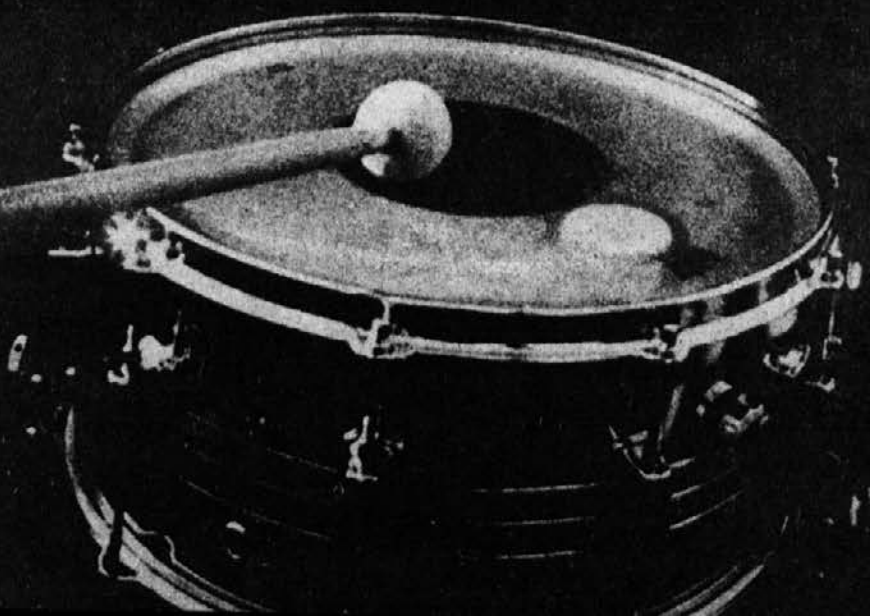


II 263343

OM
REVIJA GLASBENE MLADINE SLOVENIJE
81/82 ST 3 /11.12.1981 /L. 12

PUNK'S
NOT
DEAD



GM
REVILJA
GLASBENE MLADINE
SLOVENIJE
81/82 ŠT. 3 / 11.12. 1981 / L. 12



Fotografija LADO JAKŠA

NASLOV UREDNIŠTVA

Revija GM, Krekov trg 2/11,
61000 Ljubljana, telefon (061)
322-367. Račun pri SDK Ljublja-
na, 50101-678-49381. Izide osem-
krat v šolskem letu, celoletna naroč-
nina je 64 din, posameznega izvoda
8 din.

UREDNIŠKI ODBOR

Miloš Bašin (tehnični urednik in
oblikovalec), Urša Čop, Lado Jakša,
Marko Kravos, dr. Primož Kuret
(glavni urednik), Igor Longyka, Mija
Longyka (lektorica), Kaja Šivic (od-
govorna urednica), Mojca Šuster in
Metka Zupančič.

UREDNIŠKI SVET

dr. Janez Hoefler (predsednik),
Toné Lotrič (ZKOS), Željka Nardin
(ZSMS), Jasmina Pogačnik (GMS),
Jože Stabej (DGUS), Dane Škerl
(DSS), Tone Žuraj (GMS) in delega-
cija uredništva (glavni in odgovorni
urednik).

Revija GM izdaja Glasbena mladi-
na Slovenije. Grafično pripravo iz-
deluje Dolenjski list v Novem mestu,
tiska tiskarna Ljudske pravice v
Ljubljani. Revija je oproščena te-
meljnega davka od prometa proizvo-
dov po sklepu republiškega sekre-
tariata za informacije 412-1-72, z
dne 22. oktobra 1973. Sofinancirata
jo kulturna in izobraževalna skup-
nost Slovenije.

KAJ HOČEMO?

Za tokratni uvodnik smo namesto razglabljanja o težavah in obveščanja o višjih cenah izbrali prijetno pisemce ene naših mladih dopisnic, ki ga je vredno prebrati in o njem razmisliti. Veseli smo njenih zamisli in predlogov in želimo si, da bi čimveč bralcev čutilo z njo in z nami:

Najprej lep pozdrav uredništvu in vsem bralcem GM. Pošteno smo že zakorakali v šolsko leto in spet je z nami naša priljubljena revija GM, ena redkih, ki posega v svet glasbe.

Pogosto slišimo, da je glasba svet mladih. To ni res, saj mora biti glasba svet vseh. GM pa je revija, ki jo, na žalost, večinoma prebiramo mladi, zato je prav, da je takšna, kot si jo želimo, da v njej najdemo tisto, kar nas najbolj zanima. Toda, kaj je to?

Tako se sprašujejo tudi uredniki in novinarji GM. Trudijo se po svojih najboljših močeh. Večinoma jim uspe, včasih pa GM le ni takšna, kot bi lahko bila.

„Pišite, predlagajte, pomagajte poiskati tisto, kar vas privlači!“ je ena izmed želja GM. Poskusimo jo uresničiti.

ANREJA KOLAR
gimnazijka iz Podgorja



Fotografija LADO JAKŠA

NOVE IZKUŠNJE

SOOČANJA Z USMERJENIM IZOBRAŽEVANJEM

Pripravljali smo ga kar precej časa, vendar se zdi, da marsikje ne teče vse tako, kot bi moralo. Tudi pri glasbeni vzgoji! Rekli smo, da je bodo deležni vsi srednješolci; pa smo se pozanimali v Mariboru; glasbeno vzgojo predavajo na 16 mariborskih šolah oziroma centrih štirje predavatelji z ustrežno glasbeno izobrazbo in šest pedagogov, ki v predavanja umetnostne vzgoje vključujejo ali bodo vključili tudi glasbo in se trudijo po svojih najboljših močeh. Ob tem seveda nisem upoštevala dveh že dolgo „usmerjenih“ šol: Centra za glasbeno vzgojo in Pedagoške šole, kjer je glasba glavni oziroma eden najpomembnejših predmetov. No, na eni šoli so povedali, da zaenkrat še ne razmišljajo o glasbeni vzgoji, na drugi umetnostne vzgoje sploh nimajo v programu, srednješolci dveh šol pa v prvem polletju poslušajo predavanja o likovni umetnosti, glasba bo na vrsti v drugem polletju.

Nekatere pedagoge sem povprašala o prvih izkušnjah in te so dokaj različne, največ težav pa je z obljubljenim učbenikom, ki ga še zdaj ni. Torej znajdi se, kakor veš in znaš.

Potožili so, da je ob predmetu umetnostne vzgoje še veliko nerazčiščenega, v nekaterih šolskih programih bodo glasbo obravnavali le teoretično zaradi šolske usmeritve.

Zanimivosti o „prenovljeni“ glasbeni vzgoji nam je zbral Tone Žuraj, ki poučuje na mariborski gimnaziji Miloša Zidanška, na Zdravstveni šoli in verjetno ga bodo še kje prosili, da jim priskoči na „glasbeno“ pomoč.

„Mnogi pedagogi, predvsem na strokovnih šolah, zdaj orjejo „umetnostno“ ledino in to brez učbenika za glasbeno vzgojo, ki so nam ga obljubili do 15. septembra. Kdo je kriv, da ga še ni?“ se je razhudil profesor Tone in prav ima, kajti novi način obravnave glasbenega gradiva izhaja iz glasbene oblike, ne pa iz glasbene zgodovine.

„Že lani so moji dijaki delali drugače. Najprej smo ponovili vse glasbene elemente, glasbila, nato pa smo gradili iz motiva do velikih glasbenih oblik — sonate, simfonije. Ob tem je pomembno, da učencem izbirajš za poslušanje čim bolj vitalno glasbo, ki jim je blizu, naj jim bo tudi v razvedrilo. Učenci v prvem letniku glasbo doživljajo instiktivno, kaj več

lahko pričakuješ šele od višjih letnikov, ki imajo že nekaj osnov filozofije in sociologije. Mlajšim glasbo torej predstavim s stališča zvoka, glasbenih elementov, navajam jih na analitično poslušanje. Med seboj in v razredu se dijaki radi pogovarjajo o glasbi, ki jo poslušajo doma, po radiu, vendar pogovori niso tehtni, ker učenci ne vedo za glasbena izhodišča, ne vedo, da je glasba nadaljevanje nečesa. Skupaj skušamo oblikovati kriterije za vrednotenje in ocenjevanje, kaj je „našega“ v tej glasbi. Prav mladi navdušenci, ki se z glasbo tudi aktivno ukvarjajo in se izpopolnjujejo v praktičnih znanjih (lobvezni izbimi predmet v tretjem in četrtem letniku) so v glasbi „doma“: postavljajo jo v prostor, čas, poznajo jazz, staro glasbo in pozorno spremljajo domače glasbene dogajanje.“

Zelo problematično se profesorju Žuraju zdi uresničevanje izvenšolskih dejavnosti, kajti učenci presedijo tudi 7 ali 8 ur pri rednem pouku.

„Enostavno jim zmanjka moči, razen morda dvema ali trem v razredu!“ pravi Tone Žuraj. „Šola ima 1000 ljudi, aktivno se jih s kulturo

ukvarja 30–35, v število je vključen tudi edini mariborski srednješolski zbor (razen tistega s Centra za glasbeno vzgojo). Pa niso obremenjeni le dijaki, tudi učitelji. Ur je malo, veliko je živčnosti, opazil sem, da se je med učitelji zanimanje za kulturo zelo zmanjšalo.“

Na Zdravstveni šoli uči Tone Žuraj prvo leto. Pravi, da so tam umetnostno vzgojo pogrešali in so učenci izredno zavzeti, radi delajo, delovni program je enak kot na gimnaziji, podobne težave pa so z izvenšolsko dejavnostjo.

Za konec pogovora sva prihranila nekaj utrinkov o problemu kulturnih dni in Tone Žuraj je ugotovil, da priprava takega dne za 1000 ljudi na šoli zahteva človeka, ki bi bil le organizator, seveda z dovolj denarja in prostorov. Tega pa seveda ni. Kljub temu bodo gimnazijci uspeli videti gledališke predstave, razstave in še kaj, seveda bo denar za vstopnice iz njihovega žepa. Morda pa bodo s spodbudo še sami zmogli kakšen program, prispevek ali kaj podobnega.

URŠA ČOP

Fotografija: STOJAN PELKO



PUNK

LIKOVNOST IN ZVOK NASLOVNICE

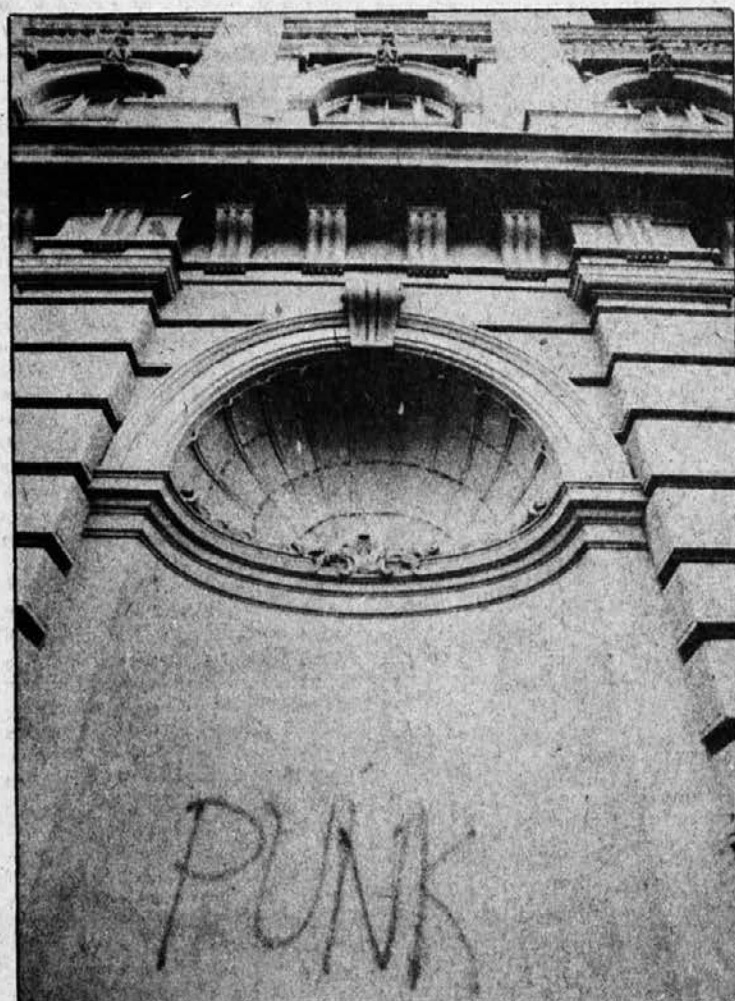
Punk's not dead. Punk ni mrtev.

Toliko časa, dokler bo pogumen,
punk sploh ne bo mrtev.

/Jello Biafra, Dead Kennedys/

Življenje je glasba, glasba je življenje.

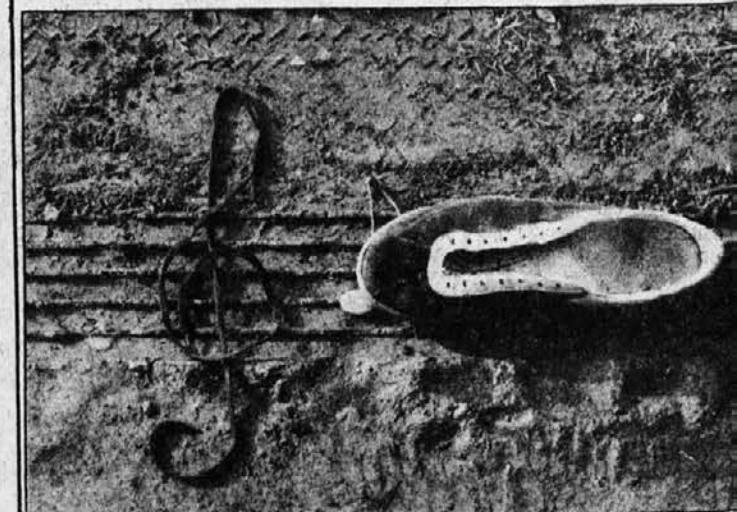
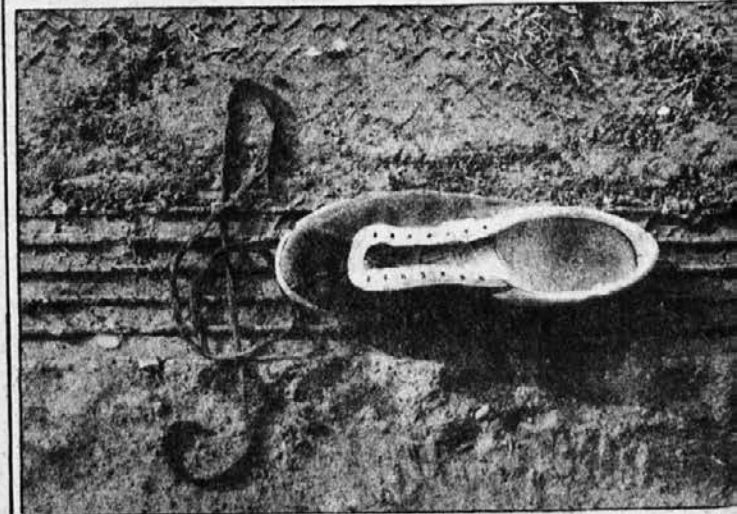
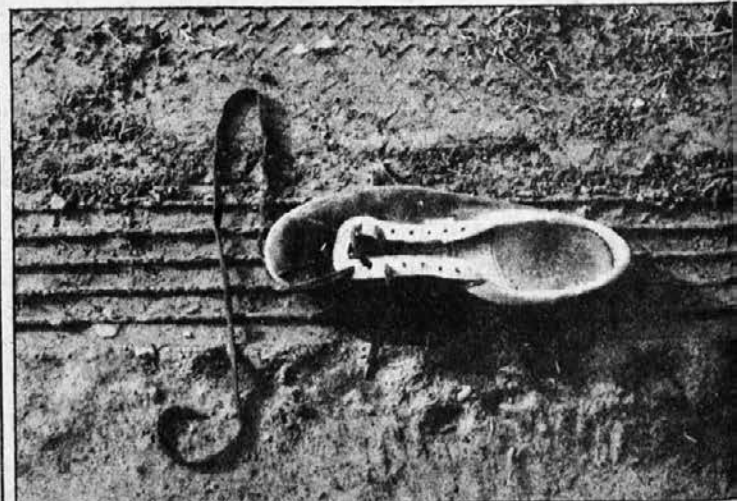
/John Cage/



Fotografija LADO JAKŠA

VEZALKA, TRAKTOR IN COPAT

FOTOREPORTAŽA



Fotografija LADO JAKŠA

BESEDE O GLASBI

PREDAVANJA O POPULARNI GLASBI

Glasbo običajno poslušamo, mnogi se trudimo o njej tudi pisati, vendar je težko. Kako Drago Vovk v glasbenomladinskih predavanjih „ubesedi“ zvok in kako „ozvoči“ besedo?

O kaj vse so ti prinesla številna rockovska predavanja?

DV Pripravil sem več kot petdeset predavanj na osnovnih in srednjih šolah, domovih, naseljih, mladinskih klubih, celo po domovih na željo ljubiteljev. Bil sem povsod v Sloveniji, razen v Prekmurju in na Tolminskem. Doživel sem marsikaj zanimivega. V Logatcu sva okoli novega leta z Jožetom Zajcem (igra violinske citre) doživela pravo rajanje v okviru glasbenomladinskega predavanja o rock glasbi. Jože je igral, mladi so peli, se pogovarjali, srečanje pa popestrili še s plesom.

Nekatere izkušnje so bolj grenke, kot tale iz večjega štajerskega mesta, ko so nas z mladimi po šolski uri rock glasbe skoraj spodili iz dvorane. Večkrat se je zgodilo, da me nihče ni predstavil, pozdravil, človek začuti, da je bilo takšno predavanje le zaradi „izpolnjevanja začrtanega programa“.

O Ali so mladi na tvojih predavanjih pripravljeni, vedo, kaj bodo poslušali, ali bi morali vnaprej več vedeti tudi o tej glasbi?

DV To je različno, najmanj vedo v osnovnih šolah, zato je zanje razlaga drugačna kot v ljubljanskem Študentskem naselju. Tistim, ki ne vedo veliko, v 45 minutah zelo veliko povem in predvajam, verjetno celo preveč, kajti nemogoče se je v tem času „sprehoditi“ skozi zgodovino rocka. Za osnovnošolce je zelo koristno, da čez nekaj časa slišijo še predavanja o bluesu, pa country glasbi, Dylanu in Beatlih, kajti mnoge stvari soppadajo in le tako je mogoče priti do nekakšne slike o glasbi našega stoletja. Mislim, da šolniki temu še zdaleč ne posvečajo dovolj pozornosti, kajti redno se mi dogaja, da me osnovno in srednješolci sprašujejo, ali so Bony M tudi rock in podobno. Res pa je, da niti sami učitelji o tem nima dovolj znanja, stvarnih predstev in odnosa.

Tako torej z mladimi — nuditi bi jim morali več takih predavanj, več različnih predavateljev, kajti sicer je edino, kar jim ostane, radio in diskoteke. Kaj pa se tam dogaja?

Nekajkrat se mi je že zgodilo, da sem tudi v 45 minutah uspel mladim veliko povedati in da so popolnoma predano sledili (ne da bi jih „tršice“ opozarjale) in po takšnem predavanju se človek odlično počutil. Enako pa je tudi tam, kjer imam na voljo kakšne štiri ure in sem prišel pripovedovat o tem ali onem tistim,

ki jih stvari zanimajo bolj podrobno in tudi o tematiki že veliko vedo. Tedaj sem vesel, če jim povem ali zavrtim kaj nepoznanega, novega, hkrati pa prav v mladinskih klubih, študentskih domovih mladi sprašujejo, kar pomeni s: upno razglabljanje in sodelovanje. Takrat je pozornost poslušalcev največja.

O Predavanja oblikujeta besedni in zvočni del, je to najprimernejša oblika ali obogatijo šolsko uro tudi s pogovorom?

DV Vprašanja „padajo“ med predavanjem in po njem. Slednja postavljajo predvsem mladi, ki jih zanima vse, in zgodilo se je že, da so me povabili domov, kjer se je „predavanje“ nadaljevalo. Ta „nadaljevanja“ mi koristijo — vedno izvem kaj novega, koristnega. Najsrečnejši sem, kadar sem v družbi tistih, ki mi „solijo“ pamet.

O Kako usklajaš zahtevnost predavanja s pripravljenostjo in starostjo mladih?

DV Pripravljeni imam dva različni vsakega predavanja: tisto 45 minutno in daljšo „večerno“. Pri prvem predavanju predvajam le dele skladb, zvečer pa v celoti. Ob teh povem več, prevajam besedila, prav za to sem prevedel celo Dylanovo poemo, ki jo je le enkrat v življenju javno prebral. Za kaj več tudi v večernem predavanju zmanjka časa.

Lahko si še tako dober in zanimiv predavatelj in imaš zanimivo tempo pred sabo, pa lahko recimo neprimeren prostor ali ozvočje vse pokvarita. Nekje v Ljubljani sem bil kot predavatelj na balkonu, mladi pa

spodaj prepuščeni svojim igram, in nemogoče je bilo dolgo gledati proti pet metrov visoki prižnici, kjer sem predaval. Ali sem bil dovolj „pedagoški“, mi kaže sodelovanje poslušalcev. Treba se je znajti in ko dobiš nekaj izkušenj, gre laže.

Mlade med poslušanjem opozarjam na zanimivosti, pomembne skladbe, obdobja, imena, glasbila, saj je to nujni del predavanja. Seveda pa vsega ni mogoče zajeti, pa tudi med tako obsežnim gradivom, kot sta recimo Glasba in poezija Boba Dylana ali Rock, ni vedno lahko izluščiti bistveno.

O Šolske ure v razredu naj bi potekale čim bolj dinamično, s kreativnim prispevkom učencev. Seveda razgibati poslušalce, da zaploskajo, zapojejo, zabundajo znan napev? Kakšen je odziv mladih na njim bližjo glasbeno ustvarjalnost?

DV Mladi so večinoma presenetljivo soustvarjalni, žal pa na predavanjih običajno ni časa, da bi recimo peli ali brundali melodije družno, organizirano, z namenom. Moja naloga je, da jim v odmerjanem času čimveč povem, in to tako, da si potem, kdor to hoče ali ga bolj zanima, tudi zapomni ali išče znanje še kje drugje. Žal se med glasbenim poukom srečajo večinoma z glasbo, ki jo kasneje v življenju le redki aktivno srečujejo. Šola vsekakor ni kraj, kjer bi človek izvedel, kako je z glasbo v tem trenutku. Vrata so odprta bolj v preteklost, in še to v eno smer. To je med predavanjem in še bolj v pogovoru z mladimi moč čutiti v vsakem stavku, saj jim je pop

glasba — takšna ali drugačna — domača, nujni in zeleni del vsakdana, žal pa so mladi žrtve industrije plošč in kaset, radija, nasedajo preračunano skomponiranim popavkam, „oslepijo“, ko zleslišijo „lepo melodijo“ in jim nihče ne pove, da je to nekdo napisal le zaradi njih samih — da jim izmami denar. Očitno je, da šola neredko negativno vpliva na glasbeni okus mladih, posebej tam, kjer ravnatelji nimajo poslušala za ples, koncerte, predavanja in podobno: kajti tako mladi ostanejo prepuščeni le tistemu, kar jim ponudi tržišče, prodajalec na radiu, televiziji. Disko... Če pa ima možnost slišati in spoznati še drugo plat tako imenovane popularne glasbe, se bo vsaj del mladih popraskal za ušesi in pomislil: „Ne bodo me imeli za bedake!“ in vrgel ploščo Mony B skozi okno ter se s premislekom odpravil na naslednje koncerte ali nakup plošč. Najbrž ne vsi, ampak nekateri izmed njih bodo zagotovo mislili s svojo in ne trgovčovo glavo. Samo spomnimo se, kaj je pred leti storil Tomaž Pengov z brekompromisno glasbo in poezijo: ne meneč se za denar, je osvojil množice srednješolcev in študentov. Kdor mu je prisluhnil, se je avtomatično obrnil proč od potrošniške pop glasbe in po Pengovu iskal še nove „resne“ glasbenike v tej zvrsti.

O Koliko je po tvojem mnenju smotno in koristno prikazati sodobno glasbeno ustvarjalnost kot posredno nadaljevanje glasbenega snovanja prejšnjih stoletij?

DV Ni le koristno in smotno, ampak nujno. Arhitekta ne zanima le, kako in kaj so gradili pred stoletji, marveč predvsem kakšne vrste hiš gradimo danes! Saj so pisali čudovito glasbo pred stoletji, ampak to počno tudi danes! Marsikaj v populami glasbi bi zlahka uvrstili tudi v okvir „klasike“, kajti tudi v „klasiki“ je v ospredje potisnjeno le najboljše (prav kritičnost in ocenjevanje slabega, cenenege, preračunane manjka pri glasbenem pouku in mladi mislijo, da so Bach in ostali pisali izključno glasbo, ki ji ni kaj očitati). Klasiko po nepotrebem ogradujemo v okvire resnosti, preteklosti. Seveda je koristno, dobro (najbrž celo nujno), da človek ve, kakšen je bil glasbeni razvoj — tako klasične kot popularne, ljudske, plesne, ampak še važnejše je, kako je z njo danes. V glasbi se dogaja veliko in človek se bo oprjel navadno tistega, kar mu je najprej in najbolj prepričljivo ponujeno. Le redki bodo sami iskali... Žal.

Vprašanja pripravila
URŠA ČOP



VIOLINSKO DOŽIVETJE

LIANA ISAKADZE NA GOSTOVANJU V SLOVENIJI

V začetku novembra je v Novem mestu nastopila sovjetska violinistka Liana Isakadze. To je bil prvi od petih koncertov, ki jih je Zveza kulturnih organizacij Novo mesto uvrstila v letošnji abonma. Umetnica iz Gruzije se je novomeškemu občinstvu predstavila z izvedbami petih preludijev Šostakoviča in Ciganova, s Sonato št. 1 v f-molu Sergeja Prokofjeva in z Brahmsovo Sonato št. 1 v G-duru, za konec pa je zaigrala še Schumannovo Fantazijo v C-duru, op. 17. Na klavirju jo je spremljala Tatjana Sarkisova. Glasbenici sta navdušili poslušalce. Liana Isakadze je zares prava virtuozinja, njena igra je tehnično povsem brezhibna, z izredno doživetim izvajanjem pa nam je nekatere klasične glasbene stvaritve predstavila v novi luči.

Po končanem koncertu je z veseljem odgovorila na nekaj vprašanj.

— Nam lahko za začetek predstavite svojo glasbeno preteklost?

„Glasba je tesno povezana z vsem mojim življenjem, saj živim pravzaprav le zanjo. Sliši se neverjetno, a že pri treh letih sem skladala prve preproste pesmice. Violine sem se resneje lotila pri sedmih letih. Najprej na glasbeni šoli v rodnem Tbilisiju, uspehi na zveznih tekmovanjih pa so me pripeljali na moskovski Konservatorij, „v roke“ Davida Ojstraha.“

— Ojstraha poznamo predvsem kot izrednega glasbenika. Nam ga lahko predstavite kot pedagoga?

„David Ojstrah je vzgojil celo vrsto violinistov, ki dosegajo sve-

točno slavo. Imela sem to srečo, da sem bila kar sedem let njegova učenka. Kaj naj rečemo o njem? Je izvrsten glasbenik in pedagog, predvsem pa je velik človek.“

Učitelj sam pa je o svoji najboljši učenki nekoč zapisal: „To dekle ima zares velik občutek za glasbo. Stvari, ki sem jih brezuspešno razlagal drugim učencem, je Liana zlahka obvladala.“

„Madame Ojstrah“, kot nekateri kritiki imenujejo Liano Isakadze, je počela priznanja na nastopih v največjih glasbenih središčih sveta. Nastopila je v večini evropskih držav,

pa na Japonskem, v Mehiki, na Kubi in drugje. Zanimalo me je, če je zanjo nastop v manjšem kraju, kot je npr. Novo mesto, manj pomemben.

„Vsak nastop je zame enako pomemben. Med igranjem pozabim na vse te obrobne okoliščine. Ostane le še odnos med občinstvom in mano, mojim igranjem. Žal mi je le, da dvorana ni bila polna, saj želim, da bi čimveč ljudi uživalo v glasbi. Zato najraje nastopam pred velikimi, polnimi dvoranami. To so trenutki, ki mi tisočkrat povrnejo vse napore vadbe in potovanj.“



— Za svoje igranje pa ste prejeli tudi veliko visokih priznanj... .

„Da, rada se spominjam prvih pohval, ki sem jih dobila še kot majhna deklica. Potem pa so sledila priznanja v Moskvi, v Parizu, v Helsinkih in drugod. Najdražje mi je tisto iz Pariza, ko sem na mednarodnem tekmovanju, imenovanem po Jacquesu Thibaudu, z Brahmsovim violinskim koncertom osvojila prvo mesto. To je bilo moje prvo veliko mednarodno priznanje, zato mi tudi toliko pomeni.“

— Čigava dela najraje igrate?

„Teško je reči. Beethoven, Brahms, Prokofjev, Schumann — to so skladatelji katerih dela izredno cenim. Med igranjem pa imam najraje skladatelja, čigar delo igram v tistem trenutku. S spremembo programa se spremeni tudi moja „ljubezen“. A spoštovanje ostaja.“

Liana Isakadze zares uživa v glasbi. Zdi se, kot da je bil odmor namenjen predvsem gledalcem, da si za trenutek oddahnejo, saj je sama v garderobi nadaljevala z igranjem. Tudi po koncertu kar ni mogla odločiti violine. Ostalo je še eno samo vprašanje: Kakšni so vaši načrti?

„K vam, v Slovenijo, sem prišla iz Zahodnega Berlina. Novomeški koncert je bil zadnji od petih na tej majhni „slovenski“ turneji. Vendar me obveznosti že podijo naprej. Čakajo me v Budimpešti, na Dunaju in v Varšavi. Vsekakor pa se bqm še vrnila v Jugoslavijo.“

Besedilo in fotografija: STOJAN PELKO

DOBER ORKESTER, IZREDEN DIRIGENT

AMSTERDAMSKA FILHARMONIJA V CANKARJEVEM DOMU

Cankarjev dom je gostil še en tuj orkester, dirigenta in solista, a tokrat se žalostna zgodba s prazno dvorano ni ponovila. Abonentom Slovenske filharmonije so namreč poslali vabila in to je bilo dovolj, da dvorana sicer ni bila nabito polna, prazni sedeži pa so vendar bili izjema in ne pravilo.

Gostovala je Amsterdamska filharmonija z japonskim dirigentom Kenichiro Kobayashijem in sovjetskim, v Ameriki živečim violinistom Dmitrijem Sitkovetskim. Program je veliko obetal predvsem v drugem delu, v katerem so izvedli Šostakovičevo Simfonijo št. 5. Prvi del je bil sestavljen iz Variacij na

Paganinijevu temo Borisa Blacherja in Bruchovega Koncerta za violino in orkester št. 1.

Doživeli smo pravo predstavo velikega dirigenta, videli in slišali, kako lahko dober dirigent „igra na orkester“. Takoj nam je bilo jasno, da Kobayashi ni zastoj vodil vrste uglednih evropskih orkestrrov od leipziškega Gewandhaus orkestra, berlinskega RIASA, rimske Svete Cecilije, milanskega RAI, amsterdamskega Concertgebouw do dresdenske Državne kapele, obeh budimpeštanskih orkestrrov in Češke filharmonije.

Kobayashi in mladi violinist Sit-

kovetski sta celo iz Bruchove glasbe, ki res ni kakšen velik biser med violinskimi koncerti 19. stoletja, naredila dostojen dogodek — klana postavitev orkestralnega parta in violinskih solov brez „romantičnih“ manir je prepričala, da bi se ta glasba sprevrgla v salonsko, čeprav po samem gradivu ves čas stoji pri njegovih vhodnih vratih. Intonančno tako čisto violinsko igro redko slišimo in šestindvajsetletni violinist si lahko obeta lepo bodočnost.

Že v Blacherjevih Variacijah na Paganinijevu temo, ki so prijetna koncertantna glasba, še bolj pa v Šostakovičevi Peti simfoniji smo

spoznali visoko kvaliteto orkestra. Kobayashi je odličnim glasbenikom z izredno energijo in sugestivnostjo dejal od takta do takta neustavljiv polet. Takega Šostakoviča zlepa nismo slišali!

Cankarjev dom je imel pri svojih letošnjih jesenskih simfoničnih koncertih res izredno srečno roko, saj nam bodo izvedbe Orffove Preme tenke, Bartokovega Koncerta za orkester in Tretjega klevirskega koncerta, Šostakovičeve Pete simfonije še dolgo ostale v spominu kot daleč nadpovprečni dogodki našega ljubljanskega (glasbenega) vsakdana.

MOJCA ŠUSTER

RAZLIČNI POGLEDI

TRIBUNA SODOBNE JUGOSLOVANSKE GLASBE V OPATIJI

Novembrski dnevi ob morju, sprehajalci v toplih oblačilih, veselje nad poslednjimi sončnimi žarki, pa dva stara častljiva hotela, Imperial in Kvarner, v katerih se dogaja nekaj glasbenega. Vsakoletna glasbena tribuna v Opatiji naj bi, po določenem izboru, predstavila sodobno jugoslovansko glasbeno ustvarjalnost, pregledala in morda ocenila pred nedavnim nastalo; o sodobnem glasbenem ustvarjanju pri nas naj bi tudi spregovorila. Aktualnost, angažiranost prireditve naj bi torej trčila z umirjeno častljivostjo starega turističnega mesta ob Kvarnerju. Je temu res tako? Kaj nam je Tribuna prinesla letos?

O tem premišljujajo študentje tretjega in četrtega letnika Akademije za glasbo in muzikološkega oddelka Filozofske fakultete.

Monika VIDEČ: Opatija je iskane, ki hoče včasih pretirano preskočiti zgodovinski razvoj, je izgubljanje novih idej v tradicionalnih tehničnih sredstvih, izbor naših ustvarjalnih dosežkov z neprimernim izbirnim ključem; je tudi vsakokratno pričakovanje in optimizem.

Jana KOVAČ: Opatijski festival – festival jugoslovanske avantgarde? Kje, kdaj in s katerimi sredstvi se konča tradicionalna in začne avantgardna glasba? Ali je namen tega festivala res opravičen s tem, da se nanj lahko prijavi vsak skladatelj, ki uporablja takšna ali drugačna avantgardna sredstva? Ali ne bi kvalitetna glasbena dela nastala in bila izvajana na višji umetniški ravni tudi brez okrija opatijskega festivala? Posamezne skladbe in izvedbe le-teh so deloma odgovorile na ta vprašanja, ki so se mi postavljala ves čas opatijskega festivala.

Mirjam ŽGAVEC: Kot kaže, pri nas še ne bomo tako hitro zboleli od tradicionalne podhranjenosti. Pogostost kvazi-bartokovstva na eni in „zanimive“ polžaste razleženosti na drugi strani privedeta človeka do meja potrepljivosti. – Hrepenim po posrečeni, sugestivni in jasni glasbeni govorici, kadar se rešujejo nove – stare uganke. Resnici na ljubo je bilo nekaj takih poskusov tudi storjenih.

Darja DEČKO-KOTER: Glasbena tribuna '81 je pustila v meni rahlo vznemirjenje: v obilici predstavljenih skladb bera zanimivih ni bila velika. Skladateljsko delo je zašlo preveč v okviru tonskega efekta, pogrešala pa sem tudi izrazitejšo idejo. Avtorji uporabljajo sredstva,

V zvezi z letošnjo Opatijo je neobhodno potrebno spregovoriti nekaj besed tudi o tako imenovani elektroakustični glasbi. Pa ne zato, ker o čem drugem ne bi bilo vredno govoriti, in (žal) tudi ne zato, ker bi morda ustvarjalnost na tem glasbenem področju bodisi zaradi svoje kvantitete ali kvalitete zaslužila posebno pozornost, marveč predvsem zato, ker glasbena ustvarjalnost, ki ne temelji izključno na izraznih sredstvih in oblikah tradicionalne, „klasične“ glasbe pri nas še vedno praviloma naleti na nerazumevanje in celo negodovanje ali odpor.

Vse to je prišlo lepo do izraza tudi na letošnjem opatijskem festivalu, ki je prikazal to ustvarjalnost očitno v skladu z njenim dejanskim stanjem v celotni jugoslovanski glasbeni produkciji – od skupno dvajsetih koncertov, ki smo jih letos v Opatiji lahko slišali v petih festivalskih dneh, je bil tej glasbi namenjen le en sam. To je bilo seveda, ne samo glede na kvantiteto, temveč tudi na kakovost naše tovrstne glasbene produkcije, več kot dovolj.

Zaskrbljujoče je dejstvo, da pri nas celo mnogi glasbeni strokovnjaki to vrsto glasbenega udejstvovanja še vedno imajo zgolj za brezdušno eksperimentiranje in za avantgardo v najslabšem pomenu besede. In to po dobrih tridesetih letih prvih korakov na tem področju ter po trinajstih letih, odkar se je ta glasba prebila celo v toge in praviloma konservativne akademske okvire (leta 1968 je bil ustanovljen oddelek za elektroakustično glasbo na pariškem konservatoriju). Kako bi si lahko še drugače razlagali npr. izrazito negativne pripombe v okviru enega izmed „klubov tribune“ na nastop in delovanje sarajevske skupine

ki so v 20. stoletju že popolnoma ustaljena, zato se je težko izogniti ponavljanju. Skratka, pogrešala sem izvornost.

Albina PESEK: Zelo malo del, ki so jih predstavili v Opatiji, bi hotela ponovno poslušati. To velja predvsem za komorna dela, medtem ko me je prijetno presenetil nastop Slovenske filharmonije. Težnja po novem s starimi sredstvi zahteva mnogo invetivnosti, ki pa jo premorejo le redki skladatelji, mnogokrat ostane le pri nepovezanih fragmentih, ki bi lahko bili del katere koli skladbe.

Zoran Skrinjar: Opatijski festival

MASMANTRA, ki je povezana z elektroakustičnim študijem EAR („elektroakustična radionica“) Združenja komponistov Bosne in Hercegovine in ki je v zelo kratkem obdobju svojega delovanja celo že dosegla lep mednarodni uspeh (druga nagrada na festivalu elektroakustične glasbe v Bourgesu v Franciji)?

Še bolj zaskrbljujoče in žalostno pa je, da celo v okviru opatijskega festivala, ki poskuša kar najbolj zvesto slediti sodobnim glasbenim tokom pri nas, prihaja na področju elektroakustične glasbe do izrazitega diletantizma celo pri sami organizaciji koncertov in izvedbi, oziroma predvajanju del. Tako je bila predstavitev večine del na koncertu elektroakustične glasbe na nedopustno nizki tehnični ravni, po domače povedano – zvočniki so zadovoljno šumeli in brneli tudi takrat, ko tega ne bi bilo treba... Poleg tega pa so pri neki skladbi baje meni nič tebi nič preprosto zamešali trakove...

Čeprav podobna površnost pri izvedbi sodobnih del ni bila izjema niti v glasbi, ki ostaja v okviru tradicionalnih instrumentov (spomnimo se le koncerta klavirskega kvarteta RTV Ljubljana), pa je na področju elektroakustične glasbe, ki si pri nas pač šele (zelo počasi) utira pot, še posebno škodljiv, saj popolnoma razvednoti in celo osmeši požrtvovalen trud ter zdrav entuziazem tistih redkih ustvarjalcev, ki se zavedajo, da je elektroakustična glasba danes v svetu že dolgo uveljavljen in priznan način dopolnitve tradicionalnih glasbenih izraznih načinov in tehnik.

MARKO KRAVOS

je še kako potreben, saj se tu zbere vsa Jugoslavija v malem in lahko poslušalci slišijo in ocenjujejo, kaj je bilo ustvarjenega preko leta in v bližnji preteklosti pri nas. Izbor pa bi moral biti bolj organiziran, med izvajalci naj bi bilo čimveč mladih. In kaj smo odnesli z Opatijskega festivala? Slišali smo različne načine komponiranja iz vse Jugoslavije, nekateri dosežki so bili na visoki ravni, pa vendar bi si želeli od naših komponistov malo več invencije, pristnosti in – glasbe.

Ksenija Čara: Opatijska tribuna je predvsem preveč natrpna. V poplavi del, za katera sem proti koncu dobila občutek, da se kar kosajo

med seboj, katero do bolj naporno za poslušalca, je žalostno to, da ti kljub prizadevanju in zbranosti zlahka uide cvet vrednosti, ali pa, kar je še huje, da svoje utrujene osebe niti ne pripraviš več k poslušanju, zlasti tja po 22 zvečer. Večina predstavljenih del je kar precej oddaljena od mojega pojmovanja glasbe, označila bi jih z bolj ali manj agresivnimi zvočnimi doživljaji, saj so si osnovne glasbene sestavine čedalje bolj vsaka sebi. Ostajata osnovni opeki: zven z višino, intenzivnostjo, trajanjem in intervali, pogosto pa manjka malta, ki bi osnovne gradnike povezala v kakršnokoli, če že ne trdno celoto.

Tatjana Gregorič: Če smo lahko za lansko Tribuno govorili o „novi enostavnosti“, tradicionalnih glasbenih oblikah, obračanju h klasiki, melodijam in blagim ritmom, je vse to letošnja Tribuna še potrdila, a v dokaj zamegljeni obliki. Skoraj me je razočarala. Še tisto malo eksperimentalnosti, ki smo jo lani čutili, letos ni bilo nikjer več. Kaže, da je stabilizacija posegla tudi v glasbo, saj je bila večina del komornih in slišali smo veliko posnetkov s traku.

Straši me nenehno prisotna mračnost, mogoče celo naveličnost glasbeno izpovedanega jezika, a tolaži me dejstvo, da Tribuna ne odraža resničnega glasbenega ustvarjanja pri nas, saj je vmes vprašanje izbora.

Izredna je bila zamisel o Antologiji jugoslovanske klavirske glasbe, a izbor ni bil najbolj posrečen. Vsekakor sta izstopala Slovenska filharmonija in ljubljanski Studio za tolkala.

Mojca Šuster: Zgščeno predstavljamo naših novih glasbenih del je za sodelujoče zelo naporno. Kot poslušalka sem se bala podzavestnega reduciranja dogodka na zgolj informativno sprejemanje, vendar se nekaj časa po zaključku iz mozaika vtisov le zasvetijo nekateri kamenčki, ki očitno izstopajo. Pričakovala sem več provokativno avantgardnega in bolj polemične razprave na tribunah. Razen ob predstavitvi skladatelja Ramovša, so se namreč bolj sprevračale v medsebojno nadigravanje nekaterih glasbenih kritikov. Antologija jugoslovanske klavirske glasbe nam je dala vpogled v to ustvarjanje od 1941 do danes. Z nekaj organizacijskega truda pa bi nam dala lahko tudi dober pregled.

Prav je, da Tribuno imamo, ne nazadnje taka kot je; z dobrimi stranmi in napakami, razkriva blišč in bedo našega resnega glasbeništva.

NAROD BO ŽIVEL, ČE BO ROJAK PEL

KONCERT KOROŠKIH LJUDSKIH V CELOVCU

S temi besedami je prireditelj, Slovenska prosvetna zveza na avstrijskem Koroškem, nagovoril ugledne družbeno-politične in kulturne delavce Koroške in Slovenije ter številno občinstvo, zbrano na letošnjem koncertu koroških narodnih pesmi v Celovcu.

Na prireditvi, posvečeni drugi obletnici smrti skladatelja Pavla Kernjaka, se je v celovškem Domu glasbe zbralo 17 pevskih zborov iz Podjuna, Ukevi in Prevalj, ki jih pri njihovem delu vodi ista misel: ljubezen do petja in pête slovenske besede. V dolgem programu se nam tokrat sicer niso predstavili vsi, ki ustvarjajo in pojejo na drugi strani Karavank, bili pa smo vendar priče toplemu in pomembnemu glasbenemu dogodku.

Osrednjo pozornost so na koncertu posvetili Foltiju Hartmanu, starosti koroških zborovodij, ob 50 letnici njegovega bogatega in gorečega umetniškega delovanja. Postal je simbol zgodovine koroških Slovencev, polne težav, nerazumevanja in nemalokdaj celo nevarnosti. Jubilant se je občinstvu predstavil s svojim moškim zborom Edinost iz Pliberka in požel topli aplavz odobravanja in zahvale.

Organizator in publika v dvorani sta pozdravila še koroškega skladatelja Antona Nageleta, ki slavi 70-letnico. Njegova pesem „Partizanova slovo“ je bila ena osrednjih točk celovškega sporeda. Zapel jo je

Koroški partizanski pevski zbor. Ta 50 članski ansambel, ki ga vodi Branko Čepin, je svoj program odpel umetniško zrelo in mnogo obeta.

Izmed zborov, ki jih velja posebej omeniti, bi lahko izbrali dva. Mešani zbor Podjuna iz Pliberka — mladi pevci pod vodstvom Toneta Ivarnika, je presenetil z glasovno in izvajalsko kakovostjo; moški zbor DPD

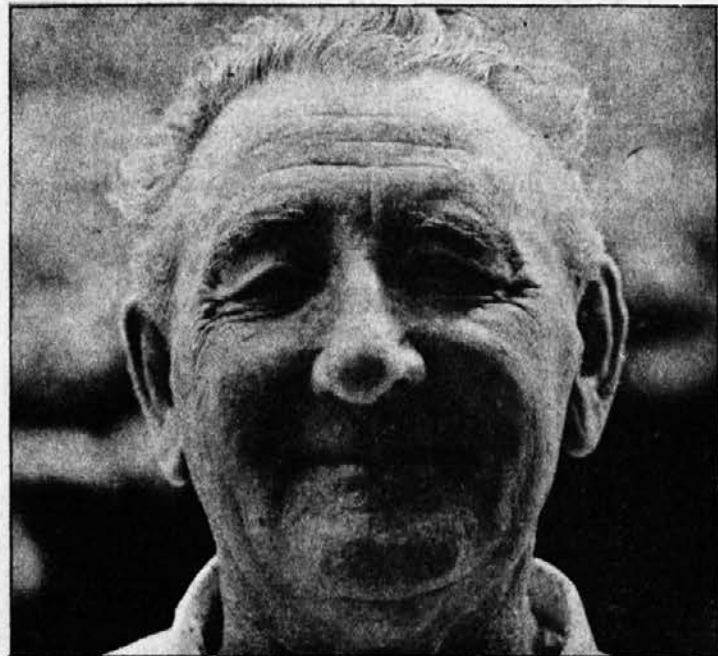
Svoboda Vres iz Prevalj, ki ga vodi Joško Kert, pa je svoj spored imenitno zaključil z venčkom Pavla Kernjaka „Mi smo mi“, in ga je občinstvo spontano in toplo nagradilo.

Prav posebno doživetje je bil nastop ženskega okteta SPD Obir, ki ga pripravlja in zanj komponira Valentin Polanšek. Glasovno izenačena in dognana izvedba tega malega vo-

kalnega ansambla je zazvenela, kot bi v dvorani poslušali koncert na orglicah.

In mladi koroški rod? Pisani zborček otroškega vrtca iz Šentprimoža je pripravil pristrčen program, kar malo glasbeno scensko točko, ki so jo malčki popestrili z lutkami ter raznežili občinstvo. Pozorno smo prisluhnili tudi dvema osnovnošolskima skupinama: mladinskemu zboru iz Šentlipše, ki ga vodi Pepca Weiss, in pevsko-instrumentalni skupini iz Žvabeka pod vodstvom Rozine Katz. To sta glasbeni skupini, ki v pevski del domiselno vpletata instrumente (kitare, harmoniko, bas, preprosta tolkala), sam program obeh skupin pa je delno izstopal iz programskega okvira, saj je posegel tudi po ameriški ljudski, zapeti celo v treh jezikih, in mehiški revolucionarni pesmi. Slišali smo torej, kako na Koroškem danes prepevajo mladi, kakšna glasba jim je blizu. Njihove pesmi ne poznajo meja, ljudi ne razdvajajo, pač pa združujejo. Zato njihov nastop celotni prireditvi ni bil v škodo, nasprotno, poudaril je njeno simboliko in njen politični pomen, ki ga danes še posebej ima. Občutek zadovoljstva, ki smo ga po odpeti pesmi „Rož, Podjuna, Zila“ združenih pevskih zborov poslušalci odnesli iz Celovca, je bil prijeten in močan. Koroška res rada poje in dela, skrbno in zavzeto. Živl

IGOR CVETKO



ŠVEDSKI GM GLASBENI TABOR

GMS mi je omogočila, da sem avgusta sodeloval na seminarju za jazzovsko glasbo v Svaloevu, majhnem kraju na jugu Švedske, ki ga je organizirala GM Švedske.

Seminar je vodilo šest učiteljev, priznanih glasbenikov in pedagogov. Program je bil pester. Temeljal je na igranju, dopolnjevala pa ga je teoretična razlaga. Na kasetah so bili posneti ritem sekcija in napisani akordi. Najprej smo s poslušanjem in igranjem na tolkala razvijali občutek za štiri in osemtaktne fraze, kar je osnova igranja. Potem je vsak posebej na instrument igral ob enem s posneto glasbo. Postopoma smo se učili različnih načinov improvizacije na vedno bolj zapletena akordna zaporedja. Pri petju smo preučevali značilnosti človeškega glasu, se učili pravilnega dihanja in improvizirano peli. Voditeljica skupine nam je pri teh vajah poskušala pokazati tisti za jazz tako pomembni in značilni občutek, za katerega pravijo, da je črncem prirojen, belci pa ga moramo z vajo šele izkoptati iz sebe. V

tolkalski delavnici nas je Venezuelec Marcos Monserrat učil igrati konge in druga tolkala. Kot pihalca, saksofonist in flavtist sem to najmanj obvladal, a me je učitelj z veseljem vpeljal v osnove sveta tolkal. Popoldne smo bili ponovno razdeljeni v osem manjših zasedb z do deset glasbeniki. Vsaka skupina je igrala drugačno zvrst glasbe: bebop, swing, latinskoameriške ritme in jazz rock. Naključje je hotelo (moja prijavnica je prispela na Švedsko prepozno), da sem bil razporejen v jazz rock skupino. S to odločitvijo v

začetku nisem bil preveč zadovoljen, ko pa sem se vključil v igranje, me je glasba prevzela in sem užival. Vodja skupine Karl Dolk je napisal priredbe skladb Joa Zawinula, Waynea Shorterja in drugih znanih avtorjev. Skladbe smo igrali po notah, vmes pa imeli solistične vložke.

Pozno popoldne smo igrali v big bandu ali v „salsa“ skupini. Ker je bilo zanimanje veliko, nas je bilo v big bandu več kot je to v navadi.

Saksafonska sekcija je bila podvojená. Dirigent je bil Bengt — Arne Wallin, verjetno največji tovrstni strokovnjak in jazzovski skladatelj na Švedskem. Igrali smo skladbe Duka Ellingtona, Sonnyja Rollinsa in drugih velikih mojstrov jazza. Ostali glasbeniki so igrali v veliki „salsa“ zasedbi latinskoameriških tolkal, z dodatkom pihalcev.

Po deveti uri zvečer so bili na vrsti „jam session“ v različnih prostorih. V poljubnih skupinah smo se zbrali in igrali različne zvrsti glasbe. Večkrat se je zgodilo, da nisem mogel slediti soglasbenikom. Takrat sem samo poslušal ali pa šel drugam.

Seminarja so se udeležili najrazličnejši ljudje v starosti od 16 do 66 let. Nekateri jazz igrajo že več let v skupinah in orkestrih, drugi pa so se z njim prvič seznanili. Ti so bili presenečeni ob spoznanju, da se jazz tehnično ne razlikuje dosti od drugih glasbenih zvrsti in da se lahko klasično izobražen glasbenik kaj hitro nauči triolskega punktiranja,

značilnega za swing.

Močan vtis je name naredil starejši glasbenik Gunnar, ki je začel igrati klarinet šele, ko je šel v pokoj. Presenetila me je njegova močna volja, energija in vztrajnost, še v pozni starosti želi ustvarjalno živeti.

Zadnji večer smo imeli koncert, na katerem so se predstavile vse skupine. V naši skupini smo si privoščili šalo na račun našega vodje Karla Dolka. Dolk pomeni v Švedščini nož. Napisali smo transparent: Dvoboj z Nožem. Napis smo dvignili in ko je imel Karl solo skupaj s trobentačem, se je ta med igranjem začel zvijati kot da bi Nož nabadal na nož. Karl ni videl napisu, zato najprej ni razumel, kaj se dogaja. A ko je zagledal napis, sta se med igranjem začela glasbeno dvobojevati. Višek koncerta je bil, ko smo se vsi glasbeniki zbrali na odru, eni v big bandu, drugi pa v „salsa“ zasedbi. Skupaj smo zaigrali skladbo Sonny Rollinsa — ST. THOMAS.

MIHA ŠKERLEP

V SENCI SKUPINE L. A. FOUR

JAZZOVSKI DNEVI V NOVEM SADU

Novosadska Glasbena mladina je konec septembra in v začetku oktobra pripravila tretje Dneve jazza. Organizatorji so mladi navdušenci, ki svojo ljubezen do jazza kažejo na svojevrsten način. Vse organizacijske, tehnične in ostale težave je v stabilizacijskem duhu zmogla skupina prostovoljcev, pomagal ji je en profesionalc, to pa novosadski jazzovski shod loči od ostalih podobnih jugoslovanskih prireditiv.

Programska posebnost Dnevov jazza je srečanje mladih in še ne uveljavljenih amaterskih jazzovskih skupin in solistov. Pred tremi leti je sodelovalo šest skupin, letos kar 32. Vse več prijavljenih skupin obeta obenem kvaliteto za domačo jazzovsko prihodnost. Posebna izbira komisija je za nastop izbrala dva solista – beograjskega pianista Slobodana Novakovića, niškega „električnega“ kitarista Gradimira Šakića – in enajst skupin iz Beograda, Opatije, Novoga Sada, Skopja, Bezdana, Za-

greba, Niša. Iz Ljubljane sta se predstavila trio Behemont in kvartet RC.

Prva jazzovska večera je izpolnilo muziciranje amaterjev. Čeprav ni bilo nagrad, omenjamo tehtnejše nastope.

Pianist Slobodan Novaković je svojevrstno predstavil danes redko izvajano ragtime glasbo, poslušalci v dvorani Studija „M“ pa so navdušeno zaploskali tudi starejšim amaterjem beograjskega Dixieland ansambla. Mnogi so menili, da je bil letos med mladimi najboljši ljubljanski kvartet RC in pozavnist Lojze Kranjčan. Upajmo, da bomo zanje še slišali.

Navdušujočo radost muziciranja v orkestru je prinesel beograjski Veliki orkester doma kulture Studentski grad.

Organizatorji jazzovskega srečanja mladih skupin bodo v prihodnje skušali del programa tudi „internacionalizirati“ s pomočjo jugoslovanske Glasbene mladine in FIJM.

V tretjem večeru je poslušalcem predstavil enoletno delo Plesni orkester RTV Novi Sad. Z gosti, pianistom Borom Rokovičem, bobnarjem Branislavom Kovačevićem in basistom Vojinom Draškocijem, je orkester čvrsto vodil dirigent-troben-tač Rudolf Tomšič. Pokazali so zrelost in homogenost v zadostitvi modernim kompozicijskim in aranžerskim zahtevam. Poslušalce so še bolj ogreli gostje plesnega orkestra, ki se jim je v kvartet pridružil Rudolf Tomšič, žal pa skupina izvrstnih solistov zaživi le enkrat letno. Večer se je izpel v miziciranju Benko dixieland banda iz Budimpešte, malo znane skupine, ki pa so jo poslušalci navdušeno sprejeli.

Gneča pred Studijem „M“ je v četrtem večeru naznanjala višek festivala, dostop skupine L. A. Four, ki jo od 1974 sestavljajo kitarist Laurindo Almeida, altsaksofonist in flavtist Bud Shank, znani basist Ray Brown in mladi očetavni bobnar

Jeff Hamilton. Svojo prvo evropsko turnejo so v veselje organizatorjev in poslušalcev začeli prav v Novem Sadu. Premajhna dvorana se je tresla od ploskanja. Takšni uspešni koncerti privabljajo nove poslušalce. Mnogi mladi so in bodo tako odkrivali jazzovsko glasbo, jo poslušali in sledili njenemu razvoju. L. A. Four so se izkazali kot pravi animatorji, ne da bi se prej izpopolnjevali v Grožnjanu.

Peti večer so popestrili Plesni orkester RTV Sarajevó, ki je prvič stopil na jazzovsko sceno, bebop kvarteta slovenskega saksofonista Andreja Arnola in praška skupina S+H.

Jazzovske večere so spremljali jam-sessioni, dobra šola za mlade jazziste. Upamo, da se bodo organizatorji do prihodnje jeseni spomnili še na kakšen koncert.

MIODRAG AČIMOVIĆ
Fotografije:
RADE VLADISAVLJEVIĆ



Madžarski Benko dixieland band



Kvartet Andreja Arnola



Bud Shank je pihal v flavto



Skupina L. A. Four

BLIŠČ IN BEDA „TEEN“ ROCKA

Najstnik je poglaviti potrošnik kapitalistične industrije zabave. Odlikujeta ga namreč nekritičnost, podrejanje modnosti in nasedanje masovni manipulaciji. Od vseh potrošnikov zabave ima največ prostega časa, poleg tega pa žepnina, ki jo prejema, popolnoma zanika eno osnovnih funkcij denarja – menjavo dela – in kot taka samo še potencira fetišizacijo denarja, se pravi njegovo spremembo v sredstvo per se.

Potrošnikom, mlajšim od osemnajstih let, je namenjen tudi velik del proizvodov industrije glasbene zabave. Ta je novo področje „investicije“ odkrila šele v petdesetih letih, z nastopom rock'n'rolla. Šele v tem času se je standard povprečne malomeščanske družine toliko dvignil, da so se lahko potrošniško aktivirali tudi njeni neproduktivni člani.

Vseeno pa zgodnji rock'n'roll nikakor ni bil izraz, ki bi bil vsiljen od „zgoraj“. Nastal je kot najstniška alternativa glasbi odraslih. Za zadnje je bil rock'n'roll celo pohujšljiv. Pri tem pa rock'n'roll ni bil samo glasba. Najstnik si je z njegovim izbruhom spremenil položaj v družini. Izboril si je pravico do lastnega estetskega pogleda na glasbo, moralo...

Novi glasbeni izraz je prisilil tudi industrijo zabave, da se je začela prilagajati njegovim normam. Izvajalci, kot Chuck Berry, Jerry Lee Lewis in Elvis Presley, so bili glede na njene utečene vrednote le perverzni divjaki, ki pa so imeli osnovno pozitivno lastnost: uspešnost.

Seveda je industriji glasbe kaj kmalu uspelo najti nadomestek za rock'n'roll. Ob prvi njegovi krizi na prelomu iz petdesetih v šestdeseta leta je mladim potrošnikom namesto provokativnih pionirjev, ki so v tistem trenutku čepeli po zaporih ali pa so doživeli moralno obsodbo (Chuck Berry, Jerry Lee Lewis), ponudila svoje izvajalce, ki so kot vsi serijski industrijski izdelki prvotni inovativni izraz spremenili v lastno parodijo. Znani so nam „cukr nadomestki“: Bobby Vee, Frankie Avalon, Fabian...

Vseeno pa rock'n'roll ni v celoti izgubil svojega provokativnega obeljezja. Izdelkom, visljenim od zgoraj, je postavil nasproti nove, idnustrijski izraz minirajoče sheme. Tako je v šestdesetih letih prišlo do ekspanzije rock'n'rolla z vrhunci od Beatlesov do West Coasta. S tem so bile strogo planirane poteze industrije glasbene zabave potisnjene v ozadje, čeprav zato niso bile nič manj uspešne. Spomnimo se samo surogata Beatlesov – Monkeesov in uspeha infantilnega bubblegum popa!

Sedemdeseta leta so obdobje največje krize rock'n'rolla. Temu ustre-



zno je reagirala tudi industrija glasbene zabave. Takrat je bilo vse do udarca punka proizvedenih največ vsiljenih najstniških zvezd. Te so prihajale na zabavno tržišče s hitrostjo tekočega traku. Enega vsiljenega idola je ob padcu prodaje njegovih plošč zamenjal nov, ravno tako prazen kot prejšnji. Pri tem so bili vsi najstniški idoli sedemdesetih strogo podrejeni najožjim normam malomeščanskega okusa. Očiščeno glasbo in videza, ki je moral ustrezati tudi kriterijem staršev potrošnikov takih izdelkov, blago igranje z erotiko, daleč od prave „pocukrana“ izpraznjenost... to so le nekatere izmed lastnosti, ki so jih imeli najstniški idoli sedemdesetih let. Middle of The Road, Sweet, Osmonds, David Cassidy, The Bay City Rollers, Leif Garret ali Abba): Iz mase zvočnega „teen“ rocka lahko potegnemo le dve skupini: za svojo zvrst dokaj provokativne in senzualne T. Rex in ne osladne, k najstnikom delavskega razreda usmerjene Sladee.

Pri tem so pogosto otopele tudi osti starih, nekoč provokativnih izvajalcev. Tako je marsikateri najstniški potrošnik Beatleze v poznih sedemdesetih letih sprejel enako kot The Bay City Rollerse, se pravi prek modnosti in manipulacije medijev. Še lepši primer podrejanja standardom „teen“ rocka so recimo pozni Pink Floyd, ki so s svojo The Wall napravili eno izmed prvih rock operet, usmerjenih na izključno najstniško tržišče.

Nastop novega vala je „teen“ rock sedemdesetih postopoma izbrisal. Najstniki so z njim končno našli novo alternativo, ki je izhajala iz njih in jim ni bila vsiljena od zunaj.

Vseeno pa s tem „teen“ rocka nismo mogli odpisati. Ob prvi krizi novega vala lansko leto je tudi v okviru tega nastalo precej skupin, ki jih lahko primerjamo z „glam“ – popovci tipa The Sweet. Med najbolj uspelimi je Adam Ant, ki je s svojim gusarsko-indijanskim klanovstvom ravno tako neumen in

prazen kot „teen“ rockerji sedemdesetih let.

Konec sedemdesetih smo tudi pri nas dobili skupine, katerih proizvodi so bili „potisnjeni“ na tržišče z namenom izkoristiti nekritičnost in patetičnost najstnikov. Med najbolj proslulimi so prav gotovo Srebrna krila in Prva ljubav. Izdelki naših „teen“ rock izvajalcev se niti malo ne razlikujejo od izdelkov zahodnih industrijsko ustvarjenih lutk za najstnike. Naši izvajalci te glasbe ravno tako tudi niso njeni ustvarjalci, s čimer se približujejo najbolj bledim zahodnim izvajalcem te glasbe (The Bay City Rollers, Smokie, David Cassidy, Teens...). Njihovo glasbo in besedilo pišejo pravi obrtniki „teen“ rocka. Ti so v glavnem že tridesetletni. „Najstniške“ skladbe izdelujejo po določenih modelih, ki nikakor ne morejo odražati dejanskega čustvovanja in mišljenja mladih potrošnikov. Teh dvajset let starejši obrtniki seveda ne morejo pravilno razumeti. Zato v skladbe, namenjene temu tržišču projicirajo svoje „opazovalske“ predstave o njihovem mišljenju in delovanju. Pri tem na obrtnike „teen“ zabave najbolj vplivajo sentimentalni šlagerji iz „zlatih let“ musicala. Tako tretje-rarezni šlager petdesetih let posredno rabi za vzgojno sredstvo mladih osemdesetih let, saj ti tolmačijo vso proizvedeno zabavo kot izraz pristnih čustev in ji kaj pogosto podredijo tudi svoja stališča. Tem večine skladb, usmerjene na najstniško tržišče, je seveda ljubezenska. Pri obdelavi tega motiva ima „teen“ rock dve zelo zanimivi značilnosti. Prva je šlagerški moški šovinizem. Emancipacije ženskega spola ta glasba ne prizna. Oseba ženskega spola je zanjo le pasivno bitje, ki se mora prilagajati sentimentalnosti in pa še čemu bolj otopljivemu, s čimer jo zasipa moški, ustvarjalec sonca in dežja. Druga zanimivost pri obdelavi te teme je v pretiranih izbruhih patetičnosti. „Teen“ rock skladbe lažejo, pretiravajo. Ustvarijo mit „ti-stega“ nedoločljivega, ključnega, nepopisnega, nepozabnega. Praktična realizacija teorije oslajenih popevčic je možna le ob močni samosugestiji.

Sicer pa pustimo to! Rock'n'roll si je letos znova opomogel. Tako spet postaja alternativa manipulirani melodrami. Skupine kot Aztec Camera, Joseph K, Scritti Politti... skušajo podreti „berlinski zid“ sentimentalnosti na njenem bojišču – z melodično glasbo, ki pa še zdaleč ni podrejena modelom tridesetletnikov, temveč skuša ustajljene motive – tudi ljubezenskega – obdelati tako, da ne bi zvoka, ki ga trošijo najstniki, že načelno porivali v patos in pasivnost.

PETER BARBARIČ
Fotografija LADO JAKŠA

BEOGRAJSKO IN ANGLEŠKO NOVO VALOVANJE

ŠARLO AKROBATA IN CLASSIX NOUVEAU V LJUBLJANI

ŠARLO AKROBATA

Šarlo akrobata so trenutno med najzanimivejšimi jugoslovanskimi novovalovskimi skupinami. Njihov prvenec Bistriji ili tuplji čovek biva kad je bil prijetno presenečenje letošnjega poznega poletja. Velika plošča je očitno razširila tudi krog potrošnikov tovrstne glasbe. Tako je bila ob njihovem nastopu mala dvorana ljubljanskega Slovana nabito polna, precej poslušalcev pa je celo ostalo zunaj. Organizator —ŠKUC— se v prizadevanju poživiti rock dogajanje v Ljubljani očitno ni uštel.

Kljub vročini v dvorani večini poslušalcev ne bi smelo biti žal, da so zašli v gnečo. Priča smo bili enemu najzanimivejših domačih koncertov v Ljubljani. Šarlo akrobata „v živo“ odlikujeta predvsem dve lastnosti: iskanje novih, drugačnih glasbenih rešitev in pa izredna, že kar profesionalno izkristalizirana ostrina.

Šarlo akrobata veselo razbijaajo vse zvočne kanone. Njihova temeljna vrednost je drugačnost, se pravi spuščanje v tisto, česar še niso slišali. Elementi funka, reggaeja, skraja in ortodoksnega punka se tako navezujejo na nekonvencionalne kitarske akorde, na feedback in včasih celo že na zvočni kaos.

Šarlo akrobata tudi scensko niso klasična punk skupina. Dialoga z dvorano skoraj ni. Njihov štirideset ali petdeset minut dolgi nastop je ena sama skladba, ki se skoraj brez pavze razvija skozi različne faze. Zvok tudi ne zahteva divjanja v dvorani, saj te s svojo nevrotično nekontroliranostjo prej postavi pred zid kot pa na plesišče.

Označuje jih tudi silovita energičnost. Člani so „divji“ na različne načine. Basist Koja predstavlja neposredno, eksplozivno, na trenutke celo živalsko energijo, ki je najbližja punkovskemu totalu. Njegovo nasprotje je kitarist Milan, katerega „divjanje“ je introvertirano.

Kaže se predvsem v zvočni neurejenosti. Bobnar V. D. je precej manj izrazit, predstavlja pa most med Kojo in Milanom.

Šarlo akrobata niso „zabavljachi“. Njihov koncert te ne sprosti, temveč utruji. Pri tem pa je zelo zanimivo to, da se je dvorana najbolj razživela ob edini konvencionalni skadbici, ob Ona se budi. Očitno je prav zaradi te pop pesmice prišlo na Kodeljevo tudi precej potrošnikov pop rock kulture, ki skupi-

ne niso „prežvečili“ prek njene albuma, temveč prek zgodnjih enostavnejših skladb, ki so se vrtele na takih in drugačnih lestvicah. Vseeno pa tudi tem kaosa zvokov in energije ni uspelo preusmeriti.

CLASSIX NOUVEAU

V Ljubljano se ne spleča voziti tretjerazrednih britanskih izvajalcev, saj so taki koncerti v glavnem zelo slabo obiskani.



Angleški „novi romantiki“ so igrali v hali Tivoli

Tako je bilo na Classix Nouveaux v Hali Tivoli kljub zelo izdatni reklami le malo več poslušalcev kot na Šarlotu. Sicer pa so ti dobesedno vrgli stran kar 170 dinarjev. Skoraj polovico koncerta so prebili v čakanju na izvajalce, pa tudi ostala polovica ni bila nič posebnega. Najprej smo lahko slišali dve zagrebški skupini: Boo in Patrolo. Medtem ko je prvi kljub dolgovoznosti in prenanjanju treba priznati vsaj naslanjanje na kreativne anglo-ameriške izvajalce novega funka (Gang of Four, Talking Heads), pa je Patrola le bleda kopija precej uspešnejšega Filma, in je ni treba jemati resno.

Lotimo se še glavnih zvezd večera, ki so prišle na oder po tričetrturi prekinitvi. Classix Nouveaux sodijo med drugorazredne britanske „nove romantike“. Na svojem nastopu so nam prikazali vse „kvalitete“ blišča in bede te nove strogo modne glasbene usmeritve: kič, dogmatično enoličnost, pomnjanje dinamike, približevanje praznosti disco glasbe... Classix Nouveaux so na trenutke izpadli že kar discoidno. Marginalen položaj med discom in med rockom pa je lahko zelo travmatičen. Še v globljo travmo z vleče skupino njen „frontmen“ Sal Solo, ki s svojim falzetom neredko doda še operetno dimenzijo. Scenski efekti, kot suhi led, pa so prazen zvok opremili le še z dodatno bombastičnostjo.

Classix Nouveaux niso povrnili cene vstopnic niti kvantitativno, se pravi z dolžino nastopa. Z izsiljenim dodatkom so igrali le slabe tri četrt ure. Tako je bilo sedemnajst jurjev za takle koncert kar precej preveč. No, meni je dolgčas, imenovan Classix Nouveaux, pobral le sobotni večer. Sicer pa bi tudi tega lahko preživel koristneje.

PETER BARBARIČ

MIKIS THEODORAKIS



„Glasba je lahko v rokah ljudstva močno sredstvo za napredok političnega boja“, je Theodorakis odgovoril na moje vprašanje, kaj lahko umetnost in posebej glasba prispevata stvarnega k oblikovanju človekove zavesti. „To pomembno lastnost si glasba osvoji, čim jo prežema borbenost. Umetnost namreč ljudi navaja k temu, da se spominjajo; razvname njihov spomin, korenine njihove zavesti in jih pri tem krepi. Nikdar umetnost človeka ne pripravi do tega, da bi pozabljal. To ne bi bila umetnost, temveč zabava, zadovoljevanje, subkultura...“

Kritiki očitajo Theodorakis, da imajo njegova dela le še prav malo opraviti z grško glasbo, čeprav uvaja v orkester grška glasbila, predvsem kitari podobno buzuko. Theodorakis ta očitek zavrača, češ da je najbolj poklicani kritik tisti, na katerega se skladba obrača. To pa je slej ko prej narod. „Če moja glasba ne bi imela nič grškega značaja, bi jo grški narod brž pozabil, kot je to storil s tisočermi melodijami. Do tolikšne mere se je narod poistovetil z mojo glasbo, da je postala za Junto največji činitelj strahu.“

Narod je namreč črpal iz nje pogum, ko se je skozi njo lahko razodeval.“

To utemeljevanje je preprosto in hkrati razumljivo. Kljub temu pa občutljiva ušesa v zadnjem času opažajo, da se Theodorakis podreja okusu širokega občinstva. Prvotno preproste melodije napihuje z instrumentacije, ki je nedvomno naslonjena na beat, pri čemer uporablja Hammondorgle, električno kitaro, številna tolkala in kar preglasne pevke. Nekdanji komorni značaj njegovih del s čembalom, flavto in malim ansamblom je usahnil. V koncertnih dvoranah in snemalnih studijah plahnijo folkloristične poteze njegove glasbe. Najbolj prvinski je le še v spevih. Zopet Theodorakis ugovarja, da se ni nikdar podrejal okusu širokega občinstva. „Če se mi je kdaj posrečilo, da sem bil s kakšno pesmijo pri ljudstvu uspešen, nisem tega uspeha nikoli kopiral. Že od vsega začetka sem vedno ubral drugačno pot.“ Če tako izjavo preverimo na Grkovem opusu, drži kajpak le delno.

Kako Theodorakis opredeljuje svojo glasbo? Po lastnih besedah ga navdihuje tradicija

„Imam se za posrečenega glasbenika, ki se ne ukvarja s politiko zato, ker je kot glasbenik doživel brodolom, ampak zato, ker je postal uspešen glasbenik. S tem sem hotel biti za vzgled“... (Theodorakis o Theodorakisu)

grške glasbe, njegovi vrelci so bizantinska, nekdanja in sedanja ljudska glasba. „V nobenem

slučaju pa ne pišem folklorne glasbe, kar pomeni, da so v mojem opusu odmevi na take prvinske melodije zelo redki. Ne snemam tej glasbi „obraza“, ampak pretapljam njeno „dušo“. Theodorakis bi rad po vzoru zahodnih simfonikov izoblikoval v Grčiji takšno umetniško tradicijo, ki bi slonela na preprostem dialogu z narodom in na preprostih oblikah. Takšni glasbi pravi „meta-simfonična“ in prva skladba v tem duhu je bila „Axion Esti“, oratorij, ki je doživel svojo prvo izvedbo leta 1964. Po eni strani je zasidran povsem v ljudski tradiciji, po drugi poskuša z novo obliko, ki naj bi jo narod sprejel.

Pozornost zbuja dejstvo, da Theodorakis piše glasbo vedno na zelo zahtevna besedila. Avtorji njegovih besedil so najpomembnejši pesniki moderne Grčije: Angelos Sicalianos, Georgios Seferis, Yannis Ritsos, če navedemo le najbolj znane med njimi. Ali ga je kot komponista napotila notranja sorodnost k tem besedilom, ali podobno politično-borbeno prepričanje? Theodorakis zanikuje in poudarja, da kompromisov v umetnosti ne sme biti; če jo izrabljamo za kratkotrajne namene in cilje, ni to, kar ustvarimo, nobena umetnost. „Kar me je gnalo k tej poeziji, je v prvi vrsti dovršen estetski izraz, ki pa ne leži zunaj zgodovinske danosti. Ta poezija namreč zrcali razmere, v katerih živimo, vendar ne le dejanska stanja, ampak hkrati občutke in prepričanja določenega naroda, namreč grškega, v določenem času, to je našem času.“

Mikis Theodorakis je bil rojen 29. julija 1925 na otoku Kiosu. Študiral je na konservatoriju v Patrasu. Že kot 16-leten deček se je boril v partizanskem gibanju proti nemško-

italijanskemu okupatorju in napisal svojih „17 pesmi odpora“.

Kot komunist se je priključil l. 1944 demokratični levici in se med državljansko vojno bojeval za neodvisno Grčijo. Leta 1947 je bil prvič izgnan na otok Ikario, dve leti pozneje so ga prepeljali v zloglasno taborišče na otoku Makronisos, kjer je zbolel za tuberkulozo. Ko je svojo kazen odsedel, se je še z večjo vneto lotil glasbe na atenskem konservatoriju. Sredi 50-ih let je svojo glasbeno izobrazbo kot štipendist lahko izpopolnjeval v Parizu. Njegova mentorja sta bila Eugene Bigot in Olivier Messiaen. Po uspešni skladbi „Epitafios“ na Pomsrtnice Yannis Ritsosa je dobil kar tri naročila za baletno glasbo. Ustvaril je „Antigono“ za Margot Fonteyn v Londonu, „Zaljubljenec v Teruelu“ in „Le feux aux poudres“ pa za Ljudmilo Čerino v Parizu. Z njimi je imel l. 1959 velik uspeh.

L. 1960 se Theodorakis vrača v Grčijo; za cilj si je postavil obnoviti ljudsko glasbo svoje domovine. Njegov glasbeni vpliv narašča, njegove pesmi postajajo nesluteno popularne. L.

1962 Theodorakis ustanovi „Mali atenski orkester“, ansambel za ljudsko glasbo, ki naj širi njegovo glasbo v deželi. Pravzaprav gre za pohod „kulturne revolucije“. Čim bolj je postal z glasbo popularen, tem manj je bil politično priljubljen. V mirovnem srečanju proti atomski oborožitvi so levega poslanca, zdravnika in visokošolskega profesorja Grigorija Lambrakisa pred očmi policije sredi ceste pobili in smrtno ranili. 28. maja 1963 ga polmilijonska množica pospremi do groba. V filmu Vasilikosa o tem umoru najdemo Theodorakisovo glasbo.

Skladatelj takoj osnuje združenje „Lambrakisova mladina“ in postane naslednje leto poslanec leve demokracije „EDA“ v skupščini. Članstvo v „Lambr-

kisovi mladini“ se povzpne l. 1965 na 50.000 mladincev, s čimer postane Theodorakis predsednik najštevilnejše politične organizacije v svoji deželi.

Po udaru Obristov leta 1967 se začenja za skladatelja sistematično preganjanje. V političnih krogih je razvit kot komunist, nič manj pa ni sumljiva njegova glasba. 1. junija istega leta izide vojaški odlok št. 13, ki v vsej deželi prepoveduje izvajanje in obnavljanje Theodorakisove glasbe, češ da je ta glasba „povezava s komunističnim“.

Skladatelj javno nasprotuje temu odloku, se za kratek čas skriva, doživi obsodbo na pet let in pol zapora ter konča v ječi. Leta 1968 je v hišnem zaporu, 1969 v zaporu Oropos severno od Aten, ker se njegovo zdravje krha. Šele l. 1970 ga oblasti izpustijo na osebno interencijo novinarja in politika, poznejšega ministra in priznanega pisatelja Servana — Schreiberja. S to „uslugo“ se je tedanja Junta želela prikazati za humano, hkrati pa vplivati na Evropski Svet, da ne bi priobčilo poročila Komisije za človekove pravice o mučenju v grških zaporih. To pa se je izjalovilo.

Iz Pariza, kjer je nekaj let preživel v krogu svoje družine po izpustitvi iz zapora, je Theodorakis hodil na koncertne turnee.

Presunljiv dokument njegovega življenja je njegova knjiga „Moje življenje za svobodo“:

dnevne beležke, manifesti, pisma, literarna besedila slikajo v njej življenje in borbo tega Grka, ki na zadnji strani izjavlja: „Tudi vso svojo glasbo sem pustil v taborišču Oropos; vso svojo glasbo, vse svoje sanje, vse upanje in ves obup.“

Pripis: Danes živi Theodorakis zopet v svoji ljubljeni domovini in sodi tam med najuglednejše in najpogostejše izvajanje grške skladateljke. Njegova dela se uveljavljajo tudi na inozemskih repertoarjih, predvsem tam, kjer se ogrevajo za dobro protestno glasbo zoper vsakršno zasužnjevanje in nasilje.

POSLUŠAJTE ODDAJO „IZ DELA GLASBENE MLADINE“
Glasba Mikisa Theodorakisa bo na sporedu 16. januarja 1982 ob 18.30 na I. radijskem programu.

HELGE GRUENEWALD
/REVIJA FONOFORUM/
Prevedel PAVEL ŠIVEC

ALOIS HABA - BOREC ZA NOV ZVOK

PAVEL ŠIVIC - SPOMINI NA SODOBNIKE

Alois Haba je tisti češki skladatelj našega stoletja, ki je bil razvpit za utemeljitelja in vnetega propagatorja četrtonske glasbe. Vsi, ki smo v tridesetih letih študirali v Pragi, pa smo ga spoznali kot borca za nov zvok ne glede na ta revolucionarni sistem zvočne skale. Kdor je poslušal njegov Nonet ali kakega njegovih, v tradicionalnem glasbenem sistemu napisanih godalnih kvartetov, mora priznati Habovo nadpovprečno glasbeno nadarjenost in skladateljsko mojstrstvo.

Vsako srečanje z njim je bilo zanimivo. Ko nam je v svojem skladateljskem tečaju razlagal glasbeni stavek, se je kot pristaš atematičnosti posebej ustavljal pri osebnosti Arnolda Schoenberga in njegovem kompozicijskem sistemu: „Ko sem s Schoenbergom debatiral o kompozicijskem oblikovanju, njegovega razsvetljenega uma nisem mogel prepričati, da ponavljanje tematike ne ustreza človekovemu razvoju. Saj je vsak človek individuum, ki ne ponavlja stereotipno navad, mišljenj, izražanja soljudi.“ Ko nam je govoril o Brahmsu, ni mogel dovolj naglasiti, kako ta mojster obdeluje in izpeljuje iste teme, o Mozartu pa, da kar žari od vedno novih glasbenih domislekov.

V svoji sobi na praškem konservatoriju je imel tisti četrtonski klavir, ki ga je izdelala tvrdka Foerster z gmotno podporo samega češkega predsednika Masaryka. Na tem instrumentu smo imeli možnost uriti najrazličnejše zvočne kombinacije in jih skušali nizati v kompozicijski stavek. Habov klavir je imel tri klaviature, od katerih je bila srednja normalno uglašena, zgornja in spodnja pa sta bili za četrtona više uglašeni, da bi bili izvedljivi najrazličnejši klavirski prijemi. — Nekoč sem sedel pri tem klavirju in ob pritisnjenem desnem pedalju sestavil zvok kakih desetih različnih tonov po višini in uglastvi. Vstopi Haba in — ne da bi pogledal na klaviaturo

in moje prste, že od daleč pravi: „Gospod Šivic, igrajte v sredini visoki e in ne normalnega!“ Bil sem presenečen. Haba je v kaosu zaigranih tonov točno ločil vsakega posebej, tako izostren absolutni sluh je imel.

Bil je prepričan marksist. Vendar je vse njegovo mišljenje, vsaj tedaj, slonelo na Filozofiji svobode (Philosophie der Freiheit) Rudolfa Steinerja, ki nam jo je razlagal in čigar knjige nam je posojal. Ta nazor se je pokazal na zelo oprijemljiv način v zanimivi debati, ki se je v Pragi razvila po zgodovinskem predavanju Nemca Hansa Eislerja. Apologet proletarske glasbe in tvorec povojne himne v Nem-

ški demokratični republiki je svoje predavanje v praški „levičarski fronti“ l. 1933 začel takole: „Kaj ima hišnik od tega, če v nedeljo zmakne svoji gospodi ploščo s Schubertovo pesmijo Rad bi vrezal v vsa debla: tvoje je moje srce in jo na travniku zaigra svojemu dekletu? Potrebne so nam množične delavske pesmi, koračnice, ki v preprosti obliki prinašajo revolucionarno besedilo in s tem dvigajo proletarsko zavest!“ — Haba je v debati vneto nastopil zoper tako šablono. Zanj je bil prav odmik od šablone pravilna pot k socialistični vzgoji. Ta naj sloni na razvijanju svobode tudi v domišljiji, češ da kmetovalec, ki seje na polju,

spročeno brunda predse melodijo, ki se mu sprti poraja, ne pa nekaj z dresuro priučenega. Tudi po enourni debati se Eisler in Haba nista mogla zediniti, čeprav sta si zagotavljala, da zastopata isto stvar.

Kljub radikalni skladateljski usmerjenosti je Haba priznaval zgodovinske vrednote v razvoju glasbe. Ko sem se pred nemško zasedbo Češkoslovaške oglašil na njegovem domu in pripovedoval, kako z Ostercem zabavljamo čez Wagnerja in njegovo glasbo, me je vprašujoče pogledal, nato pa dejal: „Veste, lahko bi manj kritizirali in več skomponirali!“

Za dela svojih nekdanjih študentov in prijateljev se je Haba stalno zanimal. Ko sem ga srečal l. 1948 kot ravnatelja Gledališča 5. maja na kongresu češkoslovaških skladateljev, me je vprašal po vseh mojih vrstnikih v Jugoslaviji, ki so nekdaj imeli stike z njim. Bil je gost na prvem zagrebškem Bialu in nam tudi tam pravil, kako zanimiva je pot naših skladateljskih stremilanj. Na kongresu Mednarodnega združenja za novo glasbo (SIMC) v Zuerichu leta 1953 sem hotel kot jugoslovanski delegat predlagati našega zaslužnega Josipa Slavenskega za častnega člana, a je bil že izdelan predlog za Aloisa Haba — in tudi izglasovan.

Kaj je danes s Habovo glasbo, s četrtonsko opero Matka vred? Pri nas je po krivici prezrta, čeprav je češki Supraphon posnel precej plošč iz velike zakladnice njegovega opusa. Pravi vzrok za to, da je potisnjena v ozadje, pa je po mojem mnenju drug. Haba je kljub kopičenju pol-in četrtonov vztrajal pri zvočni čistosti, češ da je treba tone razporediti tako, da trenje med njimi ne povzroča pregostih interferenc in šumov. Danes pa z zvočnimi madeži, s številnimi tolkali in prepariranimi zvoki sistematično povzročamo šume, kar je prišlo že v modo. Kaj naj bi čisti zvoki v takšni konkurenci?

♭ = ♮ četrton zvišana nota

♭ tričetrton zvišana nota

♮ = ♯ četrton znižana nota

♯ tričetrton znižana nota

x, #, bbb znaki ostanejo v veljavi

Moderato

3.

Primer četrtonske skladbe za klavir iz Habove knjižice o četrtonski glasbi.

LIST IZ ZVOČNEGA DNEVNIKA

BOR TUREL - SKUPINSKA IGRA

Ali je skupinska igra – improvizacija zabava?

Je, ker je taka igra igra z zvoki; njena pravila so razpeta med slušno senzibilnostjo in psihološko odprtostjo igralcev. Naloge so skupinski dogovor, vendar ta preneha veljati tisti trenutek, ko iz igre izstopimo. Ne vsebuje konsekventnih struktur in ni „kritična“, problemska. Zato je sprostitelj: dobimo se, igramo, prijetno je; razidemo se in konec...

Ali je skupinska igra – improvizacija rekreacija?

Je, ker je taka igra, igra z zvoki tudi neke vrste šport. Ne sarho zato, ker pri igranju zaposlimo telo – ker je dejanje odprto, časovno nedoločeno, nepredvidljivo, lahko traja tudi več ur in se posebno aktualizira telesna, fizična ter psihična kondicija – ampak tudi zaradi tega, ker se med igralci vzpostavi demokratična kolektivna konkurenca, ki je odvisna od kreativne iznajdljivosti posameznega igralca. Pravilo je: vsak igralec ima možnost, da je v vsakem trenutku maksimalno kreativen, in prav ta možnost ga zavezuje, da je pozoren – tolerant in odprt – do kreativnosti soigralca. (Pri pojavljanju take demokratične kolektivnosti v sodobni glasbi ima velike zasluge jazz; medtem ko je konkurenca med posamezniki na čelu z vsemi glasbenimi tekmovalji in konkurzi še predobro znana).

Vsak igralec ima torej vse možnosti, da razvije svojo kreativnost, izkoristi svoj bogati (psihološki) rezervoar in da angažira svojo slušno občutljivost. Važno pri tem je, da stopnjo svoje aktivnosti lahko nadzoruje sam oziroma v spoju z ostalimi soigralci. Kontrola mu ni narekovana „od zunaj“, zato tudi ne more delati napak. Ni prisile.

Rezultat takega dejanja je skupinska „last“, ni od nikogar več, od nikogar manj. Zato ne potrebuje poslušalcev in je samo sebi dovolj. Problem nastane, ko se želi skupina konsti-

tuirati tudi navzven, se pravi ko želi socializirati svoje produkte. Takrat se seveda znajde v konkretni kulturno-socialni situaciji, ki jo, kot vemo, praviloma usmerjajo institucije. „Zabava“ in „rekreacija“ omogočata nastanek nekaterih psiholoških osnov, kot so samokontrola – samodisciplina, toleranca (do sebe in do drugega), skratka odnosi, ki temeljijo na medsebojnem zaupanju in rodijo kolektivno odgovornost. Vstop v konkretni kulturno-socialni prostor pa pomeni tudi vstop v razdeljen svet, v katerem velja zakon „delitve dela“, kar nujno vpliva na notranjo strukturo skupine. Ta se mora sedaj notranje institucionalizirati ali organizirati vsaj tako, da si razdeli tiste naloge, ki so potrebne za njeno vzdrževanje, obstoj. Tu pa ponavadi nastajajo nevarnosti, ki utegnejo prvotno kreativnost skupine zatreti. Lahko se zgodi, da član skupine, ki je psihološko ali pa glasbeno „močnejši“ od ostalih, začne zastopati skupino navzven, se angažira kot organizator, tako se mu lahko kmalu pripiše status vodje skupine. Če pa se v tem

smislu angažira tudi kreativno, se pravi, da postaja lastnik konkretnih produktov, pomeni to znotraj skupine njegovo večjo nadrejenost, manjšo toleranco do drugih in zanje tudi prisilo.

Ta primer se lahko kaj hitro naveže na drugega: tudi če je psihološki in glasbeni nivo enakovreden, se lahko zgodi, da postane delo klišejsko in reproduktivno. Zakaj? Zato, ker se skupina v trku z mehanizmom socializiranja odloči za lažjo, bolj komformistično rešitev: postane hitreje zadovoljna z rezultati, kajti rezultate je treba plasirati, uveljaviti. V svetu, ki obstaja, pa se uveljavljajo stereotipni, ne kreativni rezultati in samo en način je, kako skupina ostane kreativna, to je, da postane do tega sveta (do konkretnega kulturno-socialnega prostora, v katerem živi) kritična, z drugimi besedami, da svojo (glasbeno) kreativnost usmeri v kritiko tistega, kar ji je nevarno. To pa je zelo naporno. Če tega ne stori, postanejo nenkrat važne reči, ki so bile pred spopadom s svetom popolnoma postranske: važno postane število nastopov, število

poslušalcev na nastopih, njihov odziv, izkupiček koncerta, pozitivna ali negativna kritika v tisku.

Skupino, ki se začne obnašati tako, je seveda lažje kontrolirati, kajti s tem, kljub svojemu (morda še) kreativnemu delu, pasivno pristaja na forme, ki jih ji ponuja okolje.

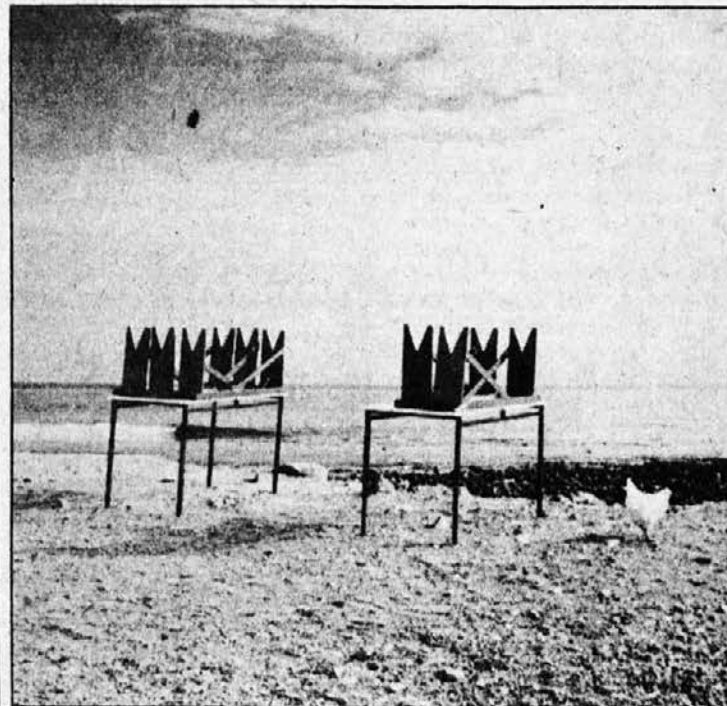
Če postane skupina zanimiva za diskografsko hišo, ji ta da možnost snemanja plošče. Če skupina ni dovolj samostojna, če ni kreativno dovolj „močna“, se lahko zgodi, da se začne reproduktivni mehanizem institucije mešati v to kreativnost in jo nadomesti z lastnim modelom. Z drugimi besedami: poseben, individualen (izviren, kreativen) tip pretvori v splošen (neizviren, klišejski) tip, katerega rezultat naj bi kar najhitreje postal predmet potrošnje.

Drugi primer pa vzemimo iz področja ljubiteljske (amaterske) kulture. Tudi tu obstaja kreativnost ali pa vsaj želja po ustvarjanju. Vemo, da so tu skupine že vnaprej, nekako avtomatično organizirane v okviru institucij, oziroma je to pogoj, da sploh delujejo. Tako so stalno pod kontrolo. Kot amaterji pa so prikrajšani zakušnjo, da bi bili v žarišču nekega umetniškega dogajanja, kjer se križajo aktualni problemi in nove rešitve; zato možnosti za izvirno in kritično kreativnost praktično ni, oziroma je le tam, kjer vsaj delno sodelujejo profesionalci. Vemo tudi, da od časa do časa take skupine dobijo nagrade ali priznanja in potem je vse v redu.

Mislím, da v takih primerih skupina ne odloča več o svojem delu in načinu dela, ampak nekdo drug. Ni več samostojna, ne črpa iz lastnega rudnika idej in aktivnosti, ampak je odvisna od zunanjih sistemov (kulturne) moči, ki narekujejo politiko delovanja, od politično dirigirane industrije zavesti. To pa je za kreativnost skupine smrtonosno.

BOR TUREL

Fotografija LADO JAKŠA



KOSOVO-ZVOČNITRENUTEK

POGOVOR Z GLASBENIM PEDAGOGOM ZEQRJEM BALLATO

GM: Tovariš Ballata, kot vsestranski pedagoški delavec in bivši dekan glasbene akademije v Prištini ste gotovo seznanjeni s problemi, s katerimi se srečuje kosovsko glasbeno šolstvo.

Zegirja Ballata: Glasbeno šolstvo v naši pokrajini ima zelo kratko tradicijo. Prva nižja glasbena šola je bila ustanovljena šele leta 1948 v Prizrenu. Prav tam je bila leto pozneje ustanovljena tudi srednja glasbena šola. Obe sta bili velika pridobitve za glasbeno šolstvo pokrajine, saj sta dali večino kadrov, ki jih je uspešno začelo glasbeno šolstvo še kako potrebovalo.

V začetku šestdesetih let sta bili ustanovljeni nižja in srednja glasbena šola tudi v pokrajinskem središču v Prištini. Nižje glasbene šole so začele delovati še v Kosovski Mitrovici, Djakovici, Peči in v Gnjilanih, tako da imamo danes šest nižjih in dve srednji glasbeni šoli. Dolgo časa so učenci, ki so te šole uspešno končali, morali odhajati študirat v druge republike — v Beograd, Zagreb, Sarajevo, Ljubljano, mnogi pa tudi v tujino. Šele leta 1975 je bil ustanovljen glasbeni oddelek pri umetnostni akademiji v Prištini. Ker pa razvoj glasbenega šolstva dolgo ni potekal usmerjeno in organizirano, je že takoj na začetku na akademiji primanjkovalo predvsem sposobnih kadrov za instrumentalni pouk in tako ima akademija le oddelek za solo petje, klavir, godala, klarinet, flavto in pa teoretično — pedagoški oddelek. Pomanjkanje sposobnih in strokovno usposobljenih kadrov je še danes eden največjih problemov, s katerimi se srečuje naše glasbeno šolstvo, predvsem visoko. Tako je ena naših osnovnih nalog v prihodnosti zagotoviti kadre in ustanoviti še vse manjkajoče oddelke na akademiji.

GM: Kako pa je na glasbeno šolstvo vplivala uvedba zakona o usmerjenem izobraževanju pred nekaj leti? Verjetno bodo vaše izkušnje zanimive tudi zaradi tega, ker smo v Sloveniji ravnokar začeli uresničevati ta zakon.

Z. B.: Ne bi se spuščal v podrobnejše analize dobrih in slabih strani tega zakona. Kot

profesor na akademiji pa moram ugotoviti, da dobivamo zadnja leta na akademijo vedno slabše bruce. Očitno jim novi šolski sistem ne nudi dovolj možnosti predvsem za boljšo strokovno izobrazbo. Skratka — stanje se je z uvedbo novega zakona vsaj v glasbenem šolstvu občutno poslabšalo.

GM: Kateri glasbeni ansambli pa oblikujejo kosovski glasbeni utrip?

Z. B.: Za naše glasbeno življenje je predvsem pomemben prištinski simfonični orkester, ki je deloval že v petdesetih letih, nato pa prenehal in bil leta 1974 znova osnovan. Lahko rečemo, da je ravno simfonični orkester glavno gibalno naše glasbenega življenja, saj predstavlja našo glasbeno kulturo tudi na festivalih širom po Jugoslaviji. Leta 1978 je bil ustanovljen tudi profesionalni mešani pevski zbor RTV Priština, ki kljub svojemu kratkemu delovanju dosega zavidljivo kvaliteto. Nadalje v pokrajini obstaja tudi še amaterski zbor Collegium cantorum, za katerim je dobrih deset let uspešnega delovanja. Za ohranitev folklornih pesmi in plesov skrbi folklorna skupina SHOTA. V okviru Narodnega gledališča uspešno deluje tudi baletna skupina. Poleg tega pa obstaja v pokrajini še precej kulturno-umetniških društev s svojimi, predvsem folklornimi amaterskimi skupinami. Konec šestdesetih let so se kosovski skladatelji povezali v Sekcijo skladateljev Kosova, ki je leta 1972 prerasla v Društvo skladateljev Kosova. V društvo je danes včlanjenih trideset članov, ki so nosilci glasbene ustvarjalnosti na Kosovu in se po svojih močeh, predvsem prek glasbenih festivalov, enakopravno vključujejo v glasbeno življenje naše širše družbene skupnosti. Poleg tega društva že kakih deset let delujeta tudi Društvo glasbenih pedagogov in Društvo glasbenih umetnikov Kosova. V pokrajini imamo tudi pokrajinsko organizacijo Glasbene mladine. Na začetku svojega delovanja je tudi sekcija za etnomuzikologijo pri Albanoškem inštitutu v Prištini, ki ima na skrbi ohranjanje izvirne-

ga ljudskega izročila v glasbi.

GM: Ali to pomeni, da je glasbeno življenje na Kosovu res bogato in raznoliko?

Z. B.: Žal pri nas ni tako bogate glasbene tradicije, kot je na primer pri vas v Sloveniji, še posebej v Ljubljani, saj nimamo rednih abonmajskih koncertov, pa tudi tuja gostovanja so bolj redka. Koncertno ponudbo simfoničnega orkestra in zbora RTP dopolnjujejo še koncerti glasbenega oddelka umetniške akademije, diplomski koncerti naših študentov, koncerti učencev glasbenih šol, pa tudi gostovanja tujih umetnikov, predvsem v novem mladinskem centru Boro Ramiz v Prištini. Omembe je vredna tudi koncertna dejavnost Društva skladateljev Kosova, ki se bo v prihodnje še obogatila, saj se je naše društvo nedavno preselilo v nove prostore, ki bodo omogočali redno koncertno dejavnost.

Ena največjih ovir pri razmahu glasbene kulture je nedvomno skromna kulturna osveščenost večine prebivalstva v pokrajini in zato je naša verjetno najvažnejša naloga, da s pedagoško in z vsemi ostalimi dejavnostmi zbudimo pri najširših slojih večje estetske potrebe in s tem zagotovimo kulturno zahtevnejše občinstvo ter istočasno dvignemo splošno kulturno raven našega glasbenega življenja.

GM: Kot ploden glasbeni ustvarjalec — skladatelj verjetno dobro poznate probleme, s katerimi se srečuje mlad in perspektiven kosovski skladatelj na svoji umetniški poti.

Z. B.: Ustvarjalne možnosti kosovskega skladatelja se v mnogočem razlikujejo od tistih, ki jih imajo skladatelji v razvitejših kulturnih okoljih. Kosovski skladatelj se je namreč primoran ukvarjati z mnogimi stvarmi, ki so bolj malo povezane z umetniškim ustvarjanjem. Bolj kot skladatelj v razvitejšem kulturnem središču se mora posvečati pedagoškemu in vzgojnemu delu, organizaciji glasbenega življenja in skrbi za splošen dvig glasbene kulture. Tako se skladatelji ukvarjamo bolj z

drugo in tretjerazrednimi stvarmi, kot pa s tistim, za kar smo se usposabljali.

Težak položaj kosovskega skladatelja je vezan predvsem na kulturno nerazvitost družbe, v kateri živi in dela. Na eni strani so mu na voljo skromne reproduktivne možnosti, na drugi pa se srečuje z glasbeno nekulturnim občinstvom. Če si torej skladatelj po svojih najboljših močeh prizadeva za bogatitev glasbenega življenja ter za dvig splošne kulturne razgledanosti, si istočasno ustvarjamo tudi boljše pogoje za svoje umetniško delovanje.

Lahko pa ugotovimo, da kosovski skladatelj kljub težavnim razmeram le poskušamo biti čimbolj ustvarjalni tudi na področju, za katerega smo se usposabljali, ter tako obdržati stik z glasbeno ustvarjalnostjo v Jugoslaviji in v svetu.

GM: Za konec pa še vprašanje, ki ste ga verjetno že pričakovali. Kako so nedavni ne-ljubi dogodki vplivali na glasbeno življenje v pokrajini?

Z. B.: Prav gotovo so spomladanski neredi ohranili celotno kulturno dogajanje, tudi glasbeno. Še posebej ga je prizadela prepoved prirejanja javnih prireditev. Tako je med drugim odpadel tudi dolgo in skrbno pripravljani koncert mešanega zbora RTP. Vendar pa kontinuiteta glasbenega življenja niti ni bila resneje ogrožena. Tako so ravno v mesecu aprilu študentje naše glasbene akademije zelo uspešno sodelovali na srečanju študentov glasbenih akademij v Beogradu. Ob dnevu mladosti je bil v mladinskem domu Boro Ramiz v Prištini, v sicer zelo „organizirani“ obliki, tudi uspešno izveden koncert revolucionarne glasbe, na katerem so bila predstavljena nova dela revolucionarnega značaja, od katerih so bila mnoga posvečena tovarišu Titu.

Vzporedno s stabilizacijo družbenopolitičnega položaja se normalizira tudi kulturno in glasbeno življenje, ki že od vsega začetka nove koncertne sezone poteka povsem normalno. Ravno te dni (15. oktobra, op. pis.) je bil tudi uspešno izveden spomladni odpadli koncert zbora RTP.

MARKO KRAVOS

SYDNEYSKA ŠKOLJKA

SIMFONIČNI IN OPERNI KONCERT V SYDNEYSKI OPERI

Sydney je vodilno avstralsko glasbeno in gledališko mesto. Tudi sedež združenja The Australian Opera, ki organizira živahno operno dejavnost v vseh mestih vzhodne Avstralije, je v Sydneyu. Redna sezona v sydneyški Operi se začne jeseni (marca) in konča decembra, ko nastopi vroče poletje. V prvih treh mesecih, marca, aprila in maja, so na sporedu baletne predstave, nato se pet mesecev, od junija do oktobra, zvrste operne predstave, zadnja dva meseca, novembra in decembra, pa program spet izpolnjuje balet, medtem ko se v vseh desetih mesecih vsak dan vrste v koncertni, dramski in kino-dvorani koncerti, muzikali, dramske in filmske predstave. Vredno je poudariti, da so vse prireditve že po več mesecev vnaprej razprodane.

Po dnevnem ogledu ogromne zgradbe se mi je za uvod v doživetja zvečer ponudila priložnost uživati ob glasbi v veliki koncertni dvorani.

Pogled po tem razsežnem prostoru, ko se z vseh strani polni z dva tisoč šeststo devetdesetimi ljudmi, je enkratno. Škratno rdeči sedeži, ki v prazni dvorani poudarjajo kontrastnost z lesom, se vse bolj izgubljajo v pisani množici raznobarnih oblek.

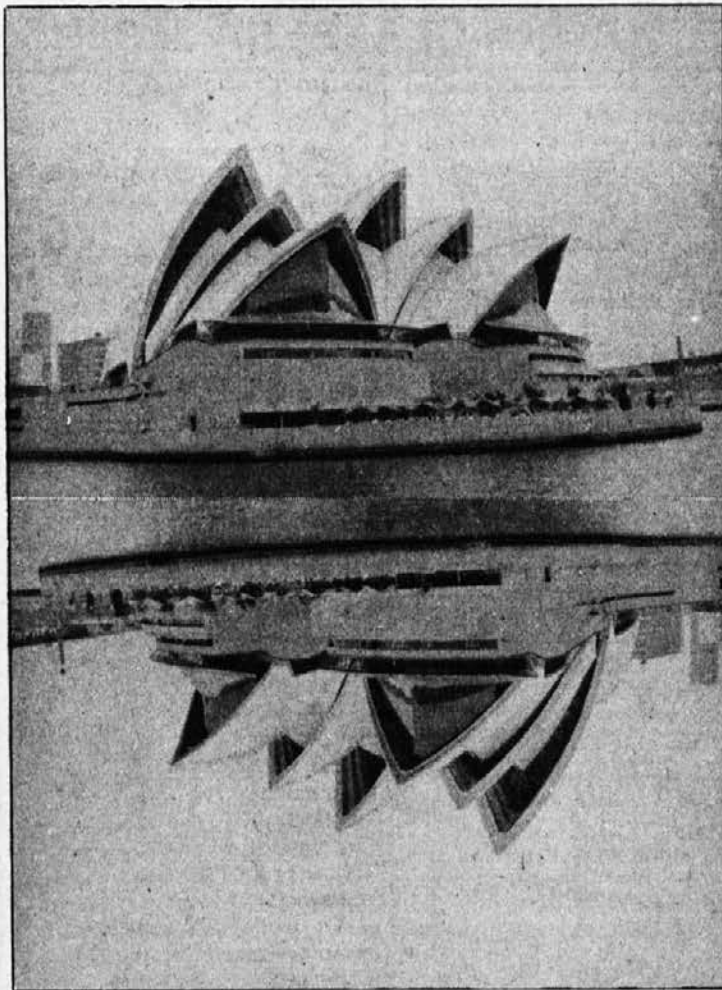
Navzoč sem bil na petem koncertu sydneyškega simfoničnega orkestra v šestinštirideseti redni sezoni njegovega delovanja. Pod umetniškim vodstvom znanega dirigenta Louisa Fremauxa, ki je že tri leta šef dirigent sydneyškega orkestra, se predstavijo kot homogeno glasbeno telo.

Najprej je orkester v manjši zasedbi izvedel ljubko uverturo iz prve manj znane mladostne opere Abu Hassan Carla Marie von Webra. Eksotični kolorit psevdovzhodne glasbene melodike je bil prikazan z zmerno zadržanostjo.

Večje zanimanje je veljalo Gershwinovemu Koncertu za klavir in orkester (Concerto in F), ki ga je izvedla v Londonu živeča avstralska pianistka Gwenneth Pryor, sicer znana tudi v Severni in Južni Ameriki. Značilnosti tega znamenitega dela, polnega jazzovskih sinkop in melodij bluesa, so v izvedbi odličnega orkestra in zlasti solistke na klavirju slikovito učinkovale, čeprav bi si želeli še več impulzivnosti in tem radostnem gibanju ritmične eksotičnosti.

Po daljšem premoru, ko se je občinstvo v razsežnih prostorih hodnikov osveževalo s pijačami, sem poslušal najzanimivejšo izvedbo Desete simfonije v e-molu, opus 93 Dimitrija Šostakoviča v polni zasedbi orkestra.

S svojimi petnajstimi simfonijami si je Šostakovič priboril mesto največjega in najbolj profiliranega sim-



fonika 20. stoletja. Kakor razodevajo sedma, enajsta in dvanajsta simfonija epiko in patriotizem v kronološko podanih epizodah moderne ruske zgodovine, se v drugih delih, med katere sodi tudi tisti večer izvajana deseta simfonija, skladatelj, poglablja vase. To je delo živih idej, globoke emocije in filozofske vsebine, torej resnična simfonija, kot je sodil o njej sovjetski skladatelj Aram Hačaturjan, ko je bilo delo po nastanku leta 1953 izpostavljeno dolgim kritičnim analizam tedanjih glasbenih krogov.

Menda ni bolj hvaležnega občinstva na umetniških prireditvah, kot so Avstralci. Po vsaki točki so burni aplavzi pozdravljali dirigenta, pianistko, posamezne instrumentaliste in celoten orkester. In to ne samo na tem koncertu, marveč na vseh opernih in dramskih predstavah, ki sem jih videl v raznih mestih Avstralije.

Operna sezona izpričuje zelo bogat program vse od najstarejših oper, kot so Haendlova Alcina ali Meyerbeerovi Hugenoti, prek najbolj priljubljenih del železnega repertoarja — Verdijeve Traviate, Macbetha in Rigoletta, Puccinijeve

Tosce in Dekleta z zlatega Zahoda, Mozartove Figarove svatbe, Smetanove Prodane neveste do modernejši Janačkove Jenufe.

Predvsem preseneča uvrstitev Haendlova, skoraj že pozabljene in malokje izvajane baročne opere Alcina, ki za čudo privlači in navdušuje Avstralce. V Alcini so dramaturška pravila libreta potisnjena v stran, kot je bilo v navadi v operah serie. Libretist je pomikal pet ali šest najvažnejših oseb sem in tja po prizorišču. Pevci so se pojavili drug za drugim v rednih presledkih, odpele svoje virtuozne parte in odhajali z odra. Dobro vemo, kakšen je bil tedanji odnos občinstva do opere. V Haendlovih časih je bilo poslušalcem le malo mar za smiselni dramski tok dogajanja; važen je bil le pevec, ki je paradno zepel arijo z mnogimi okraski, s katerimi je presunil poslušalce. Vendar se Haendel ni nikoli odpovedal svoji moči nad konvencionalnostmi pevcev in občinstva.

Alcina je prva Haendlova opera, ki si je utrla pot na avstralski operni oder. Zanimivo, da je bila tam prvič uprizorjena že leta 1957 z mlado avstralsko pevko, proslavljeno pri-

madono Joan Sutherlandovo v naslovni vlogi, ki je še zdaj glavni stebler opernega ansambla v Sydneyu.

Soustvarjalca predstave, tenkočutni dirigent Richard Bonyngne in iznajdljivi režiser Robert Helpmann sta se odločila dodeliti moški vlogi glavnega junaka Ruggiera in mladega Oberta, ki so ju nekdanj peli kastrati, pevka sopranskama.

Alcina je ena izmed Haendlovih magičnih oper s štirimi ali petimi zapleti čarodejke, ki je zasvojila in ljubila svojega umirajočega junaka Ruggiera. Alcina je ženska, ki zelo kruto izkorišča svoje nadnaravne moči, a ne zmore ukrotiti čustev do moškega, ki ga ljubi. Slovi po tem, da zapeljuje lepe krepostne moške in ko si jih pridobi, jih spreminja v živali, drevesa ali skale. Je tragična junakinja, v spominih na minulo ljubezen razpeta med zaničevanjem in maščevanjem.

Predstava je stremela poistovetiti umetniško oblikovanje baročnih oper ob njihovem nastanku. Ne samo z značajmi oseb, njihovim vedenjem, patetičnimi gestami, ampak tudi z baročno razkošnimi načičkanimi kostumi in v baročnem slogu zgolj naslikanih kulis scenografa in kostumografa John Pascoeja, je tudi po likovni strani iznajdljivo približala duh nekdanjega baročnega gledališča.

Kot v vseh rednih avstralskih opernih hišah v Melbourneu, Brisbaneu, Camberru, Adelaidi in v drugih občasnih opernih hišah, nastopajo danes le domači pevci, in to dobri pevci, ki so si poleg študija doma pridobili znanje in mednarodni ugled v priznanih angleških in drugih evropskih ter ameriških opernih hišah. Razen mezzosopranistke Heather Begg v vlogi lady Bradamante, ki je Novozelandska, so vse pevke (John Carden kot Alcina, Margreta Elkins v glavni moški vlogi Ruggiera, Anne-Maree-McDonald v vlogi mladeniča Oberta, Angela Denning v vlogi Alcinine sestre Morgane) in pevca (Donald Shanks kot Melisso in Paul Ferris kot Oronta), rojeni Avstralci in kot takšni priznani operni pevci z lepimi glasovi ter izvrstno vokalno tehniko.

Predstava je bila slogovno čista v vseh pogledih in je pokazala zares visoko raven sydneyške Opere. Temu primerno je bilo tudi razpoloženje v dvorani: očarano občinstvo je po vsaki ariji, ki jihi v Alcini ni malo, navdušeno nagradilo svoje ljubljence.

S predstavitevjo značilne, a redko izvajane Haendlove Alcine je sydneyška opera nudila umetniško doživetje, ki ga z baročno opero redko dosežejo ameriški in evropski odri.

EMIL FRELJH

DVA FESTIVALA IN ŠE KAK KONCERT

PARIŠKA GLASBENA JESEN

Kulturno življenje v Parizu je jeseni, pravzaprav vse do novega leta, pretežno v znamenju dveh festivalov. Prvi, Festival d'Automne (jesenski festival), v svoj program vključuje gledališke predstave, razstave, med koncerti pa elitno ponudbo s tako rekoč največjimi imeni sodobnega glasbenega sveta. Drugi, Festival de L'Île-de-France, ki sega čez meje mesta Pariza, je naravnano izključno glasbeno in s koncerti obrede vsa večja mesta v neposredni pariški okolici. V primerjavi z jesenskim festivalom je bolj komoren, zato pa nič manj kvaliteten. Njegova zasluga je tudi v tem, da skozi koncerte skuša občinstvu približati tudi širšo kulturno dediščino, ko glasbo predstavlja v muzejih, samostanih, cerkvah.

Izredno težko se je odločiti, kaj izbrati iz desetine koncertov, ki so na vrsti vsak dan. Izredno kvalitetne prireditve ponuja tudi radijska hiša, nekatere zastoj, posebej pri predstavitev mlajših, manj znanih glasbenikov, saj programe snema in jih uvršča v redni program.

Posebno mesto v programu letošnjega jesenskega festivala zavzema Pierre Boulez — kot dirigent ali kot skladatelj, tako da kar nisem smela zamuditi koncerta, ki ga je dirigiral v Pariškem glasbenem gledališču 21. septembra. S skupino Ensemble Intercontemporain je izvajal dela Messiaenovih učencev (med katere spada tudi sam). Izvrstni, pretežno mladi glasbeniki, ki stalno delujejo z Boulezom ali z madžarskim dirigentom Petrom Eotvosom, so zelo dobro izvedli skladbe Latitude Philippa Fenelona, Antiphysis Huguessa Dufourta in že klasično delo sodobne glasbe Le Marteau sans Maître Pierra Bouleza. Morda zato ker sta prvi dve skladbi bili šele pred kratkim prvič izvedeni in torej še nista uspeli „priti v ušesa“, me je po glasbeni, estetski plati prepričala samo Boulezova skladba. Tako se mi je zdelo, kot da prvi dve skladbi

natanko sledita najnovejšim iskanjem v sodobni glasbi in se ju najbrž teoretično da prav imenitno obdelovati, da pa ušesom ne ponujata tistega, kar običajno od glasbe, pa čeprav je naj sodobnejša, vendarle pričakujemo — če ne drugega, umetniško prepričljivost in vsaj najosnovnejše estetsko doživetje.

Da bi laže primerjala in ocenjevala, sem nato v radijski hiši 2. oktobra prisluhnila pred kratkim napisani maši Mauricea

Ohane, katalonskega skladatelja, ki živi v Parizu in ki je po svoji usmeritvi dovolj blizu starejši gneraciji slovenskih skladateljev. Njegova glasba je bila kljub uporabi naj sodobnejših sredstev in glasbenih postopkov topla, prepričljiva, koncizno zgrajena in z visokimi umetniškimi cilji, pa vendarle zelo preprosta in — lepa.

Prav tam, v radijski hiši, sem 17. oktobra slišala koncert dveh maljših glasbenic, ki sta obe povezani z Jugoslavijo. Violoč-

listka Ina Joost je leta 1978 prejela prvo nagrado na Mednarodnem tekmovanju Glasbene mladine v Beogradu in smo jo takrat slišali tudi v Ljubljani, slovenske pianistke Marine Horak, ki živi v Londonu, pa gotovo ni potrebno posebej predstavljati. V zahtevnem programu sonat za violončelo in klavir sta obe glasbenici pokazali, kakšna naj bi bila skupinska igra, ko ni „vodilnega instrumenta“ in „spremljave“, pač pa se obe glasbili skladno dopolnjujeta, skupaj gradita zvočno doživetje, zrelo (za čemer je čutiti izredno študjozen pristop) posredujeta glasbeno tvornost, tako da iz nje vedno veje pravšnja mera občutij, da prihaja do poslušalca uravnotežena in v interpretaciji resnično prepričljiva.

Za konec svojega bivanja v Parizu sem si 25. oktobra ogledala palačo Carnavalet, v kateri je muzej z zgodovino Pariza. Pa ne le zato, da bi videla stanovanje Madame de Sévigné in Voltairov naslonjač, pač pa predvsem zato, da bi prisluhnila koncertu vokalnega kvarteta pokrajine Île-de-France, ki ga je na piano-forteju spremljal belgijski pianist Frédéric Gevers. Izvajali so (v sklopu festivala, namenjenega Parizu in njegovi okolici) skladbe Mozarta in Haydna, pisane za vokalni duo, trio ali kvartet, Frédéric Gevers pa je predstavil še nekaj sonat obeh skladateljev, ki so podčrtale vrednost čudovitega, šele lani narejenega instrumenta po vzorcu Mozartovega piano-forteja. Zvok glasbila je ravno med čembalom in današnjim klavirjem, pretanjen in zadržan, obenem pa zahteven, saj v hipu napolni prostor in zahteva vso poslušalčevo pozornost. K temu je svoje gotovo prispeval tudi pianist, vokalna skupina pa se je izkazala z malo znanimi skladbami, pisanimi pravzaprav za salone, ki so ob izvrstni interpretaciji izzele prikupno in duhovito.

METKA ZUPANČIČ



Skladatelj Pierre Boulez je dirigiral na pariškem koncertu



Francoski šansonjer Yves Montand

YVES MONTAND – VEČNI MLADENIČ

Naključje, res samo naključje je hotelo, da sem se nekega večera znašla v pariški dvorani blizu Opere, v dvorani, kjer ravno tako kot v Operi nastopajo pevci, le da iz drugačnih „vrst“ in z „drugačno“ glasbo – čeprav je vstopnice za obe dvorani enako težko dobiti in so enako drage.

Mesec dni Yvesa Montanda v Olympii – in za ves mesec so bile vstopnice vnaprej povsem razprodane. Da bi si uspela zagotoviti novinarsko vstopnico, o tem še sanjati nisem upala, tako na kratko vas znajo odpraviti v dvoranah, kjer se jim ni treba boriti za naklonjenost kritike. Način, kako sem vendarle prišla do vstopnice, mi je po svoje pojasnil tudi nekatero značilnosti delovanja Glasbene mladine Francije – saj sem vstopnico odkupila (za šestdeset frankov) od njih – obenem pa izvedela, da se je včasih pametno oglasiti v ulici François Miron, na GMF, kjer imajo na razpolago vstopnice za marsikateri koncert, na katerega zaradi „razprodanosti“ sicer ni mogoče priti.

Naj se vendarle vrnem k Montandu, natančneje, k njegovemu petju, saj je vse, kar sem povedala doslej, vendarle v tesni zvezi tudi z njim. Yves je že vrsto let del tega aparata, ki se mu pravi show-business (in ki obsega prav vse zvrsti glasbe, ne le tisto, ki ji v Franciji pravijo „varietejska“). V skladu z zahtevami glasbenega trga mora biti njegova predstava skrajno profesionalna, do potankosti premišljena in izdelana. Seveda je to pogodu tudi obiskovalcem prireditelj, saj (za svoj denar) dobijo najboljšo. O tem, da je vse, kar poslušam, res najboljšo, ob začetku koncerta nisem bila čisto prepričana. Motilo me je hrupno občinstvo, ki se je gnetlo okoli mene in za katero je bilo očitno dovolj že samo to, da se je priljubljeni pevec pojavil na odru. Meni se je zdelo, da mu zmanjkuje glasu, pa da je njegovo vedenje na odru šablonsko, pa da si marsikaj pri

vošči na račun svoje priljubljenosti. Celo o tem sem premišljala, da bi mi bilo poslušanja do pavze čisto dovolj.

Pa me je Montand pošteno ukanil. Pavze sploh ni bilo in čez (napovedani) odmor (predstavo je snemala televizija in njihove naprave so se menda morale malce ohladiti) nas je elegantno popeljal kratek filmski skeč, ki se je izvrstno navezal na pesem, ki jo je Montand (v živo) odpel trenutek pred tem. Na platnu smo na teh nekaj metrih filmskega traku videli ravno tako izdelano umetniško osebnost kot trenutek prej z mikrofonom v roki. Kajti priznati moram, da sem se sredi koncerta zalotila, kako navdušeno ploskam, da sem ugotovila, kako s prsti bobnam po naslonjalu stola v ritmu glasbe, kako me vse bolj vleče za sabo ta možakar, ki mu je šestdeset let in pleše, skače, poje, kot bi bil mladenič. Kajti šele na filmskem traku sem videla, da pravzaprav ni več tako mlad, šele tedaj se mi je posvetilo, da takšna predstava ne teče kar sama od sebe in da je potrebno vložiti marsikatero uro truda, da gre potem vse kot po maslu.

Montand je resnično še vedno mladenič – s to razliko, da je vrsta skladb, ki jih ima na programu, tako dolga, kot je lahko samo za moža v zrelih letih. In skladbe, kot je tista o uvelem listju, pa one, ki jih je komaj posnel, zvenijo vse enako „moderne“, so enako lepe, če hočemo govoriti o tem, so enako prepričljive. Se pravi, da šanson vendarle uspe seči čez vse tisto, kar nam dan za dnevom prodajajo kot zabavno glasbo, čeprav tudi sam spada v isto zvrst. Se pravi, da se skozi vse, kar obkroža takšno predstavo – popolno organizacijo, reklamo, popularnost – uspe prebiti tisto, zaradi česar (to se mi je posvetilo na koncu) sem tudi odšla na koncert: poezija, intimno umetniško doživetje, ki ga ne more zmotiti videz dvorane in ploskanje občinstva.

METKA ZUPANČIČ

VLOGA GM V ŠOLSKEM SISTEMU

MEDNARODNO POSVETOVANJE

Novembra je Glasbena mladina frankofonske Belgije v Liegeu sklicala mednarodno posvetovanje o vlogi Glasbene mladine v vzgojnem sistemu. Poleg mnogih belgijskih organizatorjev, glasbenikov in animatorjev so se razgovorov in prireditev udeležili predstavniki Glasbenih mladine Francije, Velike Britanije, Kanade, Švice, Španije, Švedske, Tunisa, Poljske, Češkoslovaške, Madžarske in Jugoslavije, kar je razpravo o vsaki temi podaljšalo, saj je vsak izmed nas iz svojega okolja prinesel lastne izkušnje in skoznje gledal na obravnavano problematiko. Organizatorjem je šlo predvsem za to, da svoj osnovni način delovanja soočijo s svetom, razčistijo pereče težave in se od izkušenj tujcev kaj novega naučijo, obenem pa vsem udeležencem posredujejo svoja spoznanja.

Glasbena mladina Belgije je ena najstarejših in najmočnejših organizacij na svetu, v domovini je močno zasidrana in visoko upoštevana. Samo v mestu Liegeu, ki je podobno Ljubljani, deluje pet polno zaposlenih organizatorjev in vsaj deset animatorjev. Prav v animaciji pa je bila srž posvetovanja. Izkazalo se je namreč, da v Belgiji glasbena vzgoja v osnovni šoli ni obvezna. V učnih programih ni nobene odumentosti. Posameznim šolam je prepuščeno, da te predmete vključijo v pouk ali ne, in če jih, na kakšen način. Glasbena mladina je priskočila na pomoč s ciklusi učnih ur, ki pa naj bi bile čim dalj od običajnega strogega razrednega pouka. Zaposlila je mlade živahne ljudi, ki so ustvarjali

in nadarjeni za delo z otroki, da po šolah vodijo nekakšne glasbene krožke. To sicer zelo dobro uspeva, nima pa pravega nadaljevanja, saj delovanje ni dolgoročno načrtovano in ni kontinuirano. Animatorji so iz leta v leto postavljeni v prvotno pozicijo in svoje dejavnosti ne morejo razvijati. Ti krožki ostajajo oblika sprostitev, namesto da bi skozi igro gradili otrokovo znanje in ustvarjalnost. In prav na to smo vsi, ki prihajamo iz dežel z razmeroma urejeno glasbeno vzgojo, neprestano opozarjali.

Posvetovanja smo se udeležile tri predstavnice Glasbene mladine Slovenije – glasbena pedagoginja in strokovni sodelavki organizacije. Glasbeno življenje v Belgiji smo opazovale s prijetno zavestjo, da je obvezni šolski pouk pri nas bolj urejen, da imajo naši otroci veliko bolj izenačene pogoje za izobraževanje, da umetnostim posvečamo večjo pozornost. Po drugi strani pa je treba občudovati iznajdljivost, borbenost in naprednost belgijskih glasbenih mladincev, ki si brez opore v sistemu utirajo pot k visokim ciljem – kar največ otrok obogatiti z glasbenimi izkušnjami, jih sprostiti, jim nuditi čimveč neposrednih srečanj z glasbo.

Posvetovanje bi rodilo še več sadov, če bi ga ne organizirali v času intenzivnega šolskega pouka, kajti izmenjava praktičnih izkušenj med animatorji in glasbenimi pedagogi samimi bi bila še veliko bolj koristna kot teoretično premljevanje problemov.

KAJA ŠIVIC



Gostja posvetovanja je bila tudi indijska plesalka, ki je sodelovala v šolskem programu.

JAZZ V SODOBNI GLASBI

OBLETNICI STRAVINSKEGA IN BARTOKA



Obletnice so primerne za obujanje spominov, tokrat pa sta obletnici tudi koristni in poučni. Spominjamo se dveh skladateljev 20. stoletja, na katera je tako ali drugače vplival tudi jazz. Nista postala jazzista, a v nekaterih njihovih delih zasledimo zanimivo uporabo ritmičnih in melodičnih jazzovskih elementov. Prvi je Igor Stravinski, ki mu nekateri jazzovski glasbeniki priznavajo, da je njegova glasba nanje vplivala. Mineva 10 let, odkar je umrla ta glasbeni restavrador, ki ga nekateri imenujejo tudi revolucionar. Stravinski sam je to odločno zanikal, vsekakor pa ostaja ena najbolj nasprotujočih si osebnosti v glasbi 20. stoletja.

Pred 100 leti se je rodil madžarski skladatelj Bela Bartok, osebnost, pomemben in iskrih muzik. Njegova glasba je polna izvornih in stiliziranih folklornih elementov, ki ji dajejo pečat nacionalne neuničljivosti.

IGOR FJODORVIČ STRAVINSKI (1882 - 1971)

Njegovo ustvarjalno delo delijo strokovnjaki na več obdobjev. Prvo „rusko“, ko se je še oplajal s tradicij

jo, že takrat ob izraziti težnji po individualnosti, se je končalo 1921 s komično opero Mavra, ki je stilno še naslonjena na tradicijo italijansko-ruske opere. Že v prvem ustvarjalnem obdobju je Stravinski odkril nov vir navdiha, ki mu ni pomenil novega kreativnega obdobja, ampak je v njegovo ustvarjalnost vnesel nove spodbude. Igor Stravinski je odkril jazz, ki je v Evropo prihajal kot modna novost. Prijatelj mu je iz Amerike prinesel zbirko ragtime glasbe v obliki klavirskih izvlečkov in instrumentalnih partov, ki jih je Stravinski prepisal v partituro. S temi skladbami pred seboj je komponiral ragtime v Zgodbi o vojaku in nato še Ragtime za 11 glasbil (1919). Ragtime v Zgodbi o vojaku je koncertni portret ali posnetek te zvrsti — nekako tako kot Chopinovi valčki niso pravi, marveč le portreti plesnih valčkov.

Stravinski pravi, da je njegov posnetek blede, vendar se je Američanom vedno zdel kot nek neobičajen cvet. V Zgodbi o vojaku sodeluje instrumentalni ansambel sedmih glasbenikov, podobno kot v jazzu nastopa mala zasedba (combo). Od vsake skupine glasbil je Stravinski uporabil visoko in nizko uglasen instrument (primer violina

in kontrabas). Zgodba o vojaku je vokalno-instrumentalno scensko delo za recitiranje, igranje in ples, za pripovednika, za dve govorni in nemo vlogo. Glasbeno tematiko avtor črpa iz različnih virov, tudi ameriškega ragtime in argentinskega tanga. Njegovi kasnejši poskusi v portretiranju jazzu so bili uspešnejši zato, ker je bila v njih občutnejša ideja improvizacije. Stravinski je že 1919 jazzovske ansamble ališal v živo in odkril, da je jazzovska izvedba zanimivejša od jazzovske kompozicije. Ob tem je mislil na svoje metrično svobodne skladbe za klavir solo in klarinet solo, ki niso resnične improvizacije, marveč izpisani portreti improvizacije.

Veliko kasneje, 1945. leta, je Stravinski jazzovski „zapuščini“ dodal še Ebony Concerto in tako prispeval svoj delež k priznavanju, da je jazz umetnost, vredna spoštovanja, kljub prepričanju, da izhaja iz zabavne glasbe. Jazzovska glasba se mu je zdelala dovolj pomembna in zanimiva, da je njene elemente vključil v svojo glasbeno ustvarjalnost. Ebony Concerto je Stravinski namenil velikemu orkestru jazzista Woodyja Hermena, prvič pa so ga zaigrali 1946 v Carnegie Hall v New Yorku.

Igor Stravinski je proučeval jazzovsko glasbo, sprejel je njene modele (vzorke), instrumentalne kombinacije in značilne ritme, vendar kot pravi sam, nikoli ni popolnoma sprejel njegove osnovne ideje — improvizacije. Jazz — pojem širokega pomena — je Stravinski sprejel kot dejstvo vredno uporabe in obdelave, verjetno pa so jazzisti več pozornosti posvečali ustvarjalnosti Igorja Stravinskega in v njegovih delih našli elemente navdiha.

KAKŠNO je mnenje Stravinskega o jazzu?

„Jazz je popolnoma drug poklic, popolnoma različna vrsta glasbenega ustvarjanja. Kadar išče vplive v sodobni glasbi, nima ničesar skupnega s komponirano glasbo. To ni jazz in to ni dobro. Improvizacija ima svoj lastni svet, neodrejen in brezmejen. Najzanimivejša je instrumentalna virtuoznost, osebnost, ne pa melodija, harmonija in vsekakor ne ritem. Ritma pravzaprav ni, nado-mešča ga „udarec“.“

(... prihodnjič o Beli Bartoku...)

pripravila URŠA ČOP

Pablo Picasso je upodobil velikega skladatelja.

PLOŠČE IN KNJIGE



**DEMETRIJ ŽEBRE/
UROŠ KREK/
LOJZE LEBIČ/
RTV LJUBLJANA**

Pri Založbi kaset in gramofonskih plošč RTV Ljubljana je v zadnjem času izšlo nekaj plošč, ki bi jih lahko imenovali „avtorske“, saj se na njih predstavljajo nekateri slovenski skladatelji s svojimi deli. To so Demetrij Žebre (LD-0634), Uroš Krek (LD-0541) in Lojze Lebič (LD-0706).

Izbor skladb morda ni najbolj reprezentativen za posameznega ustvarjalca, omogoča pa vendarle vpogled v ustvarjalne napore sodobne slovenske glasbe. Najstarejši in tudi že pokojni med njimi je Demetrij Žebre, ki smo ga poznali predvsem kot opernega dirigenta. V njegovi zapuščini je ostala vrsta del, ki jih avtor za življenja ni predstavil javnosti. To velja za zvočno razkošno napisani Bacchanale za veliki orkester, ki je ob prvi izvedbi pomenil domala odkritje. Poleg tega dela so na plošči še Tri vizije, prav tako dela, ki kažejo svojega avtorja kot sijajnega poznavalca orkestra, ki svojim glasbenim vizijam daje razkošne zvočne dimenzije. Obe deli izvaja simfonični orkester RTV Ljubljana pod vodstvom Sama Hubada. Posnel jih je Sergej Dolenc, ploščo pa je opremil Borut Bučar.

Krek se predstavlja s svojimi Mouvements concertants, delom, ki je doživelo več predelav. Zanj je značilna nekakšna poudarjena slovenska nota. Tudi to delo izvaja simfonični orkester RTV Ljubljana s Samom Hubadom. Aciju Bertoliju je avtor posvetil skladbo Sur une mélodie, delo, ki je za avtorja manj značilno; sledi še Trio iz leta 1978, ki ga izvaja Ljubljanski godalni trio.

Dela Lojzeta Lebiča pomenijo vznemirljiva soočanja s sodobnimi izraznimi sredstvi. Kantata „Požgana trava“ iz leta 1966 se poslužuje pesniških stihov Daneta Zajca. V izvrstni izvedbi mezzosopranistke Marjane Lipovškove in simfoničnega orkestra RTV Ljubljana s Stanislavom Macuro pomeni posnetek enega izmed boljših dosežkov. Isti orkester igra pod vodstvom Sama Hubada še Koranta in Glasove, deli, ki sta med najznačilnejšimi v sodobni slovenski



glasbi. In podobno bi lahko dejali tudi za zadnjo skladbo, Kons (b) za komorni ansambel, ki jo je inspirirala Kosovelova poezija.

Dela so posneli Rado Cedičnik, Sergej Dolenc in A. Dobrin. Tudi to ploščo je opremil Borut Bučar.

PRIMOŽ KURET

PEVSKO IZROČILO PRIMORSKE IVO JELERČIČ

V Založništvu tržaškega tiska je lani izšla knjiga z gornjim naslovom. Njen avtor je Ivo Jelerčič, diplomant pedagoškega oddelka akademije za glasbo v Ljubljani. V knjigi, ki je nastala na podlagi diplomske naloge, je skušal prikazati slovensko zborovsko pesem na Primorskem do druge svetovne vojne.

Delo je obširno zasnovano (218 strani) in ambiciozno zastavljeno. Ob uvodnih poglavjih, ki se nanašajo na zborovsko glasbo v Evropi in na glasbene razmere v različnih obdobjih, je težišče seveda na glasbenih prizadevanjih od srede 19. stol. dalje na Primorskem. Pri tem zajema Jelerčič vse primorsko ozemlje, ne glede na državne meje z Notranjsko in dolino Idrije vrad. Opozoril je na nekatere značilnosti glasbenega razvoja na Primorskem, pa tudi na povezanost z razvojem slovenske glasbe sploh. Zlasti tehtno je Jelerčičevo proučevanje zborovske pevske rasti v Primorju. Tako nam je avtor postregel z vrsto novih, doslej v našem glasbenem zgodovinskem znanju imen pevovodij, glasbenikov in skladateljev ter glasbenih skupin in društev, ki so bila pomembna pri oblikovanju glasbene kulture na Primorskem. Kot ugotavlja Vilko Ukmar, bo Jelerčičeva knjiga ne samo zanimivo berilo, marveč tudi slovar, ki nas seznanja z mnogimi, še premalo znanimi, vendar za slovensko glasbeno kulturo pomembnimi dejstvi in osebnostmi. Ob knjigi Aleksandra Rojca o glasbeni kulturi Slovencev v Italiji, ki je izšla leta 1978 pri isti založbi v italijanščini, je tako Jelerčičevo delo že drugi glasbene kulture primorskih Slovencev. Razgibanost glasbenega dela na Primorskem je bila pač tolikšna, da bosta obe deli nudili podlago še za nadaljnje raziskave. Za zdaj pa sta



vse pohvale vredno dejanje, ki opozarja na bogastvo glasbenega deleža Primorske v slovenski glasbi.

PRIMOŽ KURET

JURIJ GREGORC, JANEZ MATIČIČ/ HELIDON

Na 16. plošči MUSICE SLOVENICE nam Helidon predstavlja JURJA GREGORCA in JANEZA MATIČIČA. Slednji bi po kvaliteti svojega opusa zaslužil samostojno avtorsko gramofonsko ploščo, kljub temu, da je tukaj predstavljen s Klavirskim koncertom iz leta 1961-65. Gregorčeva (r. 1916) Sinfonietta za godala (1953) je tipično delo skladatelja-godalca. Ob kar nekaj sinfonietah našega časa v tem trenutku niti ni važno, ali jih Gregorčeva dosega ali presega. Njegova godalna govornica je samosvoja: meditativna, nekoliko zasajana in iskrena ter občutena muzika. V Sinfonietti se kažejo Gregorčevi utrinki kot pristen odnos do slovenskega ljudskega izraza z osnovno, lirično naravnostjo zvoka. Tristavčno delo izvaja Godalni orkester SF z dirigentom Markom Munihom. Snemalac je Rudi Omota.

Koncert za klavir in orkester Janeza Matičiča (r. 1926) iz leta 1961-65 izvajajo avtor kot solist, Simfonični orkester SF in dirigent Samo Hubad. To delo nas prepričuje, da je Janez Matičič najizrazitejši živeči slovenski klavirski skladatelj. Njegovo delo, ki v klasični tristavčni koncertni obliki vsebinsko zadošča vsem kriterijem instrumentalnega koncerta, je hkrati eno redkih suverenih del za tako zasedbo z začetka 60. let na Slovenskem. Odlični izvedbi na posnetku botrujeta tudi spremljevalca, saj sta oba (Simfonični orkester RTV Ljubljana in dirigent Samo Hubad) do nedavnega igrala vodilno vlogo v razvoju slovenske glasbene (re)produkcije 20. stoletja. Sergej Dolenc je posnel omenjeno delo, ovitek pa je opremil Bronislav Fajon. Spremno besedo o Gregorcu in

Matičiču ter njunih delih je prispeval Andrej Rijavec.

FRANC KRIŽNAR



VLADIMIR LOVEC, IGOR ŠTUMEC, SAMO UREMŠAK, VILKO UKMAR/ HELIDON

Na 15. plošči Helidonove serije Musica Slovenica so naši prostor kar štirje slovenski skladatelji s po enim delom. Vladimir Lovc (r. 1922) je predstavljen z Dramatično uverturo iz leta 1972. Lovčeva simfonična govornica se giblje od neoklasicistične formalne jasnosti do deloma neobaročnega polifonskega spletanja, ki je na robu tonalnosti, a te meje nikoli ne prekorači. Lovčev opus je tudi sicer v poznoromantičnem slogu, tako je vedno delež od vsakršnega avantgardizma in eksperimentiranja. Mnogo žlahtnejši v ekstravagantnih tonskih slikanjih je Igor Štuhec (r. 1932) v Entuziazmih beta iz leta 1975. Kot v Entuziazmih I. (1971) in Entuziazmih III. tudi v vmesnih Entuziazmih beta Igor Štuhec bogato uporablja orkestralne barve. Prednjačijo eksperimenti z instrumenti, delo pa je polno dinamičnih valovanj in ekstremnosti v obe dinamični skrajnosti. Prav gotovo najzanimivejše delo na omenjeni plošči je Štuhčev, ostala tri zaostajajo. Samo Vramšak (r. 1930), skladatelj, ki sicer redko zaide na koncertni oder, je tukaj predstavljen z zanimivim, čeprav poprečnim godalnim delom – sonatino za godala (1966). Najstarejši predstavljeni slovenski skladatelj Vilko Ukmar (r. 1905) je ilustriran z 2. simfonijo – Poemom iz leta 1862.

Tristavčno delo je bogato romantične spevnosti. In kot taka (razen Štuhčeve izjeme) izzvani celotna plošča. Prva tri dela izvaja Simfonični orkester RTV Ljubljana z dirigentom Samom Hubadom, Ukmarjevo 2. simfonijo – Poem pa Simfonični orkester SF z dirigentom Antonom Kolarjem. Plošča je tudi tehnično neoporečna, za kar imajo zasluge snemalca Sergej Dolenc in Rudi Omota ter Tovarna gramofonskih plošč Helidon. Spremno besedilo – komentar na ovitku je prispeval Ivan Klemenčič.

FRANC KRIŽNAR

GLASBENE UGANKE

NAGRADNI RAZPIS

Spet sta pred vami operna skladatelja, katerih priimka in dela boste dobili z rešitvijo križanke. Rešitve nam pošljite do 5. januarja 1982 na naslov REVIJA GM, Kerkov trg 2, Ljubljana. Trem reševalcem bomo poslali veliko ploščo Mladi mladim.

NAGRADE ZA DRUGO KRIŽANKO

Med reševalci druge letošnje nagradne križanke je žreb izbral tri, ki jih bomo nagradili s knjigo Kurta Pahlena Poslušam in razumem glasbo. Knjigo prejmejo Roman Ris iz Cerknice, Katja Cegljar iz Senovega in Miran Jesenko iz Žiri.

REŠITVE IZ DRUGE ŠTEVILKE

DRUŽINSKI POSETNICI: Lačni Franz.

NAGRADNA KRIŽANKA „MOJSTRA OPERE“

Vodoravno: 1. pripadnik organizacije, podobne naši taborniški, 6. slovit italijanski operni skladatelj, avtor mnogih oper železnega repertoarja, (Giacomo, 1858–1924), slika 1, 13. ojačen svetlobni curek, 14. bistvena sestavina žganih pijač in vin, 15. znamenita družina italijanskih izdelovalcev godal iz Cremona, 16. kemični simbol za silicij, 17. fanika, 18. ameriški skladatelj italijanskega rodu, avtor popularnih sodobnih oper Medij, Konzul, Labirint in enodejanke Telefona (Gian Carlo, r. 1911), slika 2, 21. sovjetski šahovski vele mojster, 22. avtomobilska oznaka Maribora, 24. trobilo v simfoničnem orkestru, 25. žensko ime, 27. kemični simbol za tantal, 28. rimska boginja jeze, 30. stare vrste puška z vžigalno vrstico, 33. Zolajev roman, 35. kratica za lastnoročno, 36. opera in naslovna vloga skladatelja pod 6. vodoravno, prizor na sliki 3, 39. glavni antagonist, baritonska vloga v operi pod 36. vodoravno, na sliki 3, 41. angleški pesnik in dramatik ameriškega rodu, Thomas Stearns, 1888–1965), 42. gozd-

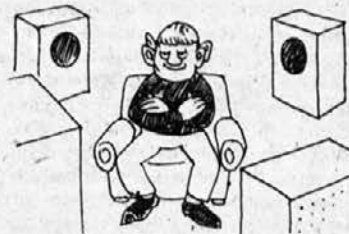
NAGRADNA KRIŽANKA:
Vodoravno: 1. lekcija, 7. Faust, 12. Iliada, 13. kipnik, 14. sadra, 15. Boč, 16. Apo, 17. Anam, 18. Nemka, 20. A(lfred) N(obel), 21. čemerčnost, 24. Ž(arko) P(etan), 26. Narta, 27. seme, 30. alt, 32. Gea, 33. Bizet, 34. Gounod, 36. poseka, 37. atlet, 38. Marijan.

ANSAMBELSKA POSETNICE

FISTER SIMONIČ IN KOREN

FISTER, SIMONIČ in KOREN igrajo v velikem glasbenem ansamblu. Njegov naziv dobiš, če premešaš črke njihovih priimkov!

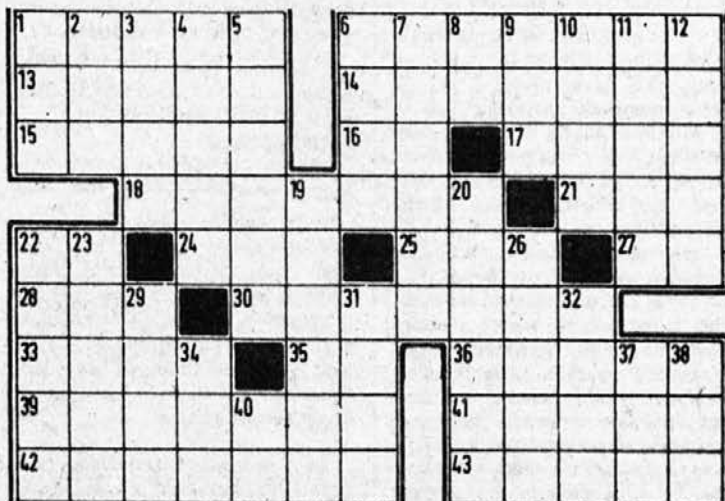
Ž - MOL



6. vodoravno



18. vodoravno



no listnato drevo z okusnimi plodovi, 43. v Homerjevi Odiseji čarovnica na samotnem otoku Aia.

Navpično: 1. poželenje, 2. naslov Prešernove pesmi; vprašalnica, 3. pokrajina v vzhodni Indiji, 4. gibanje zraka, 5. tročlenik, 6. nastava, zanaka, 7. lit izdelek, 8. kratica za centralni komite, 9. urejen šop niti za okras, 10. kraj pri Domžalah s farmo prašičev, 11. ansambel devetih pevcev ali instrumentalistov, 12. moško ime (poveljnik kmečke vojske Gregorič v uporu leta 1573), 19. mesto ob reki Dobri pod hrvaškim Klekom, 20. imetje, lastnina, 22. glavno mesto sovjetske republike Belorusije, 23. ime pevca popevk Korena, 26. koralni otoki, 29. indijski drobiž, 31. instrumentalist in izdelovalec čembalov v Radovljici, ki je nastopal tudi v programih Glasbene mladine (Pavel), 32. pokrajina v Saudovi Arabiji ob Rdečem morju, 34. ameriško moško ime (okrajšanje Artur), 37. krivokljunovo oglašanje, 38. oče, 40. avtomobilska oznaka za Pančevo.



36. vodoravno

DOPIS MESECA

Med vašimi dopisi, dragi mladi bralci, ki se jih je od prejšnje številke nabralo več kot običajno, sem za pismo meseca tokrat izbral prispevek Davida iz Malečnika. Sedmošolec nas seznanja z ljudsko pesmijo, kakor živi v njihovi družini in nas pri tem preseneti z dvojim: z izvirnim načinom pisanja, ki ga nismo prav nič popravljali (razen besednega reda na dveh mestih), in seveda z osupljivim dejstvom, da zna kar 193 pesmi. Za oboje si zasluži knjižno nagrado!

PESEM PRI NAS DOMA

Ljudske pesem izvira že iz davnih dni. Mnoge pripovedujejo o težkem kmečkem življenju. Njihova posebnost je, da so se ohranile vse do danes.

Pri nas doma ljudska pesem ne biva, pač pa pri prebavici v Prlekiji, ki si je zapomnila vse pesmi od mladih let dalje. Zna jih prav pristrčno zapeti okoli štiristo. Ljudske pesmi naše družina prepeva največ ob raznih domačih običajih. Tako tudi meni pesem ljudstva ni tuja. Babica najraje poje pesmi „Oj, mladosti“ in „Jaz pa sam cigan baron“. A jaz imam raje bosanske narodne pesmi. Vsi mi govorijo, da sem se vigel po stricu, ki se je rodil v Bosni. Naučil me je sto šestinideset pesmi, a ostale sem se naučil sam, ko sem bil vrsto let na počitnicah pri Prijedoru. Vsega jih do sedaj znam sto trideset. Najraje pojem pesmi „Tjeraj mala ovce preko brloga“, „Imam sina Miladina“, „Iskrene ljubav“, „Daruj mi noč, daruj mi tren“ in „Volim majko siroticu“. To svoje bogastvo bi rad še povečal, zato skušam doseči čim več pesmi. Čeprav sam Slovenec, dajem prednost bosanskim pesmim, a tudi slovenske narodne viže rad poslušam. Posebno ob torkih zvečer. Upam in želim si, da ne bi zamrla nobena narodna pesem.

DAVID MERDAUS, 7.a
OŠ Malečnik

POMENEK Z DOPISNIKI

Tokrat moram posebej odgovoriti na dva dopisa. Prvega je poslala naša mlada bralka Vera, ki je skromno menila, da „tega, kar sem napisala, ni treba objavljati, preberite pa le.“ Ker sodim, da njen kratki dopis izpričuje nekeje misli, ki so vredne objave, sem ta prispevek opremil z izmišljenim imenom (Verin pravi naslov je v uredništvu):

„Pozdravljeni!

Imeti neki odnos do glasbe pomeni sprejemati ali zavračati njen slog. Toliko slišimo o disco glasbi, ki je „blesava, brez veze, dosadna“. Le malokdo pa zna na tako dostopen in razumljiv način prikazati zmote te zvrsti glasbe, kot je v prvi številki revije GM to storil vaš sodelavec, tovariš Peter Barbarič. K temu pisanju me je namreč pripravil njegov članek DISCO ROBOTI. Zdel se mi je dober, ker je čisto objektivno povedal, kaj nam disco glasba sploh ponuja, kaj to pravzaprav sploh je. Marsikdo se zgraža nad tovrstno muziko, ne zna pa povedati, kar je pri njej negativnega, slabega. Po mojem ima Peter Barbarič zrel odnos do glasbe in zanima me, kako bi opredelil zvrsti rock in novi val. V vaši reviji bi bili taki članki za nas bralce dobrodošli, saj bi te zvrsti lahko primerjali in razmišljali, kaj nudi posamezen glasbeni slog.“

VERA

Verinega pisma sem posebej vesel (in ga zato tudi objavljam), ker dokazuje dvojje; da je bil članek DISCO ROBOTI očitno dobro bran in da je bil dovolj razumljivo napisan. Mladi bralci se najbrž ne zavedajo, kako je ravno za področje popularne glasbe in sorodnih zvrsti, ki se pojavljajo in minevajo, težko dobiti kvalitetnih sodelavcev. Vedno je namreč tako, da je umetnostne dosežke (tako kot npr. zgodovino) dosti lažje soditi iz večje časovne razdalje kot sproti, ko se dogajajo in porajajo. Za sprotne ocenjevanje in vrednotenje pa je potrebna velika mera znanja in tudi – poguma. Peter Barbarič očitno ni brez teh lastnosti in zato upamo, da bo za našo revijo še kaj napisal tudi o rocku in novem valu, kot si želi Vera.

Sedem sedmošolk z osnovne šole Grm v Novem mestu se je potem, ko so prebrale uvodni članek v prvi številki naše revije, opogumilo in poslalo „dragemu uredništvu GM“ predlog, da bi v reviji objavljali besedila pesmi, predvsem popularnih, ki jih pojejo skupine, kot so The Beatles, Kamnolom itd.

Te želje jim žal ne moremo izpolniti. Že od vsega začetka izhajanja revije smo se namreč odločili, da se bomo objavljali besedila in not izogibal, in to iz dveh poglobljenih razlogov. Prvič je v reviji mnogo premalo prostora še za tehtnejše osnovno gradivo o glasbeni problematiki, kaj šele za besedila pesmi in notne zapise. Predstavljajte si, da bi sicer morali objavljati tudi besedila samospisov, opernih arij, itd., ki so včasih še bolj zanimiva kot besedila popevk in drugih pesmi, ali pa poleg napevov popularnih pesmi tudi zborovske in ansambelske partiture. Vse to bi daleč presegle prostorski in tudi vsebinski okvir revije GM. In drugič: tovrstno gradivo objavljajo

tedenske revije (npr. Antena, Stop, Mladina...) in mesečniki (Grica) ...

In slednjič še trije prispevki iz Tolmina na isto temo: nastop Ljubljanskega baročnega tira v knjižnici. Vse so napisale sedmošolke z osnovne šole France Bevka in vsak je po svoje zanimiv; odločil sem se, da objavim vse tri, in da vsako od njih pospremem s komentarjem. Razvrstil sem jih po vrsti tako, kot so mi bili bolj všeč: prvi od Karmen, drugi od Neli in tretji od Marinke. Skoraj do besede enako dolgi so in nobenemu ne manjka bistvenih podatkov o koncertu, pa vendar so zelo različni. Kar preberite, kako je Karmen v lepo tekočem jeziku kratko, toda prepričljivo zapisala svoj osebni vtis o koncertu in svoj odnos do skladatelja Telemanna. In videli boš, da je Nelin prispevek sicer solidno delo na ravni šolskega spisa, ki pa o glasbi – ta nas seveda najbolj zanima – pove premalo. Marinkin sestavek pa se vam bo bržkone zazdel od vseh treh najboljši, saj je spretno in uglajeno napisan v slogu naših nekdanjih koncertnih telegramov. Kljub temu pa sem ga uvrstil šele na tretje mesto iz prepričanja, da takšen način izražanja za takšno starostno stopnjo ni pristen, povrh vsega pa bi bil do njega kritičen, četudi bi ga pisal odrasel poročevalec. Vse preveč je namreč leporečen in izumetničen v izražanju, saj uporablja polno „klišejev“, to je stalnih besednih obrazcev, ki so močno oguljeni in dobremu pisanju niso v prid (npr. prijetno okolje, prijetno kulturno doživetje, izjemno ubrane melodije so pričarale lepoto glasbe, zaokrožil v zanimivo celoto itd.). Pa še nekaj: kdor ni ravno poznavalec, mora kajpada raje molčati kot pa pretiravati pri oznakah umetniške vrednosti nastopajočih. Ne vem sicer, kako so bili le-ti predstavljeni v Tolminu, vendar izraz „znamenit“ seveda pomeni velik mednarodni ugled, „priznani“ pa (vsaj doma) do kraja uveljavljen.

Na koncu moram Marinko pohvaliti za jezikovno skrb in vsebinsko bogato, smiselno in jedrnatost napisan sestavek, vendar s priporočilom, naj tem kvalitetam doda več pristnega lastnega izraza, ki je pri Neli, zlasti pa pri Karmen kar zgleden. Naj se s to kratko jezikovno in novinarsko šolo poslovlom od vas do prihodnjici!

VAŠ UREDNIK

KONCERT V KNJIŽNICI

V sredo, 4. novembra sem bila na koncertu v knjižnici Cirila Kosmača v Tolminu. Nastopal je Ljubljanski baročni trio, kjer je Klemen Ramovš igral na kljunasto flavto, Alojzij Mordej na violi da gamba, Maks Strmčnik pa na čembalo.

Bil je odličen koncert, saj so bili glasbeniki zelo muzikalni in igrivi,

kar je značilno za baročno obdobje. Največ so izvajali skladatelja George Philipa Telemanna, kar mi je bilo zelo všeč, tudi sama namreč na klavirju igravam veliko njegovih skladbic in so mi že nekoliko znane.

Koncert je kar prehitro minil, saj bi bila pripravljena poslušati tako glasbo tudi več ur. Po končanem koncertu nam je Maks Strmčnik predstavil instrument čembalo, za kar smo mu bili silno hvaležni. Sklenila sem, da se bom udeležila vsakega koncerta v Tolminu; upam tudi, da baročni trio ni bil zadnji-krat med nami.

KARMEN OSTROŽNIK, 7.č
OŠ France Bevka, Tolmin

GOSTOVANJE V KNJIŽNICI

V knjižnici Cirila Kosmača v Tolminu je gostoval Ljubljanski baročni trio.

Čeprav se je začel koncert ob 20. uri, staršev ni bilo težko prepričati, da so mi dovolili ogled prireditve, saj vedo, da imam rada glasbo. In ni mi bilo žal, saj so nam izvajalci pripravili lep in zanimiv večer.

Nas učence je posebej zanimal čembalo, zato smo si ga po končanem koncertu radovedno ogledovali. Izvajalec je to opazil in se nam ponudil, da nam o njem še kaj zanimivega pove. Pogovor je bil prijeten, saj smo spoznali mnogo stvari, ki jih še nismo vedeli. Občutili smo tudi razliko med klavirjem in čembalom.

Pogovor se je hitro izteklo. Srečni in polni vtisov smo se vrnili domov.

NELI PIRMAN, 7.č
OŠ France Bevka, Tolmin

VEČER BAROČNE GLASBE

Majhni kraji, kakršen je Tolmin, imajo le redko priložnost videti in slišati priznane slovenske umetnike. V prejšnjih letih v Tolminu nismo imeli primerne prostora za kulturne prireditve. Odkar pa v prijetnem okolju stoji nova ljudska knjižnica Cirila Kosmača, se koncerti kar vrstijo.

Eno takih prijetnih kulturnih doživetij je bilo v sredo zvečer, ko nas je obiskal znameniti Ljubljanski baročni trio v zasedbi: Klemen Ramovš – kljunasta flavta, Alojzij Mordej – viola da gamba in Maks Strmčnik – čembalo.

V izjemno ubranih melodijah so nam pričarali lepoto baročne glasbe. Polni dvorani vnetih poslušalcev so v poldrugi uri omogočili lep glasbeni večer, ki ga je zaokrožil v zanimivo celoto še Lojze Logar, priznani akademski slikar iz Radencev, s samostojno razstavo svojih najnovejših grafičnih del.

MARINKA ŠAVLI, 7.č
OŠ „France Bevka“, Tolmin

TRIO BEHEMONT

NOVA LJUBLJANSKA SKUPINA

Skupino Behemont sestavlja trojica mladih ljubljanskih glasbenikov (Miha Škerlep, altsaksofon in flavta, Urban Urbania, tenorsaksofon in altsaksofon, ter Jaka Fuerst, akustični klavir), ki so si po nekaj nastopih v Ljubljani v lanskem šolskem letu z zanimivo glasbo uspeli izboriti sodelovanje na Dnevh jazzu Novi Sad 1981 v organizaciji Glasbene mladine Novi Sad.

GM: Kako je prišlo do vašega nastopa v Novem Sadu in kakšne so bile reakcije na vašo glasbo?

B: Prebrali smo razpis za ta jazz „festival“ v reviji Stop, poslali v Novi Sad kaseto s posnetki našega zadnjega nastopa in na naše veselje dobili pritrdilen odgovor. To je edini festival v Jugoslaviji in varjetno tudi v Evropi, ki daje amaterjem enakovredne možnosti nastopanja kot profesionalcem in zna ceniti njihova iskanja kot potencial za nadaljnji razvoj jazzovske glasbe.

Novosadsko občinstvo nas je lepo sprejelo, organizatorji tudi, vendar pa do kakšnih globljih in konstruktivno-kritičnih pogovorov o naši glasbi kljub temu ni prišlo. V glavnem so se komentariji skondenzirali na kratke opazke, kot npr.: „Vi Slovenci ste udarjeni na free jazz“ ipd.

GM: Kako je v Sloveniji z mentorstvom jazzovske in nove improvizirane glasbe nasploh?

B: Že organizator Ljubljanskega jazz festivala pri izbiri programa le minimalno upošteva želje naprednega občinstva po bolj radikalno zastavljenih jazzovskih prizadevanjih, dela program za peščico ozkosročnih ljubiteljev tradicionalnega jazzu, „starih mačkov“, in je povsem zaprt za spodbujanje mladega domačega glasbenega potenciala. Tudi prek leta Ljubljansko jazzovsko društvo ne napravi nič za razvoj jazzovske glasbe, ne organizira nobenih koncertov, nobenih seminarjev ipd. Pri tem je ljubljansko in slovensko jazzovsko občinstvo res mnogoštevilno in žejno dobre glasbe. Žal ima le redko priložnost slišati bolj radikalno zasnovano glasbo in si tako težko ostri kritičen odnos do nje. Edini organizaciji, ki sta se v zadnjem času trudili predstaviti tudi nekaj zastopnikov novega jazzu v Ljubljani, sta Dom Ivana Cankarja in Študentski kulturni center. Zakaj je za produciranje cenenih popevk in osladne narodnozabavne glasbe vedno dovolj denarja, za spodbujanje bolj zavezujoče glasbe pa ne???

GM: Ali menite, da je vaša glasba zavezujoča, „radikalna“?

B: Trudimo se v okviru možnosti iskati nove odtiske zvočnega izražanja. Že sama zasedba (dve pihali

in klavir) omogoča zanimive zvočne kombinacije, zanimive barve. Prav to iskanje nenavadnih zvočnih barv in raziskovanje zvočnih možnosti instrumentov ter improvizacija nas precej zaposlujejo. Zanimajo nas tudi priredbe narodnih pesmi in želimo standardnemu pojmu „pri-

redbe“ dati novo dimenzijo. Etnični element pesmi skušamo ponazoriti z drugačnimi zvočnimi sredstvi in spojiti s svobodno improvizacijo.

GM: Kako velik delež ima v vaši glasbi improvizacija in kako si skladbe zapisujete?



B: Menimo, da je treba notacijo prilagoditi zvočnemu izrazu in zato uporabljamo zelo različne zvočne zapise. Včasih so to note, včasih besede, včasih grafične linije ali tudi magnetofonski trak. Zvočni zapis nam je pogosto le izhodišče za improvizacijo in zato bi tem različnim notacijam lahko dodali tudi t. i. zvočni spomin kot „mentalni zapis“ glasbe. Ta je pri improvizaciji, predvsem pa pri okvirni vnaprejšnji pripravi skladbe in pri njenem kasnejšem izvajanju zelo pomemben. Skladbe dobijo namreč končno obliko šele na koncertu in tako je vsaka njihova izvedba neponovljiva. Občinstvo, ambient, razpoloženje v prostoru, kjer se igra, vplivajo na glasbo in tudi publika je na svoj način kreativna pri skupnem zvočnem dogodku.

GM: Kakšen je vaš odnos do zvoka, do glasbe na splošno?

B: Igranje glasbe za nas ni le igra z zvokom, temveč enakovredno tudi to, kar se v človekovi notranjosti dogaja ob odzivanju na zvok, njegova lastna izkušnja doživljanja zvoka in tišine, ritma in aritma, harmonije in disharmonije.

GM: Kakšna je razlika med reproduktivnim (posredno kreativnim) in neposredno kreativnim glasbenikom?

B: Ustvarjanje lastne glasbe in improviziranje (sprotno komponiranje) v veliki meri pripommeta k širini odnosa do glasbe in zvoka ter tudi dajeta smisel na videz suhoparnemu tehničnemu urjenju, saj njegov cilj ni namenjen le reprodukciji tujih skladb, temveč predvsem večji učinkovitosti pri ustvarjanju lastne glasbe.

GM: Ali glasbene šole pri nas spodbujajo svoje učence k takšnemu sprotnemu ustvarjanju, improvizaciji?

B: Ne, o improvizaciji se v glasbeni šoli ne zve prav nič, kot da je to nekaj „resne glasbene šole“ nevredega in kvarnega. Prav tako se zelo malo ali skoraj nič ne govori o sodobni glasbi in bolj radikalnih zvočnih iskanjih, čeprav bi bilo to nujno za razvoj široke glasbene zavesti mladega glasbenika.

Zato ni čudno, da so si fantje izbrali na videz tako nenavadno ime. Behemot (brez n) je oseba iz knjige Bulgakova Mojster in Margareta in posebej duhovito, poduhovljeno in stalno ustvarjalno doživljanje vsakega trenutka življenja. Tak odnos, prenesen na zvočno ustvarjanje, čuti kot svoje bistvo tudi skupina Behemont (manjkajoči n so dodali, kot pravijo, zaradi lažje izgovorjave).

Besedilo in fotografiji:
LADO JAKŠA