

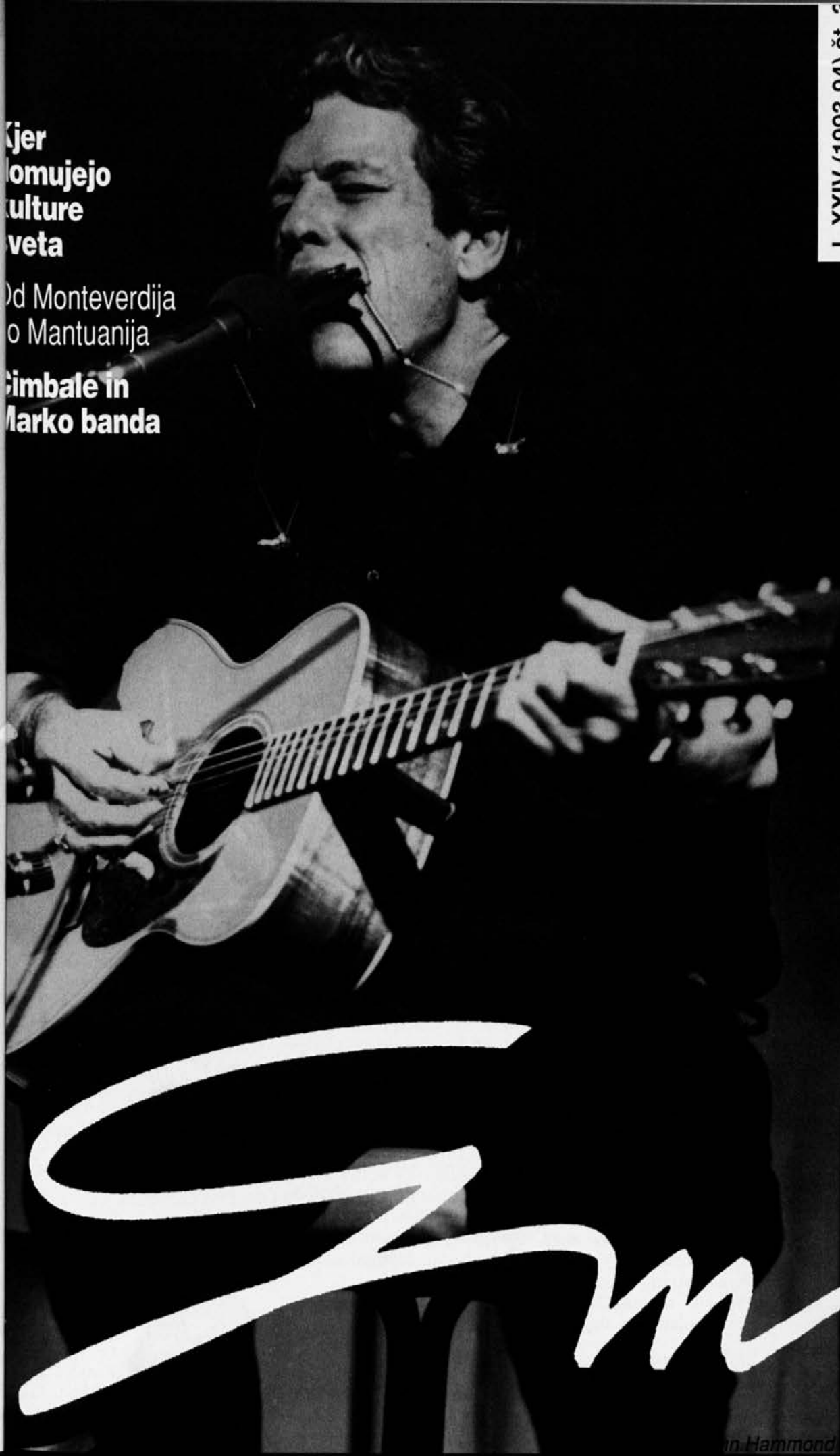
Kjer
komu jejo
culture
veta

Od Monteverdija
do Mantuanija

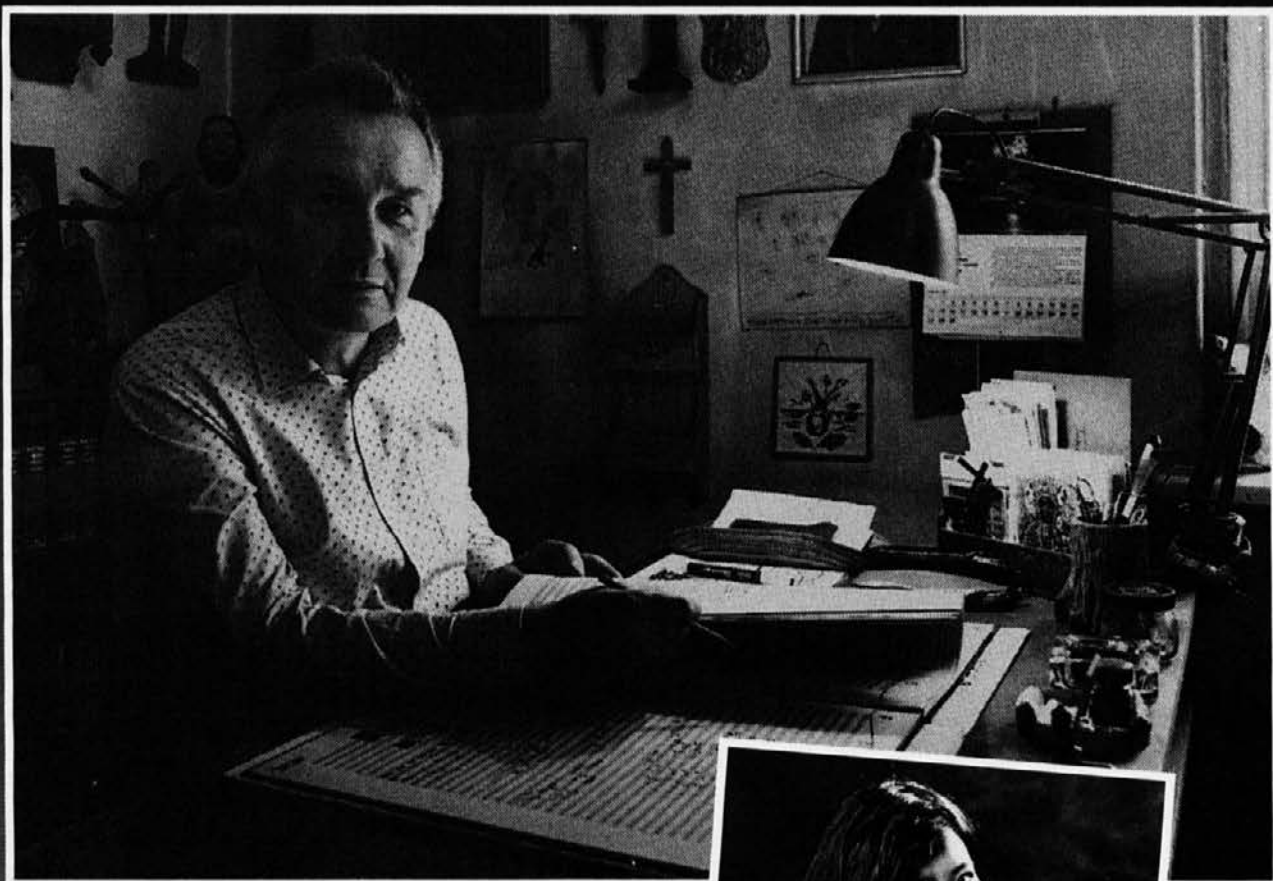
Cimbale in
Marko banda

L. XXIV (1993-94) št. 3

GLASBENJA MLADINA



in Hammond



Henryk Mikolaj Gorecki



Xin Hua Ma

Programski pogum

Simfoniki RTV Slovenija so iz leta v leto pogumnejši v izbiri koncertnih programov, ki jih predstavljajo slovenskemu občinstvu v Cankarjevem domu. Včasih koncert v celoti posvetijo sodobnim skladbam, tako kot so to storili v začetku decembra, ko so odigrali kar tri "modne" skladatelje – Glassa, Webra (Andrewa Lloyda seveda) in Goreckega. Da je en del publike neizmerno užival v sodobni tonalnosti, drugi del pa se prav tako neizmerno dolgočasil ob njej, je še kar razumljivo. Veliko manj pa je sprejemljivo dejstvo, da

Philip Glass na svoj klavirski nastop privabi polno Gallusovo dvorano, medtem ko na koncert orkestra, ki igra njegovo zvočno polnejšo kompozicijo, zraven pa še dve razvpito znani sklabi, pride pol manj ljudi. Se zatakne pri propagandi? Gotovo reklama za koncert Philipa Glassa ni primerljiva z reklamo za večer Simfonikov RTV Slovenija, vendar morajo biti razlogi še drugje. Najbrž pač radi klatimo ostarele zvezde z neba...

Kaja Šivic



letnik 24, št. 3,
december 1993

IZDAJATELJ IN ZALOŽNIK :

Glasbena mladina
Slovenije

Cena v prosti prodaji
280 SIT

Uredništvo:

Kaja Šivic, glavna urednica,
Veronika Brvar,
Bogdan Benigar, Milan
Bratec, Branka Novak,
Miha Hvastja (lektor).

Priprava: Jabolko tds

Tisk: tiskarna Ljudske
pravice, Ljubljana

Oblikovanje in
tehnično urejanje:
Igor Resnik

Revija sofinancirata
Ministrstvo za kulturo in
Ministrstvo za šolstvo in šport
Republike Slovenije.
Po mnenju Ministrstva za kulturo
številka 415-171/92 mb sodi
revija Glasbena mladina med
proizvode, za katere se plačuje
5% davek od prometa
proizvodov.

Naslov uredništva:

Revija Glasbena mladina,
Kersnikova 4/III, 61000
Ljubljana, telefon
061/1317-039 in
fax 061/322-570

Naročnina za prvo polletje
(štiri številke) tega letnika
je 1.000 SIT.

Odpovedi sprejemamo
pisno in veljajo za naslednje
obračunske obdobje.

Številka žiro računa:
SDK Ljubljana
50101 - 678 - 49381.

Fotografija na naslovnici:
John Hammond
Fotograf: Žiga Koritnik

Kdo je znotraj in kdo zunaj?

Če pogledamo v glasbeno zgodovino, opazimo, da največje skladatelje njihov čas pogosto zanemarjal. Šele poznejše generacije jim dajo polno priznanje, pa še to je velikokrat plod slučaja. Če na primer Mendelssohn ne bi "odkril" Bacha, bi najbrž glasbeni svet danes drugače izgledal!

V našem stoletju je eden od primerov krivično spregledanega skladatelja Italijan Giacinto Scelsi. Šele dirigent Juerg Wuettenbach in čelist Francis Marie Uitti sta opozorila na dejstvo, da so Scelsija v italijanskem glasbenem okolju po krivici imenovali persona non grata. Veliko razlogov lahko botruje temu, ali je skladatelj visoko cenjen ali prezrt. Tržni mehanizmi imajo veliko besedo pri skladateljevem uspehu in propadu. Eden najaktualnejših primerov je Poljak Henryk Gorecki: profesionalno promoviranje posnetka njegove Tretje simfonije je prineslo nezaslišan finančni uspeh, ki se lahko primerja le s prodajo plošč pop zvezd.

Umetnika, ki se ne prilega trenutno prevladujočemu okusu, lahko veljavni etstski pogledi in določene vplivne osebnosti pokopljejo. Če je avtor ali avtorica poleg tega še rahlo ekscentričen in "težaven" v odnosih do soljudi, ga kazenujejo z osamitvijo ali celo uradnim izgonom. Tak primer smo imeli na Danskem - zapostavljeni skladatelj Rueg Langgaard bi bil letos star sto let...

Pred kratkim sem skladatelja Gyorgya Ligetija vprašal, če po njegovem danes v glasbenem življenju še obstajajo mehanizmi, ki lahko onemogočajo visoko kvalitetna dela. Da, mi je odgovoril in kot izstopajoča primera omenil Američana Harryja Partcha in Mehičana Conlona Nancarrowa. Primer z Goreckim, pravi Ligeti, "je bil groteskna zabavna epizodica. Lahko bi se zgodila katerimukoli skladatelju, ki se drži konvencionalne tonalnosti, na primer Johnu Adamsu ali Arvu Paertu".

Poanta te, sicer naivne in preproste zgodbe, kaže, da moramo biti pozorni do novih glasov in smeri. Prostor moramo dati tudi tistim ustvarjalcem, ki jim primanjkuje sposobnosti za lastno promocijo, ki se ne predstavljajo z zlato obrobljenimi vizitkami...

To je bil uvodnik glavnega urednika skandinavske glasbene revije *Nordic Sounds*, gospoda Andersa Beyerja, objavljen v tretji številki tega letnika (na leto izidejo štiri). S tem smo želeli predstaviti razmišljanje urednika ene od zanimivih publikacij o glasbi, ki izhaja v angleškem jeziku in prinaša vrsto zanimivih informacij iz glasbenega življenja na severu Evrope.

od tod in tam
glasbena nedelja
betontanc in en-knap
philip glass v cd
skopski jazz festival
ry cooder
afrika s prve roke
povratak k csangom
2 - 9

pogovor
o cimbalah in marko
bandi
10 - 11

tema
kulture sveta
12 - 16

v ospredju
monteverdi in
frescobaldi
17

mejniki
josip mantuani
18

cd manija
19 - 21

uganke
22

gm sprašuje
glasbena šola yamaha
23

oglasna deska
24

zadnji pogovor
najbolj zaželeni
25

MINIATURE

• To jesen je na znamenitem **tekmovanju ARD v Muenchnu** zmagala pianistka **Ana Malikova**, 28-letna Rusinja, študentka in v zadnjem času tudi asistentka profesorja Leva Naumova na moskovskem konservatoriju. Njen triumfalni uspeh, še posebej z odlično izvedbo Chopinovskega klavirskega koncerta v e molu v finalu, je bil največja nagrada za to umetnico, ki se je doslej na mednarodnih tekmovanjih morala zadovoljiti s petimi mesti.

• Pianistično **tekmovanje Feruccio Busoni v Bolzanu** se lahko pohvali kar s petinštiridesetletno zgodovino. To jesen je v ostri konkurenci prvo nagrado prejel 24-letni Neapeljčan **Roberto Cominati**, medtem ko se je 20-letni Rus **Vitalij Samoško**, ki je bil favorit ves čas tekmovanja, moral zadovoljiti z drugim mestom. Tretji je bil znanec mnogih tekmovanj, prekaljeni mladi pianist **Olivier Cazal** iz Francije.

• Razburkane čase v moskovski Beli hiši je na svoj način aktivno spremljal tudi **Mstislav Rostropovič**, večni borec za človekov boljše jutri, ki ga je že njegov veliki prijatelj, skladatelj Dmitri Sostakovič imenoval "glasbeni vojščak". Tokrat je v nabitno polni dvorani moskovskega Konservatorija s "svojim" Washington National Symphony Orchestra priredil koncert treh velikih ruskih del – Sostakovičeve devete simfonije in njegovega klavirskega koncerta (v počastitev skladateljevega rojstnega dne) ter Šnitkejeve šeste simfonije (posvečene prav Rostropoviču in njegovemu amerišnemu orkestru). Posebej zanimiv je bil solist, 21-letni pianist **Ignat Solženicin**, sin znamenitega pisatelja, ki je tokrat rodno Moskvo obiskal prvič po dvajsetih letih, saj so starši emigrirali, ko je bil star eno leto. Publika je glasbenike sprejela s cvetjem in dolgi ovacijami. Naslednji dan so se glasbeniki z grandioznim programom (Čajkovski, Prokofjev) preselili na Rdeči trg, kjer so še enkrat pred velikansko množico s svojo prisotnostjo in glasbo podprli Jelcina, ki se je tudi sam udeležil tega dogodka.

• V **dunajski Državni operi** so se odločili za vzgojno akcijo in začeli pripravljati delavnice, v katerih **solarji sledijo pripravam na operno predstavo** in ob tem spoznavajo ustanovo in delo izvajalcev na odru, tistih v orkestrski jami ter vseh drugih, ki prispevajo h končnemu rezultatu. Prva takšna akcija, pri kateri so se Dunajčani zgleovali pri že utečenem vzgojnem programu graške Opere, je bila namenjena Verdijevemu Trubadurju, vodenje in komentiranje pa je prevzel znani **madžarski režiser Isztvan Szabo**, ki je bil navdušen nad tehtnimi vprašanji in odzivi mladih opazovalcev.

• Na Glasbeni akademiji v **Baslu** so oktobra organizirali **mednarodni simpozij o pedagoškem pristopu do zunajevropske glasbe**, ki se ga je udeležilo osemdeset strokovnjakov z vseh koncev sveta. Dnevi so bili polni predavanj in razprav, popoldanskih praktičnih delavnic in večernih koncertov etnične glasbe z vseh kontinentov. Na tej akademiji v okviru oddelka za etnomuzikologijo deluje tudi stalni **Studio za zunajevropsko glasbo**, ki ga vodi Andreas Gutzwiller, mojster japonske flavte iz bambusa, imenovane šakuhaci.

• 30. novembra so slavnostno odprli **novi operni hišo v Helsinkih**, ki so jo gradili več kot deset let. Prva premiera je seveda **sodobno delo finskega skladatelja in sicer opera Kullervo Aulisa Sallinen**.

• 10. novembra je v dvorani Kongresne hiše v **Beljaku** koncertiral **orkester Slovenske filharmonije** z deli Iva Petriča, Joaquina Rodriga in Sergeja Prokofjeva. V Rodrigovem Pastoralnem koncertu za flauto in orkester je nastopil 27-letni domačin **Michael Martin Kofler**, izjemen mladi virtuoz, ki je ob tej priliki prejel Kulturno priznanje svojega rodnega mesta. Publika je koncert pozdravila z velikim navdušenjem.

• **Orkester Slovenske filharmonije** je v Avstriji gostoval še enkrat konec prejšnjega meseca. Na povabilo **Glasbene mladine Avstrije** je 30. novembra v **dunajski Koncertni hiši** sodeloval v ciklu z naslovom Druge simfonije in z velikim uspehom izvedel Osterčeve Plese za orkester, Prokofjeva 7. simfonijo in Bernsteinovo 2. simfonijo Vek tesnobe, v kateri je bil solist ameriški pianist David Lively.

GLASBENA NEDELJA

Redko se zgodi, da je dan tako prepoln glasbenih dogodkov, še posebej tako imenovane resne glasbe. **Tisto sneženo nedeljo, 28. novembra se je bilo skoraj nemogoče odločiti, kam bi šli in kaj vse bi poslušali.** Začelo se je pravzaprav že na predvečer, ko je direkten prenos odlične Monteverdijeve opere Kronanje Popeje iz Amsterdama uvedel veliko mednarodno radijsko akcijo v počastitev 350. obletnice skladateljeve smrti. **Posebni dan EURORADIA – Monteverdijev dan** pa so zapolnili prenosi s **štirinajstih evropskih prizorišč**, prek celega naslednjega dneva in so jih lahko poslušali v **dvajsetih državah**. Tako so se izbrane izvedbe skladb iz obdobja med leti 1550 in 1650 vrstile od jutranjega budimpeštanskega zborovskega koncerta pa do končne polnočne maše Vesper della Beata Vergine Claudia Monteverdija v beneški cerkvi Frarri, kjer je slavljeni skladatelj pokopan. Veliki podvig Evropske zveze radijskih postaj (EBU), ki se ji je pridružila tudi slovenska, je že druga tovrstna akcija. Uspešna je bila tudi prva, ko so leta 1991 na podoben način proslavili 200 letnico Mozartove smrti. Načrti pa so vse ambicioznejši tudi v prihodnje.

Tisto nedeljo je bila živahna tudi ljubljanska operna hiša. Iztekalo se je **Prvo državno tekmovanje mladih baletnih plesalcev**, ki ga je zvečer sklenil koncert, kjer je nastopilo vseh štirinajst tekmovalcev, ki so se uvrstili v drugi krog. Sto točk in s tem zlato medaljo pa tudi grand prix in pokal sta prejela Alenka Bibič iz Maribora in Tomaž Rode iz Ljubljane, ki deluje v Muenchnu. Že dopoldan je v veliki dvorani Slovenske filharmonije v Ljubljani prvi koncert letošnjega matinejskega ciklusa predstavil ansambel **Slovenicum** pod vodstvom vodje in dirigenta Uroša Lajovica z zanimivimi solisti, sopranistkama Lidijo Horvat in Dunjo Spruk, APZ France Prešeren iz Kranja ter pri nas že znanim pianistom Wolfgangom Brunnerjem na klavirju s klavirci in čembalistom Michaelom Eberthom. Letošnje matineje ansambla Slovenicum so posvečene glasbi **Josepha Haydna in njegovih sodobnikov**. Popoldan je bila v Celju nova premiera **Plesnega teatra Igen- Celjskega studia za ples**. Po mnogih letošnjih uspehih, med katere sodi kar 155 uprizoritev predstave Potovanje v modro, pa sodelovanje na Evropskem otroškem festivalu v Kecskemetu na Madžarskem, so pripravili novo avtorsko predstavo za otroke z naslovom **Smeško med črkami ali plesna abeceda**. In zvečer naprej v Maribor, kjer je tamkajšnja operna hiša v sodelovanju s kijevisko Opero pripravila premiero redko izvajane **Carjeve neveste** Rimskega Korsakova.

Kaja Šivic

Fotografije:

1. Mladi kvartet Ensemble Corde je sodeloval v Monteverdijevem radijskem dnevu s koncertom v Stockholmu, Foto: Susanne Sandstroem

2. Celjski Studio za ples

3. Danica Kladnik in Zorica Fatur kot Dunjuška in Marfa v predstavi Carjeve neveste v mariborski Operi, Foto: Bogo Čerin





REDKA KULTURNA ZANIMIVOST

Konec septembra so v muenchenskem gledališču Prinza Regenta (Prinzregentheater) uprizorili Mozartovo mladostno opero **Apolo in Hiacint**. Premierna izvedba takrat 11-letnega skladatelja je bila leta 1767 v veliki dvorani salzburške Gimnazije (zgrajena leta 1661 za študentske predstave), drugič pa so opero uprizorili šele leta 1967 na pariškem festivalu Marais. Letošnjo muenchensko predstavo je insceniral znameniti ameriško-italijanski skladatelj Giancarlo Menotti.

Libreto mitološke bajke, ki govori o ljubezni boga Apolona do mladega Hiacinta, je v latinščini, kar ni bilo značilno za tedanje dijaške igre, hkrati pa potrjuje, da je bil Mozart že kot deček klasično izobražen. Libretist Rufinus Widl je snov zaradi "katoliških" dečkov – izvajalcev spremenil v ljubezen Apolona do Hiacintove sestre Melije. Tako kot na premieri pred 226 leti, so tudi v Muenchnu vse vloge peli dečki in pokazali tako popolno obvladovanje številnih koloratur, da so razprodani avditorij spravili na noge. Vsi solisti so člani na Bavarskem slavljenega deškega zbora iz Toelza in njim gre tudi zaslug, da **opera 11-letnega Mozarta** ni zapustila vtisa mladostnega greha, ampak se je predstavila tako v muzikalnem, kot v dramaturškem pogledu kot odlično delo. V ansamblu v tej operi sodeluje poleg zborčka skromen orkester, sestavljen iz dveh oboj, dveh rogov, godal in čembala, ki ga je na salzburški premieri igral mali Mozart sam. Tokrat pa je v Muenchnu za spremljavo skrbela Kapela Istropolitana iz Bratislave.

(po Süddeutsche Zeitung)



PLESNO IZOBRAŽEVANJE V EVROPI

Od 5. do 7. novembra je bila v Duesseldorfu konferenca na temo Plesno izobraževanje v Evropi s poudarkom na višješolskem izobraževanju plesalcev v Nemčiji. Udeležile smo se je Breda Pretnar (predstavnica tiska), Neja Kos (Zveza kulturnih organizacij Slovenije) in Alenka Tomc (Srednja glasbena in baletna šola v Ljubljani). Konferenco je organizirala plesna sekcija, ki deluje v okviru organizacije **ELIA**. To je Evropska zveza ustanov, ki se ukvarjajo z umetnostjo. Ustanovljena je bila leta 1990 v Amsterdamu, kjer je tudi njen sedež. Njen namen je reševanje težav, ki nastajajo zaradi posebnosti umetniških zvrsti. V zvezo se lahko vključijo vse ustanove, ki se ukvarjajo z umetnostjo. Izobraževanje je glavna skrb,

še posebno, ker je to področje izredno svojevrstno in napačno razumevanje lahko usodno vpliva na razvoj umetnosti. Delo zveze je zbiranje podatkov o izobraževalnih ustanovah po Evropi, izdajanje publikacij, novic, razprav, organiziranje projektov. ELIA s svojo dejavnostjo skrbi za pretok informacij in za poenotenje stališč o posameznih problemih. Njena naloga je ohranjanje umetnosti kot načina mišljenja in izražanja, ki odseva kulturno raven in različnost. Zelo pomembna je tudi skrb za predstavnike na ravni Evropske skupnosti. Slovenija je ELIO spoznala prek Brede Pretnar, ki so jo povabili k sodelovanju kot individualno članico plesne sekcije, ki deluje v okviru UNESCA.

Plesno sekcijo vodi Valerie A. Briginshaw iz Velike Britanije. Pri delu ji pomagata Deni Etthimiou-Tsekoura iz Grčije in Portugalka Wanda Riberio de Silva.

Osnovna tema konference je bilo plesno izobraževanje v sedanosti in vizije za prihodnost. Zasnovana je bila na primerjanju nemškega šolskega sistema s sistemi v drugih državah. Ogledale smo si tudi dve predstavi, na prvi so se nam predstavili učenci različnih nemških baletnih šol, na drugi pa baletni ansambel Deutsche Oper am Rein iz Duesseldorfa.

Konferenca se je začela s splošno predstavitevjo plesnega izobraževanja po Evropi, ki ima precej skupnega, pa tudi veliko različnega. Večina plesnega izobraževanja poteka po baletnih šolah. Ravno tako je v Nemčiji, ki je razdeljena na 16 pokrajin in s tem tudi na ravno toliko različnih pogledov na plesno izobraževanje. Predstavitve posameznih nemških šol so bile zelo zanimive tudi zaradi različnega pristopa njihovih predstavnikov. Zanimiva je bila predstavitev dresdenske baletne šole, navdušila pa je predstavitev baletne šole iz Berlina, ki je z izrednim video posnetkom zasenčila ostale. Razmišljanja o prihodnosti plesnega področja so bila zelo različna, kot je danes pestra plesna umetnost. Razmišljanja o plesu, ki izhaja iz telesa, o plesu, ki sprošča in ni profesionalne narave, pa tudi filozofska razmišljanja o plesu v gledališču, so bila preveč enostranska in splošna. S psihološkega vidika je bilo vse preveč poenostavljeno.

Različni pogledi koreografov na izobraževanje plesalcev so razburkali duhove. To je področje, kjer se krešejo mnenja. Grobo jih lahko razdelimo na zagovornike široke plesne izobrazbe, ki podpirajo institucionalnost, ter na zagovornike neformalnega izobraževanja iz plesa. Za rešitev tega problema bo treba še veliko časa in strpnosti. To je pokazal tudi obisk različnih predstavnikov nemškega političnega življenja na konferenci. Stroka se že lahko pogovarja o svojih problemih, ki pa jih je treba spraviti na skupni imenovalec z ostalimi področji, če jih hočemo rešiti širše, v okviru družbe, v kateri živimo. Rek "Kjer se prepričata dva..." s pridom izkoriščajo uradniki, ki režejo plesni umetnosti kruh. Področja, kjer se strokovnjaki prepirajo med seboj, so hitro odrinjena na rob. O tem moramo razmišljati tudi mi.

Kaj nas sili, da danes razmišljamo o



DANCE EDUCATION IN EUROPE SPOTLIGHT ON HIGHER DANCE EDUCATION IN GERMANY



višješolski izobrazbi na baletnem izoroma na plesnem področju? Splošna družbana naravnost in zakonodaja ter posledično – delitev denarja. To pomeni, da je treba zaplavati s tokom. Koliko je potem prostora za svobodnejše poglede, je odvisno od tradicije, razumevanja različnega, potrpežljivosti. S temi problemi smo obremenjeni tudi pri nas. Ravno zato je pomembno sodelovati z drugimi, se zgledovati pri tistih, ki so te težave rešili ali pa jih uspešno rešujejo.

Alenka Tomc

TATOVİ ROBČKOV IN NERODNI SLONI

Ob premierah fizičnega teatra
Betontanc in plesne skupine En Knap

Po naslovih sodeč, bi šlo za vse drugo, le za ples in teater ne. In vendar bomo govorili o dveh novih predstavah dveh mladih slovenskih avtorjev, ki sta bili premierno izvedeni v plesno izjemno bogatem novembru v Cankarjevem domu. Glede naslovov pa – bržkone sta takšna zato, da ima gledalec še razlog več, da potem, ko zavesa pade, malce razmisli o tem, kar je videl.

Tatovi mokrih robčkov so četrta predstava naše doma in v tujini uspešne skupine Betontanc. Po betonskem hodniku, hišicah na travniku in kovinskem zidu, čez katerega so hoteli po vsej sili splezati, so Betončki pristali na drugi strani, kjer jih je pričakala zglijena, kot tobogan ukrivljena lesena strmina z zloveščimi, pastem ali grobovom podobnimi odprtini, postavljena v omejen prostor, od koder ni izhoda. Ko zmanjka vode, je sprva lep namen, da bi obdržali pri življenju "drevesce lepote", pozabljen. Treba je preživeti. Osebe, slepo dekle s črnimi očali, pohabljenec na nizkem vozičku, človek z masko, marincu podeben tip v vojaških čevljih, lepota na koturnih in dekle s protezo na nogi, opuščajo naučene civilizacijske vedenjske vzorce in se počasi spreminjajo v podivjane vojake, plenilce, posiljevalce

in morilce. Drevesce ni več pomembno, zaprli so ga v skrinjo. Predstava se konča s križanjem žrtve, slepega dekleta upanja. Na prvi pogled preprosta, skoraj naivna zgodba teče tudi to pot brez besede, gibanje pa je bolj zgoščeno, kot smo bili vajeni, omejeno le na manjše število ponavljajočih se gibnih sklopov v znanem Betontančevem energetske slogu, dodatno okrepljenem s skrajnim emotivnim vložkom gibalcev. Nova je uporaba krikov, stokov in drugih glasov, ki pa so v primerjavi z gibom manj izdelani. Igralci-gibalci so imeli nasploh precej težav pri prehajanju od izraznega giba h gledališki igri, vendar je v predstavi še vedno nekaj nepozabljenih drobcev v stari dobri Betontanc maniri. Tak je tudi groteskni ples, ki se začne s hudomušnim zvijanjem kazalcev in preraste v napol pijano, zarobljeno veseljačenje, spominjajoč na kak Brueghlov kmečki prizor. Dogajanje se niza od žarišča do žarišča, vsak drobec pa je skrbno obdelan. Režiser Matjaž Pograjc jih poveže v izmišljeno, dokaj klasično zgrajeno zgodbo, ki pa v večplastnosti dobi aktuakne politične, filozofske in psihološke razsežnosti. Posebej je treba omeniti scensko glasbo Mitje Vrhovnika, ki je dala predstavi zlasti z vokalno-instrumentalnimi vložki (Slovenska filharmonija, APZ Tone Tomšič, Kvartet Enzo Fabiani) poseben zalet in čustvene poudarke. Veselimo se že nove laserske plošče Betontanca z Vrhovnikovo glasbo iz vseh štirih dosedanjih Betontančevih predstav.

V **Tatovih mokrih robčkov** so nastopali gibalci – igralci Alma Blagdanič, Igor Dragar, Janja Majzel, Blažka Mueller, Ivan Peternel in Matej Recer, scenograf je bil Tomaž Štručl, kostume sta oblikovala Lena Pislak in Rok Preložnik, luč pa Pascal Merat. Koproducenta sta bila gledališče Glej in Cankarjev dom ob podpori CNCD L'Esquisse iz Angersa.

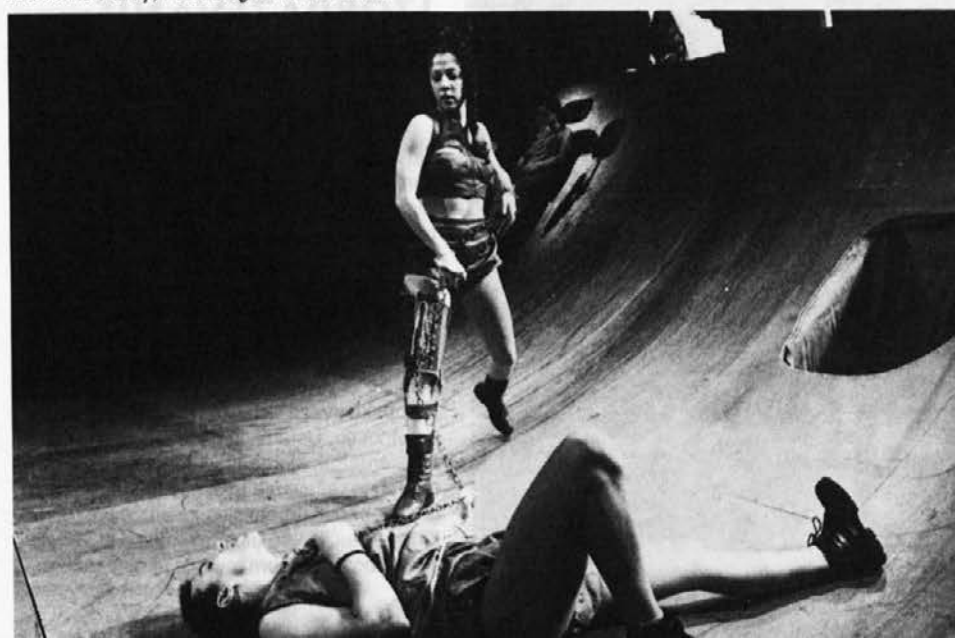
Trboveljčana Iztoka Kovača poznamo kot sodobnega plesalca in koreografa po nekaj krajših delih, po predstavi Movens, predvsem pa po solistični predstavi **Kako sem ujel sokola**, s katero je sodeloval na pomembnih evropskih festivalih in zanjo prejel

letošnjo londonsko nagrado za ples in performans, ki jo podeljuje producerska hiša Dance Umbrella v povezavi z revijo Time-Out.

Za svojo novo predstavo, katere producent je Klapstuck v Luevenu, kjer je bila oktobra prvič izvedena (med koproducenti oz. podporniki so bili tudi In Art Center Ljubljana, slovensko Ministrstvo za kulturo in Mesto Ljubljana), je Iztok Kovač ustanovil plesno skupino z duhovnim, ljudem iz revirjev domače zvonečim, obenem pa v tujini uporabnim imenom En Knap. V njej poleg Kovača plešejo štirje plesalci in plesalke iz različnih dežel, ter Slovenka Maja Delak. Odločilen vzgib za Kovačevo predstavo **Razširi krila (slon nerodni)** je bila glasba Johna Zorna, ta hip enega najzanimivejših predstavnikov newyorške glasbene off scene, ki eksperimentira z možnostmi "recikliranja" glasbenega gradiva različnih obdobij, zvrsti in slogov. Ples raste iz osebnih gibnih asociacij in odzivov plesalcev na energijo in obrazce glasbe z improvizacijo, pri čemer pa se morajo držati, podobno kot jazzovski glasbeniki, ali če hočete košarkarji, določene pravil igre. Koreograf je torej, kot je značilno za sodobni ples, vodja in usmerjevalec, nikakor pa ne edini ustvarjalec tega svobodnega, a vendar omejenega procesa, v katerem morajo biti plesalci dovolj ustvarjalni, da zapolnijo prostor med danimi opornimi točkami...

Iztoka Kovača torej v tej predstavi zanima prav vzpostavljanje tega posebnega razmerja med koreografom in plesalcem, pri čemer ta enakovredno sprejema odločitve in odgovornost zanje. Plesalci zato večkrat hitre plesne fraze prekinjajo z zasebnimi gibi, kot so gladienje las, popravljane obleke in podobno, samostojno spreminjajo potek določenih gibnih tokov, hitro in ustvarjalno reagirajo na te spremembe, koreograf pa razbija "iluzijo" predstave z ustavljanjem in gestami – napotki – za nove akcije. Tu in tam uporabljajo tudi predmete (hodulje, vrvi, okorni klobasasti oklep...), ki z nadrealističnimi humornimi odtiski upočasnijo dinamiko dogajanja. Plesalci preigravajo dokaj

Betontanc v akciji, Foto: Diego Andres Gomez



omejeno gradivo, pretežno iz slovarja kontaktne improvizacije. Ostre, čiste slike se prelivajo v kaos, pa spet začasen red, ki takoj nato razpade, hitrosti sledijo hipna obvisenja v praznini, pa spet zaleti v nov niz kotaljenj, dvigov in padcev ter naglih pobiranj. Vse to teče brez opazne logike. Zaradi pogostosti že kar moteče zatemnitve med posameznimi prizori razdrobljenost še bolj poudarjajo.

Predstave ni moč razvozljati ali razumeti. Gledalec ima na voljo, da se prepusti bodisi igri, bodisi frustraciji. Tako John Zorn kot plesalci se zdijo zasvojeni z naglico, obsedeni z akcijo, sredi sveta, zasičenega z zvočnimi, vidnimi in drugimi dražljaji, v katerem ni časa za trenutek tišine in pogled vase. To občutje veje z odra bolj po zaslugi avtorjeve živčne energije, ki jo prenaša na izjemno odzivne plesalce, kot zaradi napora, da bi zanj domislil ustrezno strukturo, vendar zazveni zaradi svoje aktualnosti in doživetosti ob odlično izvajanjem gibu kot glavna vrednost predstave.

Kar zadeva razvijanja samega gibnega gradiva in kompozicije, žal ni bilo veliko storjenega: gibni slovar ne prerašča trendovskih okvirjev, ki za ustvarjalca, zavzemajočega se za "neprestano problematiziranje in spreminjanje sprejetih sistemov, tehnik, stanj..." preveč opazno nosijo pečat belgijske plesne scene. Za avtorja Kovačevega kova je odstranjevanje takšnih pečatov lahko le nov izziv.

Neja Kos

NENAŠMINKANA ZVEZDA

Ob koncertu Philipa Glassa v Cankarjevem domu

Ko premišljam o fenomenu Philipa Glassa, prihajam do nekaterih temeljnih spoznanj: 1. je mojster oblikovanja (aranžmaja), 2. njegov minimalizem je razviden predvsem kot redukcija do elementarnega in 3. kot skladatelj je otrok zahodne glasbene tradicije. Če povežemo vse tri sklope, ugotovimo, da tako imenovana zahodna glasba temelji na funkcionalni tonalnosti, v kateri se vsi odnosi harmonije izražajo skozi shemo – tonika, subdominanta, dominantna in spet tonika. Glass je v tipičnem ameriškem duhu poenostavljanja svojo glasbo zares zožil na tri akorde. Zakaj konstrukcije, baročni okras, če je vsa glasba od Beethovna do Boba Dylana speljana prav skozi te tri osnovne akorde?

Ljubljanski klavirski recital nas je prepričal, da je Glass predvsem večš aranžer in orkestrator. Ko sem ga poslušal brez običajnega očarujočega zvočnega makeupa, mi je slavn minimalist deloval prazno in nevznemirljivo. Njegova glasba se je kot nenališpana zvezda zdela siromašna in prostaška. Zginila je njena zapeljivost in pokazala je svoj oguljeni obraz: trije arpedžirani akordi: gor dol, dol gor...



Philip Glass v Cankarjevem domu, Foto: Žiga Koritnik

Ni emocionalna, ni mentalna, ni intelektualna, ni zabavna. Glasba brez značaja. Gre za tri lepe akorde, ki se ponavljajo z malimi variacijami. Namesto skladatelja bi nam lahko igral računalnik ali kakšen mehanični klavir. Če je to minimalizem, je to glasba minimalnega smisla (pomena), in ne minimalnih sredstev, kot se hoče predstaviti. Na vso srečo pa nova Rileyeva in Reichova dela razlagajo pojem minimalizma povsem drugače. Če dodamo še dejstvo, da večina odigranih komadov ni napisanih za klavir, ampak za drugačne sestave, potem je moj sklep takšen: Imeli smo srečo, da smo lahko videli slavnega skladatelja, ki nam je pripovedoval in malo preludiral klavirske skice svojih skladb. Da se je družiti s slavnimi drago, smo se prepričali tudi tokrat. Cena vstopnice (1700 Sit) je enaka ceni CD plošče. Publika ni hotela priznati, da je prevarana, pa je slavneža nagradila z bisom in se tako poklonila živemu spomeniku. Morda je tako tudi prav.

O poštenosti Philipa Glassa ne bi rekel nič: kaže, da se je vživel v svojo vlogo, pozablja pa, kako v zgodovini končajo prekmalu postavljeni spomeniki.

Boris Kovač

JOHN HAMMOND V FESTIVALNI DVORANI

Prvič sem ga videl in slišal v video filmu Searching For Robert Johnson. O ploščah nisem imel pojma. Vendar me slovenski mediji niso pustili v nevednosti. Njegovo zadnjo ploščo Trouble No More smo slišali na RS, pa tudi na Valu 202. Ne vem, ali se imajo organizatorji za dober obisk zahvaliti

solidni promociji, ali pa so mnogi Hammonda poznali že prej. Sodeč po pestrosti publike, bi rekel, da vsakega nekaj. Največ obiskovalcev pa je prignala suša med tovrstnimi koncerti. Hans Thessnik je v K4 privabil kakšnih 200 poslušalcev, a Festivalna dvorana je vsaj trikrat večji prostor. Hammond je že s prvim komadom navdušil. Publike niso ohladile niti pavze, ko je moral menjavati potrgane strune. Drug drugemu sta bila enostavno všeč. Ljubljanci so se pokazali za sorazmerno dobre poznavalce tako predvojnega bluesa, kot tudi velikih mojstrov iz Chicaga, kot je bil Howlin' Wolf. Hammond odlično obvlada tako navadno kitaro, kot National Steal. Njegov vokal ni slab in njegove izvedbe polne žara. Verjame v to, kar poje in igra. Verjame, da je blues, katerega revival je sam doživel v 60-ih, tiste vrste muzika, ki more danes ogreti vsakogar, ki je pripravljen prisluhniti. V Ljubljani jih je bilo kar nekaj in na koncu so navdušeno zahtevali še.

Svoje umetnosti se je naučil s plošč. Igral pa je tudi z vsemi pomembnejšimi blues glasbeniki svojega časa. In to smo slišali takoj. Sami remaki. Toda ali je skladba na plošči še folk? Ali belec lahko igra blues? Odlično je igral tradicionalne blues komade, tako znane, kot je Johnyja "Guitar" Watsona. Kjerkoli sem spoznal original, se mi je zdelo, da ga skuša čimbolje posneti, tako z občutji, kot s tehniko. Njegova želja, da bi v kitarški tehniki združil vse stare mojstre od Roberta Johnsona do Blinda Willieja Mc Tella, meji na norost. Posnemati poskuša tudi njihov glas, zato vokal na trenutke ni prepričljiv. Uspe pa mu, ko poje Howlin'a Wolfa. Ta glas je tako neponovljiv, da ga Hammond niti ne poskuša posnemati in takrat je najboljši. Navdušeno občinstvo je priploskalo dva dodatka in mislim, da nisem edini, ki upa, da se bo pozdrav "nasvidenje v letu ali dveh" uresničil.

Tomaž Prošek

BID-BERLINSKI NEODVISNI DNEVI

Berlin je vsaj v določenih obdobjih glasbeni center sveta. Prav v mesecu novembru se je tam zvrstilo veliko glasbenih dogodkov. Naj omenim le teden židovske kulture v Židovski sinagogi, kjer so nastopali Klezmatiks in celo Allen Ginsberg, ter festival improvizirane glasbe iz sedmih evropskih mest. Vseeno pa so največ pozornosti vzbudili Berlinski neodvisni dnevi, ki so potekali od 11. do 14. novembra.

To je bilo že **šesto srečanje** glasbenikov, založb, distribucij, medijev, agentov, promotorjev in organizatorjev festivalov. Letošnji sejem je sestavljalo dvanajst samostojnih enot, ki so se razlikovale predvsem glede na glasbene zvrsti, ki so jih zastopale. Že lani je bilo opazno, da rock na BID počasi izumira in da so vse bolj prisotni predstavniki t.i. world music scene, kamor lahko brez zadržkov uvrstimo tudi folk & roots. Letos je bila ta razlika še največja. Pa tega ne bi mogli reči po tem, kar je bilo videti in slišati v večernih urah na 18 klubskih prizoriščih.

Razlika je bila najbolj opazna na okroglih mizah, predvsem pa pri stojnicah, za katere so poskrbeli pri berlinski Piranhi, firmi, ki je poskrbela, da je v sektorju Worldwide Music Days vse potekalo odlično. To je pomenilo, da so se vsi zainteresirani lahko zbirali na enem mestu, tako da so bile informacije ves čas na voljo.

Ena najbolj obiskanih konferenc je bila **predstavitev EFWMF** (The European Forum of Worldwide Music Festivals) in njegovih članic, ki jih je že več kot dvajset. To je združenje evropskih "world music" festivalov, nastalo pred tremi leti prav na BID, in v katerega se počasi vključuje tudi Druga godba. Sicer pa bistvo konference ni bilo reševanje problemov, ampak bolj izmanjava informacij in mnenj.

Poglejmo še konkretno ponudbo. V rockovskem delu so izstopali Killdozer, Alice Donut in Dead Moon. Na blues večeru so se predstavili Screamin' Jay Hawkins, Luther Allison, Joanna Connor in Louisiana Red. Koncertni del Worldwide Music Days je potekal štiri dni s štirinajstimi nastopajočimi. Izkazali so se Nizamettin Aric iz Kurdistan, ki je igral saz, Abdel Gadir Salim s svojimi All Stars iz Sudana, Sergej Kurjohin s Heavy Metal Klezmer bandom, v katerem je natopil tudi trobentač Frank London (Klezmatiks), Sloba Horo, ki so odlični "balkanci" iz Finske, in domačini Skasdrawje, skupina, sestavljena iz dveh zasedb, ki igra ska in balalajke. Sedmi Berlinski neodvisni dnevi bodo potekali od 13. do 16. oktobra 1994.

Bogdan Benigar



SREČANJE OB REKI

Širše občinstvo pozna **Rya Cooderja** predvsem po filmski glasbi, saj je z razpoznavnim zvokom svoje kitare polepšal veliko filmskih zgodbic. Rodil se je leta 1947 v Kaliforniji. Kulni pevec bluesa in gospela, predvsem pa odlični kitarist **Reverend Gary Davies** ga je naučil prvih glasbenih korakov. Cooder je v šestdesetih letih srečal Taja Mahala in se pridružil skupini Rising Sons. Njegovo kitaro lahko slišite na ploščah glasbenikov, kot so: znameniti pevec Captain Beefheart, skupina Crazy Horse (poznamo jo po sodelovanju z Neilom Youngom), pesnik in pianist Randy Newman ter kulturna rockovska skupina Little Feat. Glasbeni kritiki ga označujejo kot eklektičnega glasbenika. Iz Cooderjeve glasbe namreč vejejo vplivi

Ry, Joachim, Sukhvinder, Vishwa Mohan



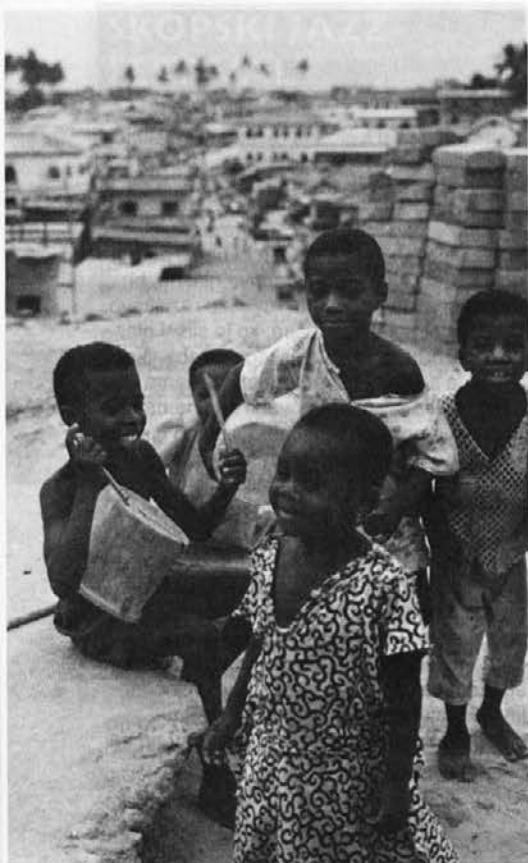
različnih glasbenih tradicij: bluesa, glasbe z meje med Teksasom in Mehiko, jazz, gospela in drsečih zvokov glasbe s Havajskega otočja.

Ry Cooder je pred kratkim izdal zelo zanimivo ploščo z naslovom **A Meeting By The River**, posnel jo je ob pomoči indijskega glasbenika **Vishwe Mohana Bhatta**, ki igra glasbo Hindustana, klasično glasbo severne Indije. Bhatt igra na unikaten doma narejen instrument, pravijo mu Mohan Vina. Gre za posebno različico akustične kitare, nekoliko podobno jazzovskim kitaram iz dvajsetih let, sitarju – Bhatt se je učil pri mojstru Raviju Shankarju in najbolj znani navadni akustični

kitari, uglašeni na akord. Če bi hoteli podrobneje razkriti skrivnosti Bhattove glasbe, bi morali opraviti pravo muzikološko raziskavo. Ry Cooder je bil navdušen, ko je slišal glasbo tega virtuoznega indijskega glasbenika. Ko ga je srečal v nekem motelu v Santa Barbari v Kaliforniji, ga je povabil na snemanje v mestno kapelo. Gre za improvizirano glasbo – skladbe trajajo okoli 10 minut – zgrajeno na temeljih dveh bogatih glasbenih tradicij: drsečega bluesa, ki ga je Cooder povzel iz glasbe ljudskih glasbenikov, kot so bili B.W. Johnson, Gary Davies in Joseph Spence; ter indijske, nekoliko razvlečene in hipnotične godbe. Lepa skladba **Isa Lei** še najbolj spominja na Cooderjevo glasbo iz legendarnega filma **Paris Texas**. Omeniti moramo še ritem sekcijo dveh glasbenikov: Cooderjev štirinajstletni sin Joachim je igral na dumbek, Sukhvinder Singh Namdhari pa na tablo.

Ry Cooder in Vishwa Mohan Bhatt se tokrat razdajata v izredno privlačnem kitarškem slogu. Vendar se njuna vizija razlikuje od obupnih poskusov različnih rockovskih glasbenikov, ki so v svojo glasbo vpeljali prijeme, značilne za vzhodnjaško glasbo, a so se izgubili v razvodenelem in dolgočasnem prebiranju sitarskih strun. Cooder, ki zelo rad igra tudi glasbo ameriških potepuhov Woodyja Guthrieja in Leadbellyja, je sicer nepredvidljiv glasbenik, a mu tokrat morate prisluhniti.

Jane Weber



SREČNA AFRIKA

Igrače, ki jih afriški otroci delajo sami iz najrazličnejših odpadkov, so lepe, presenetljive in predvsem ganljive. Izdelujejo to, kar vidijo, si želijo razumeti in po čemer hrepenijo. Najbolj so jim pri srcu kamioni, avtomobili in motorna kolesa, ki jih privežejo na vrvice in vlečejo za sabo. Otroške duše se tudi nikoli ne naveličajo razvozlati skrivnostni vrtečih propelerjev nedosegljivih in nenavadnih letal ter helikopterjev. Najmenitnejši v tej paradi otroške ustvarjalnosti in domišljije pa so prav gotovo radio-kasetniki. Izdelujejo jih iz mehkega lesa rafija palme in okrasijo z plastičnimi odpadki in napisi. Vgrajene imajo mehanizme iz kartona in sukanca za avtomatično odpiranje vratc in premikanje kazalca za iskanje radijskih postaj. Otrok lahko poišče vsak radijski program od Bamaka do Kinšase, za glasbo pa poskrbi kar sam. Dečka Abrahama, ki si je naredil takšen radio, sem nespametno vprašala, zakaj ga uporablja. "Zaradi glasbe, vendar!", je začudeno odvrnil, ko mi je poklonil svoj "International Supersonic". In kar se glasbe tiče, Abraham prav gotovo ni v zadregi, saj je znan kot najboljši pevec v zboru metodistične cerkvice v svoji majhni ganski vasi. Verjetno si povsod in v revnih deželah otroci delajo igrače sami, toda radio-kasetnik

je nezmotljivo "afriška" igrača. Glasba leži v srcu afriškega življenja; je vpletena v monotonijo vsakdana prav tako močno, kot v njegovo slovesnost. Ritem je povsod in vedno. Otroci seveda ne pozabijo na svoje avtomobilčke, izdelane iz starih pločevink, pritrditi anteno. Poleg koles, velikega prtljajnika in zanesljivih vzmeti, ki so nujno potrebne, če "voziš" po afriških cestah, je antena videti kot nepogrešljiv del prevoznega sredstva. Kratkohlačneži prav dobro vedo, da se odrasli bolj potrpežljivo premetavajo po natrpanih ganskih avtobusih ob ritmu Highlifa in če tega ni, si pomagajo sami. Redkeje zapojejo v zboru, največkrat se spozabi kakšen dolgočasen, posebno zaigran ali otožen ali morda zaljubljen potnik. In drugi zamakneno prisluhnejo in prav nihče ne osumi osamljenega pevca, da je malo čez les. Ganci globoko spoštujejo nenavadno in spontano obnašanje in to dela njihovo deželo tako zelo edinstveno, ter kljub rednim policijskim kontrolam in razbohotenemu uradništvu, svobodno in prisrčno. Dva radio-kasetnika sta se, skupaj z več stotimi igračkami iz Gane in Burkine Faso, po zapletenih naključjih znašla v Sloveniji. Od 15. decembra 1993 do 15. februarja 1994 si jih lahko ogledate v Slovenskem šolskem muzeju v Ljubljani, na razstavi, imenovani "Srečna Afrika".

Besedilo in fotografija Sonja Porle



ZGODNJA ZAIRSKA POPULARNA GLASBA

(6. del)

Ta zaporedna srečevanja z zgodnjim, po pristopu tudi antologijskim obdobjem zairske popularne glasbe, kot je nastajala konec 50-ih in v začetku 60-ih, po **Josephu Kabaseleju** aka **Le Grand Kalleju** in morda še večjem **Franču**, nadaljujemo s tretjim velikanom, ki je danes znan predvsem pod imenom **Tabu Ley**. Dobrih petintrideset let je tega, kar je **Pascal Tabu** (sicer mnogo bolj znan kot **Signeur Rochereau** ali **Tabu Ley**) eden prvih glasov zairske, pa tudi afriške popularne glasbe. Ves čas v hudi prestižni tekmi, najprej z **Le Grand Kallejem**, pa potem dolga leta predvsem s **Frančom**, s katerim sta si delila prvenstvo v popularnosti in samo prizorišče,

ter v zadnjih letih z zairskimi glasbenimi mladimi levi, je vse do danes ostal predstavniki naprednega "african jazz" stila. To je v svojem delu dokazoval z vztrajnim ohranjanjem ognjemeta novih plesov in ritmov, poetičnih, celo romantičnih besedil, novih modnih izrazov in oblik odrskega nastopa. Njegov opus, ki šteje prek 160 albumov in prek 2000 pesmi, ga seveda uvršča v tisto superteško kategorijo, v kateri je (bil) vsaj med zairskimi glasbeniki samo še **Franco**. Toda tu se podrobnosti med njima končajo. Če je **Franco** igral "koreninsko" verzijo zairske rumba, potem se je **Tabu Ley** izkazal s svojimi melodičnimi, sladkospevnimi baladami, kar je navdihnilo novo generacijo zairskih ustvarjalcev, od skupine **Empire Bakuba** in danes že zvezdnika **Kanda Kumba** in **Mana** in **Langa Langa Stars** in **Victorija Eleison**.

Tabu Ley je bil rojen kot **Pascal Tabu** leta 1940 v Bandoundou. Obiskoval je eno najbolj prestižnih šol v Kinšasi, s katere so prihajali mnogi zairski pomembnejši. Njegov prvi usodni glasbeni vpliv je bil **Le Grand Kalle**, katerega pesmi je prepeval že v šoli. Leta 1955 mu je njegov prvi javni nastop na nabito polnem Stadionu 20. maja prinesel nenaden uspeh. Bilo mu je 14 let in čez noč je postal najmlajši zairski glasbeni zvezdnik. Naslednje leto sta se srečala s **Kallejem** in zanj je začel pisati pesmi, ki pa jih je **Le Grand Kalle** izvajal vse pod svojim imenom. Šele tri leta kasneje so mu s skladbo "Kelia" priznali vse avtorske zasluge in približno tedaj, leta 1959, se je tudi pridružil **Kallejevi** skupini **L'African Jazz** kot enakovredni član, hkrati pa že tudi kot umetniški direktor, torej z nalogami, ki jih je opravljal skupaj s

kitaristom **DR. Nicom** in pihalcem **Manujem Dibangom**, sicer po poreklu Kameruncem, pozneje vse do danes enim največjih afriških zvezdnikov. Tri leta kasneje je prišlo do dejanskega razpada **Kallejevih L' Africa Jazz**, saj so zasedbo zapustili in odšli na svoje vsi njeni pomembnejši člani. **Rochereau** aka **Tabu Ley** se je znašel skupaj z **Rogerjem Izeidijem**, kitaristom **DR. Nicom** in **Dechaudom** na čelu nove zasedbe **African Jazz**, ki pa je zelo hitro razpadla. Tako je skupaj z **Nicom** in njegovim bratom **Dechudom** oblikoval **African Fiesta**. Tako je **Tabu Ley**, tedaj še **Rochereau**, z občasnim dodatkom **Pascal**, leta 1962 in 1963 vodil lastno zasedbo **L'African Fiesta**, s tem pa postal ne samo samostojen, ampak tudi vedno bolj izrazita konkurenca **Franču**. To mu je zelo hitro prineslo še en dodatek k imenu – **Le Selgneur Rochereau**. Vendar pa se za zairsko popularnoglasbeno sceno zgodnjih 60-ih poznane permutacije, povezane z njegovim imenom še niso končale. Nekje leta 1965 so se razšli tudi glavni tvorci **L' African Fiesta**. **Nico** in njegov brat **Dechaud** sta šla po svoje ter zasnova svojo skupino **African Fiesta Sukisa** (kar je, mimogrede, prvo znano spogledovanje v imenu skupine s tedaj vedno bolj uveljavljajočim se pojmom *soukus*). **Ley** pa je dodal istemu nazivu pridevnik **National**, pozneje pa je ime spremenil v **Afrisa**. Skupina, ki bo nato razpršila njegov glasbeni ugled tako po Afriki, kot po Evropi, se je od tistih časov imenovala **L' Orchestre Afrisa**.

(se nadaljuje)

Zoran Pistotnik

BUDIMPEŠTA – MESTO GLASBE

POVRATEK
K CSANGOM

Budimpeštanski pop je morda v brezvetrju, toda tamkajšnje ljudske plesne hiše so hrupne in pristne.

Pravili so, da se Madžar ob ničemer bolj ne napije, kot ob goslaču in kozarcu vode. Danes imajo Madžari sicer raje slivovko, toda goslači so še polno zaposleni in njihov stil je še vedno arhaična, skoraj psihedelično kompleksna vaška muzika, kakršna je pred stoletjem zaposlovala domišljijo Bele Bartoka. Bartoku se je tedaj zdelo, da ta glasba izumira, vendar se je hudo motil.

Vsako noč konec tedna v Budimpešti lahko skoraj pozabimo, da smo v postmodernem, s cedeji in technom bombardiranem dvajsetem stoletju. "Plesne hiše" (tanchaz) so opomin, da so žuri vzhodnoevropskih tradicionalnih ljudskih kultur trdnješi kot karkoli drugega. Na tipično noč v natrpanem baru s polno paro igra vaška ciganska goslaška skupina. Nekaj mlajših glasbenikov ob tem improvizira in stotine ljudi postaja prav zares omotičnih, ko se sučejo ob starinskem čardašu. Nato skupina preide v legényes, moški solo ples, in drug za drugim se fantje v vsakdanjih oblekah približujejo skupini, prikimavajo množici in izginevajo v metežu zvijanja, počepov in potrkov s čevlji. "Tanchaz gibanje", kot ga sedaj imenujejo, se je pričelo v ranih sedemdesetih med mladimi Madžari, utrujenimi od centralno diktiranih "prečiščenih" verzij folklorne. Preporod sta vodila violinist Bela Halmos in pevec Ferenc Sebo. Obiskovala sta starejše

podeželske muzikante in se povezovala s tradicijami, ki so bile na podeželju še zmeraj močne. Iskanje "bistrih izvirov" ljudske glasbe je vodilo v Transilvanijo, sedanji del Romunije, kjer je osamitev ohranjala staro-davno glasbo, ki je na Madžarskem že pričela temeljito usihati.

Ob povratku v Budimpešto so urbane skupine odprle "plesne hiše", ki so temeljile na transilvanskem modelu – najete sobe, v katerih si mladi ljudje omislijo svojo zabavo z goslimi, plesom, pivom in prepovedano slivovko. Najslavnejša od "tanchaz" skupin, Muzsikás, je uporabljala grobe, tradicionalne zvoke transilvanskih godalnih skupin in neposrednost besedil ljudskih pesmi v protest madžarski vladni kulturni politiki trde roke in s tem oskrbela disidentsko gibanje z glasbenim glasom, kakršen lokalnemu rocku nikoli ni uspel.

Dandanes plesne hiše še vedno trdno stojijo. Temeljna instrumentacija tradicionalističnih skupin obsega vodilno violino, kontrabas s črevnatimi strunami in kontrastno, tristrunsko violo s prirezano in znižano kobilico, ki omogoča igranje polnih, bogatih akordov v nesimetričnih transilvanskih ritmih. Ansambel lahko dopolnjujejo gosli, cimbele, dude z dvocevno prebiralco, lajna in različna pihala.

V današnjih časih lahko ciganske godalne skupine iz transilvanskih vasi uradno nastopajo v Budimpešti in tako vzdržujejo hrupno in pristno "vaško občutje" plesnih hiš. Zadnja manija je Csango muzika. Csangi so Madžari, ki prebivajo v dveh žepkih v pokrajini Gyimes in v Moldaviji. Igrajo robato, energično glasbo, v kateri se zrcalijo najstarejše madžarske tradicije. Ob uporabi glasbil, kot so gardon (čelu podobno godalo, po katerem se udarja s palico), koboz (brenkalo, podobno arabskemu udu, a

manjše in glasnejše) in moldavski kaval (flavta s petimi luknjicami), je tradicionalna Csango muzika obrizgala folk sceno z glasnim, trdnim ritmom.

Tudi manjšinske skupine na Madžarskem so udeležene v tej živahni sceni. Kalyi Yag izvajajo glasbo sodobnih romskih skupnosti na Madžarskem. V vlaški ciganski glasbi sicer prevladuje vokalna tradicija, toda ciganski potujoči delavci, ki so prišli v Budimpešto, so v petdesetih privzeli kitaro, mandolino, tamburico in kovinsko posodo za mleko kot tolkalni instrument (ki zveni nekako kot Yoruba govoreči bobnen). Srbsko in hrvaško manjšino zastopajo tamburaške skupine. Židovsko Klezmer glasbo je na Madžarskem pred nekaj leti oživil Budapester Klezmer Band in Muzsikás so ravnokar izdali CD z židovsko glasbo iz Transilvanije skupaj s starima ciganskima muzikantom, ki sta igrala na židovskih svatbah še pred holokaustom.

Skupini, kot sta Vasmalom in Hegedős, prepletata tradicionalne zvoke z jazz in world music občutji. Saksofonist Mihály Dresch staplja avantgardno improvizacijo s kmečkimi žalostinkami in romunskim sopranskim saksofonom (tarogato) v resnično originalno jazzovsko govorico.

Budimpešta ponuja raznotere klube z živo glasbo, ki so voljni angažirati gostujoče skupine prav tako, kot že uveljavljeni promoterji, kakršen je Multimedia. Poletni festivali tradicionalne glasbe rabijo tudi kot vitrine za dosežke iz tujine. Tisk v angleščini sproti seznanja obiskovalce s prihajajočimi dogodki in zagotavlja pokrivanje folk scene za tiste, ki niso večji madžarskega jezika.

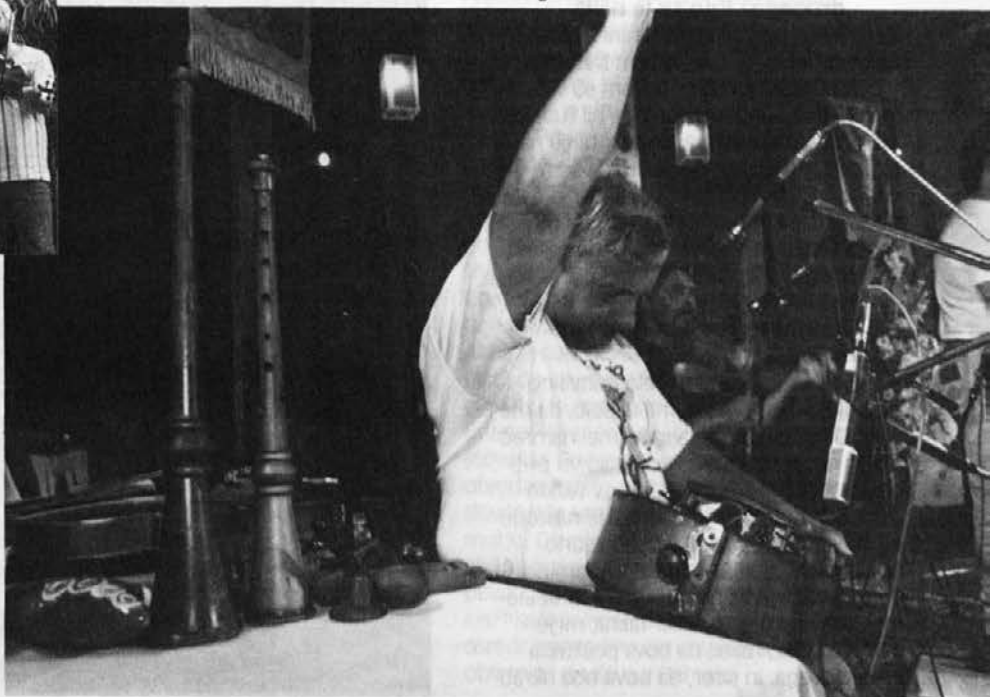
Bob Cohen je v New Yorku rojeni pisec in glasbenik, ki deluje v Budimpešti.
Prevedel ROR.

Skupina Makvirag v Csango zasedbi



Živa ilustracija pričajučega sestavka se obeta že v ponedeljek, 20. decembra ob 20.30 uri v Galeriji ŠOU na Kersnikovi 4 v Ljubljani in v torek, 21. decembra ob 19.00 uri v Grajski dvorani v Murški Soboti. Nastopila bo ena najstarejših in vodilnih madžarskih folk skupin Makvirag iz Budimpešte. Csaba Sziljarto, Zoltan Katai in Valus Gabor bodo na koncertih izvedli poseben program z naslovom Božične pesmi, ki pravzaprav zajema madžarske kolednice, napitnice in nabožne pesmi od Miklavža do Treh kraljev. Glasbeniki so čisto zaresni multiinstrumentalisti, saj igrajo na malone petdeset različnih glasbil in glasbilc iz ljudske uporabe.

Makvirag na koncertu v blejski Okarini poleti 1993.
Foto: Žiga Koritnik





O cimbalah in Marko bandi

pripoveduje Andrej Sobočan

GM Če že nisi edini, si pa gotovo eden redkih mladih cimbalistov pri nas. Cimbale so v Sloveniji, razen v Prekmurju, dokaj neznano glasbilo?

Res sem eden redkih, ki igrajo na cimbale. V Prekmurju sta menda še dva starejša možakarja, ki jih igra, kolikor pa mi je znano, sem najmlajši. Cimbale poznajo na Madžarskem, Češkem, Slovaškem, v Romuniji, Vojvodini in v Prekmurju. Tukaj so se obdržale, ker je bilo Prekmurje dolgo časa pod Madžarsko. Cimbale so glasbilo, ki je nastalo v prejšnjem stoletju na Madžarskem; izšle so iz oprekla. Imajo 123 kovinskih strun, ki so pripete na precej veliko leseno mizo s štirimi nogami. Strune so razdeljene na melodični in basovski del. Melodični del ima za vsak ton po štiri strune, basovski pa po tri. Po strunah se udarja z lesenimi palčicami, ki so na koncih omotane z vato in sukancem; nekateri igrajo tudi brez tega omotka. Strune so sicer uglasene kromatično kot pri klavirju, vendar si toni ne sledijo povsem po vrsti, so razmetani, kar je precej komplicirano. Glasbilo ima tudi pedal za dušenje tonov, ki deluje podobno kot pri klavirju, dušilci od spodaj pritisnejo na strune. Cimbalam v Prekmurju pravijo tudi cingule.

GM Kako, da si se odločil prav za ta instrument? Si prej že igral kaj drugega? Kdo te je učil?

Za cimbale sem se ogrel v rani mladosti, neke pri osmih letih, ko sem s starši hodil v bližnjo gostilno Baranja. Tam so vsak večer igrali, med muzikanti je bil tudi lastnik gostilne **Miško Baranja**. Igranje na cimbale me je tako prevzelo, da sem vedno, ko smo bili tam, ves večer presedel ob Mišku in cimbalah. Po takšnem mojem navdušenju smo se z Miškom in mojimi starši dogovorili, da bi se začel učiti igranja.

GM Kakšni so tvoji spomini na učitelja?

O svojem učitelju imam zelo pohvalno mnenje, saj je ravno nama uspelo, da me je naučil igranja; pred mano je imel namreč okrog deset učencev, vendar so vsi prej obupali. Učil me je z veseljem, v težkih trenutkih me je bodril, prirejal je nastope ter mi s svojo potrpežljivostjo vedno pomagal. Najbolj mi je ostal v spominu dogodek, ko je bil pri vaji njegov brat Elemer, prav tako glasbenik. Takrat mi je namreč Miško rekel, da bova poskusila nekaj novega, in sicer, da bova oba hkrati

igrala na iste cimbale. Jaz naj bi igral na pravi strani, Miško bi poskusil z nasprotno strani. Toda po dveh urah tega treninga nisva uspela naštudirati niti dveh taktov in Miško je rekel: "Zdaj pa pavzal!" Po pavzi pa mu brat reče: "Kaj se ti stari spravljaš pred cimbale, če pa je tvoje mesto za cimbalami? Poskusita obratno!" In tako tudi sva po težkih mukah naštudirala, pilila sva pa kar nekaj tednov. Glavno, da nama je uspelo!

GM Cimbale pri nas povezujemo z ljudsko glasbo, čeprav se nanje da igrati tudi kaj drugega. Madžarski skladatelj Zoltan Kodaly jih je na primer uporabil v suiti oziroma spevolgri Hary Janos, pa Igor Stravinski v historični burleski Renard. Zadnje čase jih poskušajo uporabljati tudi v pop glasbi.

Na cimbale se da igrati pravzaprav vse, kot na druga akordična glasbila. Vendar imajo nekako čustven, melanholičen zvok in so zaradi tega posebej primerne za takoimenovano "halgato" glasbo. Halgato po madžarsko pomeni umirjeno, v tem občutju so na primer prekmurske pesmi Točila san čarno vino, Venci vejli, Zrejšlo je žito, San se šetao, ki jih lahko igram sam kot instrumentalne melodije. Pri hitrih skladbah, kot so v Prekmurju recimo Tkalečka, Sotiš... in na Madžarskem čardaši, pa igram spremljavo. Na Češkem igrajo na cimbale mazurke, v Vojvodini pa poleg madžarskih tudi starogradske. V skupini

Marko banda v glavnem igramo prekmurske ljudske pesmi in plesne ter madžarske pesmi in čardaše, zaigramo pa tudi ponarodele slovenske valčke in polke.

GM V tej skupini se ukvarjate z ljudsko glasbo; kako ste prišli skupaj?

Sprva sem nastopal sam oziroma skupaj z Beltinsko bando Kociper-Baranja, ki je godla na samostojnih nastopih ponavadi v večji sestavi, spremljala pa je tudi folklorno skupino iz Beltinec. V to bando smo vključili tudi **Boštjana Rousa**, ki je plesal pri tej folklori, znal pa je tudi pihniti v klarinet. Moj že omenjeni, žal pokojni učitelj Miško Baranja naju je z Boštjanom naučil nekaj pesmi, da sva lahko tudi sama nastopala. Tako sva nastopala dve leti. V začetku leta 1990 pa se je v Beltincih porodila ideja, da bi imeli mlado bando. **Slavko Petek**, ki je tudi plesal pri folklorni skupini, je v šali nekoč obljubil, da se bo naučil igrati na kontrabas, če najdemo še violinista. Imeli smo srečo in prek ljubljanskega moškega pevskega zbora, ki ga je takrat vodila Ivica Budna, spoznali fantiča **Samuela Budno**, takrat učenca osmega razreda, ki je prvič zagodel na violino, ko je bil star štiri leta. Maja tega leta sta začela Samo in Slavek obiskovati Miška Baranja, ki ju je poučeval – Sama predvsem v prekmurskem in madžarskem melosu, Slavku pa je kazal prijemne na kontrabasu. Ker pa je Mišku in bandi, ko so začeli sodelovati z domačim pop glasbenikom Vladom Kreslinom, ostajalo bolj malo časa za nas in za folkloro, smo začeli delati z **Borisom Žaligom**, ki že trideset let vodi beltinsko folkloro, igra na harmoniko in je dober poznavalec prekmurskih melodij. Naš prvi nastop je bil sicer čista polomija, zato pa smo potem veliko vadili in pilili našo muziko. Ime **Marko banda** ponavadi ljudi, ki nas še ne poznajo, zavede, da pomislijo, da je kateremu od članov ime Marko. S tem imenom radi pokličejo violinista ali cimbalista. Vendar ima naše ime izvor v ravnem delu Prekmurja, kjer vse ljudi kličejo Marki. Ta naziv naj bi dobili po zelo stari prekmurski pesmi Marko skačec, ki je menda nastala na območju Beltinec.

GM Pogosto nastopate, kam in za kakšne priložnosti vas največ vabijo?

V dveh letih aktivnega nastopanja smo zabeležili okrog 130 nastopov. Godli smo že po skoraj celotni Sloveniji, na Madžarskem, v Avstriji, Nemčiji, Italiji, letos



Foto: Nataša Juhnov



1. Miško Baranja in Andrej Sobočan za cimbalami na koncertu Beltinske bande v kviru Druge godbe 1986, Foto: Božo Dolenc

2. Marko banda na Drugi godbi 1992, Foto: M. Mrva

3. Marko banda na nastopu v Svečini: (z leve) Boštjan Rous, Slavko Petek, Andrej Sobočan, Samo Budna, Foto: Darja Zemljč



pa tudi v Južni Ameriki. Največ nastopamo v zdraviliščih Moravske toplice in Radenci, zanje hodimo tudi po sejmi, kjer predstavljajo svojo turistično ponudbo. Sodelujemo tudi z ZKO Murska Sobota, Pomursko turistično zvezo, z občino Murska Sobota in drugimi prireditelji, ki nas pač povabijo. Letos smo gostovali v vseh omenjenih državah, nekaj skupaj z Beltinsko folklorno skupino, ki jo spremljamo. V Ingolstadt v Nemčiji smo bili skupaj s pomurskim gospodarstvom na sejmu MIBA kar cel teden. Prek Glasbene mladine Slovenije smo načrtovali tudi udeležbo na letošnjem Ethno campu in festivalu v Falunu na Švedskem, vendar nam je zaradi gostovanja v Južni Ameriki preprosto zmanjkalo časa, dopustov.

GM V Južni Ameriki ste bili septembra, kako je bilo?

Gostovali smo pri naših izseljencih v Argentini in Urugvaju, kamor so nas povabili v prvi vrsti prekmurski rojaki iz Bernala, predela mesta Buenos Aires, ki so praznovali petdeseto obletnico ustanovitve svojega društva. Ob tej priložnosti so si zaželeli nekaj pristnega, identičnega iz Prekmurja; prek Slovenske izseljenske matice so prišli do nas in mi se vabilu seveda nismo odrekli. Začele so se temeljite priprave na dolgo pot, treba je bilo narediti pravilno zaščito za naše instrumente, jih zavarovati... Vedeli smo, da bomo nastopali tudi v slovenskih klubih, kjer Prekmurcev ni ali pa so v manjšini. Zaradi tega smo s sabo povabili tudi Borisa Žaliga s harmoniko in naštudirali tudi druge slovenske ljudske plesne in pesmi. Na soboškem radiu Murski val pa smo za to priložnost posneli tudi kaseto z naslovom San se šetao.

Pot je bila dolga in že na začetku so se pojavili problemi, ko nam na tržaškem letališču niso hoteli spraviti v letalo krsti podobnega kovčka, v katerem je bil kontrabas. Slavek bi tako najraje sam ostal doma, ko je videl, da bo moral kontrabas nazaj v Prekmurje. Predstavniki matice nam je zatrdil, da bomo kontrabas dobili pri naših izseljencih, in tako je tudi bilo. V Argentini, v Buenos Airesu smo bili tri dni gostje pri primorskih Slovencih v tamkajšnjem klubu Triglav. Potem smo leteli v Cordobo, mesto v notranjosti Argentine, in tam nastopali tri dni, se vrnili v Buenos Aires in nadaljevali pot z ladjo prek Ria de la Plata do Urugvaja k prekmurskim Slovenem. Iz Urugvaja smo se še enkrat vrnili v Buenos Aires in tu je bil finale našega gostovanja. Prvi večer smo nastopili ob otvoritvi razstave likovnih in grafičnih del slovenskih umetnikov ter fotografij o Prekmurju. Drugi večer smo nastopili v cerkveni dvorani, kjer so nastopali tudi pevci tamkajšnjega slovenskega zbora Galus. Naslednji dan pa smo nastopili še na osrednji prireditvi ob praznovanju 50. obletnice društva v Bernalu.

Pripravil ROR



KJER DOMUJEJO KULTURE SVETA

Gost tega pogovora je muzikolog in namestnik umetniškega vodje pri Maison des Cultures du Mondes (v nadaljevanju MCM) gospod **Pierre Bois**. Sicer pa – naj raje spregovori sam.

MCM se je rodila leta 1982. Odkod zamisel za ustanovitev takšne institucije in kakšni so bili prvi koraki pri realizaciji?

MCM se je porodila v trenutku, ko v Parizu še ni bilo nobene tovrstne kulturne ustanove. Toda v Rennesu je že od leta 1973 obstajal Festival tradicionalnih umetnosti, ki je vsako pomlad med veliko nočjo predstavljal kulture sveta; trajal je 15 dni, organiziral ga je rennski Kulturni dom, katerega direktor je bil tedaj Cherif Khaznadar, umetniški vodja pa Francoise Grunde. 82-ega je tedanji kulturni minister Jacques Lang želel, da bi imeli v Parizu prostor, kjer bi lahko vse leto predstavljali nefrancoske, tuje umetnosti v vseh pojavnih oblikah: glasbo, ples, gledališče, razstave. Iz te pobude se je rodila MCM in direkcijo so zaupali Cherifu Khaznadarju, umetniško vodstvo pa Francoise Grunde. Zasnova MCM je bila pravzaprav že stara, saj je sledila Mitterranovemu diskurzu v Mehiki o kulturah sveta. Tedaj je že omenjal hipotezo o ustanovitvi takšne institucije v Franciji. Jacques Lang je prevzel to zamisel in dal pobudo za njeno uresničitev. Resda ni bilo najbolj enostavno, vendar ne na institucionalni ravni, saj se je Ministrstvo za kulturo ob podpori Francoske Alianse odločilo, da nam je v njenem gledališču ponudilo tudi prostore, saj je bilo pravzaprav najtežje najti gledališče, ki bi nas sprejelo. Nato je bilo seveda treba pritegniti občinstvo. Tu je bilo več težav, toda sčasoma, resda počasi, a vendarle, smo si ustvarili sloves.

Predstavitve bengalskega plesa leta 1985

Je bila potemtakem ustanovitev Doma kultur Sveta delno povezana tudi s tedanjim prihodom socialistov na oblast in ali se je sedaj z vladavino desnice kaj spremenilo?

Da, bilo je povezano... Pravzaprav ne bi mogel trditi, da so socialisti neposredno ustanovili to institucijo, vendar pa je bilo zaradi odprtosti duha vladajočih struktur in njihovega sprejemanja tujih kultur stvar veliko lažje izpeljati. Denimo, da je bil za ustanovitev Doma kultur Sveta zelo ugoden mondialistični ideal, vsebovan v socialistični misli tedanjega obdobja. Z desnice je sedaj precej drugače. Sicer pa verjetno veste, kakšna je sedanja politika, ki se osredotoča predvsem na Francijo ter zapira pred tako imenovanimi tujki. S prihodom desnice se je seveda kar veliko spremenilo. Denimo: pred dvema letoma je MCM svoje dejavnosti, predvsem predstave, preselila v veliko ugodnejše in večje prostore, sem, v gledališče Rond Point.

Dom kultur Sveta zadnji dve leti svoje programe predstavlja v gledališču Rond Point v Parizu

Letos, malo po spremembi oblasti, pa smo zvedeli, da se moramo v roku enega leta izseliti iz tega gledališča in se vrniti v malo gledališče, od koder smo prišli, kajti hočejo, da je Rond Point – Gledališče Renaud Barrault posvečeno samo francoskemu gledališču, in pika. Nikakor ne več nefrancoskim kulturam. Skratka: takojšen in viden učinek spremembe politične oblasti.

Labko predstavite polje dejavnosti Doma kultur Sveta?

Polje dejavnosti je zelo raznovrstno. Teoretično je odprt vsem tujim kulturam, s poudarkom na tradicionalni umetnosti, čeprav tudi sodobne umetnosti ne izključuje, vendar je pogoj, da so to tuje kulture, ki se v Franciji še niso predstavile. Seveda je v tem kontekstu Francija, tudi francoska tradicionalna umetnost, malce zanemarjena. Osnovni usmeritvi sta tradicionalna glasba in ples z vsega sveta, predstavljamo pa tudi likovne umetnosti, tradicionalno gre seveda bolj za uporabne predmete, imeli smo denimo razstavo lesenih skulptur Paiwanov, domačinov Tajvana, to je ljudska umetnost – uporabna in ritualna. V podobnem duhu smo naredili razstavo tradicionalnih tkanin iz Sirije, s poudarkom na beduinskih, seveda imajo za beduine te tkanine vsakodnevno uporabno vrednost, vendar so hkrati tudi umetnine. Nekatere razstave imajo precej arheološki, zgodovinski značaj, denimo Hanive z Japonske. To so majcene obredne figure, ki so jih našli v grobovih. Bilo je tudi nekaj slikarskih razstav, denimo sovjetskih naivcev, pa brazilskih naivcev... Izdali smo tudi nekaj knjig, imeli smo revijo, vendar je vse skupaj komajda omembe vredno. Vsekakor je v založniški dejavnosti naše ustanove najpomembnejše in najmočnejše glasbeno založništvo, se pravi kolekcija Inedit.

Ali kdaj pomislite, da bi izvažali koncerte, razstave, prireditve... Če dam malce banalen in precej drugačen primer – denimo kot WOMAD, ki organizira festivale vseh svetov po svetu. Ste kdaj pomislili, da bi Dom kultur Sveta celovito predstavil svojo dejavnost, torej razstave, gledališče, koncerte, tudi druge?

Ne. Ne kot festival. Vendar pa za nekatere prireditve organiziramo turnee po Franciji, pa tudi po Evropi. Sodelujemo s sorodnimi strukturami po Evropi (v Švici, Nemčiji, Belgiji, na Nizozemskem), in ko organiziramo junijski festival, pa tudi druge koncerte in prireditve, poskrbimo za turnee. Ampak ne segamo čez meje Evrope. Le enkrat smo sodelovali pri organizaciji indijskega leta v Franciji v sezoni 85/86, in tedaj so nas poprosili, da bi pomagali tudi pri organizaciji francoskega leta v Indiji, če me spomin ne vara v sezoni 89/90. Tedaj smo



Rajastanski predstavitve leta 1985

LE
ROND
POINT
THEATRE
DIRECTION: C. BOIS



Maska in pet svetov
z razstave leta 1988

organizirali veliko javno prireditev v Bombaju in Delhiju, izbrali smo francoske tradicionalne skupine, ki se so tam predstavile.

Vaša najpomembnejša dejavnost je, kot ste že omenili, kolekcija Inedit, torej izdajanje plošč. Kdaj se je Dom kultur Sveta odločil za to, že ob ustanovitvi?

Ne. Pravzaprav: Dom kultur Sveta in pred njim omenjeni Festival tradicionalnih umetnosti sta imela diskografsko politiko že od leta 1973/74, vendar se je ta izvajala v sodelovanju z založniško hišo ARION. Izšli sta dve, morda tri, štiri plošče na leto, posneli so jih arionovi tehniki med koncerti ali ob koncertih, ki jih je organiziral Festival tradicionalnih umetnosti in nato, po letu 1982, Dom kultur Sveta. Toda leta 1985 so Arion prodali, nekdanji vodja je šel v pokoj in tedaj smo se odločili, da bomo osnovali lastno kolekcijo plošč. Se pravi, da se je **Inedit** pojavil tri leta po ustanovitvi MCM.

Lahko malce osvetlite delovanje Inedit? Snete predvsem koncerte, ki jih organizirate...

Delovanje **Inedit** je mnogovrstno, ima več osišč del. Podobno kot izkoristi Real World festivale, ki jih organizira Womad, da posname plošče, se tudi **INEDIT** okoristi s koncerti, ki jih organizira MCM, če so seveda zanimivi. Tedaj posname in založi bodisi koncert bodisi studijsko ploščo. To je prva točka delovanja, s tem smo začeli. Potem se je **Inedit** počasi odprl glasbenim iskalcem in

glasbenikom, ki so sami posneli gradivo, ali na terenu ali v studiu; ti torej k nam prinesejo trakove, mi pa jih opremimo s knjižico in izdamo v kolekciji **Inedit**. Tretja točka delovanja, ki je pravzaprav najbolj specifična in najpomembnejša, so antologije. Sedaj postopoma izdajamo tri antologije: Antologijo klasične maroške glasbe (ko rečem klasična, mislim tradicionalno klasično glasbo), druga je Antologija azerbajdžanske klasične glasbe in tretja Antologija tunizijske klasične glasbe. V maroški antologiji so posnetki, ki smo jih posneli sami v Maroku v sodelovanju z maroškim Ministrstvom za kulturo; delali smo s štirimi maroškim orkestri in tako v celoti, integralno posneli maroški klasični repertoar, to je približno 73 cedejev. Podobno delamo tudi v Tuniziji, prav tako v sodelovanju s kulturnim ministrstvom, vendar sta tu dve stopnji: na prvi izdajamo arhivske posnetke, ki so jih okoli leta šestdeset naredili na Radiu Tunizija. Seveda so skorajda vsi ti glasbeniki že mrtvi. Se pravi, da kosček tunizijskega repertoarja predstavljamo z arhivskimi posnetki, ki zgovorno pričajo, kako se je ta glasba izvajala v začetku 60-ih. Ta repertoar bomo dopolnili s posnetki, ki jih bomo napravili sami v Tuniziji z različnimi orkestri, potem ko ga bodo pripravili. Azerbajdžansko antologijo smo pravzaprav začeli naključno: v Franciji so nastopali azerbajdžanski glasbeniki, in ta glasba je bila tako lepa, da smo jo posneli. In ko smo izdali že četrto ploščo, smo se odločili, da izdamo to glasbo v antologiji. Na tej točki smo organizirali odpravo v Baku in na mestu posneli azerbajdžanski repertoar.

Kakšni pa so kriteriji izbire, po kakšnem ključu se odločate za glasbe in glasbenike?

Nimamo pravih kriterijev izbire. Seveda imamo neke kriterije, toda nismo osnovali nekakšne politike meril. Ne delamo načrtno, denimo: to leto se bomo posvetili tej in tej deželi, tej in tej regiji, naslednje oni, nato tretji in tako naprej. Delujemo veliko bolj izkustveno, lahko bi rekli po srcu: slišimo kaj, kar nam je všeč, in to želimo izdati, razen seveda pri antologijah. Ko pripravljamo antologijo, moramo biti veliko bolj racionalni, delati je treba natančneje, bolj sistematično. Neantološke plošče izdajamo razmeroma nenatratno – izbiramo pač med ponujenimi koncerti in predlogi zunanjih ljudi, ki nam nosijo trakove. Kriteriji, pravzaprav bolj nepisana pravila, morajo biti v sozvočju z našo dejavnostjo: glasba mora biti čim bolj avtentična, vendar je treba hkrati vedeti, da nismo znanstvena ustanova in da ne izdajamo znanstvene kolekcije, kot denimo Le Musée de l'homme, ampak bolj kolekcijo za senzibilizacijo publike, rekel bi – kolekcijo vulgarizacije, toda vulgarizacije v plemenitem pomenu besede. Torej občinstvu ne nudimo kar vsega po vrsti, ne glede na kvaliteto in zanimivost. Glasba mora biti potemtakem kar se da avtentična, a mora tudi ugajati; ne moremo izdati katere koli glasbe katere koli dežele, posnete na terenu – ta oblika izginja, nič nimam proti njej, povsem legitimna je, dobra, toda iz nje je treba narediti ploščo, ki bo občinstvu znala ugajati. In vse glasbe ne ugajajo, vse glasbe tudi niso enako zanimive. Vsekakor igra pri izbiri vlogo tudi oseben občutek. Ali, povedano drugače: če se bo denimo na plošči v zbirki Musée de l'Homme ali pa Berlinskega muzeja pojavila izčrpan študija nekega kulturnega mikrokozmosa, ki bo povsem zanimiva za raziskovalce in študente muzikologije, saj jim bo dala res natančen in bogat vpogled v eno od glasbenih kultur, četudi je ta glasba zelo enostavna in monotona, mi iz tega ne bomo napravili cele plošče, ampak bomo raje sestavili malce širšo, a pisano panoramo. Upam, da sem razumljiv, konkretno: Berlinski muzej je na dvojni vinilni plošči izdal glasbe nekega plemena s Sumatre; to je zelo zanimiva, zelo kompleksna in zelo znanstvena plošča; tudi mi pripravljamo ploščo glasbe s Sumatre, vendar bo krajša (en sam cd), imela bo stvari, ki jih berlinska nima, in predvsem: bo manj izčrpana, hkrati pa bo predstavila veliko širšo glasbeno panoramo Sumatre. Skratka: bo manj natančna, bolj široka, tako da bo zanimiva za več ljudi, ne ravno za množično občinstvo, ampak za vse, ki jih tradicionalne glasbe zanimajo, ki jih želijo spoznati in ki želijo spoznati tudi to glasbo, niso pa etnomuzikologi, raziskovalci in je torej ne potrebujejo za raziskovalno delo.

Vi ste muzikolog. Kakšno je mesto t.i. etnomuzikologije v zabodnem svetu, sploh v muzikološki srenji, na glasbenih konservatorijih?



Javanski dvorni
ples leta 1989



KJER DOMUJEJO KULTURE SVETA

jib, akademijab?

Nezadostno in nezadovoljivo. Ne morem sicer govoriti za Evropo, saj poznam bolj Francijo. Lahko rečem, da je mesto etnomuzikologije očitno zelo, zelo majhno. Neevropske glasbe so zanemarjane. Prvi etnomuzikologi v Franciji, ki so jih

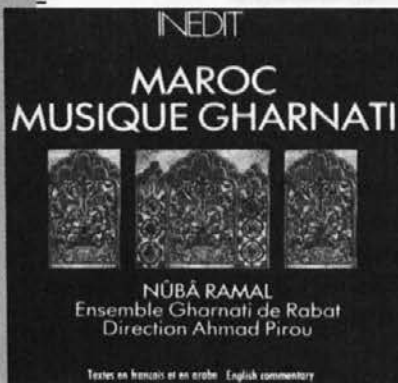
"sprejeli" na kongrese klasične muzikologije, so bili v precej čudnem položaju. Naj povem anekdoto iz tega obdobja, iz petdesetih: nek etnomuzikolog je tedaj na tovrstnem kolokviju reflektiral in predstavil glasbeno kulturo nekega plemena, izgubljenega neke v svetu, predstavil je zvočno gradivo in govoril o tej glasbi. In ob zaključku njegovega diskurza je predsednik kolokvija izjavil: **"Zahvaljujem se gospodu Temu-pa-Temu za to potovanje VEN IZ GLASBE."** Seveda je ta sentenca močno razburila omenjenega muzikologa – resda so ga sprejeli na

glasbeni kolokvij, vendar so bili vsi po vrsti mnenja, da to, o čemer govori, sploh ni glasba. In ta anekdota na splošno velja še danes, čeprav se o etnomuzikologiji več govori in se tudi t.i. glasbe sveta vedno več slišijo. Prepričan sem, da na glasbenih konservatorijih še vedno nimajo mesta, ki jim gre. Kljub nekaterim glasbenikom, skladateljem in melomanom ostaja ta srenja zelo zaprta v meje evropske klasične glasbe in ne uvidi vse širine, ki bi jo lahko prinesle glasbe od drugod. Vse prepogosto se še vedno spotikamo ob definicije, da je glasba le melodija, ritem in harmonija, da glasba, ki nima harmonije, ni glasba in tako naprej. Zavračanje vseh odklonov od evropskih klasičnih meril je še vedno zelo močno. Seveda se tudi tu stvari počasi premikajo, vendar so prizadevanja še vedno precej obrobna, marginalna. Po vsej Franciji se ustanavljajo centri za tradicionalno glasbo, ki branijo tradicionalno kulturo. To je hvalevredno dejanje, vendar pa ni veliko konzervatorijev, kjer bi ponudili tudi poučevanje drugih glasb, tistih, ki ne pripadajo evropski klasični glasbi; edino jazz počasi pronica vanje. Saj ne zahtevam ravno poučevanja arabske lutnje in kitajskih citer na pariškem mestnem konservatoriju, vendar pa bi lahko vsaj pri teoriji (denimo pri zgodovini glasbe, analizi, pri solfeggiu) namenili nekaj prostora tudi neevropskim glasbam in tako povečali znanje, glasbeno občutljivost in odprtost študentov glasbe. To res ne bi bilo slabo. Sploh pri solfeggiu, kajti študentje bi recimo na predavanjih o ritmu odkrili, da obstajajo tudi drugi ritmi, lahko bi se zamislili ob afriški, indijski in arabski ritmiki. Pri zgodovini glasbe pa nikakor ne bi smeli pozabljati, da je na vso našo srednjeveško glasbo občutno vplivala arabska glasba; to je sicer stvar, o kateri glasbeni zgodovinarji, specializirani za srednjeveško glasbo, govorijo, vendar pa o tem žal ne govorijo na konservatorijih in šolah. Mislim, da bi bilo spoznavanje z neevropskimi glasbami treba

vkjučiti tudi v glasbeni pouk na srednjih šolah, kajti tudi tu je glasbena vzgoja osredotočena le na evropsko klasično glasbo; nekateri poskusi, ki so jih napravili etnomuzikologi in študentje muzikologije, ko so poučevali na srednjih šolah, so pokazali, da so se učenci ob poskusnem predvajanju neevropskih glasb hitreje in močneje odzvali kot na evropsko klasično glasbo. Toda na žalost so neevropske glasbe še vedno v nekakšnem getu; prav tako etnomuzikologija. To je dejstvo. Seveda Inedit ni etnomuzikološka ustanova; etnomuzikologija je znanost, mi pa želimo neevropske glasbe razpečevati, se pravi, da se ne ukvarjamo z muzikološkimi in znanstvenimi postopki. Glasbo, ki ugaja, želimo posredovati občinstvu; tudi če občinstvo kakšno glasbo že pozna, mi pa odkrijemo novega, neznanega izvajalca, želimo, da ga odkrijejo. Naše delovanje je torej nezapleteno, etnomuzikologija pa je celovita in zapletena veda: preučuje glasbene sisteme, kako se glasba integrira v družbeno stvarnost itn.

Kakšen je vaš odnos do t.i. world music, do raznih etno-popov, popularnih neevropskih glasb?

Izraz world music je dobil v angleščini precej natančen pomen, termin musiques du monde (glasbe sveta), ki je pravzaprav prevod angleškega izraza, pa je precej širši. Prvi predlog, prvi prevod za world music je bil v Franciji sono mondial, vendar se ni uveljavil splošneje, čeprav je zelo natančen: svetovni zvok, torej mešanica, fuzija; izraz zelo natančno opiše world music – mešanico žanrov. Termin musiques du monde (glasbe sveta) pa se je v zadnjih letih v Franciji pomensko zelo razrasel, saj je veliko struktur (predvsem novinarjev in direktorjev gledališč) raje opustilo termin tradicionalna glasba, ki se jim ni zdel jasn. Nekateri so se zavzemali za termin etnična glasba, vendar ta ni bil vedno točen, saj etnična glasba pomeni ljudsko glasbo, in torej implicitno izključuje velike učene glasbe: indijsko, kitajsko, japonsko, perzijsko, arabsko, indonezijsko et cetera. Tako so se končno odločili za termin glasbe sveta, kajti vanj se lahko stlači vse po vrsti, to je resnično termin za vse. Vendar osebno določeni glasbi raje rečem world music kot glasbe sveta, saj smo mi precej proti world music. Proti smo predvsem zato, ker je to v končni fazi sistem, ki je zelo varljiv, lažniv. Ko nek ustvarjalec world music zasliši kakšen majcen zvok, od kjerkoli že je, ki mu je všeč, si reče: *"Lej lej, tole mi je pa všeč, tole bom pa porabil kje v kakšnem komadu, to bo zelo ljubeč dodatek."* To je to, kar počne Peter Gabriel in tudi drugi. Ljudje nato slišijo skladbo in rečejo: *"Ouah! V tem štiklu je pa nekaj presenetljivega."* In presenetljivega so slišali natančno 10, 15 sekund, potem pa so dejali: *"Ah! To torej pripada od tu in tu, res imam rad glasbo, ki pripada od tu in tu, super je."* Toda slišali so le 15 sekund in dobili povsem napačno pred-



stavo, kajti petnajst sekund indijske rage (ki traja navadno pol ure, tričetrt ure, uro) ni več indijska raga. Ne moreš reči: "obožujem indijsko rago", če si je slišal le 15 sekund. To je prva prevara world music. Druga prevara so argumenti, s katerimi se branijo, ko jim kdo kaj očita. Na primer: tistim, ki se ukvarjajo z world music, kdo očita njihovo početje, denimo varanje poslušalcev s koščki rage. Seveda rečejo: "Ja, res zavajamo, ampak tako množično publiko postopoma pripravimo, da sprejme to glasbo. Posredujemo jo v majhnih, sekundnih dozah, ljudi privadimo nanjo, in potem se bodo potrudili in jo odkrili." To ni res, to sploh ni res. Kajti veliko ljudi, če jih tisti košček morda ne napelje k poslušanju originala, hitro spozna, da so to strašno dolgočasna glasba, saj je njihovo uho konec koncev vajeno le pop glasbe; potem si rečejo, da je petnajst sekund te tradicionalne glasbe res odlične v pop štiklu, da pa zares ne morejo tega poslušati ure in ure. Druga prevara je torej trditev, da pomagajo ljudem odkrivati glasbe sveta in da nam potemtakem delajo uslugo.

Vendar ti dve prevari sami po sebi ne bi bili nič hudega – naj jim bo, naj imajo veselje. Tretja prevara je res nevarna in vredna vsega obsojanja: gre za pot, kako pridejo do teh koščkov, in za odnos do tradicionalnih glasbenikov. Kajti ko ti ljudje povabijo kakšnega tradicionalnega glasbenika, naj pride igrat za eno njihovih plošč, ga najprej prepričajo, da bo postal velika zvezda, nato pa ga učijo početi stvari, ki jih prej nikoli ni počel.

Učijo ga, denimo, uporabljati semplerje in sintetizatorje, mešati njegovo glasbo z binarno ritmiko, čeprav imajo tradicionalne glasbe praviloma mnogo zapletenejše ritmike. Tako tradicionalnega glasbenika pripeljejo do stopnje, ko transformira svojo glasbo, po sili, z nasilnim šokom, in ne po zgodovinski logiki razvoja. Po logiki modnih fenomenov seveda po letu, dveh pravijo, da jih ne zanima več, da so prešli na druge stvari. Glasbenik je mislil, da bo postal zvezda, modificiral je svojo glasbo, morda je tudi vso svojo domišljijo prestavil v binarnost, in sedaj se znajde

zavržen, ne da bi vedel, kaj naj sploh dela. Povsem je dezorientiran in zmeden. Niti tega se ne more več vprašati: **Ali naj bi delal tisto, kar sem počel prej, ampak če to pomeni, da sem se zmotil... in sploh, ali sem sploh še sposoben početi tisto, kar sem počel prej...** Po tej poti torej jasno in razločno uničujejo glasbene tradicije. Zato je world music zelo nevarna. Seveda obstaja tudi manj nevarna pot: če bi uporabljali inserte z že posnetih plošč. Če bi rekli: "Lej, odkril sem eno ploščo iz zbirke tradicionalnih glasb (denimo iz kolekcije Inedit ali Unesco ali Ocora in tako naprej), tam je neka pesem neke ženske ali moškega, posneta v neki vasi, zelo mi je všeč, to bomo porabili." Prav, še vedno nismo ravno navdušeni nad tovrstno manipulacijo, vendar bi bila mnogo manj nevarna za tradicionalno kulturo, saj bi oseba, ki je pela

ali igrala, ostala v svoji vasi, še naprej bi tako pela in igrala, se pravi, da v svoji kulturni praksi ne bi bila zmotena, ogrožena. Morda jo bodo brez njene vednosti izkoristili in zaslužili ogromno denarja s koščkom glasbe, ki ga je ustvarila, toda to bo tudi vsa tragedija. Toda ti postopki, ki v Evropo pripeljejo glasbenike, jim mešajo glavo in jih napeljujejo k delanju raznih fuzij, obveznih fuzij, res niso pravilni. Sploh ker jih glasbenik sploh ne more zavrniti, saj se ne zaveda grožnje, ki obvisi nad njim in njegovo kulturo; najverjetneje prihaja iz revne dežele, obljublja mu ogromno denarja in slavo – seveda bo sprejel. Toliko na grobo.

Do neke mere se povsem strinjam, toda kaj pa urbane popularne glasbe, denimo Afrike, arabskega sveta, ki so postopoma evoluirale, vnašale elektriko, sodobna glasbila, zabodnjaške oblike? Na primer alžirski rai, mnogoteri afriški pop stilemi, zairski sukus; skratka glasbe, ki so se spreminjale postopoma, leta in desetletja, doma?

Da, seveda, ko se ves postopek dogaja v deželi sami, je drugače. Rai je zelo zanimiv fenomen, saj je glasbeni odgovor mladine, ki je potrebovala drugačne vrednote. Mladina se je v 60-ih, 70-ih prepoznala v repertoarju glasbe šaabi, mestne popularne glasbe, ki je tedaj še rabila pretežno tradicionalna glasbila, čeprav je vanjo že prodrla kitara, vendar repertoar še ni bil elektrificiran. In potem se je pojavil rai. Toda rai je vsekakor stvaritev mladih Alžircev, in ne stvaritev nekega Petra Gabriela. Nevarnost nastopi tedaj, ko kdo kot Gabriel zvleče tradicionalnega glasbenika iz Tanzanije ali od koder si že bodi le zato, da zaigra na sanzo v kakšnem komadu Genesis ali česar koli že. Tudi urbane glasbe Zaira so se razvijale v Kinšasi, sprejemale so celo paleto raznolikih vplivov: kubanskih, antilskih, skratka afro-karibskih ritmov. Torej – zakaj pa ne! To je pač razumljiva evolucija, ki se ni zgodila na silo. Sam sem bil v Afriki leta '78 in iz vseh malih vaških pivnic je odmevala kongoško-zairska glasba, ljudje so plesali, štikle so peli v domačem jeziku. To je bila neka nova glasba, ki je nastala sama po sebi in ki ni uničevala tradicionalnih glasb tiste dežele. Ni bila protislovna. Rodile so se skupine mladih, ki so se odločili, da bodo igrali električne kitare – prav! To se je zgodilo v Franciji, v Ameriki, v Angliji, zakaj se torej ne bi v Afriki?! To je povsem legitimno. In tudi – iz česa bo črpala novonastala glasba? Nujno bo črpala tudi iz lastnih tradicionalnih korenin. Odlično! Vse dokler tradicionalnim glasbenikom pustimo, da pojejo in igrajo po svoje in jim ne vsiljujemo nove glasbene kulture. Jasno je tudi, da bodo podeželske tradicije prej ali slej odmrle, izginile, saj se podeželje spreminja, priča smo ruralnemu exodusu, ljudje odhajajo v mesta. Vemo, da je tradicijam usojena poguba, in

prav zato jih je treba tudi precej hitro posneti, da bo ostalo vsaj pričevanje. Vendar pa se morajo te spremembe dogoditi spontano, na mestu samem in po logiki kulturnih sprememb, pogojno naravno; dogoditi se morajo po logiki dogodkov in raz-



Bambunda iz Zaira leta 1988

INEDIT
GRÈCE



ÉPIRE

Takoutsis, musiciens de Zagori

INEDIT
HAZANOUT



Chants liturgiques Juifs
Jewish Religious Vocal Music
Judische Kantoralmusik

voja. Zato je Zahod kriv, ker je ustvaril umetne tvorbe, ki nimajo nič ne z našo kulturo ne s katero koli drugo kulturo. To so neki umetni produkti mešanj, in mešanja so nevarna, sploh kulturna mešanja. Če se vse skupaj pomeša, ne ostane nič, praznina, enoličnost. Da me ne bi razumeli narobe – mislim le na izgubo raznolikosti, drugačnosti. In drugačnost mora obstajati! Neko tujo glasbo, kulturo, cenimo prav zato, ker je drugačna, zato je neumno, nesmiselno, da jo želimo priličiti, inkorporirati v našo, jo nadomestiti, da bi dobili nekakšen sredinski izdelek, sestavljen iz drobca te kulture, drobca one – v bistvu pa ne bi bil nič, zmazek. Glasbeni esperanto, ki nima ne identitete ne korenin ne prihodnosti.

upajo... To je sporočilo predstave, ki jo bomo organizirali v Parizu. Toliko o programu MCM. INEDIT je sedaj sredi treh antologij, ki jih je seveda treba dokončati. Maroška je posneta do konca, moramo jo samo še izdati, za naše maroške partnerje je tudi izšla že v celoti, saj je v Maroku zadosten trg, da

lahko kupijo kovček s 73-imi diski. Tam to ni problem, v Franciji pa je. Tu izdajamo postopoma, eden do dva boks na leto. Do sedaj so izšli trije, se pravi, da jih moramo izdati še enajst, in to se bo zgodilo v naslednjih letih. Podobno je s Tunizijo, le da moramo tam narediti še mnogo posnetkov; za Azerbejdžan so posnetki narejeni in mislim, da bomo azerbejdžansko antologijo zaključili do konca naslednjega leta, morda malce kasneje. Azerbejdžanska antologija je bila nujna predvsem zato, ker azerbejdžanska glasba na Zahodu ni tako priznana, kot bi zaslužila, saj je to odlična glasba, enakovredna drugim velikim glasbam: perzijski, arabski... je celo mnogo bolj živa od arabske, in prav zato tudi še ni ogrožena. Veliko je šol, kjer formirajo glasbenike, iz njih pride vsako leto mnogo mladih z diplomami; veliko je zelo dobrih glasbenikov in velikih mojstrov. V Franciji je zelo znan Alem Kassimov, ki redno nastopa v Theatre de La Ville, vendar nikakor ni edini. Zato bi radi občinstvu predstavili še druge velike azerbejdžanske umet-

nike, Alem je resda eden največjih, toda so še drugi, ki jih je treba odkriti. Resda pa azerbejdžanska glasba ni ogrožena, zelo živa je; nasprotno je Maroko zelo ogrožen, repertoar počasi izginja, zato je bilo nujno posneti to integralno antologijo. Gre pretežno za ustno izročilo in le še nekaj starih mojstrov (glasbenikov, ki so res že zelo v letih) pozna ves repertoar na pamet, zato smo jih poprosili, naj ga obudijo; sedaj je nahko učili ob poslušanju plošč. Podobno je v Tuniziji: obuja se repertoar, ki je zelo ogrožen, čeprav sedaj doživlja preporod, zato ga želimo spraviti na ploščo, preden odmre. To so torej te tri antologije, ob tem pa bomo kolekcijo INEDIT skušali malce odpreti tudi Evropi. Nekaj je že izšlo iz Rusije in Grčije, trenutno pripravljamo izid kalabrijske glasbe z juga Italije, načrtujemo tudi izdaje baltskih glasbenih tradicij, te pripravljamo kar na mestu, in sicer z arhivskimi posnetki; veliko nameravamo delati tudi s centralno Azijo, saj je prava zakladnica glasbenih oblik, ki so zelo malo znane, a začudjujoče bogate. Nekoliko bolj se bomo odprli tudi Afriki, lani smo izdali dve plošči črne Afrike, in to želimo sedaj razširiti; in nenazadnje, posvetili se bomo tudi Ameriki. Znani projekti so torej: Kalabrija, Baltske dežele, Komorsko otočje, tri plošče z indonezijsko glasbo (z Jave, s Sumatre in z Bornea) ter Turkmenistan. To je že vse posneto in čaka na izid. Tako.

Intervju je posnela in prevedla Tatjana Capuder



S predstave **Za konec bi vas vprašala še, kakšni**
Črnci Jeana **so načrti kolekcije Inedit in MCM?**
Geneta v
Parizu

Za MCM raje ne bi govoril, ker program še ni dokončan. V prihodnji sezoni bo tu kar precej koncertov in prireditev, denimo Kraljevi Balet iz Kambodže. Za nas so prireditve zelo pomembne, govorijo o enem izmed poslanstev MCM; morda se zdi to poslanstvo malce pretenciozno, vsekakor je zelo ambiciozno. S skrbjo za posamezne tradicije in s predstavljanjem teh tradicij v Franciji jim želimo pomagati, da bi znova zaživele. To se je enkrat zgodilo z vietnamskimi vodnimi marionetami, gre za marionetno gledališče, ki se igra na vodi in v vodi – upravljanci marionet so pod vodo, marionete pa na gladini. MCM je enkrat predstavil tako vietnamsko skupino, če sem natančen: zadnjo tovrstno skupino, ki je še obstajala. Predstava je imela v Parizu precejšen uspeh, vendar to ni pomembno. Pomembnejše je, da so vietnamske avtoritete ugotovile, da, če se Francozi zanimajo za marionetno vodno gledališče, potem morda zasluži, da še naprej obstaja. Ko se je skupina vrnila v Vietnam, so se vietnamske oblasti odločile, da bodo ustanovile šole za marionetno vodno gledališče in za poučevanje najele stare mojstre te umetnosti. Pred dvema letoma smo znova povabili vietnamsko marionetno vodno gledališče, in tedaj nam je bilo na razpolago kar pet tovrstnih skupin. Skratka: neka tradicija, ki je že skoraj izumrla, se je zaradi operacije MCM znova porodila, zaživela. In to je čudovito. S Kraljevim Baletom iz Kambodže je malce drugače. Pokazati hočemo, da je v Kambodži po letih civilne vojne, ko so vse oblike velike khmerske klasične kulture takorekoč izginile, saj so bili nosilci pobiti ali pa so pobegnili v tujino, kjer so tudi želeli nadaljevati svojo umetnost, vendar to ni bilo isto.... Skratka, ko se je princ Sihanuk, član kraljeve družine, vrnil in ko se je položaj v Kambodži malce umiril, so se odločili, da bodo z mojstri, ki so ostali, obudili Kraljevi Balet iz Kambodže. In mi želimo letos končno predstaviti to delo in reči: Vidite, v Kambodži kultura ni mrtva, preživela je katastrofo in tudi druge dežele lahko

CLAUDIO MONTEVERDI (1567 – 1643) je v svojem bogatem opusu zapustil številne solistične kantate in opere, med katerimi so najbolj znane in največkrat izvajane **Orfej**, znamenita **Ariadnina tožba** iz istoimenske opere, **Odisejeva vrnitev** in **Kronanje Popeje**. Skladatelj je za glasbeno gledališče napisal tudi več petih baletov oziroma baletnih oper (*Il Ballo dell'Ingrate*), scenjskih oratorijev in intermedijev. Čeprav je v prvi operi *Orfej* še sledil idejam Florentinske camerate z značilnim recitativnim slogom in govornimi poudarki, je želel z glasbo izraziti najrazličnejša občutja in duševna stanja. V poznejših delih je iz melodične deklamativnosti razvil dramatični recitativ z značilnimi disonancami, modulacijami in kromatiko – "vznemirljivi slog". Njegove arije so že pisane v obliki arij da capo, značilne so tudi spremembe v igri orkestra: zasedba je skržena v glavnem na čembalo, lutnjo in godala. Opere začenjajo instrumentalni uvodi, pogosto toccate, in so prvi primeri operne uverture. Orkester je vključen tudi z medigrami – ritornelli. Med Monteverdijevimi **sakralnimi deli** so znani njegovi duhovni koncerti, *Magnificat*, *Vespere* in *maše*.

Bil je eden prvih opernih skladateljev in zadnji veliki madrigalist po Willaertu, de Roreju, obeh Gabriellijih, Lassu, Palestrini, de Monteju, Gesualdu da Venosi in Marenziju. Njegovih devet knjig madrigalov, zbirka canzonet in dve knjigi *Scherzi musicali* odkrivajo izredno zvočno bogastvo italijanske madrigalne umetnosti s konca 16. in prve polovice 17. stoletja.

V madrigalih je Monteverdi želel ustvariti enotnost poezije in glasbe. Vsebinsko pesmi je dosledno izražal z glasbo, da bi tako zbudil poslušalčeva čustva.

Skladatelj je živel in delal v severni Italiji. Doma v Cremoni je vrsto let deloval na dvoru mantovskega vojvode Vincenza I, najprej kot violonist, nato kot dvorni kapelnik. Leta 1613 so ga povabili v Benetke, kjer je prevzel ugledno službo dirigenta v cerkvi Sv. Marka. Tamkajšnji glasbeni ansambel je vodil trideset let, vse do smrti.

Do leta 1614 je Monteverdi izdal že šest knjig madrigalov, ki jih je enako večše in mojstrsko oblikoval po "stari praksi" ali v novem slogu. Sedma knjiga se imenuje *Concerto*; nastala je v koncertantnem slogu leta 1619. Vsi madrigali zahtevajo instrumentalno spremljavo. Ne gre več le za monodijo – spremljavo glasu z akordičnim glasbilom, ampak za pomembnejšo vključitev večje instrumentalne zasedbe, ki kontrastira melodičnim glasovom.

Posebej znamenita je osma knjiga z naslovom *Madrigali vojne* in ljubezni iz leta 1638. Ta zbirka odkriva vrsto raznolikih glasbenih oblik, od duetov, triov s continuum, petglasnih madrigalov do večjih del za zборе, soliste in orkester.

Predvsem Monteverdijevi zadnji madrigali so pretanjena dela s praviimi dramatičnimi kontrasti, mojstrovine razpoloženj in zvočnosti.

Tudi **GIROLAMO FRESCOBALDI** (1583 – 1643) je izdal več zbirk madrigalov in arij s spremljavo čembala ali lutnje, ki pa ne pomenijo največjih dosežkov madrigalne umetnosti. Frescobaldi je bil namreč **mojster v komponiranju in izvajanju na instrumente s tipkami**. Igral, pisal in izdal je polifone skladbe – *ricercare*, *fantasie*, *capriccie*; skladbe, ki temeljijo na dani melodiji v diskantu ali basu – *partite* in *passacaglie*; skladbe različnih tipov *canzone* in improvizacijske skladbe – *toccate* za orgle, čembalo ali lutnjo in le izjemoma za dva instrumenta. Omeniti velja tudi Frescobaldijeve priložnostne skladbe za čembalo v ritmičnih plesnih stavkov – *corrente* in *balle*.

Girolamo Frescobaldi se je rodil v Ferrari, njegov učitelj je bil znameniti Luzzaschi, zgodaj se je seznanil tudi z glasbo Gesualda da Venose. Šest let je deloval v Firencah, nato pa je bil kar petinideset let – vse do smrti – organist v cerkvi Sv. Petra v Rimu, kjer je bil iskan kot odličen učitelj, skladatelj in izvajalec.

Poleg "kontrastnih" *canzon* je Frescobaldi po vzoru južnoitalijanskih predhodnikov razvil tudi bolj povezano obliko "variacijske" *canzone*, v kateri so odseki ritmične, metrične ali melodične variacije iste teme. Namesto renesančne discipline in strogosti prvih *canzon* se v poznejših pojavi virtuoznost z značilnimi kontrasti, imitacijami in toccatnimi elementi. Tako kot *canzone* so tudi *toccate* v več odsekih, le da so te svobodnejše, izvajalec pa lahko v improvizacijskih delih pokaže vso svojo domišljijo in sposobnost improviziranja na čembalu ali orglah.

Zanimivo je, da so Frescobaldijevo glasbo kmalu po njegovi smrti najbolj cenili v nemško govorečih deželah, kjer so od druge polovice 17. stoletja najprej redno krožile izdaje njegovih del. Zato ne preseneča, da je Frescobaldijev slog tako odločilno vplival ne le na njegovega študenta Johanna Jakoba Frobergerja, skladatelja iz Stuttgarta, ampak tudi na Pachelbela, Buxtehudeja in J.S. Bacha.



"Monteverdi je bil strasten glasbenik, v vsakem pogledu brezkompromisen novotar, vseskozi moderen skladatelj. Bil je ogorčen nasprotnik zastarelega, če bi danes živel, ne bi imel nobenega razumevanja za oživiljanje 'stare glasbe'. Za nas je Monteverdijeva glasba tako zanimiva zato, ker nikoli ne more postati 'stara glasba'."

Nikolaus Harnoncourt,
Glasbeni dialogi, 1984

POGLED V 17. STOLETJE

Tjaša Krajnc

17

V OSPREDJU





Josip Mantuani

(1860 – 1933)

"Z njegovo smrtjo je nastala na polju slovenske glasbene historiografije velika, še dolgo nezapolnjena vrzel in kontinuiteta dela je bila za dlje časa prekinjena," je rekel profesor Jože Sivec na simpoziju ob 60. obletnici smrti Josipa Mantuanija.

Mantuani – osebnost, ki bi jo skorajda lahko imenovali polihistor; osebnost, ki si je s svojim delom zgradila trajen spomenik v slovenski, pa tudi širši svetovni znanosti.

Odpiral je poti svojim nadaljevalcem na področju splošne, umetnostne in glasbene zgodovine, arheologije in etnologije. Povsod je tešil svojo "raziskovalno lakoto" s temeljitim in natančnim preučevanjem ter za sabo puščal trajne sledove. Najbolj se je posvetil glasbeni zgodovini. Ta mu je postala življenjska naloga.

Mantuani se je rodil 28. marca 1860 v Ljubljani, se najprej učil sedlarske obrti, nato pa se vpisal na gimnazijo. Kot gimnazijec si je pridno pridobival tudi glasbeno znanje pri takratnem stolnem organistu Antonu Foersterju. Po maturi leta 1885, je odšel na Dunaj, kjer je študiral najprej pravo in nato še filozofijo ter umetnostno zgodovino. Hkrati je nadaljeval glasbeno in muzikološko izobraževanje pri Josefu Boehmu, Antonu Brucknerju in Guidu Adlerju.

Ko je v 4. razredu gimnazije pel Gallusov motet *Ecce quomodo moritur iustus*, pod vodstvom stolnega kapelnika Foersterja, se je v njem vzbudila raziskovalna želja. O renesančnem skladatelju je hotel vedeti več, kot mu je lahko nudila takrat pomanjkljiva literatura. Na Dunaju so mu bila odprta vrata velikih zbirk in knjižnic. Vendar mu to ni bilo dovolj. Sledi za Gallusom je iskal po cesarski Avstriji (njen del sta bili tudi Češka in Moravska) ter v precejšnjem delu Nemčije. Po zaprašenih knjižnicah in arhivih je našel večino še nedotaknjenega skladateljevega opusa. Leta 1891, ob 300-letnici Gallusove smrti, se je Mantuani prvič oglasil v reviji *Cerkveni glasbenik* s poročilom o triletnem iskanju Gallusovih sledov. "Lahko rečemo, da je že v tem prvem poročilu objavil skoraj vse, kar poznamo o Gallusu," je v svojem referatu na simpoziju povedal profesor Edo Škulj.

Prvo službo je Mantuani opravljal kot pomočnik pri zbirki nekrorezov v Dvorni knjižnici na Dunaju, kjer so kmalu spoznali njegove sposobnosti za muzikološko delo. Zaupali so mu odgovorno in zahtevno nalogo, popisati rokopise Dvorne knjižnice. Kot je bilo v njegovi navadi, je nalogo opravil skrbno in temeljito. Tako je nastal popis *Codicum musicarum*, sestavljen iz dveh zvezkov (1897/98). Prav zaradi te ureditve je postala glasbena zbirka Dvorne knjižnice samostojna enota, Mantuani pa njen prvi predstojnik. Hkrati je predaval glasbene predmete na raznih zavodih, med drugim tudi na oddelku za muzikologijo na dunajski Filozofski fakulteti.

Leta 1909 se je vrnil v Ljubljano in prevzel mesto ravnatelja takratnega Deželnega (danes Narodnega) muzeja. Takoj je široko razpredel pedagoško dejavnost in predaval na oddelku za arheologijo in umetnostno zgodovino na Filozofski fakulteti, na Konservatoriju Glasbene matice (od 1920 dalje) in na orglarski šoli pri Cecilijinem društvu (od 1918 dalje) glasbeno zgodovino.

Ob vseh teh obveznostih pa je nadaljeval nemoteno tudi z znanstvenim delom. Skupaj z E. Bezecnym sta pripravila izdajo celotne Gallusove zbirke *Opus musicum* za Adlerjevo edicijo *Denkmaeler der Tonkunst in Oesterreich* (Glasbeni Spomeniki v Avstriji) z natančnim skladateljevim biografskim orisom ter bibliografijo njegovih del.

Stem je bila svetovni javnosti prvič predstavljena Gallusova motetna ustvarjalnost, ki ji je dodal več razprav o Gallusu v domačih in tujih revijah. "Če se zdaj vprašamo, kaj nam je o Gallusu povedal Mantuani, moramo odgovoriti, da vse ali skoraj vse," je na simpoziju dodal galusolog profesor Edo Škulj. Prav po zaslugi njegovih raziskav je bil Gallus razkrit kot skladatelj slovenskega rodu in umeščen v razvojni tok evropske glasbene kulture.

Svoje široko obzorje je Mantuani razkril v prodorni osvetlitvi glasbene preteklosti Dunaja. Knjiga *Geschichte der Musik in Wien* (Zgodovina dunajske glasbe) je njegov najobsežnejši in hkrati najširše zastavljeni tekst. V njej je razkril podobo najpomembnejše slovenske glasbene osebnosti pred Prennerjem in Gallusom. To je Jurij Slatkonja, prvi dunajski škof in cesarjev svetnik.

Predstavil je vrsto slovenskih skladateljev, pisal o zgodovinskem razvoju slovenske cerkvene pesmi, na radiu bral predavanja o razvoju slovenske glasbe in tako dopolnil katalog razstave *Razvoj glasbe pri Slovencih* (katere pobudnik je bil). V razpravah je segel tudi na področje jugoslovanske glasbene kulture.

Zobravnavanjem gregorijanskega koral, razvoja cerkvene glasbe, nekaterih velikih skladateljev, je bil Mantuani prvi med Slovenci, ki se je dotaknil tovrstnih glasbenozgodovinskih problemov.

Bil je prvi slovenski muzikolog, ki se je tudi mednarodno uveljavil. Posegel je na področje slovenske in evropske glasbene preteklosti. Objavljal je prispevke v slovenskih in tujih glasbenih revijah, zato je povsem razumljivo, da se njegovo svetovljansko ime pojavlja tudi v tuji leksikalni literaturi.

Muzsikás:

Maramaros – The Lost Jewish Music of Transylvania (Hannibal, 1993)

Morda so se madžarski "novi ljudski" godci Muzsikás res posvetili židovski glasbeni tradiciji povsem po naključju, morda pa njihovo zanimanje za židovsko glasbeno dediščino na Madžarskem vendarle izhaja iz modnega zanimanja za "klezmer". Morda, kajti ploščo ves čas poslušam z mešanimi občutki – morebiti tudi zaradi tega, ker (presenetljivo!) pogrešam dinamični temperament klezmerja. Muzsikás so sicer še zmeraj Muzsikás, kar pomeni, da godejo brezhibno in prepričljivo, toda skupni rezultat se jim nekako ne izide. Problem je namreč v tem, da na velik del komadov, ki jih preigravajo, ni mogoče plesati, čeprav so se potrudili izbrati predvsem glasbo, ki so jo madžarski Židje uporabljali za ples. Židovska skupnost na Madžarskem je bila pred II. sv. vojno dokaj močna. Ogrski del bivše monarhije je namreč bil do židovskih (ne samo) trgovcev zelo tolerant. V največji meri pa ti Židje niso bili tako premožni, kot bi si morda domišljali, ampak so v največji meri živeli po vaseh. Tam se je njihova lastna glasbena dediščina ne samo križala s siceršnjo (torej madžarsko), ampak je prevzela toliko

napeve, ki jih je na transilvanski strani madžarskega etničnega prostora nabral po letu 1946 zbiralec Zoltan Simon. Više so tokrat po dolgih letih prvič oživele in odpirajo veliko vprašanj v zvezi z medkulturnimi vplivi na mikro ravneh na panonskem nižavju, saj nas nekatere skladbe še kako opominjajo na to, da je tudi godba Beltinške bande zvenela neverjetno podobno. Transilvanija je daleč, Židje pa so nekoč živeli tudi v Prekmurju. Torej?

Rajko Muršič

Henryk Mikolaj Gorecki:

Old Polish Music Totus Tuus Beatus Vir (Decca)

Symphony No.3: Symphony of Sorrowful Songs (Elektra Nonesuch)

Henryk Mikolaj Gorecki, še donedavno neizpet junak sodobne glasbe, danes pa na samem vrhu pop lestvic, črpa svojo inspiracijo iz divje disonance, ki je značilna za glasbo 'gorale'- ljudsko glasbo s področja Tater. Njegova zgod-



"domačih" elementov, da je postala nekakšna skupna last, ki pa so jo še najbolj "obvladali" romski godci. Dva taka godca, ki sta pred vojno godla tudi na židovskih porokah, so Muzsikás povabili k sodelovanju na tej plošči. Violinist Gheorghe Covaci in cimbalist Arpad Toni sicer tu in tam zagodeta tako, kot od romskih glasbenikov pričakujemo, največkrat pa celoti vseeno manjka tisti presežek, ki obrt loči od mojstrstva. Muzsikás, okrepljeni še z nekaterimi drugimi gosti (predvsem izjemno pevko Marto Sebestyen), preigravajo starejše



nja dela so v duhu pionirskih skladb Bouleza, Stockhausna in Nona. Leta 1969 se v skladbi **Muzyka Staropolska** odloči za bolj tonalno orientiran stil skladanja, ki sedem let kasneje doseže vrhunec v Tretji simfoniji. Skladbo **Totus Tuus** za zbor je Gorecki napisal leta 1987, ob tretjem obisku papeža Janeza Pavla II. na Poljskem; delo razkriva močne vezi in ljubezen do poljskega katoliškega cerkvenega petja. Skladbo **Beatus Vir** za zbor, basovske soliste in orkester je Gorecki napisal leta 1979 po naročilu Karola Woytile (le-ta je bil takrat še kardinal Krakova) v čast

CD MANIJA

praznovanja 900. obletnice mučeništva sv. Stanislava. Skladba je bila povod, da je Gorecki izgubil mesto rektorja na glasbenem konzervatoriju in naslednje desetletje preživel v popolni umetniški izolaciji. Kljub bogatemu repertoarju, ki ga zaradi nestrinjanja Goreckega s takratnim totalitarnim političnim sistemom v celoti spoznavamo šele zadnja leta, je poslušalce širom po svetu najbolj presunila njegova Tretja simfonija iz leta 1976. **Symphony of Sorrowful Songs** je žalostinka za vse nedolžne žrtve druge svetovne vojne. Z večno aktualno temo in dojemljivostjo glasbe v stilu skladb kakšnega Arva Parta ali Johna Tavenerja je bila za čas, ko je nastajala, preveč radikalna. Zapletena, vendar po posluhu preprosta in čutna, danes mnogim pomeni popolno združenje matematične logike in umetniške lepote. Še posebej to velja za njen prvi stavek.

Lili Jantol

The Pogues:

Waiting For Herb (WEA Pogue Mahone)

Pogues, najbolj razvpiti predstavniki vala britanskega folka s punkovsko hrbtnico, so po odhodu svojega zaščitnega znaka, pevca in pisca besedil Shanea MacGowana pričakovano izgubili precej svoje stare identitete in šarma. Njihov novi CD **Waiting For Herb** (od prejšnje plošče Hell's Ditch jih ločijo kar tri leta) je tako zanimiv predvsem zaradi tega, ker kot negotov, prozoren izdelek razločno razkrije korenine njihove stare "enkratnosti". Pogues še zdaleč niso samo Dublinski druge polovice osemdesetih let, temveč so tudi večji nadaljevalci šole zrelega punka, kakršnega so na svojih poznejših ploščah (od London Calling naprej) oblikovali The Clash. Tako seveda tudi ni nikakršno naključje, da se je Joe Strummer, najbolj izpostavljeni član The Clash, na Hell's Ditch dovolj uspelo poskusil kot producent Poguesov in da je po odhodu MacGowana celo za

kraji čas vskočil na njegovo mesto. Pogues in The Clash družijo v izhodiščih podobno glasbeno razmišljanje. Nič čudnega! Že Mac Gowan in Strummer sta svojo kariero začela enako, kot londonska poulična folk glasbenika (buskerja). Pogues na novem CDju brez MacGowana zazvenijo kot prava folk inačica zrelih The Clash, s podobno oblikovanimi skladbami, petjem (novi prvi glas skupine Spider Stacy si je za zaščitni znak izbral prav Strummerjeve vokale), negotovimi besedili, pa tudi s srednje posrečenim paberkanjem po množici glasbenih žanrov. Vse skupaj zazveni skrajno neizrazito.

Ali je medla podoba **Waiting For Herb** tudi simbol brodoloma folk punkerske gusarske ladje osemdesetih let na čerh devetdesetih, simbol ladje, ki se ne bo več premaknila? Ne, pravih razlogov za alarm ni. Vitalnost tega žanra potrjujejo uspehi novi izdelki Poguesom konkurenčnih skupin, predvsem Oyster Banda in Levellersov (o njih več v naslednji številki revije). Pa tudi Pogues se uspejo vsaj na treh



skladbah na CDju krepko dvigniti iz močvare sive povprečnosti. Najbolj prijetno nas presenetijo takrat, ko odpotujejo proti klezmerju in džihadu. Duhovi MacGowana in Strummerja so na njih premagani. Če pomenijo te skladbe (Drunk Boat ter Girl From Wadi Hammat) izhodišče za naprej, potem **Waiting For Herb** ni srednje prepričljiv labodji spev skupine, temveč njen prehodni, krizni izdelek, na katerega bomo že čez kakšno leto uspeli pozabiti.

PBC



Carlo Actis Dato: Bagdad Boogie

Ellen Christi/Fiorenzo Sordini Quintet:

A Piece of the Rock (Splasch(h) Records, 1993)

S predstavljajo albumov Bagdad Boogie in A Piece of the Rock smo zajahali aktualno glasbeno sled enega trenutno najzanimivejših evropskih jazzovskih glasbenikov zunaj osrednjega toka evropske improvizirane godbe Carla Actisa Data. Tisto "končno" se nanaša seveda na diskrepanco, ki je takorekoč do njegovega prvega pojavljanja v tej sredini z albumom Ankara Twist zijala med spoznanjem o njegovi bogati glasbeni karieri ter našim poznavanjem njegovega dela. Zdaj je čas in priložnost, da sledimo njegovemu aktualnemu delu; tako njegov album Bagdad Boogie, kot njegova sodelovanja pri drugih projektih (kot je A Piece of the Rock njegovega stalnega tolkalca Fiorenza Sordinija) kažejo, da mu dobrih idej, podprtih z več kot solidno izvedbo, še nekaj časa ne bo zmanjkalo. Carlo Actis Dato je prisoten na sodobni italijanski glasbeni sceni že več kot desetletje. Ves čas gravitira k njenemu radikalnejšemu, išočemu delu, čeprav je njegov glasbeni pristop prepoznavno avtorski, razlikujoč se od prevladujočih snovanj na sorodni italijanski in evropski sceni. Osišče njegovega dela je njegov kvartet, ki ga v nespremenjeni zasedbi vodi že vse od sredine prejšnjega desetletja. Vseeno pa mu samo ta ustvarjalni format ne ustreza. Tako ga najdemo kot udeleženca mnogih projektov drugih italijanskih glasbenikov, predvsem pa tistih ostalih članov njegove matične skupine. Njegov tolkalca Fiorenzo Sordini vodi skupaj z ameriško vokalistko Ellen Christi svoj zanimiv mednarodni kvintet, v katerem sodeluje tudi Dato; drugi pihalec v kvartetu Piero Ponzio sodeluje z njim in

manj znanim pihalcem Sandrom Cerinjem v pihalnem Atipico Trio; Italian Instabile Orchestra, ki je italijanski ekvivalent London Jazz Composers Orchestra ali nekdanjemu nemškemu Globe Unity Orchestra, saj združuje najboljše italijanske improvizatorje, pa seveda tudi ne more brez njega. Že samo naštetost početja postavlja Carla Actisa Data v ospredje aktualnega jazzovskega dogajanja na mediteranskem območju, album Bagdad Boogie pa samo potrjuje upravičenost njegove pozicije. A Piece of the Rock je drugi diskografski rezultat sodelovanja tolkalca Fiorenza Sordinija z ameriško vokalistko Ellen Christi in hkrati značilen odvod, kot so bili v preteklih letih podobni izleti bodisi samega Actisa Data bodisi posameznih članov njegovega kvarteta. Da gre za to, je mogoče razbrati že iz predstavljenega repertoarja. Čeprav se Christiejeva predstavlja kot avtorica kar treh od devetih skladb, ji s prav tako trdno stoji ob boku sam Actis Dato. In ob ugotovitvi, da vodja zasedbe in projekta Sordini sploh ni avtor nobene izmed skladb, zelo hitro prepoznamo nosilno vlogo Carla Actisa Data pri vsej zadevi. A Piece of the Rock namreč stoji, kakor stoji, prav zaradi njegovih treh skladb.

Zoran Pistotnik

The Reggie Workman Ensemble:

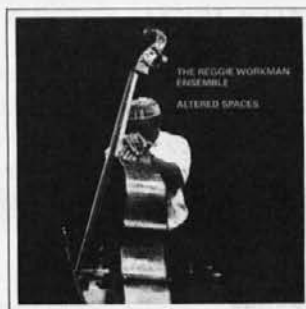
Altered Spaces

Earthbound:

Unity (Leo Records, 1993)

Gospod Leo Feigin, lastnik Leo Records, se v zadnjem času vedno bolj zateka k ameriškim glasbenim ustvarjalcem. Razpad Sovjetske zveze je očitno opravil svoje tudi v ponudbi tamkajšnje sodobne in improvizirane glasbe. Novih imen ni, stari, preizkušeni mojstri pa raje iščejo donosnejše založbe in se k Leo zatekajo le v sili. Vprašanje je, če tega v resnici ne počenja tudi Američani, saj zadeve potekajo tako, da lahko posnameš vrhunski izdelek, pa nimaš nikakršnega zagotovila, da ti ga bo kdo sploh objavil, o koncertni predstavitvi tega dela pa boljše da ne razmišljaš. In prav možno je, da se bo to kmalu začelo dogajati tudi takšnim glasbenikom, kot je

basist Reggie Workman. Pravzaprav se v enem delu to že dogaja. Možakar namreč ne more sestaviti evropske turnee za svoj šestčlanski ansambel. Zato je delo Lea Feigina in nekaterih drugih zanesenjakov v Evropi toliko bolj dragoceno. Še posebej, če še vedno iščejo nova imena. Ravno Earthbound je eno takšnih. Alexandros, Alex Foster, Victor Jones, Andy McKee in Steve Thornton so petorka mladih črnih glasbenikov iz New Yorka, ki je za Leo Records izdala svoj prvenec Unity. Earthbound je še en dokaz in morda dokončna potrditev, da imamo opraviti z novo uspešno generacijo mladih ameriških improvizatorjev, ki širokosrčno nadaljuje afro-



ameriško glasbeno tradicijo. Osrednji del albuma je prav gotovo naslovna skladba, v kateri se kot instrumentalisti izkažejo vsi glasbeniki, kot kvintet pa nastopajo presenetljivo enotno, s povsem razumljivo glasbeno vizijo, ki jo s suverenim nastopom razvijejo v čvrsto in prepričljivo celoto. Res odlični prvenec. Za album Altered Spaces Reggieja Workmana in njegovega ansambla lahko ponovim besede, ki sem jih zapisal o nastopu ansambla v Saalfeldnu, pa čeprav gre za leto in pol starejši koncertni posnetek in Johna Purcella zamenjuje atraktivnejši Don Byron. Z Altered Spaces Reggie Workman še nadgradi prejšnji album Images, za katerega še sedaj trdim, da je dovršen v vseh pogledih. Kako je to sploh mogoče? Gre seveda za nianse. Nianse pa so v improvizirani glasbi dokaj pomembna reč, saj zbuja jo dotlej zakrknjena in pozabljena občutja. In tako lahko ob

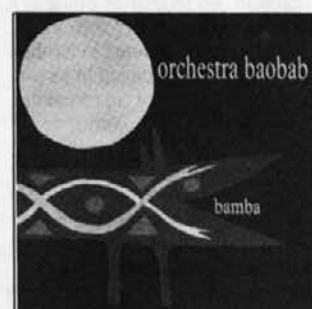
vsakem ponovnem srečanju z glasbo Reggieja Workmana odkrivaš v sebi neznano. Prebujanje je lahko tudi prijetno.

Bogdan Benigar

Orchestra Baobab:

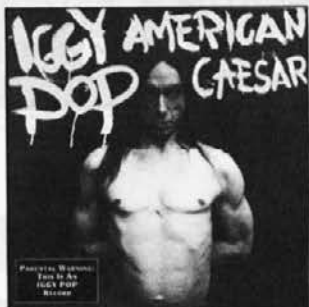
Bamba (Stern's Africa, 1993) /prodaja: Kazina/

Pomagajmo si kar z najbolj vpadljivo izjavo, napisano na samem ohišju tega albuma: "Orchestra Baobab, iz Dakarja, Senegal: eden največjih zahodnoafriških plesnih bendov vseh časov." In s tem bi pravzaprav lahko že končali; seveda, če nas k drugačni recepciji ne bi sililo vsaj dvoje: služba historičnemu spominu ter fascinantna žlahnost in magična privlačnost na tem albumu predstavljene godbe. Njihova razkošna sinteza tradicionalnih melodij senegalskih ljudstev Wolof in Mandinka z bogato teksturo afro-kubanskega ritma "son", drugih vsebin tedanje kubansko-jazzovske godbe in zvočnega vtisa, ki ga ustvarja petje v afrošpanščini (elementov, modnih v vsej Zahodni Afriki v 60-ih in 70-ih letih), ustvarja kombinacijo izbranega okusa, katere zvočni izraz je sočen, mehak, bogatih instrumentalnih plasti in ostre avtorske odličnosti. Orchestra Baobab seveda ni več. Že do sedaj smo ga poznali zgolj po dveh v Evropi "posthumno" kompiliranih albumih, čeprav so jih za časa svojega obstoja v domovini izdali kar nekaj. Prav Bamba, dolgo zaželeni album, nam ponuja ponatis dveh njihovih ključnih senegalskih albumov iz let 1980 in 1981: Mouhamoudou Bamba in Sibou Odia; in s tem prek 70 minut brezhibne godbe. Ta izdaja predstavlja ansambel na njegovem vrhuncu, v zasedbi, ki vsebuje vrsto poznejše ključnih senegalskih izvajalcev, kot sta pevec in tolkalca Thione Seck in Medoune Dialla, prvi kitarist Berthelemy Attisso ter



saksofonist Issa Cissokho, z nekaj skladbami, ki so bile njihovi največji hiti sploh (npr. "Autorail", "Ndiawolou"). Kitarke solaze in odlični pihalni aranžmani nam kaj hitro spodmaknejo realna tla pod nogami in nas odnesejo v do sedaj redko slišane zvočne pustolovščine. Orchestra Baobab prihajajo iz preteklosti afriškega etnopopa, da bi pokazali, kakšna bi morala biti njegova najbolj žlahtna aktualna inačica.

Zoran Pistotnik



Iggy Pop:

American Caesar
(Virgin, 1993)
/prodaja Rec Rec/

To, da izvajalec stare potencialnih kupcev opozarja na svoje delo v smislu – Previdno, to je plošča Iggyja Popa, je svojevrstna ironija ali kritika stanja družbe, ko se po Ameriki razna društva roditeljev iz samega dolgega časa ukvarjajo z besedili izvajalcev popularne glasbe in jih vlačijo na sodišče, ker reveži upajo povedati na glas stvari, ki dandanes za povprečno izobraženega človeka niso noben tabu več; ampak saj vemo, če stopiš mački na rep...

Iggy Pop v svojih tekstih tokrat izreka nekaj več, dopolnjuje svoje starejše refleksije na neki višji ravni, da bi jih ljudje vzeli bolj resno, ali pa mogoče sploh opazili. Govori o stvareh okoli sebe kot o dejstvih in sili

poslušalce, da se na nek način do njih **opredelijo** (American Caesar, Social Life, Mixin' The Colours).

Glasbeno je album izdelan presenetljivo natančno in izstopa od kakršnekoli rockovske paradigmatičnosti, kar sam na plošči tudi poudari (...no imitations and no formula shit. This is individual expression.) in kar navsezadnje zanj ne bi smelo biti presenetljivo, saj je sam zaplodil enega najpomembnejših poglavij rockovske zgodovine. Zanimivo je, da pri njem elektrika na kitari še vedno zveni tako smiselno, tako na mestu in tako **ne-prazno**; za ogromno rockovskih skupin je danes to še edina krinka in sploh edino, kar jih preživlja ter prekriva izpraznjenost, ki je za tem.

"Samo skozi ta svet, skozi svet glasbe, lahko dam svojemu življenju nekaj, kar je življenja vredno," pravi Iggy Pop in ne vidim razloga, zakaj mu tega ne bi verjeli.

Rok Vevar



Angela Tomanič

Šola za orgle I
(samozaložba, 1993)

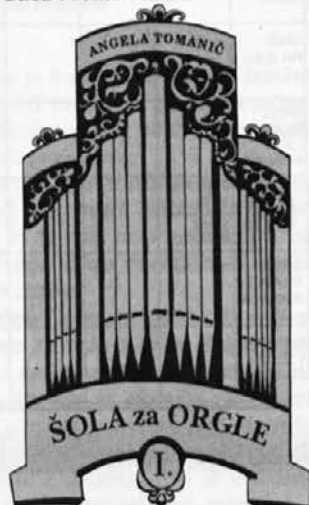
Uradno so bile do lani orgle v vsej Sloveniji študijski predmet samo na Akademiji za glasbo. S 1. septembrom 1992 pa se je zgodil skoraj dialektični skok: Zavod za šolstvo Republike Slovenije je v učni načrt enakovredno uvrstil orgle in to v nižje in srednje glasbene šole. Pred tem je neformalno deloval orgelski oddelek na glasbeni šoli F. K. Koželjskega v Velenju in pa seveda šola z najdaljšim stažem – orglarski tečaj pri Teološki fakulteti. Ta ima svoje oddelke v Ljubljani, Mariboru in Novi Gorici. Potreba po izobraževanju cerkvenih organistov je bila velika, zato so bila izredno dobrodošla prizadevanja ravnatelja tečaja, prof.

Jožeta Trošta, da je po dolgi prekinitev te ugledne ustanove z izbrano profesorsko ekipo začel orati ledino. V tem pedagoškem teamu je tudi prof. Angela Tomanič, ki je letošnjo jesen obogatila slovensko organistiko s prvim delom ŠOLE ZA ORGLE. Pedagogi, ki so se ukvarjali s poučevanjem orgel, so do sedaj segali po tujih orgelskih šolah ali vaje in skladbe posameznih šol izbirali in jih ustrezno kombinirali, posameznemu učencu primerno. Poleg tega Orglarska šola načelno pokriva poseben segment slovenskega glasbeništva. Uspesablja cerkvene organiste ne glede na njihovo starost in predznanje, saj ima kandidat v primeru premajhnega predznanja možnost nekajletne priprave. V svojem posvetilu avtorica šolo namenja svojim učencem na Orglarski šoli v Ljubljani in Glasbeni šoli v Celovcu, tistim nekdajšnjim učencem, ki sedaj že poučujejo, in sploh vsem, ki jih veseli odkrivanje skrivnosti orgelske igre.

V uvodu preberemo nekaj zgoščenih misli o klopi, na kateri sedi organist, pa o čevljih, ki so potrebni za dobro igro na pedalni klaviaturi. Avtorica razloži oznake za pedalni red, način vadenja in omenja najpogostejše napake. Notni del je razdeljen v tri sklope: pedalne vaje, štirinajst koncertnih skladb in

devet spremljav cerkvenih pesmi. Obe skupini skladb imata kratek uvod z razlago posameznih problemov, s katerimi se srečamo v kompozicijah. Na koncu je slovarček pojmov iz orgelskega sveta v slovenščini, italijanščini, francoščini, nemščini in angleščini. Vse skladbe so označene s pedalnimi in prstnimi redi ter opremljene z oznakami za artikulacijo in fraziranje. S prvim zvezkom Šole za orgle je Angela Tomanič pionirsko stopila na slovenski od glasbenega šolanja, saj je to prva slovenska tiskana šola za orgle v tej obliki.

Saša Frelih – Mišo



Izšlo je:

Pri založbi Obzorja v Mariboru so izdali knjigo z naslovom J. S. Bach in podnaslovom Mala kronika Ane Magdalene Bach angleške avtorice Esther Meynell v prevodu Marijana Lipovška. Romansirani življenjski opis slavnega skladatelja je pisateljica oblikovala v slogu kronike, ki naj bi jo pisala Bachova druga žena Ana Magdalena.

Mladi slovenski violonist Jernej Brence, ki deluje na Dunaju, je napisal Dvanajst študij za solo violino, ki jih je izdala Amalietti d.o.o.

Mohorjeva družba je pravkar predstavila svojo prvo zvočno izdajo CD ploščo (in kaseto) Komornega zbora Ave z naslovom Eno dete je rojeno. Na posnetku sodeluje organist Tone Potočnik.

Akademski slikarica Renata Bovhan je v samozaložbi izdala in likovno opremila dve kaseti. Uspavanke – znane zazibalke različnih avtorjev je priredil Bojan Jurjevič Jurki, pojeta pa jih Alenka Vidrih in Gojmir Lešnjak Gojc. Slovenski odmev pa so znane slovenske narodne pesmi v priredbi in izvedbi Lada Jakše.

Pravkar je izšla CD plošča The best of Ljubljanske jazz ansambel v založbi ZKP RTV Slovenija.

NAGRADNA IGRA GM IN TRGOVIN KAZINA IN REC REC

Večji otoki od Madagaskarja so Grenlandija, Nova Gvineja in Borneo.

Na vprašanje je pravilno odgovoril Andrej Fendi iz Ljubljane, ki dobi CD A World Out Of Time Vol.2. Največ skupin, ki se imenujejo po izvalalki, pa je naštel Vlado Kajzer iz Ljubljane, ki dobi CD Rid Of Me.

Tokratni ? vprašani:

1. Po čem nosi ime eden največjih afriških plesnih bendov vseh časov?
2. Naštej vsaj pet albumov Iggyja Popa.

Odgovor(a) pošljite s kuponom na naslov GM. Srečnima nagrajencema bosta pravilna odgovora prinesla laserski plošči Bamba in American Caesar.

T é m a v u g a n k a h



Sestavlja Igor Longyka

Razpis

Tokratne rešitve ugank, opremljene s kuponom, pričakujemo do 7. januarja 1994, ko bomo izžrebali tri pravilne in reševalcem poslali nagrade. Želimo vam prijetno praznovanje in srečno v prihodnjem letu!

1. nagrada: dve cd plošči
2. nagrada: lp z deli Stravinskega in Ivesa
3. nagrada: majica z znakom Glasbene mladine

Nagradna križanka s skladateljem in njegovo opero

SESTAVIL IGOR LONGYKA	ŽVENKET	KNJIŽEVNIK	PUŠČAVNIK	ZAVOD	AVTOMOBIL OZNAKA DANSKE	ANGLEŠKI PISATELJ KRIMINALK FLEMING	GORENJE	VELIKA SLANA VODNA POVRŠINA	MAKEDON- SKO KOLO	STARODAV- NO MESTCE V DALMACIJI	21. IN 3. ČRKA ABECED	VZHODNO PREDMESTJE LONDONA (DVE BESEDI)	ROMSKA PET	TOVARNA POSODE V CELJU	NEKDANJI KOŠARKAR TVRDIČ (RATOMIR)	VRSTA PTIC PEVK (CARARJI)	REDKA KOVINA S SIMBOLM Y
ITAL SKLAD, LETOŠNJI JUBILANT (DVE BESEDI)																	
GRICEK Z VINOGRADOM (DVE BESEDI)													PESNIK OGEN MLADA VIOLINISTKA CERARJEVA				
LETNI POSEK GOZDA					RIM, CESAR POZIGALEC RIMA SPELEOLOG						ČILJ, NAMEN TROŠ						
GRAD PRI SENJU						CIRILSKI DVOGLASNIK ZOLAJEV ROMAN			REKA SKOZI VELENJE	SLOVENSKA TISKOVNA AGENCIJA MESTO NA OTOKU CRESU				SREDIŠČA VRTENJA ENICA			
OPERA SKLADATELJA IZ KRIŽANKE															KLEMENT JUG RUSKI VLADAR		
GM	PRIJETEN VONJ STANE, KAVČIC						SAMOGLASNIŠKI STIK, PEŠNIŠKA FIGURA ANTON FUNTEK										ZAČETEK AZBUKE
SRBSKI SKLADATELJ MOKRANJAC							SOZVOČJE						PLAZILEC FOSFOR				
BRENKALO S ŠESTIMI STRUNAMI							ŽUPNIJA					GLAVNO MESTO FRANCIJE					

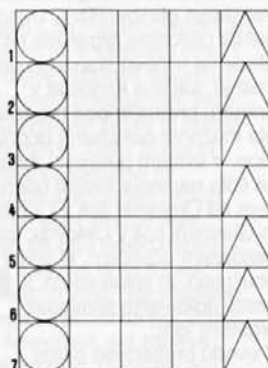
22

Izpolnjevanke

Vodoravno:

1. budalo, bedak,
2. angleški romantični skladatelj (Edward, 1857 – 1934),
3. bivališče umrlih pri starih Slovanih,
4. beljakovina, ki je po svoji funkciji katalizator,
5. močnata zmes, surovina za kruh ali pecivo,
6. muslimanska sveta knjiga,
7. moštvo.

V navpičnih vrstah dobiš dve italijanski mesti: pod A kraj, kjer je naš skladatelj dolgo deloval in tam tudi umrl, pod B pa njegov rojstni kraj.



Rešitev nagradne križanke iz 2. številke:

Kawasaki, Iraklion, Mayo, sat, Gard, le, Honduras, Angela, Krakar, emu, rolo, Sali, vek, Eritreja, jetnica

Rešitev izpolnjevanke: dalang

Prečrtovalnica

MALICA

DRAVA

PREDLOG

PRAG

PRISTAN

ROGLA

AMATI

LJUDJE

V vsaki od navedenih besed prečrtaj po eno črko tako, da bodo preostale dale samostalnike novega pomena. Prečrtane črke preberi po vrsti in dobiš boš **naziv glasbene oblike**, ki jo je mojstroval skladatelj iz tokratnih ugank.

Nagrade

Viljana Bizjak iz Kopra prejme dve cd plošči, Janez Fležar iz Križ prejme kaseto Trinajsto prase in Sabina Grahek iz Novega mesta majico z znakom Glasbene mladine.

GLASBENA ŠOLA YAMAHA

V tem šolskem letu v Sloveniji deluje že šest oddelkov Glasbene šole Yamaha, v katerih se mladi s pomočjo Yamahinih električnih klaviatur aktivno spoznavajo z glasbo. Kako je prišlo do sodelovanja s to, po svetu zelo razvejano šolo, pripoveduje slovenski glasbenik **Mitja Beuerman**, ki jo je lani pripeljal k nam.

"S tem načinom pouka sem se srečal na Glasbenem sejmu v Frankfurtu leta 1991. Ker sem pokazal zanimanje, so nas povabili na demonstracijo v Avstrijo, kjer smo se že dogovorili o seminarjih za naše učitelje, vendar nam je udeležbo preprečila vojna. Tako smo seminarje lahko poslušali šele naslednje leto in Yamahina šola nam je ponudila poseben status eksperimentalnega oddelka v Sloveniji. Ko se je začela Vzhodna Evropa odpirati, so pri Yamahi, ki po svetu deluje zaenkrat predvsem v okviru zasebnih šol, predvideli možnost povezave z državnimi glasbenimi šolami v vzhodnih deležah. Doslej so za poskus izbrali samo Slovenijo in tega eksperimenta ne nameravajo širiti, dokler ne bodo vidni rezultati."

Glasbena šola Yamaha, ki pri nas trenutno deluje na Glasbenih šolah v Hrastniku, Zagorju, Trbovljah in Litiji ter na Osnovni šoli v Gabrovki in v Vodnikovih domačiji v Ljubljani, je namenjena predvsem popularizaciji glasbe. Zadovoljila naj bi potrebe tistih, ki se ne želijo ukvarjati s teorijo in se v glasbo intenzivno poglabljati, daje pa možnost izražanja. Noče posegati v prostor glasbene šole, vendar ponuja vez med obema. K vpisu vabi starejše od sedmih let, zgornja starost je neomejena.

"Šola ima več različnih tečajev, zaenkrat imamo pri nas samo pouk električne klaviature, ki ima šest stopenj, šest polletnih teča-



Z otvoritve prve Yamaha glasbene šole v Zagorju aprila 1992, Foto: Tomo Brezovar

*jev. Skupine štejejo približno sedem učencev, od katerih ima seveda vsak svoj instrument. Pouk je skupinski enkrat na teden po eno uro. Temelji na štirih elementih: videti in slišati / zapeti / zaigrati / razumeti. Učenci imajo pri pouku enake šolske instrumente, ki nimajo dinamičnih tipk, tako da v začetku dajejo enake možnosti tistim, ki imajo spretne prste in tistim s šibkejšim prstnim udarcem. Ko napredujejo, si lahko doma privoščijo tudi dražji in boljši instrument, s katerim se lahko zelo približajo pianističnemu znanju," opisuje pouk Mitjev brat **Igor Beuerman**, ki vodi največ tečajev in ima trenutno prek 120 učencev. Mitja pa dodaja: "Vzrok priljubljenosti teh tečajev je predvsem v metodi poučevanja, ki je sestavljena tako, da je pouk zanimiv, raznolik in da učenje poteka na čim bolj vesel način. Seveda je treba omeniti, da so električne klaviature glasbilo, na katerega je mogoče ob pomoči vgrajenega glasbenega računalnika že pri prvi uri pouka igrati melodije z bogato spremljavo..."*

Pri Yamahi so še pred začetkom sodelovanja povedali, da ostane šola njihova last in jo dajejo le v uporabo. Našteli so tudi natančne pogoje. Treba je bilo najti prostore in opremo, poslati zainteresirane učitelje na seminarje, ker brez izpita ne sme nihče poučevati po tej metodi, ter imenovati organizatorja pouka. Yamahina glasbena šola je "eksperimentalno" šolo v Sloveniji oprostila plačila kotizacije, prejema pa delež mesečne šolnine vsakega učenca. Te prispevke namenja obnovljanju in izpopolnjevanju učbenikov.

Ko so jeseni obvestilo o tej šoli in možnostih za njihovo delovanje pri nas dobile vse slovenske glasbene šole, so največje zanimanje pokazale glasbene šole v Zasavju. Za opremo razredov je poskrbel Elektroprom, ki za svoj vložek prejema odstotke od šolnine. Šola je neprofitna, ker pa deluje v majhnih skupinah in so glasbila in učbeniki dragi,

poleg tega pa je treba šolati učitelje, šolnina znaša 2.200 SIT mesečno. Literatura (učbeniki) je zaenkrat nemška, vendar se organizatorji lotevajo prevajanja.

"Pomemben del tega pouka je spodbujanje ustvarjalnosti, saj mladi poskušajo izraziti lastne ideje in že sam pouk predvideva, da ob koncu prvega tečaja vsak učenec napiše nekaj lastnih taktov."

Starši so vabljeni k pouku, učenci pa večkrat tudi nastopajo za širšo publiko. Zaigrajo posamezno pa tudi skupaj, orkestrsko. Da pa bi spoznali, kaj vse je mogoče zaigrati na elektronska glasbila, poslušajo tudi koncerte. Lani je na primer v Zagorju priredila koncert gospa Iwauchi z Japonske, ki je virtuosno predstavila zmogljivosti teh instrumentov.

Da je ta šola namenjena predvsem začetnikom, ni treba poudarjati. Lahko pa poveemo, da obstajajo tudi skupine odraslih, ki se skušajo na ta način glasbeno udejstvovati.

zapisala Kaja Šivic

KRATKA ZGODOVINA GLASBENE ŠOLE YAMAHA

- leta 1954 so v Tokiu ustanovili eksperimentalni oddelk za pouk elektronskih orgel
- leta 1959 je oddelk dobil ime Yamaha Music School
- 1965 so oddelk te šole ustanovili v ZDA, nato leta 1966 v Mehiki, Kanadi, na Tajskem, leta 1967 v Nemčiji, leta 1968 v Singapuru, leta 1969 na Kitajskem, leta 1970 na Nizozemskem, Norveškem, v Avstraliji, na Filipinih, nato naslednja leta v Italiji, Avstriji in Hongkongu, v Indoneziji, Švici, Luksemburgu, Franciji, Španiji, Braziliji, na Novi Zelandiji...
- leta 1966 je nastala fondacija Yamaha Music Foundation
- leta 1973 so izdelali Yamahin izobraževalni sistem, učenci te šole, stari do 15 let, so izvedli prvi "izvirni mladinski koncert" (Junior Original Concert), kjer so izvajali lastne kompozicije
- leta 1983 so ustanovili Yamahino akademijo za glasbo...

LET IT BE

F. J. 1
F. J. 2

John Lennon & Paul McCartney



TEKMOVANJA

Klavir

Mednarodno tekmovanje **Maria Callas** marca 1994 v Atenah je namenjeno pianistom, mlajšim od 30 let. Rok za prijave je **15. januar 1994**. Naslov: **Centre Culturel International Athenaeum**, 8, rue Amerikis, GR-10671 Athenes.

Šesto mednarodno tekmovanje **Geza Anda** bo od 6. do 17. junija 1994 v Zuerichu. Prijavi-jo se lahko pianisti, stari do 32 let. Rok za prijave je **1. marec 1994**. Naslov: **Geza Anda Competitoir**, Bleicherweg 18, CH-8002 Zuerich.

Mednarodno tekmovanje **Alessandro Casagrande**, ki bo junija 1994 v Terniju, vabi pianiste do 28 let starosti, da se prijavijo najpozneje do **15. marca 1994**. Naslov: **Secretariat du Concours de Piano Alessandro Casagrande**, Vico S. Lorenzo 1, I-05100 Terni.

Dvanajsto mednarodno tekmovanje **Vianna da Motta** bo od 1. do 17. oktobra 1994 v Lisboni. Udeležijo se ga lahko pianisti, stari med 17 in 32 let. Rok za prijave je **1. marec 1994**. Naslov: **Secretariat du Concours**, 2809 Atchison Ave. Lawrence, KS 66047 USA.

Drugo mednarodno tekmovanje **Hamamatsu** bo na Japonskem od 7. do 11. novembra 1994. V to mesto, ki leži na pol poti med Tokiom in Osako, vabijo pianiste, rojene med leti 1966 in 1978. Prijave mora organizator prejeti najpozneje **15. junija 1994**. Nagrade so zelo privlačne, prva znaša kar 3 milijone jenov. Naslov: **Secretariat of the Hamamatsu International Piano Competition**, c/o Cultural Promotion, Hamamatsu City, 103-2, Moto-shiro-cho, Hamamatsu-shi, Shizuoka-ken, 430, Japan.

Tretje mednarodno tekmovanje **Frederik Chopin** v Goettingerju v Nemčiji bo od 18. do 30. marca 1995. Razdeljeno bo v tri kategorije: prva za pianiste, rojene po 1. januarju 1983, druga za tiste, rojene po 1. januarju 1977 in tretja za one, rojene po 1. januarju 1963. Prijaviti se je treba do **15. novembra 1994**. Naslov: **Goettinger Chopin-Wettbewerb e.V.**, Gotmarstrasse 16, D-37073 Goettinger.

Violina

Mednarodno tekmovanje **Carl Flesch** vabi violiniste do 28 let starosti v London od 5. do 14. julija 1994. Rok za prijave je **28. februar 1994** na naslov: **Carl Flesch International Violin Competition**, City Arts Trust Ltd., Bishopsgate Hall, 230 Bishopsgate, GB-London EC2M 4QD.

Orgle

Peto mednarodno tekmovanje organistov v danskem mestu **Odense** bo od 18. do 26. avgusta 1994. Namenjeno je mladim glasbenikom do 25 let starosti. Rok za prijave je **1. april 1994** na naslov: **International Organ Competition**, Odense Laessoe-gade 74, DK-5230 Odense.

Kompozicija

V Ženevi pripravljajo tekmovanje v kompoziciji **Queen Marie Jose**, ki bo novembra 1994. Glede narodnosti in starosti ni nikakršnih omejitev. Skladba mora biti napisana za simfonični orkester, traja naj najmanj 12 in največ 25 minut. Rok za prijave je **31. maj 1994**. Naslov za informacije in prijave: **Secretariat of the International Musical Prize Contest Queen Marie Jose**, Box 19, CH-1252 Meinier/Geneve.

V Salzburgu bo od 9. do 20. januarja 1995 **Mednarodno Mozartovo tekmovanje**, namenjeno komponistom, pevcem, pianistom in godalnim kvartetom. Za skladatelje (mora biti mlajši od 40 let) je rok za prijave **1. marec 1994**, za druge šele 1. oktober. Pozanimajte se pri: **Internationaler Mozartwettbewerb der Hochschule "Mozarteum"**, Morabellplatz 1, A-5929 Salzburg.

Oddaja o plesu

Na kanalu A lahko že drugo sezono spremljamo oddajo o plesu **DANCE SESSION**. Letos je na sporedu ob sredah ob 20.30, ponovitev pa ob nedeljah ob 11.30.

Oddaja, ki jo pripravlja in vodi Barbara Drnač, gledalce seznanja z vsemi vrstami plesa. Njen namen je obveščati o novostih na plesnem področju doma in na tujem. Oddaja je dobrodošla pridobitev za plesno stroko, saj je prva te vrste pri nas.

KUPON
GM

Rešitve pošljite s tem kuponom na naslov Glasbena mladina Slovenije, Kersnikova 4, 61000 Ljubljana do 7. januarja 1993

Ime in priimek: _____

Naslov: _____

Naročam XXIV. letnik revije Glasbena mladina v _____ izvodih

Datum: _____

Podpis: _____

Če se odločite, pošljite na naslov: Revija Glasbena mladina, Kersnikova 4, 61000 Ljubljana, tel: (061) 1317-039 fax: (061) 322-570

the most wanted

POGOVOR

Foto: Lado Jakša

Ste že razmišljali, da bi odšli študirat klavir v tujino, npr. v ZDA? Vas je bremenila misel, kako priti do najboljšega profesorja klavirja, do profesorja, ki bi bil primeren prav za vas? **Pianist Benjamin Šaver** se je pred začetkom izpopolnjevanja v Los Angelesu ubadal s podobnimi vprašanji. Prav zato smo ga povabili, da nam predstavi svoj zanimivi projekt – ozvočno knjigo predstavitev 48 najbolj zaželenih profesorjev klavirja v Združenih državah Amerike. Pogovor z enim naših najobetavnejših mladih pianistov (v času študija smo ga imenovali tudi slovenski Pogorelec) pa smo izkoristili tudi za razmišljanje o različnih principih učenja klavirja, o možnostih koncertiranja in uveljavljanja v ZDA.

GM Pred izpopolnjevanjem v Ameriki si imel za seboj kar bogate izkušnje različnih klavirskih šol. Bi lahko primerjal slovensko pianistično šolo, šolo klavirja pri Arbu Valdmu in ameriške metode?

O izrazito slovenski šoli bi težko govoril. Mislim, da gre bolj za germanske vplive. Je strožja do muzikalnega razumevanja glasbe in ni preveč emocionalna. Gre za nekakšno klasično uravnoteženost. Če bi govoril na splošno o ruski šoli, bi rekel, da gradi na starševskih odnosih. Ruska šola, ki velja za zelo dobro, poudarjeno išče pomanjkljivosti, napake pri mladem pianistu. Profesorju se delo skoraj nikoli ne zdi dovolj dobro zaigrano, kar pri mladih lahko povzroči depresije, nezaupanje vase. Šola Arba Valdmu, mislim, je specifična. Starševski odnos sicer še obstaja, le da je Valdma bolj nepredvidljiv. Velika prednost te šole je, da poudarja improvizacijski slog in išče drugačnost v glasbi. Ameriški odnos med učiteljem in učenecem pa je bolj prijateljski. S svojim profesorjem Johnom Perryjem se razumem kot z najboljšim prijateljem. Na glasbo se odziva zelo emocionalno. Študiral je sicer na Dunaju in dobro pozna klasično tradicijo, ostaja pa zvest sebi in svojim občutkom.

GM Za šolanje v ZDA se verjetno nisi odločil po naključju. Kako in kdaj pa si se odločil, da kot pianist napišeš knjigo?

Odkar pomnim, sem si želel na izpopolnjevanje v Ameriko. Ko sem v začetku iskal informacije o šolanju, mi ni mogel pomagati nihče. Ko sem prišel v ZDA, sem ugotovil, da tudi Američani sami o svojih klavirskih pedagogih ne vedo dovolj in zato sem začel raziskovati. Obstaja veliko knjig o virtuozih, umetnikih, ni pa literature o dobrih profesorjih klavirja. Osnovna motivacija je bila torej pomanjkanje informacij.

GM Kakšne so bile tvoje prve zamisli o predstavitvi profesorjev klavirskih šol?

Vedel sem, da moram opisati učne principe pedagogov. Ni mi bilo dovolj, da bi samo opisal njihov način poučevanja. Želel sem jih tudi slišati. Za bodočega študenta se mi zdi pomembno, da razume in sledi profesorju. Zato se mi je zdelo zelo pomembno, da profesorja tudi slišiš. In tako sem se odločil za ponazoritve, oz. za pogovore na kasetah.

GM Že na začetku pa si se verjetno moral odločiti za določen izbor.

Seveda je bilo nujno. V Ameriki je več kot 4000 profesorjev. Zato sem najprej prosil svojega profesorja, da mi pripravi spisek 100 profesorjev. Odkrito mi je povedal, da jih ne pozna toliko, kar me je še bolj utrdilo v prepričanju, da je takšna knjiga potrebna. Kljub temu sem z njegovo pomočjo sestavil prvi seznam in profesorje povabil na skupen pogovor. Tudi njih sem prosil za imena znanih profesorjev in sem tiste, ki so bili največkrat imenovani, vključil v seznam in jih nato začel sistematično obiskovati. Tako sem v knjigi *The most Wanted* (Najbolj iskani) predstavil 48 profesorjev. Gre pa le za prvi del, saj načrtujem popolnejši seznam.

GM Katera so bila osnovna vprašanja, ki si jih zastavil? Kakšna so bila tvoja merila za ocenjevanje uspešnosti pedagoga?

Najpomembnejše je, kako učijo. Običajno sem poslušal dve do tri ure, slišal dva ali tri študente in vse snemal. Nato sem jih vprašal, npr., kje so se šolali. Po načinu njihovega igranja sem lahko to sicer ugotovil tudi sam, po odgovorih pa sem se prepričal, da je vpliv profesorja na učenca izjemno velik.

Izbrani profesorji prihajajo iz različnih koncev sveta. Največ profesorjev prihaja iz Evrope (Rusije, Madžarske, Nemčije), veliko je tudi Južnoameričanov in Japoncev. Številni Američani so se izpopolnjevali v Evropi in Izraelu. Nekateri profesorji so

poudarjali šolanje pri enem profesorju, nekateri pri različnih. Ruski princip šolanja poudarja enega, največ dva profesorja. Študent se razvije pri enem profesorju, z eno metodo. Drugi spet zagovarjajo menjavo profesorjev. S čim več informacijami naj bi študent bolje rasel. Skoraj vsak pa ima enega ali dva profesorja, ki sta vplivala nanj.

GM Katere je bilo naslednje pomembno vprašanje?

Kako izbirajo študente, kaj se jim zdi pomembno pri avdiciji? Dobil sem različne odgovore. Nekateri bolj poudarjajo jo tehnično spretnost, drugi muzikalnost.

GM Katere teme pa so pri bodočih študentih klavirja najbolj pereče in kako jih rešujejo najboljši profesorji?

Večina študentov ne ve, kako vaditi. Zapravljanje časa je treba skrbiti na minimum. Kaj je pravilno vadenje? Odgovori so bili spet različni. Bistveni sta bili dve, nasprotujoči si trditvi. Nekateri zagovarjajo počasno vadenje, drugi trdijo, da je počasno vadenje potrat časa in da celo škodi. Kadar vadimo počasi, pretiravamo z gibi. Obramba počasnega vadenja pa pavi, da ko vadiš, poskušaš igrati s podobnimi gibi kot v hitrem tempu. Mislim, da sta oba načina uspešna. Kombinacija obeh je navadno najbolj koristna, seveda pa je vse odvisno od posameznika.

GM S tremo se verjetno sreča vsak mlad glasbenik...

Študentje, ki se veliko motijo na nastopih, morajo najprej vedeti, da to niso motnje v spomina, ampak gre za koncentracijo. Rešitev zveni zelo enostavno. Potrebno je pravilno dihanje, sproščanje. Prav tako pa je treba vedeti, da imajo vsi spominske spodsrljaje, tudi veliki pianisti, kot npr. Michelangeli...

GM Metode reševanja študentovih težav so verjetno od profesorja do profesorja različne. Kakšen je dober pedagog?

Vsakega profesorja sem skušal opisati tudi kot osebnost. Nekateri so zelo neposredni, drugi bolj zadržani, treba pa je povedati, da je pri vseh profesorjih v ZDA odnos do študenta zelo pozitiven. To je povsem nasprotno kot v Rusiji. Tam vedno iščejo slabosti. Lahko bi rekel, da v tem odseva ameriški način življenja. V ZDA je vse enkratno, prijazno, pozitivno in šele ob tem spoznanju se rešujejo problemi.

GM Nujno zlo vsakega študija so tekmovanja.

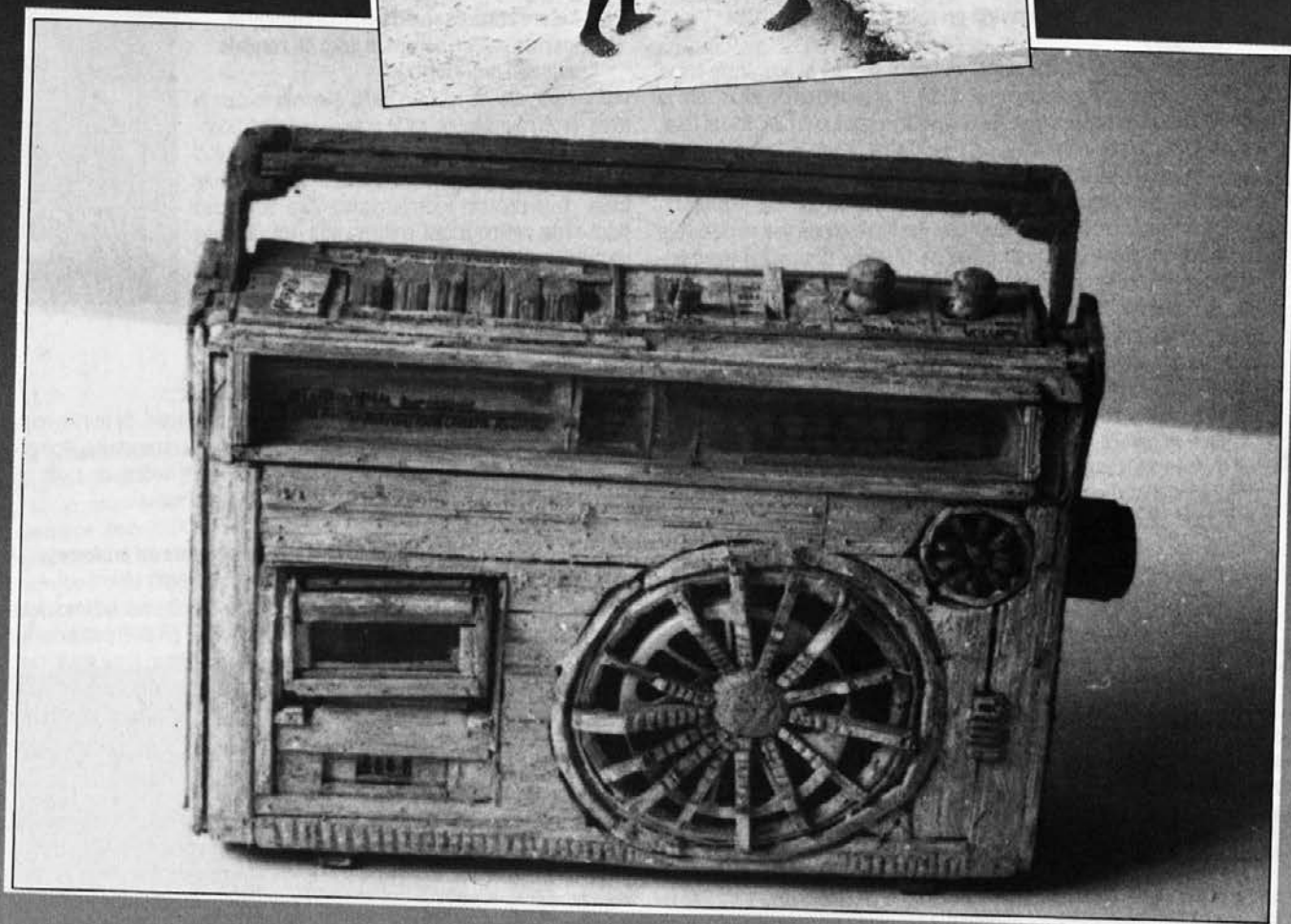
Profesorji imajo zelo različna mnenja o tekmovanjih. Večkrat sam nisem vedel, kaj naj naredim, ali naj bi sam izrazil željo, da hočem tekmovati, ali naj bi bil to profesor. Nekateri profesorji ne vidijo radi, da se osebno preveč zavzemaš za tekmovanja, drugim je to všeč. Njihov osebni pristop, odnos do tekmovanj me je posebej zanimal. Ker pa je danes v svetu toliko tekmovanj, lahko rečem, da niso več nujno potrebna. Menežerje danes sploh ne zanima več, kje si dobil prvo nagrado, ampak predvsem, kje in s kom si koncertiral.

GM In kako prideš do koncerta v slavni dvorani, z znamenitim dirigentom?

Nekoč sem nekega profesorja vprašal, če imajo študenti sploh kakšno drugo izbiro, kot iti na tekmovanja in tako začeti kariero. Njegov odgovor mi je bil zelo všeč. "Zelo mi je žal, ampak če kdo ne igra, je to samo zato, ker noče igrati." Tudi sam sem ogromno igral kot študent, zastoj. V ZDA je veliko dvoran v cerkvah, domovih za starejše... V okolici Los Angelesa, kjer sem na izpopolnjevanju, je veliko ciklusov mladih koncertantov. Nekaterke koncerte neposredno prenaša radio, vendar brez plačila. Mlad koncertant sme, po njihovem mnenju, zaslužiti samo toliko, da se lahko odpravi na naslednji koncert. V mladih letih je pomembno le koncertiranje.

Pogovarjala se je Veronika Brvar





Kasetofon, ki ga je afriški deček sam izdelal iz odpadkov, je namenjen živi glasbi – ob njem si otroci zapojejo. Zapojte si v Novo leto še vi.