«, ni pogoj zanj. Enotnost glasbenega dela, ki jo je vzpostavila klasična glasba v pogojni verigi komponist – glasbena ideja, predstava – notni zapis, je porušena. Komponiranje postaja metoda »fizičnega« akta pisanja, zapis pa »možnost« mnogopomenskega »branja«. In tu se seveda moramo vprašati: kje je izvajalčevo mesto in kakšni sta njegova vloga in naloga?

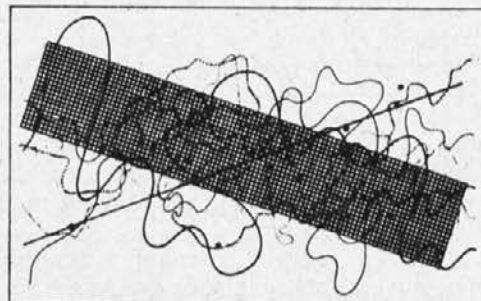
## Nedoločenost in eksperimentalna glasba

Leta 1952 je Cage izdal partituro svoje morda najbolj radikalne »glasbene« skladbe z naslovom »4'33'«. Sestavljena je iz treh delov, od katerih je vsak označen z besedo TACET (molči) in vsak traja toliko, da skupaj dajo štiri minute in triinideset sekund. Drugi del »notacije« pove izvajalcu, da lahko izvaja skladbo na kateremkoli instrumentu poljubno dolgo. Vendar izvajalec praktično ne izvaja nič, saj mu navodilo Tacet določa, da mora molčati, da ne sme igrati na instrument, oziroma proizvajati zvokov na njem. Partitura ne vsebuje nobenih simbolov, ne notnih ne grafičnih, ki bi predstavljali zvoke, nasprotno, še edino navodilo, ki obstaja, kakršnekoli namenske zvoke prepoveduje. Izvajalca tako dokončno odvzeta naloga interpretira glasbenega dela, ki jo je imel, ko je skozi branje partiture po svojih najboljših močeh kar naj-

bolj verno »podal« skladateljevo glasbeno zamisel. Če je za Cagea metoda zapisovanja postala avtonomni kompozicijski postopek in jo je s tem ločil od glasbene ideje, predstave, lahko rečemo, da v skladbi »4'33'« ločuje notacijo od izvedbe, ta pa postaja avtonomna dejavnost izvajalca. »Notacija naj se nanaša na to, kar naj bi bilo storjeno in ne na to, kar se sliši in kar naj bi se slišalo.« Skladba je glede na svojo izvedbo nedoločena.

Prepoved izvajanja namenskih zvokov pa je obenem »zapoved« za vstop v skladbo vseh nenamenskih, naključnih zvokov, ki se dogajajo v prostoru in času njene izvedbe. S tem je ukinjen prioritetni odnos glasbenih zvokov do neglasbenih, za poslušalca pa je prisostvovanje taki izvedbi provokativno vabilo k poslušanju do aktivnosti (teh) zvokov.

Nedoločenost skladbe glede na njeno izvedbo, avtonomna dejavnost izvajalcev v procesu soustvarjanja glasbenega dela, izpeljava situacije, v kateri se razvijajo odnosi med njimi in med glasbenimi ter ne-glasbenimi zvoki, ter končno zahteva po novem poslušanju (Cage: New sound – new Listening), so značilnosti, ki označujejo tako imenovano **eksperimentalno glasbo**. To glasbeno dejavnost, ki so jo utemeljili Cage in njegovi mlajši sodelavci (Morton Feldman, Earle Brown in Christan Wolff, v New



Skladba Fontana Mix, 1958

Yorku v začetku 50. let) opredeljuje Cage takole: **Eksperimentalno dejanje in dejanje, katerega izid ni predvidljiv vnaprej. Kot nepredvidljivo pa se tako dejanje ne ukvarja s svojo upravičenostjo. Skladba, ki je glede na svojo izvedbo nedoločena, je nujno enkratna. Ne more se ponoviti: ko je izvajana drugič, je izid drugačen, različen od prvega. S tako izvedbo ni nič dovršeno in je ne moremo razumeti kot zaključen predmet v času. Proces eksperimentalnega dejanja je še-ne-vedenje o nečem, kar se še ni zgodilo.**

... kjer je kaj videti in slišati...

Ko se je Cage znašel na dnu vodnjaka zvoka, se mu je odprla pot proti gledališču. Glasba je del gledališča, uho samo ni samostojno bitje. Žarišče je tisto, kar vidi naše opazovanje. Gledališče so vse te raznolike stvari, ki se dogajajo istočasno. Glasba postane bolj živa, ko nas poslušanje ne odvrča od gledanja. Že eksperimentalna skladba, čeprav gre za glasbeno delo, razširja prostor

zaznavanja, ukinja eno samo centralno žarišče, iz katerega zvok izhaja, usmerja pozornost v različne smeri in dovoljuje aktivnost za oko in uho. (Pri že omenjenem Koncertu za klavir in orkester so mesta izvajalcev razporejena po koncertni dvorani čimdlje vsaksebi, razen tega pa vemo, da danes skladatelji s pomočjo elektronskih sredstev, kot so zvočniki, mikrofoni, predvajanje glasbe s traku, poljubno organizirajo zvočni prostor in spreminjajo klasično frontalno ureditev izvajalec – poslušalec). *Gledališče je nekaj, kjer sta aktivno zaposlena oko in uho. Ta dva človeška čuta gledata in poslušata, ostali čuti pa so bolj zaposleni v intimnih zasebnih situacijah. Vedno bi slišali in videli, če bi imeli oči in ušesa odprta, in vsak bi lahko gledal na svojo življenje kot na gledališče.* Od eksperimentalne skladbe vodi Cagea pot k iznajdbi glasbeno-gledališkega dogodka, tako imenovane »happenings«, katerega prototip realizira z raznimi sodelavci 1952. Gre za združevanje in istočasno dogajanje različnih aktivnosti, kot so branje teksta – predavanje, slikanje sproti (»action painting«), ples – gibanje med publiko, poslušanje gramofona, plezanje po lestvi in izvajanje klavirske glasbe. Gledališki prostor dogodka ni organiziran – kot pri klasičnem gledališču – na način centralnega žarišča dogajanja. Ta so po prostoru »razbita« in zato tudi ni boljših ali slabših zornih kotov opazovanja. Enotnost prostorske informacije pa zamenjuje in nadomešča enotnost časovne organizacije, organizacije trajanja dejavnosti in nedejavnosti »igralcev«. Sestop v gledališki prostor je Cageu omogočil razumevanje za istočasno dogajanje različnih stvari, za prosto in svobodno aktivnost v času in ga prek del, kot so **Music Walk, 1958**, **Theatre piece, Solo for Voice 2, 1960**, ki so osnova za kasnejše instrumentalno gledališče, pripeljal do kompleksnih in obširnih audio-vizualnih projektov. Tu je opustil princip časovne organizacije dogajanja; bolj ga zanima, kako se odvijajo številni elementi (glasba, producirana s pomočjo elektronskih strojev, kompiutersko programirana glasba, projekcije, video sistemi) znotraj njih samih in kako spraviti celoten proces njihovega medsebojnega delovanja v tek, brez posebnega začetka, sredine in konca. *Začetek in konec, merjenje in struktura me ne zadevata več. S stališča svojega vsakdanjega življenja skušam ugotoviti, kaj je še potrebno storiti v umetnosti. Vsakdanje življenje je odlično in tem bolj postaja podobno umetnosti, kolikor bolj umetnost predstavlja življenje in njegovo popolnost.*

Umetnost se torej dotika življenja in življenja umetnosti. Cage je pokazal na možnost, da ju lahko združimo, ko gremo na sprehod poslušat koncert zvočnega okolja in gledat na obalo gledališče sončnega zahoda.

*Umetnost in glasba v tem stoletju odpirata ljudem oči in ušesa, da se veselijo in uživajo v vsakodnevnem okolju. Od tega okolja danes nismo več ločeni. Umetnost in glasba ne sporočata več predstav posameznika v urejenih strukturah, ampak omogočata procese, ki so, kot je naše vsakodnevno življenje, priložnosti za opazovanje in poslušanje.*

BOR TUREL



# GLASBA S FUNKCIJO

## GLASBA IN GLEDALIŠČE

BESEDA, SCENA, GIB, SVETLOBA, GLASBA...

Iskanje zvočne barve za gledališko predstavo je zanimiva in odgovorna naloga za glasbenega ustvarjalca. To namreč pomeni združitev popolne svobode glasbenega duha s strogo obvezo govorne besede in z režiserjevo idejo o njeni predstavitvi na odru. Ob tem naj se bi tudi ostali elementi gledališkega izraza spojili med seboj in z glasbo v enotno in prepričljivo sporočilo.

Režiser pogosto že ima v glavi osnovno vizijo zvočne podobe za svojo predstavo in pozicijo glasbenih elementov v njej ter jo nato posreduje komponistu, včasih pa mu da tudi popolno svobodo, da komponist sam odloči in izbere kje, kako, koliko časa, kako glasno, s kakšnimi instrumenti in v kakšnem stilu bo zazvenela.

Glasba ima lahko v gledališki predstavi časovno veliko »prostor«, posebno tam, kjer je več tudi giba in petja in se tudi »pusti slišati« v samostojnih glasbenih točkah. Lahko pa je tudi komaj opazna, skoraj neslišna, in vendar učin-



kovita, saj vseskozi »podtalno« podpira dogajanje na odru, ustvarja razpoloženje, napetost ali tako imenovano »atmosfera«. Ni jih malo, ki menijo, da je scen-ska glasba najboljša takrat, kadar jo komaj opazimo, saj nas dogajanje na odru povsem prevzame (seveda v dobri predstavi) v vsej svoji celovitosti in ga doživljamo kot intenziven spoj vseh izraznih plasti, katerim nočemo ali celo ne moremo slediti posamič.

Nekateri režiserji z manj zvočnega navdiha uporabljajo glasbo predvsem kot zvočne efekte za osebne »dramaturške

poudarke«, razne »akcente« ali celo samo za nekakšna »zvočna mašila« med posameznimi scenami in prizori.

Na drugi strani predvsem v novejšem gledališkem snovanju glasba in drugi »nebesedni« elementi predstave stopajo tako v ospredje, da povsem določajo stil uprizoritve. Glasba lahko na primer s svojo intenzivnostjo v dobesednem smislu zgradi na odru »zvočni zid« (in ga seveda tudi poruši), lahko skupaj z gibom in sceno gradi učinkovito dramaturgijo, ki ne potrebuje besede, in je prepričljiva sama po sebi.

Seveda je glasbenemu ustvarjalcu danes na razpolago izjemno široka paleta zvočnih možnosti (od človeškega glasu, akustičnih instrumentov preko električno ojačanih instrumentov in glasu do elektronskih glasbil in sintetizatorjev zvoka; vse to pa še razširjajo neskončne variante obdelave zvoka v snemalnem studiu in končno tudi »postavitve« zvoka na odru in v dvorani.

Ob tej pestrosti zvočnih možnosti in spodbudi gledaliških virov ne bi smela ostati nema tudi glasbena pedagogika. V sproščenih glasbenih delavnicah mladi glasbeniki pogosto začno prvič improvizirati in ustvarjati lastne glasbene zamisli prav ob spodbudi opisanega »scenskega razpoloženja« ter v povezavi z besedo in sliko.

Tako ni čudno, da so mnogi glasbeniki prav ob komponiranju scenske glasbe ostrili in bogatili svoje ustvarjanje in tako zapustili mojstrovine, ki jim tudi brez povezave z gledališkim okoljem pritiče vrednost.

Lado Jakša



## PERPETUUM MOBILE...

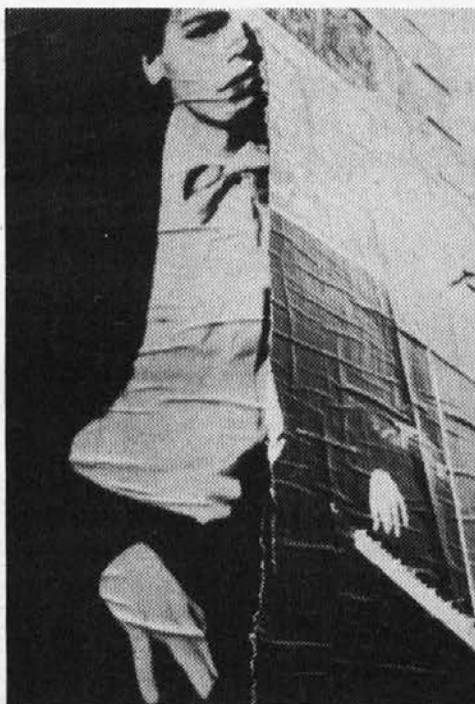


Foto: Lado Jakša

Tokrat bo tema piccolo eseja **programska politika**. Pri tem ne bo šlo le za programsko politiko ustanov, ki pri nas organizirajo koncerte, ampak bom skušal predstaviti širši pogled na programsko politiko organizatorjev in potrošnikov (publike), ki nanjo vplivajo in jo pogojujejo s svojim okusom, neokusom, odprtostjo in omejenostjo. Danes sta programska politika in kultura postali del tržnih odnosov, ki v tem okolju delujejo močno, morda celo močneje kot na večini drugih področij.

Programi koncertov so se razvijali počasi. Bolje rečeno so sčasoma nazadovale, če gledamo na povprečno starost izvajanih skladb na koncertih. Že tolikokrat potrjena kakovost »stare« glasbe je glavni izgovor organizatorjev, kadar se jim očita zastarelost programa. Sodobne glasbe je na programih zelo malo. Vsaj malo so izjema domače sodobne skladbe, ki jih je včasih nujno izvajati, saj sicer ne bi več niti nastajale. Tudi novih skladb na naših odrih skoraj ne slišimo, razen če jih kdaj samovoljno uvrstijo v program tuji izvajalci. Tako je nova glasba na sporedih le izjema.

### Kdo je za to kriv?

Publika je v večini primerov ostala tam, kjer so programi. Začetek tega problema nemara lahko iščemo v predsodkih samih ustvarjalcev (sprememba pogledov na sodobno glasbo se je pri nas začela v začetku stoletja, kar pa ni tako daleč nazaj). Svoje nove poglede so prenašali tudi na glasbene pedagoge, ki so vzgajali naslednje generacije. Večina ne pretirano ambicioznih pedagogov pa je še vedno poslušala glasbo, ki so jo podedo-

vali skupaj s tudi pri nas globoko zakoreninjeno tradicijo. Ta pa temelji le na poznavanju nekaterih najbolj znanih del. Tako množica »ljubiteljev« resne glasbe še vedno vztraja na skromnih delčkih bogate tradicije. Priznava le tiste »največje« skladatelje, o katerih so se učili v osnovni šoli. Pozna nekaj Beethovnovih simfonij in klavirskih sonat; z Mozartom in ostalimi »velikani« je podobno. Vse vedenje o skladateljih se konča pri številu simfonij – čas delovanja, stil in podobno pa so za marsikoga že pretrd oreh. Ta publika je pri nas še kako številna. Seveda posamezniki zavoljo lastnega interesa bolje spoznajo glasbo. Kljub temu, da je veliko pravih poznavalcev določenih obdobj, se organizatorji koncertov ravna po najbolj množični, komercialno (v okviru resne glasbe) usmerjeni publiku.

Problema osveščanja publike ni moč rešiti čez noč. Za boljše sprejemanje novjših glasbenih tokov bi bilo treba začeti spreminjati stvari v osnovi – v glasbeni vzgoji. Tu se že srečamo z naslednjim orehom. Nekateri pedagogi pač ne razlagajo snovi, ki njim samim ni všeč. Organizatorji ne bodo osveščali ljudi, saj danes uspehe takšnih ustanov merimo le kratkoročno. Dolgoročne naložbe so navidez brez učinka in znajdemo se v začaranem krogu.

Takšna programska politika tudi na ustvarjalce ne more delovati vzpodbudno. Odločati se morajo med dvema možnima rešitvama: ali se prilagajati okusu publike ali pa vztrajati pri svojem delu naprej. Domače skladbe pogosto ostanejo le pri krstni izvedbi, medtem ko

domači izvajalci (solisti in orkestri) po tisočkrat igrajo Beethovnove, Mozartove, Brahmsove... skladbe.

### In kaj naj naredi skladatelj, če hoče, da ljudje še kdaj slišijo zanj?

Problem programske politike je seveda tudi denar. Stroški za izvedbo del živčnih skladateljev so zaradi avtorskih pravic znatno višji od tistih za izvedbo del zdavnaj umrlih skladateljev.

### Še en začaran krog...

In še nekaj!

Kljub splošnemu pomanjkanju se pri nas pojavijo mnogi tuji izvajalci. To je seveda čisto prav, če kriteriji za izbiro teh »srečnežev« ne bi bili zaviti v meglo. Poleg izvajalcev, ki pri nas gostujejo zaradi trenutne aktualnosti (na račun teh organizatorji dobijo nazaj marsikateri dinar, izgubljen zaradi nekomercialno organiziranih koncertov), potrdijo neoporečno kvaliteto, privabljajo množice radovednežev, včasih pa slišimo in vidimo tudi take, ki se pred nekaterimi domačimi umetniki lahko skrijejo. Vendar naši umetniki nimajo toliko možnosti, da se predstavijo pred domačo publiko, saj tuja imena lepše zvenijo in na take koncerte pride znatno več ljudi. Tako včasih umetniki, ki so v vseh pogledih dovolj kakovostni, čakajo, da se jih nekdaj usmili in jih za majhen denar povabi v kako manjšo dvorano, ki nazadnje ostane prazna.

Tuji gostje pa prihajajo k nam tudi po drugih poteh. Gre za »zanimive« izmenjave. Naši izvajalci gostujejo tudi v tujini. Tam spoznavajo druge umetnike in se z njimi dogovorijo za koncert pri nas, čeprav taka izmenjava po marsikaterih merilih ni upravičena.

Žal bo pri nas ostalo tako še nekaj časa, če ne vedno. Ostane nam tolažba, da zunaj ni drugače. Ponekod res ne, na kulturno (in hkrati tudi tržno) razvitem področju pa selekcija deluje na drugačni osnovi. Predvsem domačim izvajalcem dajejo znatno več možnosti za uveljavitev, konkurenca je večja in na vrhu ostanejo res najboljši. Tudi za razvoj sodobne glasbe v svetu skrbijo bistveno bolje kot pri nas, so za vse bolj odprti in upoštevajo še druga merila razen svoje najbližje okolice.

Zaprto našega domačega okolja ustvarja euforijo za tujim in velikokrat neupravičeno zaničevanje lastnega. To velja za izvajalce, ustvarjalce in publiko. Razloge lahko najdemo v preteklosti in sedanjosti – posledice pa segajo tudi v bodočnost. Tedaj se bodo gotovo pojavili tudi novi razlogi. Vse skupaj je le še en začaran krog. Veliko jih je še, pa naj bo kar dovolj, sicer se nam bo še zavrtelo.

Perpetuum mobile...

Tomaž Rauch



# FONOGRAM

## LOU REED

New York  
(Jugoton)



Zadnja plošča ponovno vrača legendarnega člana Velvet Underground na relevantno rockovsko sceno po njegovih pogostih tavanjih in preizkušnjih raznih stilističnih prijemov ob vrsti izdanih plošč. Kot da bi se Lou Reed znebil vplivov raznih trendov in sodobnih tokov v zabavni glasbi ter se vrnil k bazičnemu prijetnemu, pa vendar izrazito njegovemu izrazu, kakršnega je definirjal že v Velvetu. Po drugi strani ne smemo pozabiti, da je ravno rockovska glasba, vključno s kitariskim zvokom, zadnje čase spet dobila svojo relevantnost s ponovnim prisvajanjem lste, rockovske identitete, ki ne kokerira z drugimi stilskimi konglomerati.

Vsekakor mora biti tudi ta plošča rezultat enega in drugega, vendar je predvsem avtorsko močan izdelek ene izmed tistih osebnosti v rocku, katere so mu vedno določale njegove temeljne konture. Če je Lou Reed v svoji velvetski fazi in fazi koketiranja z bowiejstvom dosledno reflektiral subkulturni svet izobčencev in ga postavljajal naproti konvencionalnemu svetu, naredil na plošči New York ključni premik, ko pokaže, da tudi v tem svetu obstaja vrsta reči, za katere mu še kako vrsta, da torej subkulturni undergorund ni odgovor na probleme resničnega sveta, ta pa ni čisto brezvezen. Res ne ceni ustvarjalnosti, zato pa temu navkljub v njem nastajajo mali biseri, ki govorijo tako o temu svetu, kot pričajo o ustvarjalnosti v polju rocka, množične in konec koncev medijske kulture. Lou Reed je s ploščo naredil enega svojih zvočno najboljših izdelkov, izpričal ustvarjalno večplastnost v seciranju New Yorka – srca Amerike – in naredil zrelo, bogato in obenem prav enostavno ploščo. Za vse, ki ne vedo niti za Velvete, je to dober uvod v rockovski undergorund.

MARJAN OGRINC

## R.E.M.

Green  
(Warner/Jugoton)



R.E.M. – Rapid Eye Movement (termin iz psihologije, ki označuje stanje med spanjem, ko sanjamo) je dobro ime za skupino, katere osmo ploščo smo dobili v Jugotonovem licenčnem opusu. Tako kot človek ne more brez sanj, tudi glasba ne more brez njih. Še posebej, če je to glasba, kakršno igrajo R.E.M. Ze sam naslov Green (Zeleno) priča o njihovem odnosu do sveta, do sprememb, ki jih vedno znova odkrivajo predvsem v njih samih. Izrazito humana lirika, ki se nikoli ne spusti na majava tla »vulgarno-političnih« tekstov, nekako kliče po pozitivnih vrednotah – domu, družini, cerkvi – kot tistemu, kar povprečnemu Američanu vendarle ostaja. Kakor so tradicionalna njihova merila, je tradicionalen tudi njihov pristop h glasbi. Specifičen in razpoznaven vokal Michaela Stipa, jasne prepletajoče se kitarске linije, »prijetne« melodije »zahtevnemu« poslušalcu ne bodo všeč – v tem smislu so R.E.M. pač brezkompromisni: te primejo ali pa ne!

Vseeno pa menim, da dolga vrsta skupin, ki snema za založbe kot na primer SST, ve, kaj jih na R.E.M. tako privlači, da jim posvetijo celo pesem (Firehose – For The Singer Of REM) oz. v intervjujih ne skrivajo občudovanja početja R.E.M. (na primer Meat Puppets).

»It's the end of the world as we know it...« kot pravijo R.E.M. v eni od svojih pesmi, lahko razumemo v različnih okvirih... tudi v tistem, ki naj bi označeval poskus razumevanja popularne godbe konca osemdesetih.

Marjan Novak

## LET 3

Two Dogs Fucking  
(Helidon)



Svoj prvenec z bizarnim naslovom je reška skupina dočakala po petih letih obstoja, kar naj bi bil tudi za naše razmere kolikor toliko normalen čas resnega dela, po katerem lahko res nekaj pokažeš.

Za to ploščo ne moremo reči, da ji kaj manjka, da je slaba ali nepotrebna, prav tako pa tudi ni nobena inovacija, kvaliteta ali izstopajoči dosežek. Je le malce ostrejši in neujemljivi podaljšek novega vala, kakršnega je v reških okvirih najprej in najbolj dosledno uzvočila skupina Paraf. Let 3 gradi svoj zvok na ponavljanju relativno omejenega arzenala prijemov, na določenem minimalizmu, ki samo z nainsiranim stopnjevanjem ustvarja neko tenzijo in težko mrakobno atmosfero. K temu veliko pripomore barvitost vokala, ki prepeva subjektivno odštekana besedila, bolj spominjajoča na psihotične skice samoizpovedi kot na kaj drugega.

Očitno je plošča razcepljena na prvo stran s starejšimi posnetki in na drugo, kjer najdemo bolj kitarški in ostrejši zvok kot posledico sodobnih premikov v rocku. Vendar Let 3 ne preseže lastnega manierističnega stila neke med rockovsko odštekano norije in mrakobnostjo darkerjev. Veliko število sodelujočih glasbenikov na snemanju in očitno potrebni studijski prijemi oz. efekti pričajo o relativni enodimenzionalnosti te brezstrastne glasbe ki poskuša v instrumentalu Armada koketirati tudi z družbeno aktualnostjo. Let 3 so zgolj sodoben in soliden bend. V pluralizmu je to povsem O.K.

Krokar

## DISCIPLINA KIČME

Zeleni zub na planeti  
dosade  
(RTB)



Nova plošča ene bizarnejših skupin jugoslovanskega rocka Discipline Kičme je izšla pred kakšnimi dvema mesecema pri beograjski firmi RTB. Poznavalec kajpada pravilno sklepa, da gre za še eno zmago Kojinih (Koja = vodja DK in basist) »budalaštin« in bolj ali manj otroško naivnih besednih igrice.

»Zeleni zub na planeti dosade« žal ne kaže kakšnega bistvenega premika v glasbi Discipline Kičme, prej nasrotno, glasba je skorajda identična vsem prejšnjim izdelkom tega benda – to imamo lahko za slabo (skupina se ne trudi, je samozadostna etc...), lahko pa je to tudi dobro (skupina je samoreferenčna, ima svoj obraz...), vendar pa velja ugotoviti, da nam nova Disciplina Kičme ne postreže z dovolj prepričljivo robo. V najboljšem primeru dobimo en ali dva hita (recimo Tata mama), podobno kot so to bile pesmice Prgišt novca, Čudna šuma in Dečija pesma.

Njihova muzika je lahko sicer povsem všečna. Ima dovolj samosvojo zvočnost in z zelo preprosto strukturo doseže velik učinek, predvsem zahvaljujoč Kojinemu basu, šolanemu pri Jimiju Hendrixu. Po drugi strani pa – če smo se nekoč navduševali nad posebnim, absurdnim otroškim humorjem Discipline Kičme, potem danes to ne vžge več. Kajti vic ni več smešen, ko ga slišimo desetič. Prav tako pa ta polrazumljiv otročji humor Discipline Kičme ne ponuja kakšnih posebnih asociacij – mogoče samo dokaj nezanesljivo metodo, kako razjeziti staro učiteljico.

Urban Vovk

## OB PLOŠČAH ŠE V ŽIVO

### NO MEANS NO

smo imeli priložnost že drugič slišati v Ljubljani. Na koncertu v prepolnem KUD F. Prešeren smo bili deležni še enega seta čiste energije in originalnosti v kombinaciji bobnov, basa in kitare tria No Means No v najboljši formi.

Potem, ko vidimo bend v živo, izginejo vsi dvomi in vprašanja o precej »kitarski« in linearni glasbi na zadnji veliki plošči. Namreč vprašanja o izgubljanju tiste neverjetne razdelanosti, ki jo poznamo s prejšnjih plošč skupine (ne smemo pozabiti, da je bil to nekoč duo; bas in bobni!). Na koncertu izginejo vsi vplivi studija in produkcije in dobimo tiste prave, neprečiščene, še vedno grobo originalne No Means No. Osnovna instrumenta sta še vedno bas in bobni. Kar počne John Wright, presega večino najboljših kvalitet sodobnih rock bobnarjev, njegov brat Rob pa je pravi mojster v rocku sicer bolj zapostavljene bas kitare. Tako glavnina razdelanih struktur temelji predvsem na tolkalih, bobni in ritem so jedro, okrog katerega se večplastno oblikujejo zvoki ostalih dveh instrumentov. Kitarist Andy je sicer pojavno najmočnejša oseba v bendu, vendar se njegova kitara (na srečo) omeji bolj na dodatke zgornji kombinaciji. V hi-rejših komadih (ki so dobesedno vzvalovali dvorano in slabih tristo prisotnih – število poslušalcev je bilo zaradi majhnosti prostora omejeno, škoda!) je seveda tisti osnovni naboj energije dobrega rocka, vendar je pri No Means No veliko bolj kot to pomembna strukturiranost glasbe in razmerje med instrumenti. Mimo tega ne moremo, pa če jemljemo skupino še tako površno. Le-ta v živo dokaže, da ni govora o padanju v originalnosti in kvaliteti, kvečjemu nasprotno: nekateri novi komadi so prepleteni s presenetljivimi zvočnimi strukturami!

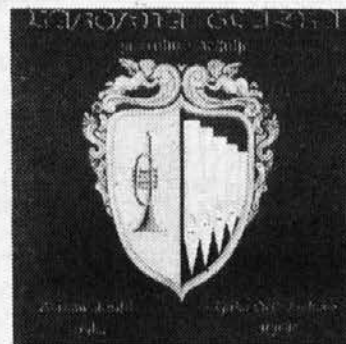
Skratka, gre za skupino, ki je že nekaj časa na vrhu svojega razvoja in prav nič ne kaže, da bo kmalu začela stagnirati. **Bas lahko pomeni veliko več**, to smo že vedeli, ko pa se zlije z bobni in kitaro na način No Means No, se ta »veliko več« odpre skoraj brez mej. Da so vse možnosti v rocku izrabljene... pa kaj še!

Dario

## STANKO ARNOLD trobenta

### LJERKA OČIČ – TURKULIN orgle

Baročna glasba za trobento in orgle  
(Jugoton LSY 66284)



Stanko Arnold je nesporno najboljši jugoslovanski trobentač, solist velikih izraznih sposobnosti in izvajalec z nadpovprečnim estradnim šarmom. Za to ploščo je izbral baročno glasbo, ki tudi sicer predstavlja najvidnejši del njegovega pestrega repertoarja. Z organizirano Ljerkino Očič-Turkulino sta dosegla skoraj idealno zvočno ravnotežje dveh, sicer zelo različnih, a dopolnjujočih se instrumentov. Vsaj kar se zvočnosti tiče, trobenta in orgle v mnogočem presegata tudi kombinacijo trobente z orkestrom, da o orgelski funkciji bassa continua niti ne govorimo. Poleg same glasbe vam bo pri poslušanju pomagal tudi spretni tekst Ljerkine Očič na ovitku plošče.

Na plošči so nekatere skladbe, ki so napisane za originalno zasedbo, večji del skladb pa predstavljajo transkripcije (Gounod, J. S. Bach, Purcell, Paldassare, Händel, Walther in Martini). Posnetek je zelo dober, glasba odlična. Zato plošča ne bo pritegnila samo poznavalcev, ampak vse ljubitelje dobre glasbe.

N. M

## SILVESTER MIHELČIČ TONI GAŠPERIČ

Teta Mara in drugi junaki  
(Neapolis Sraka 06)

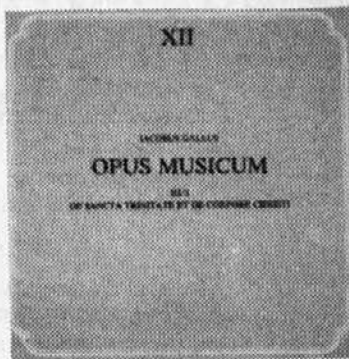


Na kaseti se prepletata beseda Tonija Gašperiča in glasba Silvestra Mihelčiča v izmenjavajočih se delih, ki se redko mešajo med seboj. Glasba ima značilno široko »one man band« zvočno barvo, to pa s solidno zvočno sliko omogočajo kvalitetni sodobni elektronski instrumenti (Hohnerjeva elektronska harmonika in studijski sampler sintetizator). Žal se ti glasbeni vložki, razen na koncu, kar nekako ne morejo zares razpeti (to mojster elektronske harmonike Silvester Mihelčič zna napraviti na svojih solističnih koncertih), saj se morajo kar naprej umikati besedi, ki jih prekinja. Producent bi lahko ponavljajočo se zgradbo drobnih Gašperičevih domislic bolj zliž z glasbo v celoto in tej pustil, da diha tudi med besedilom. To namreč teče v sekane zaporedju kratkih »štovov« zato bi mu glasba lahko precej obogatila ritem in osnovno razpoloženje.

Kakorkoli, kaseti bo verjetno všeč publiki, ki si želi neobveznih gostobesednih drobnih štovov iz šolsko-mladostnega življenja, ki ima namesto razmisleka in literarne nadgradnje raje »igro na prvo karto«, glasba jim bo s svojo pestrostjo in široko zvočno paleto gotovo tudi ugajala, vzbuditi globokoumno razmišljanje pa itak ni bil namen ne avtorjev, ne producenta.

Lado Jakša

## NOVE IZDAJE SAZU



Na tiskovni konferenci SAZU sredi maja so predstavili štiri nove izdaje s področja muzikologije. Izšla sta nova zvezka Gallusovega Opus musicum. Sestavljata 3. knjigo te zbirke, ki jo Muzikološki inštitut SAZU namerava dopolniti (manjka torej le še 4. knjiga) do 1990, 400 let po prvi izdaji. V moderni notaciji je Gallusove motete transkribiral Edo Škulj (kot vse do sedaj) po izvirniku iz ljubljanske NUK. Zvezka sta izšla kot 12. in 13. iz zbirke Monumenta artis musicae Sloveniae.

Urednika slednje, Dragotin Cvetko in Danil Pokorn, sta uredila tudi zbornik predavanj z mednarodnega simpozija Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem. Predavatelji so podrobneje osvetljevali razmerje med slovenskim glasbenim življenjem in sočasnim dogajanjem drugod po Evropi v času evropskega glasbenega klasicizma.

Ena osrednjih osebnosti slovenske glasbe 20. stoletja je gotovo Slavko Osterc: skladatelj, pedagog, glasbeni pisec in organizator s širokim, tudi mednarodnim ugledom. Njegove razvejane stike dokazuje žal le bolj enostransko ohranjena korespondenca: pisma, ki so jih Ostercu pošiljali razni glasbeniki. Dragotin Cvetko je v knjigi Fragment glasbene moderne, Iz pisem Slavku Ostercu objavil skupaj z obsežnim komentarjem nekaj pisem Osterceve zapuščine predvsem iz 30. let, iz obdobja skladateljevega najbolj intenzivnega delovanja. Razkrivajo ne le pomembne prispevek k orisu Ostercevega lika, ampak so v marsičem pomembna odslkava slovenskega glasbenega življenja takrat sploh.

M. B.



# NA VALOVIH ROCKA

## IZLETI V ZGODOVINO ROKANJA IN RROLLANJA

### DNEVI NESPEČNOSTI KITARISTOV IN POSLOVNEŽEV

Polydorjevi poslovneži se niso ustavili le pri poroki z »direktorjem« Creamov in Bee Geesov, Robertom Stigwoodom ter z njegovo založbo Reaction. Podobno prožnost so pokazali v navezavi stikov z založbo **Track**, ki sta jo ustanovila šefa poslov Whojev Kit Lambert in Chris Stamp. Track je bila ena najperspektivnejših mladih neodvisnih britanskih založb druge polovice šestdesetih let. Preboj na vrh ji ni uspel le z Whoji. Ob zvezdah enodnevnih ali dvodnevnih (navedimo vsaj predhodnika izdelovalcev rock spektaklov Arthurja Browna in njegovo uspešnico Fire iz leta 1968) je skozi njena vrata na velike odre stopil drugi veliki kitarski rockovski heroj druge polovice šestdesetih let, **Jimi Hendrix**.

Hendrix je bil temnopolt Amerikanec, ki ga je morala v skladu s svojim gojenjem kulta kitare najprej »odkriti« Velika Britanija, šele nato pa so ga z ovacijami pozdravili tudi doma. Rojen je bil v začetku štiridesetih let v Seattlu na Zahodni obali, deloval na obrobju ameriške garažne punkovske scene šestdesetih let in igral v spremljevalnih skupinah zvezd rockanja in rrollanja Little Richarda in Isley Brothersov. V Ameriki so Hendrixa uvrščali med blues, rhythm'n'blues ter soul glasbenike, sam pa je najbolj padal na rock'n'roll v vseh njegovih oblikah. Kot povedo vse antologije, je Jimija v New Yorku odkril kitarist Animalsov Chas Chandler, ki je nato skupaj s svojim managerjem tudi prevzel skrb za njegove posle. Verjetno sta mu prav tadva nadela plašč eksotičnega razkošja. Zahodna obala, pisana oblačila, cvetje, droge, kitara, ki jo »napada« mlad temnopolt glasbenik, pa še levičar povrh – že vse te tržne neglasbene kategorije bi brez dvoma razgrele mlade Britance. Ob vsem tem pa je bil Hendrix še izvrsten ustvarjalec in glasbenik. Kot pevec res ni bil nič posebnega, toliko bolj se je odrezal kot kitarist. Za razliko od Claptona je bil Hendrix že od mladih nog improvizator.

Rad si je vzel več časa za sproščene kitarske izlete, medtem ko je bil Clapton praviloma dokaj tog, napet in napadalen. V njegovih zlatih letih skupine the Jimi Hendrix Experience sta mu za hrbtom stala dva izvrstna, prej neuveljavljena glasbenika, bas kitarist Noel Redding in bobnar Mitch Mitchell. Hendrix je udaril po britanski lestvici najbolj prodajanih plošč že s svojo prvo malo ploščo Hey Joe leta 1967. Skladbo je prvič slišal na nastopu znane kalifornijske garažne punkovske skupine The Leaves. Nato je naskočil še Ameriko. Ta mu je padla pred noge na Montereyemskem pop Festivalu (junij 1967). Vrhunec Hendrixovega ustvarjanja predstavlja brez dvoma njegova (dvojna) plošča Electric Ladyland (1968). Žal je njegova ustvarjalnost doživela prehiter konec. Hendrixa je pokopal način življenja, kakršnega je predstavljal.



Veliki kitarski rockovski heroj druge polovice šestdesetih let, Jimi Hendrix

Leta 1970 je umrl zaradi prevelike doze mamil. Kljub temu je ostal ena ključnih osebnosti zgodovine rockanja in rrollanja in vplival na množico mladih glasbenikov, tudi konec osemdesetih let.

Med britanskimi kitarskimi heroji s konca šestdesetih let se moramo lotiti vsaj še Jeffa Becka in Jimmyja Pagea. **Jeff Beck** je zamenjal Claptona v Yardbirds. Pomemben je predvsem zaradi tega, ker je v pop uspešnico preko njihovih skladb uvedel improviziran kitarski solo. Tudi Beck ni predolgo zdržal pri Yardbirds. Izdal je več samostojnih plošč, med njimi dve uspešni (z mladim pevskim upom Rodom Stewartom), vendar je kljub temu njegova svetla zvezda začela počasi, a zanesljivo bledeti. Precej več uspeha je imel zadnji kitarski heroj Yardbirds, **Jimmy Page**. Ta se

je najprej uveljavil kot studijski glasbenik in je pomembno prispeval k zgodnjim ploščam Whojev, Them in Joeja Cockerja. Vseeno pa je po nekaj letih trdega dela v studijih ugotovil, da mu to ne prinese pravega ugleda in tudi ne denarja. Zato je sklenil poskusiti s svojo skupino. Priključil se je že »umirajočim« Yardbirdsom in z njimi odigral njihove poslednje koncerte. Le nekaj mesecev po njihovem razpadu je Page na hitro zbral novo skupino z imenom The New Yardbirds in odinil na turnejo v Skandinavijo. Skupina je kmalu spremenila ime v **Led Zeppelin** in po zaslugi pageove odmevnosti ekspresno hitro podpisala pogodbo z ameriškim Atlanticom. Prva plošča Led Zeppelin (1969) se je precej razlikovala od takratnih normalnih rock blues izdelkov. Glasba na njej je bila skrajno uravnotežena, disciplinirana, daleč od psihe deličnih izletov ostalih skupin. Zanj je bil poleg Jimmyja Pagea zaslužen tudi basist skupine John Paul Jones, ki je bil prej znan kot izvrsten obrtnik, avtor aranžmajev za pop skladbice. V letih, ko so se začeli Cream oddaljevati od premočrtnih bluesovskih oblik, so se Led Zeppelin trmasto vrnili prav k njim. Recept je bil očitno uspešen. Postali so ena najpopularnejših rock skupin prve polovice sedemdesetih let. Nastopali so z vedno močnejšimi ozvočevalnimi sistemi in pred vedno večjimi množicami (na koncu tudi na stadionih), ki so sklanjale glavo pred njihovim blues rockovskim bombardiranjem. Kar je bilo prej druženje, je postalo zdaj čaščenje polbogov.

Precej drugačno pot od Jimmyja Pagea je ubral **Peter Green**. Ta se je uveljavil pri Bluesbrakersih Johna Mayalla, svoj najpomembnejši prispevek k zgodovini rockanja in rrollanja pa je ustvaril v skupini Fleetwood Mac, vsaj na njenih zgodnjih ploščah. Green je bil kitarist izredne domišljije in občutenosti. Tudi v najbolj površne analize popularne glasbe se je zapisal z inštrumentalno skladbo Albatros (1968), ki še danes predstavlja del železnega repertoarja pop skupin na takih in drugačnih plesiščih.

Takole. Poukvarjal bi se seveda lahko še s Procol Harum, z začetki Pink Floydov in Davida Bowieja, vseeno pa teh izvajalcev nekako ne morem tlačiti v koš skupaj z rockerji s konca šestdesetih let, saj po moje veliko bolj sodijo v zmedena sedemdeseta leta. Kaj lahko se zgodi, da se bomo z njimi poigrali v prihodnjem letniku, pa čeprav rednih sprehodov v zgodovino popularne glasbe v njem ne bo. Po podganje jo namreč nameravam odkuriti v... Ne, naj to zaenkrat ostane še skrivnost.

vaš Podgana Džō



## ANEKDOTA

V Hollywoodu sta George Antheil in Ben Hecht magnatu **Samu Goldwynu** predstavila avstrijskega skladatelja **ERNSTA KŘENKA**, ki bi rad postal glasbenik v filmskem studiju.

»Kako mu je že ime?«, je vprašal Goldwyn.

»Křenek, Ernst Křenek.«

»Nikoli nisem nič slišal o njem. Kaj je pa napisal?«

»Zelo popularno opero Johnny igra, ki mu je navrgla milijon mark.«

»Nikdar nisem nič slišal o tem.«

»Saj je napisal tudi Dreigroschenoper (Berška opero)!,« je dejal George Antheil, čeprav je vedel, da je njen skladatelj Kurt Weill. Toda kaj, ko Goldwyn ni poznal nobenega Křenekovega dela.

»Tudi o tem še nisem nič slišal,« je dejal mogotec.

»Pa Rosenkavalierja, pa Fausta...«

»Ni mogoče,« se je začudil Goldwyn.

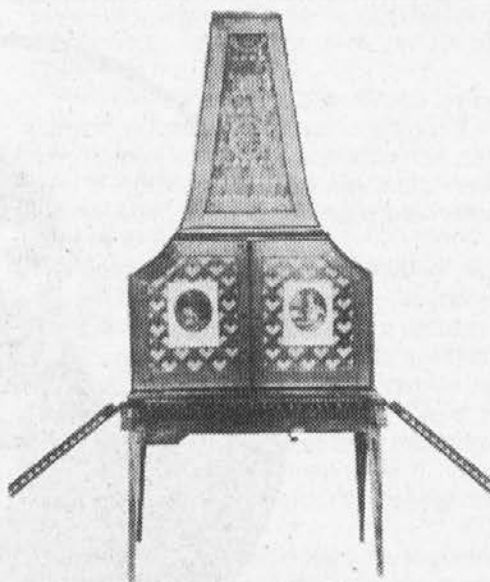
»Seveda. Pa še Traviato!«

»Kako,« je zavpil Goldwyn, »pripeljite mi ga, da mu razbijem nos! Njegovi založniki so me spravili skoraj na kant, ker sem v nekem filmu uporabil nekaj taktov te njegove prekleto opere. Zaradi teh nekaj taktov smo morali znova posneti skoraj polovico filma!«

## OBISK NEMŠKEGA MUZEJA V MÜNCHNU II

Iz zbirke instrumentov s tipkami

V prvih letih 18. stoletja so se dogajale pomembne stvari v zgodovini izdelovanja instrumentov s tipkami. Po znanih podatkih je namreč **1709. leta Bartolomeo Cristofori** iz Firenc »iznašel« in izdelal predhodnika današnjih modernih klavirjev, imenovanega **Gravicembalo col piano e forte**. Nemci so ga poimenovali **Hammerflügel** oz. **Hammerklavier**, kar nam pove, da je (bil) to **klavir s kladivci**. Angleži, Nizozemci, Francozi in Italijani so mu rekli **planoforte**, (kar je okrajšava italijanske oznake), v Rusiji in na Poljskem pa je dobil ime **fortepiano**. Čeprav je bila zunanja podoba tega glasbila skoraj enaka čembalu, sta se glasbili med seboj razlikovali po načinu vznajanja zvoka. Izvajalec za izvajanja »tihega« in »glasnega« ni več potreboval



Pyramidenklavier

registrov, ampak je lahko že z dotikom oz. udarcem na tipko spreminjal zvočne odtenke na široki dinamični lestvici. Res je bilo to sicer v »miniaturnem« obsegu mogoče doseči že pri klavikordu. Vendar je bila pomembna novost v mehaniki instrumenta.

Če pritisnemo na tipko, se **kladivce** dvigne kvišku, udari ob struno in se takoj spusti v prvotno lego, tako da lahko struna prosto niha, torej zveni. Ko tipko spustimo, se **dušilec** (t.j. na lesen vzvod pritrjena, s klobučevino oz. prej z usnjem prekrita ploščica) dotakne strune, ki preneha nihati. Cristofori, nem. izdelovalec Gottfried Silbermann in kasneje angleški izdelovalci so razvili **tip angleške mehanike**. Pri tej kladivce ni pritrjeno na samo tipko, ampak na poseben podstavek, in se dviguje s pomočjo gibljivega jezička, ki je preko vzvoda pritrjen na tipko. Po drugi strani so južnonemški in avstrijski izdelovalci razvili tako imenovano **nemško ali dunajsko mehaniko**, pri kateri gibljivi jeziček, ki dviguje in spušča kladivce, ni pritrjen na poseben vzvod, ampak na zadnji konec tipke. Angleška mehanika, ki omogoča tudi hitrejše repetiranje, je že konec prejšnjega stoletja pričela izpodrinjati dunajsko, ki je danes praktično nikjer več ne uporabljajo. Kot primerek te stare mehanike je v muzejski zbirki razstavljen »Hammerklavier«, ki ga je **ok. l. 1800** izdelal **A. Ziegler v Regensburgu**. Ima obseg petih oktav ter štiri kolenčne pedale; njegov zvok je nekoliko suh in krhkejši od zvoka današnjih klavirjev.

Izdelovalci so vedno poskušali iznajti kaj novega, drugačne načine ustvarjanja zvoka ter si izmišljati zanimive in včasih skoraj neverjetne oblike klavirjev. Izdelali so »Giraffenklavier«, »Orphiko«, poto-

valni klavir, klavidon... V muzeju je razstavljen tudi **klavir s tangentno mehaniko** (Tangentflügel), ki ga je izdelal **Friedrich Schmahl iz Regensburga l. 1800**, potem ko so jih izdelovali že petdeset let. Pri tem glasbilu se namesto kladivca s posebnim vzvodom sproži skakač s kovinskimi glavami, ki udarja ob struno. Kot Zieglerjev Hammerflügel ima tudi tangentni klavir kolenčne pedale – pod klaviaturo – in še tri ročne vzvode, s pomočjo katerih dobimo zvok lutnje v sopranu, basu in forte v sopranu. Veliki Curt Sachs, avtor leksikona o glasbilih, je l. 1913 k temu glasbilu pripomnil: »To je ostro in neprivlačno zvoneč križanec med klavikordom, čembalom in Hammerklavirjem.« Vendar verjemite, ko nekaj časa poslušate zvok tangentnega klavirja in se nanj navadite, zveni zanimivo in celo prijetno.

Še en klavir v zbirki takoj vzbudi pozornost. To je **piramidni klavir** (Pyramidenklavier), ki je bil izdelan **1770. leta na nemškem**. Obseg klaviature je štiri in pol oktave, vgrajeno ima angleško mehaniko. Zanimive oblike, z intarzijami in dvema portretoma, je predstavljal preprost, a eleganten del pohištva. Tako so si lahko pokončni klavir privoščili tudi meščani s skromnejšimi stanovanji, ki so se morali prej zadovoljiti s klavikordom ali spinetom.

Tjaša Kranjc



Tangentenflügel



## KITARIST ZA VSE ČASE...

Ob 150-letnici smrti virtuoza in skladatelja Fernanda Sora

7. julija bo minilo 150 let, odkar je v Parizu v hudem pomanjkanju ter malone pozabljen od svojih sodobnikov umrl skladatelj in eden največjih virtuofov, kar jih pozna zgodovina kitare, Španec **Jose Fernando Macaro Sors** ali na kratko **Fernando Sor**.

Rojen 17. februarja 1778 v Barceloni je ta mladi Katalonec zelo zgodaj pokazal, da je glasbeno izjemno nadarjen. Že kot petleten deček je rad glasno ponavljal razne napeve iz tedaj znanih italijanskih oper ter se brez učitelja poskušal v igranju na violino in očetovo kitaro. Na prigravarjanje družinskih prijateljev, ki so se zavzemali za nadarjenega otroka, so starši leta 1785 tedaj sedemletnega sina poslali na šolanje v sloviti samostan Montserrat, kjer je poleg splošne prejel tudi temeljito glasbeno izobrazbo. Ker sta starša želela, da bi si njun sin služil kruh na soliden način, bodisi kot poklicni vojak bodisi kot uradnik, je Sor po odhodu iz samostana stopil v vojsko in postal podporočnik. Zahvaljujoč svojim visokim zaščitnikom, ki so ga vzljubili zaradi njegove izjemne glasbene nadarjenosti, pa je to službo le malo opravljal. Po očetovi smrti je Sor vojaščino povsem opustil in se posvetil izključno glasbi.

Neugodne politične okoliščine so Sora prisilile, da se je po Napoleonovi zasedbi Španije umaknil v Francijo, v Pariz. Tu si je kmalu pridobil sloves uspešnega skladatelja in bleščečega kitarskega virtuoza. V Parizu sta ga zlasti cenila skladatelja Cherubini in Berlioz. Iz Pariza je odšel Sor za nekaj časa v London, po vrnitvi v Francijo pa je odpotoval v Rusijo na dvor carja Nikolaja I. Zadnja leta je preživel v Parizu, kjer pa se zanj, kljub nekdanjim uspešnim evropskim turnejam, toda spričo mnogih mladih obetajočih imen v svetu glasbe, skoraj nihče ni več zmenil. Priložnostno poučujoč kitaro, klavir in solfeggio je leta 1839 v največji revščini in telesno skrhan umrl, star komaj enainšestdeset let.

Sor je začel skladati že v svojih najstniških letih. Kot mladenič je skomponiral opero z naslovom »**Telemak na otoku Kalipso**«. Kasneje je skladal simfonije,



kvartete, se ukvarjal s cerkveno glasbo in komponiral celo za klavir. Toda večino svoje glasbene ustvarjalnosti je posvetil kitari, pri čemer je pokazal veliko mojstrstvo in odlično poznavanje tega glasbila. Za kitaro je napisal okoli 70 del. V duhu estetskih meril, ki so prevladovala v njegovem času na področju glasbe, je Sor v svojih skladbah za kitaro združeval bleščečo virtuosnost z veliko muzikalnostjo. Njegove skladbe za kitaro je moč v določenem smislu primerjati z glasbenimi stvaritvami Haydna in Mozarta. Poleg tega je Sor pomembno izpopolnil tudi tehniko igranja na kitaro. Njegove etude za kitaro združujejo dokajšnjo tehnično zahtevnost in spevniti melodike. Jugoslovanski kitarist mednarodnega slovesa in Segovijin učenec prof. dr. Jovan Jovičić pravilno ugotavlja, ko pravi: »Fernando Sor je postavil že na začetku XIX. stoletja pred izvajalce dokaj težke in zapletene tehnične zahteve. Za razliko od dotedanjih skladateljev za kitaro, ki so komponirali več ali manj melodične, lahke in enostavne enoglasne kompozicije, je Sor svoje delo baziral na zahtevnejših harmonskih gibanjih, saj je kitara harmonsko glasbilo, podobno klavirju. Seveda pa terja to od izvajalca mnogo večji tehnični napor in znatno višjo glasbeno kulturo. Zategadelj je Sor napisal ne le šolo, marveč tudi vrsto vaj (etud), od elementarnih, najbolj preprostih, do koncertnih, da bi tako izvajalce pripravil na uspešnejšo interpretacijo svojih del.«

Sor je svoja glasbena dela izdal tako v Franciji kot v Nemčiji in Angliji. Njegove skladbe za kitaro še dandanes uvrščamo

med najboljše, kar jih je bilo doslej napisanih za ta instrument. Veliki glasbeni pedagogi in skladatelji Pujol, Torroba in Rodrigo menijo, da je Sor s svojim obsežnim kitarskim skladateljskim opusom pa tudi z živahno dejavnostjo reproduktivnega umetnika napovedal renesanso kitare v XIX. stoletju. Njegovi deli »**Traité pour la guitare**« in »**Gran metodo de guitarra**« sta bili zlasti v njegovem času nepogrešljiv kažipot za vse, ki so se želeli posvetiti temu glasbilu. Danes je nesporno, da je Sor največji skladatelj za kitaro v obdobju klasične. Belgijski muzikolog Francis Fétis mu je dal laskav naziv »Beethoven kitare«, kitarski velikan XX. stoletja Andres Segovia pa ga je imel za »Paganinija kitare«.

Fernando Sor je s svojim vsebinsko bogatim in vsestranskim glasbenim delovanjem kot virtuoza in skladatelj odigral v zgodovini kitare nadvse pomembno vlogo. Uvedel je kitaro v tedanja središča družabnega in kulturnega življenja ter na vladarske dvore. Mimo njegovih kitarskih skladb ne more in tudi ne sme iti noben učenec, ki se kitaro šele uči, svetovno znani kitarski virtuozi pa njegova dela zelo pogosto izvajajo na svojih koncertnih turnejah. Sorove kitarske skladbe namreč vse do današnjih dni niso izgubile svoje vrednosti. Ostajajo eminenten del celotne kitarske literature, saj jih glasbena publika po vsem svetu – kljub neštetim dosedanjim menjavam okusov – sprejema prav tako navdušeno, kot so jih v času Sorovega koncertiranja sprejemali njegovi tedanji sodobniki.

**Vojan T. Arhar**



## SPOMINI NA PREDVOJNO PRAGO

piše skladatelj Pavel Šivic

*Po petinpetdesetih letih so spomini na nekdanji študij v Pragi zbledeli kot barve na starem mozaiku.*

*Naj se skušam spomniti, zakaj se je okrog leta 1930 toliko jugoslovanskih glasbenikov odločilo za študij v Pragi! Na to so vplivali deloma ljubljanski in drugi profesorji, ki so se bili šolali na Češkem (na primer skladatelji Slavko Osterc, Janko Ravnik, Predrag Milošević, pianist Anton Ravnik), deloma privlačna imena tedanjih čeških glasbenih mojstrov (kot so bili Josef Suk, Alois Haba, Vaclav Talich in drugi), deloma pa tudi usmerje-*

*nost domačih kulturnih ustanov, ki so prispevale štipendije za izpopolnjevanje glasbenega mojstrstva (kot na primer Glasbena matica).*

Prvi vtisi tedanje »zlate« Prage so bili porazni. Mesto je bilo polno stenic, zato smo najprej iskali čisto sobo, pianisti celo tako s klavirjem ali vsaj pianinom. Večkratne selitve so nam nalagale velike stroške in neprijetnosti.

Nekateri študentje so se praškim razmeram hitro prilagodili, drugi težje. Instrumentalisti smo bili v posebnem položaju, z večurnim vsakodnevnim piljenjem tehnike smo si prizadevali nadomestiti s seboj prinesene pomanjkljivosti. Časa za pohajkovanje nismo imeli in le malo smo prihajali v stik s češkim življenjem. Jezik nam je delal težave in tudi običaji se niso pokrivali z našimi.

Slovenski glasbeniki smo se srečevali na koncertih, kamor smo prihajali iz različnih mestnih četrti. Po koncertih pa smo posedali ob žolčnih debatah z vrčkom piva. Ob nedeljah dopoldan smo radi krenili v študentski »kolej«, dom, ki je bil znano središče levičarstva, popoldne pa v praško okolico...

V začetku tridesetih let sta bili na Češkem dve smeri javnega življenja: na kulturnem področju je v kriznih letih (pred Hitlerjevim prevzemom oblasti v Nemčiji) Praga gostila vse najpomembnejše svetovne umetnike; politično področje pa je bilo polno ideoloških spopadov.

Tako smo lahko na koncertnih odrih spoznali takratne najznamenitejše osebnosti. Slišali smo čudovite violiniste od starega Hubermanna do takrat mladega Millsteina in čudežnega dečka Jehudija Menuhina; slišali in videli smo igrati enega največjih skladateljev svoje dobe, violista Paula Hindemitha, spoznali smo pianiste Cortota, Rubinsteina, mladega Horowitza in občudovali znamenite pevce, od tenorista Giglija do basista Saljapina in sopranistke Lotte Lehman. Seveda ne smem pozabiti velikih dirigentov Bruna Walterja, Vaclava Talicha, pa Ericha Kleiberja in mnogih drugih.

Repertoar najrazličnejših koncertnih ustanov, od praške Filharmonije do združenj za staro in tudi najnovejšo glasbo, nas je v dveh letih seznanil z večino najpomembnejših glasbenih umetnin od Bachovih prednikov do tedanjih revolucionarjev – Hindemitha, Schönberga, Haba... Ta zakladnica žive glasbe je bila pri našem vsakdanjem študiju in zorenju največje gibalo in največje bogastvo, ki smo si ga v Pragi prisvojili. Kakšna razlika v primerjavi s tedaj revnim koncertnim življenjem v Ljubljani!

Ker sem poleg klavirja študiral tudi kompozicijo, lahko povem, da imam o vzgoji mladega skladatelja svoje

osebno mnenje: mentor mora vsakega študenta sistematično in analitično seznanjati z vsemi slogovnimi oblikami glasbene zgodovine do današnjih dni, pri praktičnem pouku pa mora najti stik s tistimi posebnostmi študentove ustvarjalne nadarjenosti, s katerimi je mogoče graditi njegov umetniški razvoj do mojstrstva. Ti vzgojni pogledi pa v času našega študija in izpopolnjevanja še niso bili uveljavljeni in kdor je stremel k lastnemu glasbenemu jeziku, se je moral do njega sam dokopati. Kljub temu so na nas močno vplivale analize Beethovnovih kvartetov, ki nam jih je na klavirju posredoval izkušeni »kvartetovec« Josef Suk, prav tako pa na naš odnos do ustvarjalnosti stilne primerjave Aloisa Haba. Vendar v vsem tem ni bilo kaj dosti discipline in strogosti, niti več navodil za ustvarjalno širino.

V Pragi je bilo v onem času nešteto spodbud na vseh področjih ideološkega prepričanja. Niso imeli samo Čehi svojih desno in levo usmerjenih klubov, ampak tudi praški Nemci. Predavatelji so prihajali z vsega sveta. Tako je v nemško Linksfront (Levo fronto) prišel predavatelj znani skladatelj Hans Eisler, žolčni pobornik za delavsko revolucionarno pesem, avtor povojne nove vzhodnonemške himne. Njegov dolgi disput z Aloisom Haba o tem, kaj je za glasbeno vzgojo preprostega človeka – proletarca in kmeta – pravilneje: vcepjanje že izgotovljenih revolucionarnih pesemskih vzorcev ali prepuščanje svobodnemu in preprostemu improviziranju ob vsakdanjem delu, mi še danes zveni v ušesih...

Na zaključek našega študija v Pragi je leta 1933 vrgel senco Hitlerjev prevzem oblasti v Nemčiji. Zaradi te usodne spremembe v sosednjem Reichu so številni nemški intelektualci in umetniki – Židje prebežali v Prago, kar smo lahko nazorno opazovali. Ponižanje Češke in zasedba Prage sta nam bili prihranjeni, saj je z menoj vred takrat v domovino odšla večina mladih skladateljev: Marjan Kozina, Marijan Lipovšek, Vojislav Vučković, Dragutin Čolić, Ljubica Marić, Franci Šturm, Demertij Žebre, pa violinist Leon Pfeifer, muzikolog Dragotin Cvetko in še nekateri drugi.

Strogo vzeto o pravi praški šoli slovenskih ali jugoslovanskih skladateljev ne moremo govoriti. Morda je bila ohlapnost skladateljskega posredovanja pri naštetih mojstrih vzrok, da si je vsak primerno svojemu okusu, temperamentu in nadarjenosti izbral tisto, kar mu je pri tem ali onem mentorju najbolj odgovarjalo. Poslušajte si skladbe prej imenovanih skladateljev, primerjajte jih med seboj in ugotavljajte, kaj jim je skupnega – če jim je sploh kaj!



Josef Suk





## NAŠ KANTAVTOR (ŠT. 8)

|                                                                       |                                       |                                            |                                |                                                             |                                                   |                                        |                                   |                               |                                  |                                  |                |                             |
|-----------------------------------------------------------------------|---------------------------------------|--------------------------------------------|--------------------------------|-------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------|----------------------------------------|-----------------------------------|-------------------------------|----------------------------------|----------------------------------|----------------|-----------------------------|
| SESTAVIL<br>IGOR<br>LONGVKA                                           | EMOTA ZA<br>JAKOST<br>ELEKTR-<br>TOKA | ŽENSKA,<br>KI SKRBI-<br>JO ZA VAR-<br>NOST | PREDUJEM                       | KRATICA TR-<br>VE VLAGE, R-<br>VRŠNEGA ORNJJE<br>GAMA ANJAJ | NATAKA                                            | BEGUNKA                                | ENAKA SO-<br>GLASNIKA             | TUJ DVO-<br>GLASNIK           | ROMUNSKO<br>TARTIJSKO<br>GLASILO | VISOK<br>MOŠKI<br>PEVSKI<br>GLAS | POTE-<br>PANJE | ANDREJ<br>JARC              |
| PUSTO-<br>LOVKA                                                       |                                       |                                            |                                |                                                             |                                                   |                                        |                                   |                               |                                  |                                  |                |                             |
|                                                                       |                                       |                                            |                                |                                                             |                                                   |                                        |                                   |                               |                                  |                                  |                |                             |
| ZAČETNIK<br>RODU                                                      |                                       |                                            |                                |                                                             |                                                   |                                        | ŠESTI TOM<br>C-DUROVE<br>LESTVICE | HRVAŠKI<br>NAFTNI<br>VELIKAN  |                                  |                                  |                | KRŠČAN-<br>SKI<br>BOŽJI SEL |
| GLAVNI<br>ŠTEVNIK                                                     |                                       |                                            | JEZDENJE<br>MESECE<br>NA KRASU |                                                             |                                                   |                                        |                                   | GLASBENO<br>ZNAMENJE          |                                  |                                  |                |                             |
| CELJSKI<br>PISATELJ<br>(FRANJ)                                        |                                       |                                            |                                | DEKAZA<br>NEZNANCA<br>SOSEBNI<br>ČRKI                       |                                                   |                                        | SVINJKO<br>MESO,<br>VRATINA       | TRENUTEK<br>POPOLNA<br>TEMINA |                                  |                                  |                |                             |
| DEL AVDIATORJA,<br>KJER GLEDALCI STOJE                                |                                       |                                            |                                |                                                             |                                                   |                                        |                                   |                               |                                  | NIKO GRA-<br>FENAUER<br>NOVI SAD |                |                             |
| BLAZINJENJE<br>SREDNJEVEŠKO MESTO<br>NA NIROŽENSKEM,<br>ZNANO PO SIKU |                                       |                                            |                                |                                                             |                                                   |                                        |                                   |                               |                                  |                                  |                |                             |
| AVSTRIJSKI<br>ALPSKI<br>SMUČAR<br>(HANS)                              |                                       |                                            |                                | ETIOPSKI<br>NAZIV ZA<br>GOSTODA                             | ANA (ANGL.)<br>BLAVASTA<br>KOŽA HLADN<br>KOLJICEV |                                        |                                   |                               | POSLANEC                         |                                  |                |                             |
| SREDNJE-<br>ŠOLEC                                                     |                                       |                                            |                                |                                                             |                                                   | 11. IN 10.<br>ČRKA<br>VPRA-<br>ŠALNICA |                                   |                               |                                  |                                  |                |                             |
| PLIN IZ<br>KALCIJEVE<br>GA KARBID-<br>DA IN VODE                      |                                       |                                            |                                |                                                             |                                                   |                                        |                                   |                               |                                  |                                  |                |                             |
| HELDONČE<br>ZNAČILNO-<br>STI V<br>SKLADBI                             |                                       |                                            |                                |                                                             |                                                   |                                        |                                   |                               |                                  |                                  |                |                             |



## TRI ZAGULJENE

1. Kateri slovenski skladatelj in znani zborovodja je 1. junija praznoval visok jubilej – osemdesetletnico?

Dragi reševalci,

v tej številki vam lahko zaželimo le še lepe počitnice in prijetno poletje, ki naj vas popelje čimdalje od vsakodnevnih šolskih skrbi.

Če vam je kdaj dolgčas, rešite še to zadnjo križanko in druge uganke ter nam rešitve pošljite na naš običajni naslov: Revija GM, Kersnikova 4, Ljubljana.

Med reševalci bomo spet izžrebali dva za križanko in dva za Zaguljene in rebuse. Rešitve 7. in 8. ugank tega letnika ter imena nagrajenih reševalcev bomo objavili v prvi številki naslednjega letnika.

Na svidenje torej v začetku oktobra!

2. Jubilant je dolga leta vodil moški zbor, ustanovljen pred 45 leti na osvobojenem ozemlju pod imenom Invalidski pevski zbor. Veste, kako se ta zbor imenuje danes?

3. Omenjeni skladatelj, znan predvsem po mnogih zborovskih delih, je komponiral že pred drugo svetovno vojno. Takrat je nastala njegova opera in nekaj operet. Poznate naslov vsaj ene izmed njih?

## 1. Z glasbo se ukvarjam:

- a) poklicno
- b) ljubiteljsko
- c) obiskujem glasbeno šolo
- d) se ne ukvarjam (obkrožite)

## 2. Revijo GM berem:

- a) redno, vsako številko
- b) pogosto, skoraj vsako številko
- c) redko, le tu in tam (obkrožite)

## 3. Kje dobiš revijo GM:

- a) kupim jo v knjigarni
- b) na revijo sem naročen
- c) sposodim si jo, dobim jo pri pevskem zboru, v šoli (obkrožite)

## 4. Koliko časa povprečno porabiš za branje revije GM:

- a) uro ali manj
- b) 1-2 uri
- c) 2 uri ali več (obkrožite)

## 5. Katere od naštetih rubrik ste letos brali?

|                    | redno | včasih | nikoli |
|--------------------|-------|--------|--------|
| Preludij           | 1     | 2      | 3      |
| Eho                | 1     | 2      | 3      |
| Avizo              | 1     | 2      | 3      |
| Pogovor z          | 1     | 2      | 3      |
| Od vsepovsod       | 1     | 2      | 3      |
| V dogajanju        | 1     | 2      | 3      |
| Musica speculativa | 1     | 2      | 3      |
| Firbec             | 1     | 2      | 3      |
| Oglasna deska      | 1     | 2      | 3      |
| Piccolo-esej       | 1     | 2      | 3      |
| Fonograf           | 1     | 2      | 3      |
| Glasba s funkcijo  | 1     | 2      | 3      |
| GM poroča          | 1     | 2      | 3      |
| Na valovih rocka   | 1     | 2      | 3      |
| Iz šole            | 1     | 2      | 3      |
| 3 x 1              | 1     | 2      | 3      |
| V šolo             | 1     | 2      | 3      |
| Pisma              | 1     | 2      | 3      |

(pri vsaki rubriki obkrožite ustrezen odgovor)

## TO NI KVIZ!



## VAŠE ODGOVORE BO POŠTAR PRINESEL NA KERSNIKOVO 4 V LJUBLJANI

Na strani, kjer smo ponavadi objavljali vaša pisma tokrat objavljamo nekaj vprašanj. Niso nagradna! Z njimi vas poskušamo povabiti k sodelovanju pri oblikovanju novega letnika revije. Saj nam pišete, včasih tudi predlagate kaj novega, pošiljate nam razglednice in pisma s pozdravi. Vse vaše prispevke, predloge in ideje smo si skrbno zapisali, saj nam bodo v poletnih dneh, ko bomo pripravljali nov letnik revije prišli še kako prav. Vi pa v vročih dneh nikar ne pozabite na nas! Morda bi bilo najbolje, da kar takoj vzamete v roko svinčnik, obkrožite odgovore in nam jih pošljete!

## 6. Ali se strinjate z naslednjimi trditvami?

- |                                                                   |    |    |        |
|-------------------------------------------------------------------|----|----|--------|
| a) revija GM je dobra, a predraga                                 | da | ne | ne vem |
| b) veliko več o glasbenem dogajanju zvem iz drugih časopisov      | da | ne | ne vem |
| c) revija GM me pritegne zaradi kritičnosti obravnavanja tematike | da | ne | ne vem |
| d) revija GM me seznani z vsemi glasbenimi dogodki v Ljubljani    | da | ne | ne vem |
| e) pisanje revije GM je preveč strokovno                          | da | ne | ne vem |
| f) revija me pritegne zaradi dobrih fotografij                    | da | ne | ne vem |
| g) strokovne revije za področje glasbe potrebujemo                | da | ne | ne vem |

(pri vsaki trditvi obkrožite ustrezen odgovor)

## 7. V glasbeni reviji bi najraje bral članke, ki bi obravnavali naslednje teme:

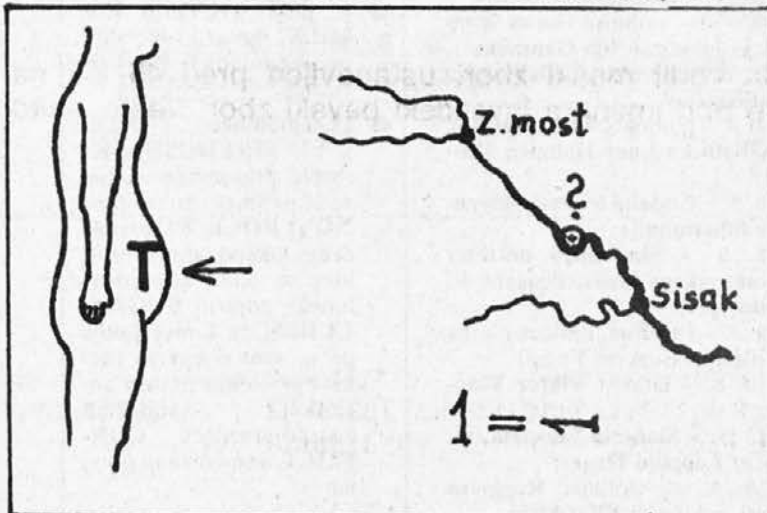
.....

.....

.....

## PALINDROMNI REBUS

Sestavil: Mitja Gobec



VESELE  
ZVOKE  
ZA DAN GM





## NAPOVEDUJEMO

### CANKARJEV DOM

9. 6. ob 20. uri (Velika dvorana) **KONCERT SIMFONIKOV RTV LJUBLJANA**, dirigent Anton Nanut, solist vilonist Saško Gavrilov, sodeluje Komorni zbor RTV Ljubljana, na programu bodo dela M. Gabrielčiča, Schumanna in Brucknerja;

10. in 12. ob 18. uri (Velika dvorana): **BORIS GODUNOV** v izvedbi Opere in baleta SNG Ljubljana in CD, poje Boris Elenkov;

14. 6. ob 20. uri (Velika dvorana): **RUDARSKA GODBA TITOVO VELENJE** za svojo sedemdesetletnico dirigent Ivan Marin, program: Škerl, Adamič, U. Krek, Kess van Baaren;

15. in 16. 6. ob 19.30 (Velika dvorana) **KONCERT SIMFO-**

**NIČNEGA ORKESTRA SF** (oranžni abonma 1 in 2), dirigent Nikolaj Aleksejev, solist Primož Novšak, program: Mahler, Krek, Šostakovič;

19. do 23. 6. in 26. do 30. 6. **VPIŠOVANJE ABONMAJA ZA KONZERTE SIMFONIKOV RTV LJUBLJANA** (zeleni abonma 1989/90), I. predverje CD od 9. do 12. in od 15. do 18. ure;

20. 6. ob 20. uri (Velika dvorana): **SLAVNOSTNI KONCERT** ob petinštirideseti obletnici **VOJAŠKEGA ORKESTRA LJUBLJANA**, dirigiral bosta Bojan Adamič in Robert Ivanović, sodelujejo Neven Belamarič, Anton Grčar in Partizanski pevski zbor;

30. **MEDNARODNI JAZZ FESTIVAL**; 22. 6. **VEČER BIG BENDOV** s solisti v Veliki dvorani, v Mali dvorani **FILMI O JAZZU**, 23. in 24. 6. ob 20.30: **VEČER TUJIH IZVA-**

**JALCEV: Reggie Workman, Marilyn Crispel, Oliver Lake, Gerry Hammingway, Henry Treadgill Sextet, Hermeto Pascoal s skupino ... in še kdo;**

30. 6. ob 20. uri (Velika dvorana): **IGOR OZIM** se bo s priljubljenim violinskimi deli predstavil sam kot solist in skupaj s svojimi nekdanjimi in sedanjimi učenci, orkester SF bosta vodila Samo Hubad in Uroš Lajovic.

### 37. MEDNARODNI POLETNI FESTIVAL

5. 7. – Goro Namerikawa in Dance Correspondence **ARAHABAKI**;

6. 7. – Zbor Arnold Schönberg

6. 7. – Umetniki umetniku (ob devetdesetletnici Božidarja Jakca)

7. 7. – Simfonični orkester SF, solist rogist Peter Damm, dirigent Uroš Lajovic;

9. in 10. 7. – Vy Higginsen in Ken Wydro: **MAMA, I WANT TO SING**, Gospel musical iz New Yorka;

13. 7. – Studio za tolkala, umetniški vodja Boris Šurbek;

15. 7. – Izraelski komorni orkester, dirigent in solist violinist Shlomo Mintz;

19. 7. – Zagrebški solisti;

20. 7. – violončelist Diethard Auner in pianistka Irina Belanskaja-Auner;

21. 7. – ansambel za staro glasbo **The Scholars**;

27. 7. – čembalistka Ursula Deutscher;

28. 7. – Leningrajski solisti;

31. 7. – violinist Goran Končar in pianistka Ida Gamulin;

2. 8. – pianistka Aleksandra Romanič;

4. 8. – tenorist Nigel Rogers in čembalistka Lucy Hallman Russell;

6. 8. – Godalni kvartet Slovenske filharmonije;

8. 8. – Simfonični orkester Moskovskega radia, dirigent V. Fedosejev;

9. 8. – Farafina, etnična glasba in plesi in Burkine Fasso;

10. 8. – kitarist Viktor Vido-  
vič;

13. 8. – Sinfonia Varsovia, dirigent Leopold Hager;

14. 8. – violinist Ruggiero Ricci in kitarist Eliot Fisk;

15. 8. – pianist Benjamin Šaver;

16. 8. – violinist Stefan Milenković in pianistka Lidija Kaj-naco;

19. 8. – Orkester Leningrajske filharmonije, solist pianist Nikolaj Petrov, dirigent Aleksander Dimitrijevič;

21. in 22. 8. – Ballet Manhattan New York: **AMERICA, YES**

24. 8. – Nishat Khan, sitar;

25. 8. – violončelist Mark Varshavsky in kitarist Giovanni Grano;

26. 8. – Wiener Sängerknaben

27. 8. – harfistka Gina Mackey

28. 8. – klavirski opus G. Ligetyja igra pianistka Luise Sibout, pogovor s skladateljem bo vodil dr. Andrej Rijavec;

30. 8. – pianist Günther Reinhold;

31. 8. – Komorni ansambel SLOVENICUM, dirigent Uroš Lajovic.

## XII. JUGOSLOVANSKI BALETNI BIENALE

Od 26. junija do 2. julija bo v organizaciji Festivala Ljubljana potekal XII. jugoslovanski baletni bienale.

Letošnji baletni bienale je prelomno drugačen od dosedanjih. Zgledujoč se po drugih tovrstnih bienalnih prireditvah je program letošnjega baletnega bienala prvič podvržen selekciji. Programski svet je za selektorja imenoval Lidijo Sotlarjevo, ki si je v času od imenovanja leta 1985 do 15. marca letos ogledala baletni repertoar, v tem času uprizorjen na jugoslovanskih baletnih odrih. Programskemu svetu je predlagala štiri celovečerne in tri krajše baletne in le-ta jih je potrdil.

Bienalno prireditev bo 26. 6. slovesno odprl baletni ansambel z zborom in solisti Narodnega pozorišta iz Sarajeva s scensko kantato Carla Orffa »Carmina burana«. Režiser in koreograf predstave je Dragutin Boldin, scenograf Miodrag Tabacki, kostumografinja pa Vanja Popović – predstava je na XI. JBB leta 1985 prejela plaketo in priznanje kot najboljša predstava. V tekmovalnem delu programa bodo 27. 6. Sarajevčani nastopili s tremi krajšimi baleti J.S. Bach »Concerto v E-duru« (koreografija Barbara Sandonato Judenič), J. Brahms »Madžarski ples« (koreografija Aleksej Judenič) in M. Ravel »Bolero« (koreografija Dragutin Boldin). Ljubljanski balet bo 28. 6. tekmoval s predstavo G. Mahlerja »Pesmi ljubezni in smrti« v koreografiji Milka Šparembleka. Zagrebčani prihajajo na bienale tudi z baletom v Šparemblekovi koreografiji, izvedli bodo balet »Carmina Krležiana« na glasbo Frana Paraća 29. 6. Balet Narodnega pozorišta iz Beograda se bo predstavil 30. 6. s predstavo »Jelisaveta« na glasbo Zorana Erića. Balet Srpskega narodnega pozorišta iz Novega Sada pa 1. 7. z »Večnim ženom«, glasba F. Mulič: obe koreografiji je prispevala Lidija Pilipenko.

Nagrade in priznanja najboljšim bodo podelili na zaključni svečanosti 2. julija, ko bodo izvajali tudi tri krajše koreografije, ki so bile nagrajene na lanskem baletnem tekmovanju v Novem Sadu. Videli bomo koreografijo Krunoslava Simića »Pieta« (glasba E. Morricone), Gordane Dean Gačić in Tatjane Gruič »Rebis 3« (glasba L. Pihler) in Tatjane Stanojevič Pezelj »Homage a Bach« (glasba B. Papandopulo).

V času bienala bo tudi simpozij, na katerem bo Milica Zajcev govorila o koreografskem ustvarjanju Dimitrija Parliča na dela jugoslovanskih skladateljev.

## KONCERTI

● 9. junij: **LOUNGE LIZARDS**, legenda njujorške glasbene scene v poletnem gledališču Križank (obvezno)

● 13. junij: **Homestead Festival**: tri skupine neodvisne ameriške založbe v klubu K4 (Kersnikova 4, Ljubljana) – **HAPPY FLOWERS, BASTRO, MY DAD IS DEAD** (močno priporočamo).

● 22. junij: **VANDALS, MIND OVER 4** v K4 iz ameriškega hardcore undergrounda (priporočamo).

● 1. julij: **VICTIMS FAMILY**, ameriški najboljši underground v K4 (obvezno).

● 18. september: drugič v YU **FIREHOSE** v K4 (toplo priporočamo). Seveda ne smete pozabiti na **NOVI ROCK '89** (prvi ali drugi vikend septembra), kjer se bodo kot gostje morda pojavili **SUGAR-CUBES**, za konec junija pa se spet obeta že večkrat preloženi nastop angleških radikalnih anarho-gverilcev **CONFLICT**, vendar še ni potrjeno.

