

GM 1



Naslovnica prve izdaje Debussyjeve skladbe Morje (1905)



LA MER

Sergej Rahmaninov



Portret Richarda Straussa (olje)

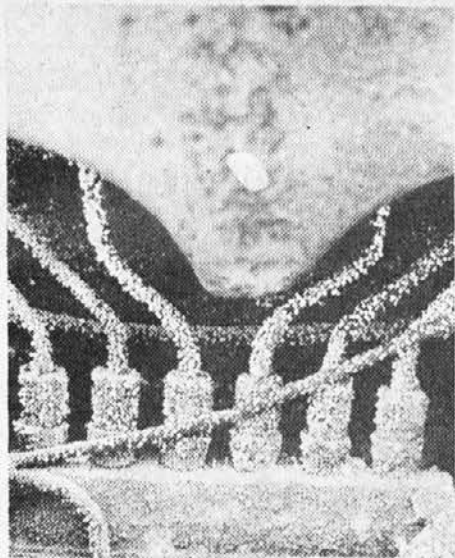


E CONCERT CHEZ
VARIÉTÉS-TOUS LES
"DE CARUSO A P
À CORDES DE "BEETHO BAL TABAR
UES ET PRIX COURANTS YES FRANCO.
RTOUT EN FRANCE RÉGION
S LEUE
28 B^D DES ITALIE

Karikatura Maxa Regerja v dirigentski pozi



Podlaga: reklama za gramofon iz leta 1905



Fotografiral: LADO JAKŠA

UREDNIŠKI ODBOR

glavni urednik — Primož Kuret, **odgovorna urednica** — Kaja Šivic, **urednik** — Peter Barbarič, **likovni urednik** — Miloš Bašin, **oblikovalec** — Jurij Pfeifer, **urednik fotograf-skega gradiva** — Lado Jakša, **lektorica** — Mija Longyka, **Radio Študent** — Ičo Vidmar, **stalni sodelavci** — Peter Amalietti, Igor Longyka, Tomaž Rauch, Roman Ravnič in Mirjam Žgavec.

IZDAJATELJSKI SVET

Dr. Janez Höfler (predsednik), dr. Marija Bergamo (FF-PZE Muzikologija), Igor Dekleva (AG Ljubljana), Lea Hedžet (GMS), Nena Hohnjec (PA Maribor), Zdravko Hribar (GMS), Nevenka Leban (DGUS), Mojca Menart (GMS), Lovro Sodja (ZDGPS), Dane Škerl (DSS), Ida Vrt (ZDGPS) in delegacija uredništva (glavni in odgovorni urednik).

NASLOV UREDNIŠTVA

REVIJA GM, Kersnikova 4, 61000 LJUBLJANA, p.p. 248, telefon (061) 322-367. Račun SDK Ljubljana, št. 50101-678-49381. Revija izide osemkrat v šolskem letu. Izdaja jo Glasbena mladina Slovenije. Cena posameznega izvoda je 150 din, celoletna naročnina za XVII. letnik znaša 1200 din. Rokopisov ne vračamo, fotografije pa le v primeru vnaprejšnjega dogovora.

RADIJSKE ODDAJE

Opozarjamo vas na oddaje iz dela Glasbene mladine Slovenije, ki so na sporedu prvega programa Radia Ljubljana vsako drugo soboto ob 18.30.

Hkrati vas opozarjamo na novo oddajo Druga godba revije GM, v kateri bomo predstavljali tehtnejše prispevke o novih glasbenih izrazih. Oddaja bo na sporedu 2. programa Radia Ljubljana vsako drugo nedeljo ob 22.10. Vozni red oddaj za naslednji mesec: 19. oktober, 2. november in 16. november.

radio student

UKV stereo 89,3 in 104,3 MHz
srednji val 1242 kHz

ZAKAJ TOLPE?

(Radio Študent z revijo GM)

Pozornemu bralcu prve številke Revije GM v novem šolskem letu verjetno ne bo ušla »novost«, ki se je pojavila na njenih straneh — dve strani z zaščitnim znakom Radia Študent, na katerih se pojavljajo komentarji k ploščam večinoma izdanih v tujini, manj doma. Gre seveda za tekstovne dele že kar legendarne oddaje RŠ — Tolpe bumov. Oddaja, kjer se vsak dan ob 16.00 predstavlja po ena stran plošče s komentarjem, je v jugoslovanskem prostoru, če ne tudi širše gledano, še vedno edinstvena in to kljub njeni dolgoletni prisotnosti v programu RŠ.

Izbor plošč TB je reprezentativen, v to oddajo ne pride »vsaka« plošča in kot takšna oddaja na kar najboljši način predstavlja programske smernice glasbenega programa RŠ.

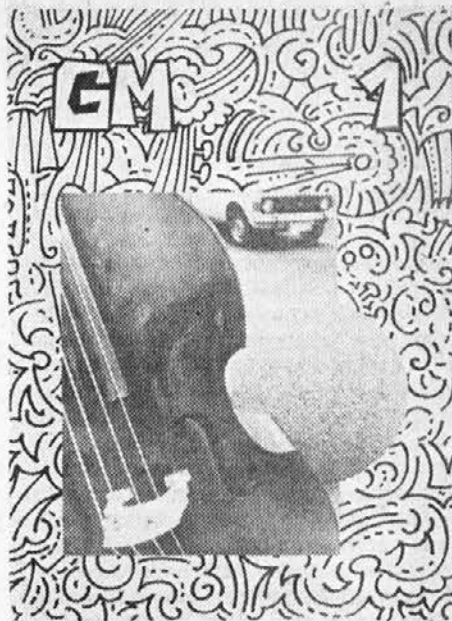
Ali drugače: če hočeš izvedeti, kakšno muziko »vrti« RŠ, poslušaj TB. Načelo izbora plošč, ki naj bi se predstavile v TB, bi na kratko opisali takole: aktualnost, pestrost ter seveda glasbena kvaliteta (pa naj gre za novi rock, reggae, novi jazz, improvizirano glasbo...). Selekcija takšne vrste, opravičena ali ovržena s komentarjem, spremni besedi k plošči, ima seveda tudi usmeritveni, »pedagoški« učinek.

O TB lahko torej govorimo kot o tisti piki na i, ki vzpostavlja identiteto glasbenega programa RŠ, njegovo »drugačnost« v odnosu do programov drugih, tudi osrednjih radijskih postaj.

Seveda velja na hitro omeniti vsaj nekaj ključnih glasbenih oddaj RŠ, ki dopolnjujejo (na informativnem, problemskem nivoju) podobo glasbenega programa RŠ: nedeljski »Koncert RŠ« z živimi posnetki nastopov skupin kar najrazličnejših glasbenih opredelitev, Sobotne »ghost« večere s širšo predstavitvijo določene problematike, jazzovski »Ideal jaz(z)a« s tematiziranim komentiranjem dogodkov na področju jazzovske, improvizirane godbe, ter informativne oddaje: Zajtrk pri Tiffanyu, Rock indok, Pokukajmo čez planke.

opomba: Za tiste, ki jim je redno poslušanje Radia Študent zaradi omejenega doseganja njegovih radijskih valov onemogočeno, še tole: Radio Študent lahko slišite tudi drugje. Vsake štirinajst dni gostujemo na drugem programu Radia Ljubljana v nedeljo zvečer ob 22.15 z oddajo »RŠ na našem valu«. Se slišimo.

glasbeni urednik RŠ
IČO VIDMAR



RGM RGM RGM RGM RGM
revija GM, št. 1, letnik XVII., oktober 1986

Kontrabas Petra Kowalda se je ob prihodu na letošnjo Drugo godbo in na njeni glasbeni delavnici pošteno opraskal na čereh ljubljanske mladojazzovske pre(ne)osveščenosti. Tako tokratni ovitek ni le počitniško, oziroma obmorsko moder. Fotografirali: Lado Jakša (naslovnica), Božidar Dolenc (Peter Kowald na zadnji strani). Ovitek je oblikoval Jurij Pfeifer.

Iz vsebine

KKKKKKKKomentiramo, 4-5 GGG
GGGGGGGGGM novice, 6, 000
OOOdmevi in telegrami, 7-10 PP
PPPPPPPPredusmerjene/usmerjene strani revije GM 111111-11,11 — 18 GGGGGGlasba XX. stoletja
MMMMMMMMMalo mešano2222
222220. stoletje-prvo desetletje
PPPPPPPisma in Kaji CCCCCCitre
imam najraje RLOŠJJJJJože
Osterman: Pojmovanje kulture in
nekulture, 19, RRRRROAARRZZ
Zvok za prihodnje čase, 20 RRRO
AKKKKKPPPPeter Kowald — inter-
vju,21AAAAARGHHHOOOOd butn-
glavstva do metalnega podzemlja,
22ZZZZOOOMMTTTTolpe bumov
meseca-Radio Študent,24ZZZZVV
RRRPPPlplošče,25intojebbolijjalima
nijvsee..... KKKKKKKKKKKK

KKKKKKKKKKKKKKomentiramo, 4-5 GGGGGG
GGGGGGGM novice, 6, 000000dmevi in tele-
grami, 7-10 PPPPPPPPPredusmerjene/usmer-
jene strani revije GM 111111-11,11 — 18 GGGGG
Glasba XX. stoletja MMMMMMMMMalo mešano

KKKKKKKKKKKKKKomentiramo, 4-5 GG
GGGGGGGGGGGM novice, 6, 000000d-
mevi in telegrami, 7-10 PPPPPPPPPred-
usmerjene/usmerjene strani revije GM 11
1111-11,11 — 18 GGGGGGlasba XX. stoletja
MMMMMMMMMalo mešano2222222220.

KKKKomentiramo, 4-5 GGGG

UREDNIKOVA BESEDA

V uredništvu upamo, da vas bo spremeni podoba revije GM prijetno presenetila. Pri tem je ta nova podoba le rezultat naših izkušenj z revijo GM v preteklih letnikih. V njej sta se namreč že lep čas borila za prevlado dva koncepta: tisti, ki je hotel revijo prilagoditi izobraževanju v osnovnih in srednjih šolah, ter tisti, ki si je želel moderno glasbeno revijo, ki bi bila odmevnejša od trenutne revije GM in ki jo slovenski prostor še kako potrebuje. Pri tem nam v zadnjih letnikih ni uspelo najti ravnotežja med njima, tako da je v njih eden od njiju vedno prevladal, na škodo drugega, seveda. Z namenom razrešiti ta »večni« problem, v novem letniku ločujemo strogo izobraževalni del revije, ki ga bomo oblikovali po nasvetih pedagogov, s katerimi smo v stikih, ter tehtnejši del revije, ki ga bomo poskusno odprli novim oblikam glasbe, ne glede na vrsto: resni glasbi XX. stoletja, novemu jazzu in novemu rocku. S tem namenom smo med platnice revije povabili tudi Radio Študent kot medij, ki trenutno pri nas najkompetentnejše sledi dogajanju v sodobnem jazzu in rocku. Pomembna novost revije so tudi komentarji, s katerimi bomo skušali ločevati tehtnejše, bolj avtorsko odmevanje od ostalega, standardnega, tako da se to ne bo izgubljalo med njim.

In ne na koncu. Pomembna pridobitev XVII. letnika je tudi kvalitetnejši ovitek, ki smo si ga tako mi v uredništvu kot vi, naši bralci, že dolgo želeli. Mimo je čas naslovnice, ki so mazale roke in mize, naslovnice, kjer se je fotografija izgubila v splošni sivini. Dejstvo je sicer, da je ovitek »zasolil« ceno revije GM za 30 do 40 %. Kljub temu pa je njena cena še vedno enaka ali za naročnike celo manjša od ene vožnje z mestnim avtobusom v Ljubljani, manjša od litra Swinga ter kar desetkrat do petnajstkrat manjša od cene plošče v trgovini. Tako še vedno ostajamo ena najcenejših revij v Sloveniji. Vsem tištim, ki so reviji vsako leto milostno tislili nekaj drobščic naročnine v roko, pri tem pa je niso zaradi cenjenosti jemali resno, zato pa bodo zdaj vzrojiili zaradi njene visoke cene, pa tale drobna misel: »Le zakaj bi se morala kultura vedno prodajati kar desetkrat pod ceno? Ali ni dovolj le trikrat ali štirikrat?«

GLASBENA DELAVNICA

Glasbena delavnica: »delanje glasbe«, skupinsko igranje, sprotno ustvarjanje, skupinska in solistična improvizacija, zvočno eksperimentiranje, jazzovsko muziciranje, srečanje z vrhunskim evropskim glasbenikom, nemškim kontrabasistom Petrom Kowaldom, ki je imel že veliko takšnih ustvarjalnih »workshopov« z »radovednimi« glasbeniki po vsem svetu, možnost dru-

ženja z njim, učenja iz njegovih izkušenj in znanja, igranja z njim in končno nastopanja z njim na koncertu, zaključnem dogodku njegove glasbene delavnice (po enem tednu) na velikem odru ljubljanskih Križank v okviru prireditve Druga godba.

Kdo se ne bi veselil takšne možnosti za razširjanje lastnih glasbenoustvarjalnih interesov, in to v mestu, kjer sicer vlada pedagoška suša, kjer so eksperimentov in improvizacije željni glasbeniki več ali manj prepuščeni sami sebi!

Človek bi zato pričakoval, da se bo na delavnici jazza željnih glasbenikov kar trio (saj se sicer stalno pritožujemo nad nemogućnostjo študija takšne glasbe na naših šolah), da bodo glasbeni pedagogi veseli malo »drugačnega« pedagoškega impulza ter opozorili svoje učence (in morda tudi sami sebe) na to enkratno priložnost. Tudi mojster Peter Kowald (trenutno se odpravlja na desetdnevno evropsko in zatem na trimesečno japonsko turnejo) je računal vsaj na nekaj deset glasbenikov, po možnosti s solidnim ali pač čim boljšim tehničnim znanjem in razvito »ustvarjalno radovednostjo«, da bi končni koncert vseh udeležencev glasbene delavnice res lahko zadostil vsem glasbenim merilom.

Tudi propaganda za delavnico je bila tokrat odlična in podprta še z dobrimi odmevi delavnic prejšnjih let. Glasbena mladina, Mladina, Center interesnih dejavnosti mladih, organizator prireditve Druga godba in drugi mediji so pravočasno in izčrpno poročali o njej in njenem vodji, Petru Kowaldu, ki naj bi je imel ob tem še solistični koncert v Viteški dvorani Križank.

In vendar... mladih glasbenikov ni prišlo niti ducat, pedagogi niso obvestili svojih učencev, kaj šele, da bi prišel kakšen od njih in skušal spoznati malo drugačno obliko pedagoškega dela, basistov, ne mladih in ne starih sploh ni bilo (večinoma so »zamudili« tudi Kowaldov solistični koncert, ki ni bil le izjemno glasbeno doživetje, temveč tudi zanimiv prikaz neverjetno širokih možnosti tega instrumenta — kontrabasa) in tako je tudi vodja delavnice lahko le delno uresničil svoj idejni načrt za zaključni koncert.

In zakaj se je to zgodilo (kljub stalnemu tarnanju, da pri nas ni možnosti za spoznavanje jazz glasbe, improvizacije, ustvarjalnosti...)? Zaradi »lagodnosti«, glasbene ozkosti, zaradi pomanjkanja želje po odkrivanju novega, drugačnega, nezanimanja za vse razen nujnih obveznosti, ali morda celo zaradi strahu pred »resnim« pedagogom?

Pozivamo vse, ki so kakorkoli »spregledali« to glasbeno delavnico (in tudi tisto, ki jo je Cankarjev dom nameraval organizirati v okviru letošnjega festivala jazza z mojstrom, avstrijskim pianistom in skladateljem Dietrom Glawischniom, pa jo je moral zaradi premalo prijav odpovedati!), a jih tovrstna glasba vendarle zanima, da nam pišejo, v kakšni obliki si predstavljajo takšne alternativne oblike glasbenega pouka in ali se jim zdi pomembno, da sploh obstajajo.

LADO JAKŠA

POLETNI FESTIVAL KRIŽANKE



Fotografiral LADO JAKŠA

Noben ljubljanski poletni festival doslej še ni tako resno navrgel vprašanja, ali je ta »mednarodna« prireditev v Ljubljani upravičena ali ne. Za mednarodni festival so potrebna gmočna sredstva, ustrezni akustični prostori, mednarodno priznani izvajalci-umetniki in, končno, mednarodno občinstvo. Začnimo od kraja!

Mednarodnega občinstva je vedno manj in njegovo število je zamerljivo majhno; ljubljanski in slovenski ljubitelji dobre glasbe so že med redno koncertno in operno sezono zasičeni s številnimi prireditvami in se le redko udeležujejo festivalskih prireditev.

Nastopi inozemskih in domačih instrumentalistov so bili uravnoteženi po številu, ne pa po umetniški vrednosti. Nihče od tujih gostov ni razočaral; nasprotno, ne glede na polne ali prazne dvorane in dvorance so potrdili svoj ugled in navdušili s svojimi izvedbami, najsi so to bili orkestri (Bollogna, Moskva, Haag) ali solisti (pianistka Ikuko Endo, violinista V. Tretjakov in V. Klimov in organisti). Mašilo z nekaterimi domačimi solisti pa se ni vedno obneslo in bi morala biti repertoarna politika veliko selektivnejša. Res poletni čas in poletna publika nista naklonjena nezanimam ali celo eksperimentalnim skladbam. Vendar ni prijetno, če se dela, ki jih že med letom redno slišimo, v festivalskem sporedu po večkrat ponavljajo. Domači umetniki pa naj se lotijo tudi tehtnejših domačih skladb! Da ni primernih, je le jalov izgovor in potrditev nezanimanja zanje. Med slovenskimi umetniki so z dovršeno igro zbudili zanimanje predvsem violinist Miha Pogačnik s pianistom Nöklebergom, mezzosopranistka Sabira Hajdarović, godalni kvartet Slovenske filharmonije in fagotist Jože Banič. Komorni orkester Slovenske

filharmonije nas je seznanil z orkestracijo epohalnega cikla Glasbena žrtev (Das musikalische Opfer) J. S. Bacha, violinist Rok Klopčič pa je mojstroval tradicionalen spored.

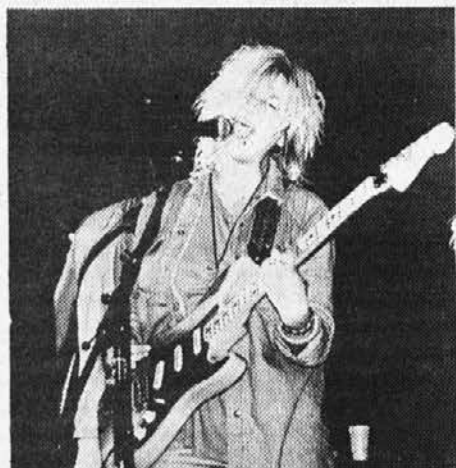
— Festival Ljubljana nima sreče s svojimi sicer številnimi prostori. Veliki poletni oder na prostem ob slabem vremenu ni uporaben, viteški dvorana v vročini ni dovolj prezračena, predverje je neakustično, Križevniška cerkev preakustična in zanemarjena, ropot soseske pa moti zbranost poslušalcev. Še najbolj se veliki oder na prostem prilaga folklornim plesnim prireditvam, tako domačim (Lado Tanec) kot tujim ansambliom (francoskim, poljskim in španskim gostom). Pa tudi musical ob primernem ozvočenju na njem dobro uspeva (Aplavz-Zagreb).

— O gmotnih stiskah, ki onemogočajo marsikatero gostovanje številnejših ansamblov, bo moralo javno spregovoriti vodstvo Festivala Ljubljana. Odpovedali pa so svojo udeležbo zaradi prezaposlenosti ali slabega zdravja tudi priljubljeni, v sporedu napovedani solisti, mezzosopranistka Marjana Lipovšek, čelist M. Jablonski in tenorist N. Gedda s Slovenskim oktetom.

Med celovskim festivalom Carinthske poletje ob Vrbskem jezeru in graško Jesenjo, kjer z bogatim sporedom vsako leto proslavljajo zaslužnega domačega (Elnem, Bresgen...) ali tujega skladatelja (Ligeti, Globokar...), mednarodni ljubljanski festival svojega lastnega umetniškega profila še vedno ne more najti.

PAVEL ŠIVIC

NOVOROCKOVSKI PRELOM 86



Fotografiral: BOŽIDAR DOLENC

Če bi skušal na pol obveščen potrošnik rock koncertov letošnji Novi rock opredeliti na osnovi prevladujočega pisanja o njem v naših občilih masovnega obveščanja (lep primer takega pisanja lahko (žal) najdemo tudi v 28. številki očitno vedno bolj v pop blizjuzgo usmerjene Mladine), bi si lahko o letošnjem novorockovskem dogajanju v Križankah mislil vse najslabše. Pri tem pa to

pisanje prej opredeljuje samo sebe kot pa letošnji Novi rock. Večina njegovih avtorjev, ki se praviloma ukvarja z nedeljskim lovom na pop ali rock glasbo, je namreč za dve ali tri glasbene generacije zaostala za aktualnim drugačnim glasbenim dogajanjem, tako pri nas kot v tujini, in tako še zdaleč ni kompetentna pisati o novih glasbenih generacijah. Brez dvoma je bil namreč letošnji Novi rock eden glasbeno najmočnejših in najprelomnejših doslej. Na njem se je po dolgih letih spet predstavila cela vrsta skupin (in to ne le po ena kot v preteklih letih), ki so se kot ustvarjalne enote že izoblikovale in ki jim Novi rock ni pomenil le prve ali — in končne faze. Pri tem so bili vsi nastopajoči v nasprotju s prejšnjimi, »umetniško-državnimi« in pop leti rockerso usmerjeni in so tako še kako uspelo stopili na frontne položaje novega, samosvojega rockstva, ki v zadnjih nekaj letih ponovno prebija led po celem svetu.

Tako je le ena skupina, 2227, pustila slabši vtis od pričakovanj. Njen hard core thrash očitno ne more pogoltniti velikega odra. Tudi S. O. R. so bili s svojim rockerskim punkom slabši kot spomladi, delno zaradi mesarskega miksa, očitno pa tudi zaradi nedavnih sprememb zasedbe. Zato pa je kljub slabemu zvoku Center za dehumanizacijo potrdil, da sestavlja danes skupaj z Masakrom jedro močne mariborske alternativne scene, ki ima še kako lasten izraz (pri CZD gre za povezovanje beefheartovskih (Captain Beefheart), odtrganih, hard corea in krutega rocka). Tožibab tudi veliki oder ni premagal in so bile tako zabavne, »sfuzlane« in sploh »tožibabske« kot na vseh svojih boljših nastopih. Tretja kategorija je na svojem nastopu samo še utrdila sloves skupine, katere nora povezava metala in hard corea te ne more pustiti hladnega. Zelo pa so presenetili Gdri, umazani, zli, kateri rockerski hard core je po naboju in razgibanosti (ob izvrstnem »fuzi-frontmanu«) že kar dosegel raven rock napada Tretje kategorije. Večer so ustrezno zaključili Angleži Amebix ki so poslušalce obstrčili s neverjetno močno kombinacijo postpunka in motorheadovskega bombardiranja.

Novi rock je mimo. Karavana gre mimo. Psi tulijo. Karavana gre mimo. Kar tako naprej. Psi tako prej ali slej čaka obisk pri lokalnem konjederu.

PBC

PET LET PO CEPLJENJU



Fotografiral: BOŽIDAR DOLENC

Po letošnjem programu festivala jazza v Ljubljani bi težko presodili, kaj se je dogajalo pred petimi leti. Ali je takrat šlo zares za razcep ali pa samo za cepljenje mladike na staro, jalovo deblo, bodo kmalu lahko odgovorjali le tisti s historičnim spominom, v samem programu bo vedno težje poiskati pravi odgovor. Seveda s predpostavko, da se bodo zadeve razvijale v smeri, kamor so krenile z lanskim in letošnjim festivalskim programom. Vse bolj namreč kaže, da je šlo za slednje, za cepljenje jalovega, kar se tudi v drugačnih »ekonomijah« ne obnese.

Ljubljanski festival jazza, ki se — mimo grede — bliža tridesetim, je letos s težavo lovil sapo. To seveda ne pomeni, da ni nekajkrat le krepko zadihal, vendar pa je iz domače medicine znano, da so takšni trenutki pri bolniku le trenutki odloga. Drugače pa je povsem izpolnil pričakovanja, ki so izhajala že iz napovedi programa; le-ta še vedno na nekakšen ohlapen in negotov način stoji znotraj koncepta, ki so si ga heretiki zamislili pred petimi leti, ko je prireditelj prešla v upravljanje Cankarjevega doma, vendar ne premore prave moči, da bi ta koncept polnokrvno udeležil. Ponudil je takle menu: obilen paket evropskega povprečja, dotik južnoafriške kulture, potrditev glasbene rutine, informacijo o mladih močeh znotraj starih obrazcev in en sam zares kompleten koncert. Prva kategorija zajema skupino Neighbours (Avstrija), sodobno usmerjen, iz tradicije evropskega »free-jazza« izhajajoč produkt, ki pomanjkanje resnične invencije skriva za brezhibnim akademizmom; usmeritev je bila prava, rezultat pa pod ravnilo festivala; trio pihalca Tonyja Coea (V. Britanija), ki ima — tako kot prej omenjeni — mesto v množici podobnih evropskih zasedb, predstavljajočih glasbeno povprečje aktualnega dogajanja, ki pa mu pomeni blokada neprežvečena jazzovska tradicija; Gianluca Mosole Quartet (Italija), ki je v marsičem mala kopija nekdanje zasedbe ameriškega kitarista Pata Methenya, torej tiste usmeritve, o kateri že več let velja spoznanje o brezplodnosti; Aladar Pege (Madžarska), z iskrivim solističnim nastopom, v katerem je demonstriral briljantno tehniko, nekaj roko-hitskih trikov, in ga zaključili s simpatično »klasično etudo«, ob kateri se je izkazalo, kje je njegovo mesto v sodobni evropski jazzovski godbi. Temu evropskemu paketu ob bok velja postaviti skupino Zila (V. Britanija), ki jo vodi saksofonist Dudu Pukwana. Ker so njeni člani južnoafriški emigranti, je utemeljenost njihovega muziciranja jasna, žal pa med ljubljanskim nastopom niso uspeli razviti pripisane jim glasbene silovitosti; morda je vzrok iskati vendarle v časovni omejenosti, ki jo organizatorji vedno znova nalagajo nastopajočim. Nekako pa med evropske zasedbe sili tudi trio Dejana Pečenka, ki je na letošnjem festivalu dostojno predstavil domači jazz. Vendar pa ni mogoče spregledati, da je bila navkljub obilnemu evropskemu zastopstvu v programu prava, aktualno ustvarjajoča Evropa povsem spregledana. Prav čuditi se je mogoče, da ob tako živahnem dogajanju na omenjeni sceni, ki smo mu priča malo bolj informirani — in takšni bi organizatorji morali biti — posebej v zadnjem času, omenjenim ni uspelo odbrati vsaj kakšnega takšnega, pa čeprav

Podoben, čeprav na drugi ravni, se je dogajalo z ameriškim zastopstvom. Njemu v glavnem pritiče opazka o potrditvi glasbene rutine. Najprej seveda kvintetu Davea Holanda, ki sicer ni razočaral, je pa zato dober material preveč razvlekel in ga razdrobil z ne vedno inventivnimi soli članov zasedbe. Potem tudi legendi sodobnega jazza, pianistu McCoyju Tynerju, čeprav je pri njem dovolj pomembno že to, da smo ga imeli priložnost srečati na domačem odru. Žal pa se je tej kategoriji približal tudi nastop tria Third Kind of Blue, ki bi sicer bolj sodil v kategorijo mladih moči na svetovni jazzovski sceni. Vešči mladi glasbeniki so svoj nastop izvedli brez kakršne koli notranje dinamike, zato pa s precej zvezdniškimi obnašanjem in repertoarjem medsebojno vse preveč podobnih skladb. Tu nekje je tudi mesto tria Dennisa Gonzaleza, o katerem pa je treba vedeti najprej, da je bil izveden z ad hoc zasedbo brez vaje in brez poprejšnjega poznavanja materiala, ker je zadnji trenutek propadel poprejšnji načrt o predstavi ekskluzivnega kvarteta z Johnom Purcellom in njegovim triom. Po nesrečnem naključju je ponovno odpadla že dolgo pričakovana predstavitev Gonzaleza s »pravo« zasedbo in ne zgolj z »workshop orkestri«.

Očitno je, da so bili pred časom ljubljanskemu festivalu jazzu postavljeni zelo visoki kriteriji, zato je težko pripraviti program, ki bi bil na zadovoljljvi ravni. Objektivnim težavam, ki tu nastopijo, bi se bilo treba postaviti po robu s poznavalskim naporom, ne pa s tarnanjem. O letošnjem festivalskem programu pa lahko govorimo le kot o povprečnem in ob tem upamo, da ni znanilec težnje, ki bo spremljala tudi prihodnje.

Z. PISTOTNIK

Letošnji mednarodni poletni glasbeni tabor v Grožnjanu je bil pester in raznolik, razmere v tem malem istem krajku kažejo na bolje in nekaj tečajev je bilo izredno uspešnih. Grožnjan je prav gotovo ena največjih akcij Glasbene mladine v Jugoslaviji, zato bi mu moral posvečati večjo pozornost. Tokrat bomo le na kratko poročali, kakšna je bila letošnja udeležba slovenskih glasbenikov, v naslednji številki pa bomo objavili daljši problemski članek o delovanju celotnega tabora.

To poletje so aktivne počitnice v Grožnjanu preživel mladi glasbeniki orkestra SGBŠ iz Ljubljane pod vodstvom dirigenta Francija Rizmala in s solistom, mladim flavtistom Andražem Hauptmanom — imeli so tudi glavni koncert. Tečaja klavirske igre pri profesorju Arbu Valdmu se je udeležilo pet naših mladih pianistov ter dva zamejska študenta iz Trsta, pri profesorju Grigoriju Žislinu sta sodelovala dva naša violinista, asistent pa je bil naš glasbenik Volodja Balžalorsky. V tečaju komorne glasbe so se izpopolnjevale tri slovenske flavtistke, ena violinistka je igrala v mednarodnem orkestru, dva študenta glasbe pa sta sodelovala v tečaju jaza. Omenimo naj še to, da je najzvestejši sodelavec Grožnjana Radió Koper, ki vestno snema takojšnje dogodke in oddaje posreduje po Jugoslaviji. Po dolgih letih pa je spet prišlo do aktivnega sodelovanja v organizaciji tečajev in mlada kulturna animatorka, glasbena mladinka iz Nove Gorice je v avgustu obogatila grožnjansko strokovno ekipo.

Glasbena mladina Jugoslavije se je letos prvič vključila v zanimivo akcijo, ki jo skupaj pripravljajo sredozemske dežele. V mednarodni mladinski orkester je na podlagi stroge avdicije, ki se je udeležilo 19 mladih glasbenikov iz cele Jugoslavije, poslala 9 odličnih študentov glasbe, med njimi študenta ljubljanske Akademije za glasbo poznavista Dušana Krajnc in Slovenj Gradca in fagotista Aleksandra Spasića iz Beograda. Mednarodni mladinski orkester je v polni sestavi pet tednov deloval pod vodstvom odličnih mentorjev za posamezne sekcije in seveda pod taktirko priznanega dirigenta Michaela Tabachnika v majhnem kraju ob Azumi obali Saint Maximinu. Delo je bilo dokaj naporno, saj so vadili po cel dan, tako da so začeli ta tabor imenovati glasbeni Auschwitz. Ven-

dar pa so se pri delu ogromno naučili, saj so naštudirali obsežen program, med drugim 7. simfonijo L. v. Beethovna in Noči v španskih vrtovih Manuela De Falle. Mladi glasbeniki so koncertni program izvedli v mnogih mestih po južni Franciji, tudi v Renoirovem vrtu blizu Canna, v Španiji in Italiji. Vsi naši člani orkestra so se menda odlično izkazali in v glavnem zasedli prve pulte, tudi koncertna mojstrica je bila mlada violonistka iz Srbije.

Ta zanimivi poletni glasbeni tabor je letos potekal že sedemnajstič. Kot že mnogokrat poprej so se ga tudi tokrat udeležili nekateri člani našega zbora APZ France Prešeren iz Kranja — štirje pevci iz Kranja in Tržiča. Letošnji teden, ki je trajal deset dni, je kljub nekaterim težavam (tik pred začetkom je umrl dolgoletni vodja zbora in iniciator te akcije, Kunibertas Dobrovolskis) dosegel svoj namen, saj so vsi udeleženci — člani zbora, predavatelji, dirigenti in organizatorji s svojo delavnostjo, disciplino in novimi zamisli obogatili program. Zbor, ki je deloval v odličnih pogojih akademije v Marktoberdorfu, je naštudiral obsežen in težak program nemških, francoskih in naših avtorjev najrazličnejših obdobj do najsodobnejših skladb. Koncerti so bili uspešni in načrti za naslednje zoborovske tedne so trdni — 18. teden bo v Vrmački Banji prvih deset dni avgusta 1987.

Nekateri bralci se bodo morda še spomnili, da je Glasbena mladina Slovenije pred mnogimi leti imela svoj poletni glasbeni tabor v Prlekiji. Prvič ga je organizirala pred desetimi leti v prijetni domačiji slikarja Lojzeta Veberiča v vasi Selišči. Tam se je deset dni pelo, piskalo in godlo, da je bilo veselje. Mnogi mladi glasbeniki in animatorji so se udeležili tega tabora in menda so vsi, vsaj tako pravijo, nanj odnesli najlepše spomine.

Zaradi pomanjkanja sredstev je po treh letih ta tabor nehal delovati, letos pa je gostitelj, slikar Lojze Veberič praznoval petdesetletnico in praznovanje združil z obeležjem desete obletnice prvega slovenskega tabora Glasbene mladine Slovenije. 18. avgusta popoldan se je v njegovi Domačiji v Seliščih kar trlo obiskovalcev, ki so prišli čestitat, si ogledat izjemno obsežno razstavo njegovih slik in plastik ter poslušat koncert udeležencev nekdanjega tabora Glasbene mladine. Nastopili so Oktet Obala iz Izole pod vodstvom Matjaža Ščeka, violončelist Tomaž Sever, flavtist Klemen Ramovš in kitarist Marinko Opalič. Lojze Veberič



Je Glasbeni mladini Slovenije podaril eno svojih slik.

GLASBENE MLADINE

Najaktivnejša je zadnje čase Glasbena mladina Titovega Velenja, saj se v tem mestu dogaja kar prek celega leta. Kaj vse so počeli to poletje — ne le Glasbena mladina, ampak vsi organizatorji velenjskega glasbenega življenja, objavljamo v posebnem članku.

Glasbena mladina Jesenic je že več kot deset let izredno prizadevna in poleg ciklusov prireditev za svojo mladino od vrtcev pa do srednješolcev pripravlja tudi zanimive večerne koncerte v Markovi cerkvi v Vrbi. Letos so potekala že četrta Poletna glasbena srečanja — trije komorni koncerti v tem prisrčnem okolju. V Markovi cerkvi poleg Prešernove hiše, obdane s pašniki, so nastopili harmonikar Franci Žibert (22. avgusta), Gallus Consort iz Trsta (29. avgusta) in flavist Cveto Kobal ter harfistka Jasna Corrado-Merlak (5. septembra).

September je že dolga leta mesec, ko Glasbena mladina Ljubljane popestri glasbeno življenje našega glavnega mesta z Jesenskimi serenadami. Osnovno zamisel za te komorne koncerte je dal Trubarjev antikvariat, ki nudi izredno zanimiv prostor, svoj atrij v stari Ljubljani. Letošnje štiri serenade so bile pestre po sestavi in programu, poleg tega pa so jih obogatili povezovalci z zanimivimi utrinki iz zgodovine in glasbene preteklosti mesta Ljubljane. Na štirih serenadah so nastopili pihalni trio (flavist Cveto Kobal, klarinetist Zvone Richter in fagotist Peter Stadler), ansambel Pro musica tibicinia iz Maribora, Oktet iz Suhe pri Piliberku in duo Irena Pahor (viola da gamba) in Dina Slama (spinnet) iz Trsta. Vreme je bilo tokrat serenadam naklonjeno, saj so bili vsi večeri prijetni in ne preveč hladni, le občinstva je bilo letos nekoliko manj kot po navadi.

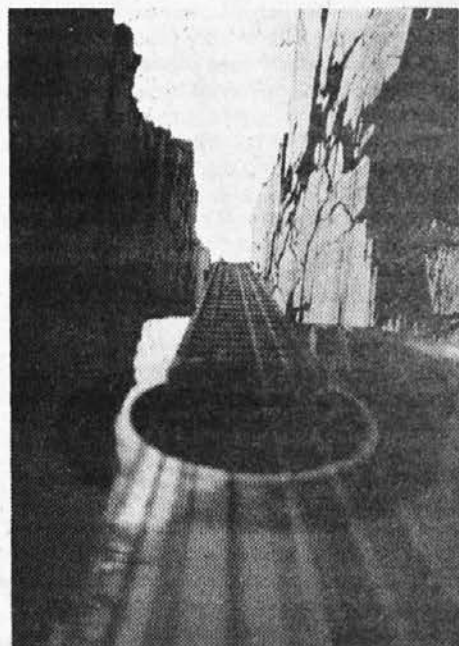
KVIZ 86: GLASBA NOB NA SLOVENSKEM

Vse, ki vas zanima tekmovanje v letošnjem kvizu Glasbene mladine, opozarjamo na rok za prijavo tekmovalnih ekip, to je **ponedeljek, 20. oktober 1986** (poštni žig!). Območna tekmovalna bodo 8. novembra, kje, bomo prijavljene ekipe pravočasno obvestili. Polfinale kviza bo 22. novembra, finale pa v petek, 12. decembra 1986 v Mariboru, ob festivalu Kurirček. Vsem prijavljenim ekipam bomo za končno prireditev zagotovili po štiri vstopnice. Obveščamo vas tudi, da smo celotno naklado tematske številke Glasba NOB na Slovenskem in ves didaktični material povsem razprodali, torej je bilo zanimanje zelo veliko!

PROGRAM GMS 86/87

V programski knjižici, ki smo jo razposlali na vse glasbene, osnovne in srednje šole, društva GM, občinske zveze Kulturnih organizacij, občinske konference ZSMS in še kam, so zajeti različni programi GMS za to sezono. Pomotoma je izpadel imeniten program za najmlajše, **Cesarjev slavček**. Napako popravljamo: H. Chr. Andersen je napisal priljubljeno pravljico Cesarjev slavček, češki skladatelj V. Trojan pa jo je dopolnil z duhovito in domiselno glasbo za ne-navaden trio: violino, kitaro in harmoniko. Vse to vam bodo predstavili igravec Karel Brišnik, violinist Tomaž Lorenz, kitarist Igor Saje in harmonikar Ernő Sebastian. Cena je 55.000 din. Tudi tiskarski škrat ni miroval, kljub lepi travnatozeleni barvi je po glavi LJUDSKA GLASBA spremeni v Ljudska glasbila. Kogar knjižica zanima, jo lahko dobi pri GMS, Kersnikova 4, Ljubljana, tel.: 322-570.

VELENJSKO GLASBENO POLETJE

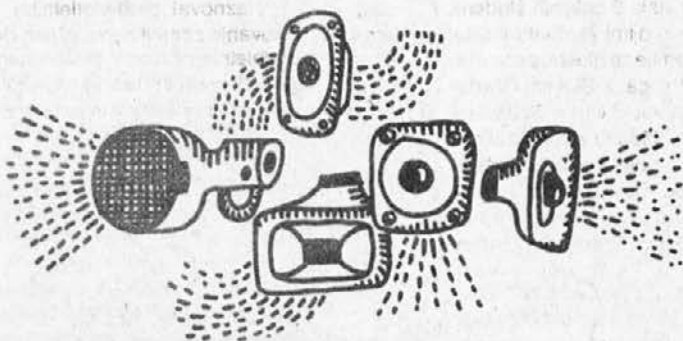


Fotografiral: LADO JAKŠA

Z veliko in izredno bogato opremljeno novo glasbeno šolo je Titovo Velenje dobilo imenitno priložnost za organiziranje poletnih glasbenih seminarjev in srečanj. Letos je svoje možnosti že dodobra izrabilo, saj so tam od konca junija pa do začetka septembra pripravili tri široko zasnovane glasbene prireditve: teden kitare in komorne glasbe, tabor pihalnih orkestrrov in poletno violinsko šolo. Vsi trije glasbeni tečaji so bili namenjeni predvsem izpopolnjevanju mladih glasbenikov, Velenjčani pa so jih pripravili skupaj z nekaterimi drugimi organizatorji.

Teden kitare, letos že drugi po vrsti, je trajal kar 10 dni — od 26. junija do 6. julija. Pripravili so ga organizatorji glasbene šole in Glasbene mladine Titovega Velenja, med njimi kot spiritus agens kitarist Lado Planko: »Po lanskoletnem improviziranju in iskanju prvih odzivov na samo zamisel je letos teden stekel presenetljivo dobro. Udeležba priča, da zanimanje obstaja, saj se je prijavilo kar 25 kitaristov in 15 drugih glasbenikov, ki so vseh deset dni intenzivno muzicirali — solistično in komorno.« Na tednu kitare so bili mentorji kitaristi Istvan Römer iz Zagreba, Jerko Novak iz Ljubljane in Lado Planko iz Titovega Velenja, tečaj komornega muziciranja je vodil Tomaž Lorenz iz Ljubljane. Ob tednu kitare so se vsak večer vrstili zanimivi koncerti v dvorani glasbene šole in na dvorišču velenjskega gradu, ki so vsi posneti na video kasete. Nastopali so mentorji tečajev, naši in tuji glasbeniki, sklepna koncerta udeležencev tečajev pa sta privabila veliko občinstva in ga tudi izredno navdušila.

Sredina poletja je bila v Velenju mirnejša, občasno so seveda v kulturnem domu in na grajskem dvorišču priredili zanimive koncerte. Zaživel pa je spet v drugi polovici avgusta, ko so se od 18. do 24. zbrali pihalci in trobilci v taboru pihalnih orkestrrov. Prireditve je skupaj z Velenjčani



pripravila Zveza kulturnih organizacij Slovenije. Dirigenti pihalnih orkestrrov so se urili pod vodstvom Tomaža Faganela, Ervina Hartmana in Janeza Osredkarja. Demonstratorski orkester je bil sestavljen iz 24 mladih glasbenikov in 14 tečajnikov — pihalcev in trobilcev, ki so se ukvarjali z igranjem v orkestru pa tudi z dirigiranjem. Medtem je deloval mladinski pihalni orkester, ki ga je vodil Jože Hriberšek. Letošnji tabor je dobro uspel, pripravili so snemalni program za arhiv, le pri koncertih na odprtem jim je nagajalo vreme in celotnega načrta niso mogli izpeljati.

Še pred koncem omenjenega tabora so se zbrali mladi violinisti iz raznih dežel na mednarodni violinski šoli, ki jo je od 23. avgusta do 1. septembra vodil profesor Igor Ozim. Organizator tega tečaja je bil tudi tokrat Cankarjev dom v Ljubljani, ki je poleg tečaja pripravil nekaj zanimivih koncertov po Sloveniji. Za to šolo bi bilo treba bolj navdušiti mlade jugoslovanske violiniste, saj so bili v manjšini, kljub temu da jim je tečaj najbliže.

KAJA ŠIVIC

DRUGA GODBA 86



Ariwa Reggae na Drugi godbi 86. Fotografiral: BOŽIDAR DOLENC

Tudi po štirimesečni časovni oddaljenosti mi pušča letošnja Druga godba več kot soliden vtis. Tako je bilo dogajanje na njej še pestrše od tistega na že dovolj uspešni lanskoletni prvi tovrstni prireditvi. Njen manevrski prostor sta namreč še kako prodorno (tudi ob maksimalnem odzivu občinstva) širila Janko Jezovšek s svojo izvrstno nedeljsko matinejo za najmlajše drugogodbenike ter prof. Subroto Roy Chowdhury Trio s svojo predstaviljo indijske klasične glasbe. Manj velja to za program glasbe za magnetofonske trakove, ki ni posebno odmeval, tudi po zaslugi vremena, ki ga je iz Peklenskega dvorišča preselilo v bolj »obvezujočo« Križevniško cerkev. Pri tem so na letošnji Drugi godbi v nasprotju z lansko, za katero sta bili značilni alter-jazzovska in eksperimentalna glasba, prevladale različne možnosti alter-roc-kovskega izražanja, hkrati pa je bila ta prav neverjetno ves čas v znamenju etničnega izročila, od otvoritve z Beltiško bando prek nastopov Misarja — II. otkrovenje (elementi makedonske pravoslavne in ljudske glasbe), glasbene delavnice Petra Kowalda (elementi vzhodnih etničnih glasb), Györgya Sabadosza in orkestra Makuz (elementi madžarske ljudske glasbe), indijskega klasičnega tria, Orthotonicsov (ameriška folk glasba in njeni viri) vse do zaključka z Ariwa reggaejaši. Med vrhunce pri-

reditve moramo poleg nastopov Jezovška in indijskega tria uvrstiti še izvrstni solo koncert Petra Kowalda (kontrabas), neverjetno intenziven nastop mladih madžarskih jazzistov ter prav prodoren nastop domačih Demolition Group (projekt Gastrbajtrsov). Tudi ostali domači predstavniki, od zagrebškega Acezantesa do alter-rockovcev Discipline kičme, Masakra in Misarja — II otkrovenje (zadnji dve skupini sta na hitro vskočili namesto ameriških Butthole Surfersov, ki so nastop na hitro odpovedali), niso razočarali. Soliden vtis so pustili Američani Orthotonics, ki so bili le za spoznanje preveč vpeti v standardne rock-in-opposition okvire. Toliko slabši vtis so pustili francoski »predstavniki«, od totalno provokativne Anne Gillis do blede zvočnega samozadovoljevanja Alesie Cosmos. Sporen je tudi nastop ekipe reggaea založbe Ariwa in njenega producenta Mad Professorja. Ta je bil namreč vse preveč razvlečen in nam je tako ob dovolj dinamičnem začetku in koncu razkril ves blišč in bedo (celo več zadnje) sodobnega reggaea dogajanja.

Škoda le, da je bil ob vsej tej množici zanimivih glasbenih dogodkov obisk Druge godbe pod pričakovanji, predvsem po zaslugi polarnega vremena, ki je tiste majske dni »oblegalo« Ljubljano. Tako nam ne ostane drugega, kakor da začnemo že zdaj plesati za toplejše in bolj suhe večere na Drugi godbi 87. En, dva, tri, štiri...

PBC

JESENSKE SERENADE



Moški oktet Suha na Jesenskih serenadah. Fotografiral: BOŽIDAR DOLENC

V Ljubljani in verjetno še kje je mesec september med bolj glasbeno praznimi letnimi časi. To dejstvo že vrsto sezon rahlo popravljajo Jesenske serenade, ki jih pripravlja Glasbena mladina. Na teh koncertih, tudi letos so bili štirje, nastopajo v primerni večini mladi ljudje. Njihovo glasbo poslušamo na dvorišču Trubarjevega antikvariata. Na kar se da starem prostoru igrajo in pojejo torej prihajajoči ali kar preprosto mladi glasbeniki. In velikokrat izbirajo celo zelo staro muziko, tako da generacijske obveze in spori tu doživljajo majhen, morda bolj šegav kot zaresen poraz, saj včasih kakšna točka le govori, kako mladini antikvaričnost le ni tako tuja, če lahko služi umetniškemu uveljavljanju. Moje besedovanje seveda noče biti hudobno, oziroma mu ni do tega: Serenade so postale popestritev mestnega kulturnega življenja.

Letošnji koncerti so bili po svojih vsebinskih barvah pestri, čeprav v naravi sporeda, še bolj

pa v kakovosti izvedbe verjetno v celoti gledano manj izraziti in artistično pomembni kot nekatere prejšnje Serenade. Glasbeniško najbolj neoporečen, dinamičen, sploh in sicer najbolj prepričljiv je bil prvi večer Pihalnega tria s Cvetom Kobalom, Zvonetom Richterjem in Petrom Stadlerjem. Morda ni imel česa podobnega, kar bi lahko imenovali prebujanje nove, še ne slišane muzikalne mentalitete, kar se je, mimogrede rečeno, na Serenadah tudi že zgodilo, zato pa je trio v sicer »klasičnih« vidikih izkazal temperament in spretnost, ki sta bila vredna pozornosti. Boljši del nastopa ansambla za staro glasbo z imenom »Pro musica tibicinia« in koncerta Irene Pahorjeve in Dine Slame je bil spored. Izbral je v glavnem stoletja staro literaturo, vendar je predstavil marsikaj zelo malo znanega, pa niti malo obnošenega in dolgočasnega, temveč dražljivo živahnega, v svoji posebni domišljiji nenavadnega in vražje zanimivega. Sama interpretacija pa bi bila, kot rečeno, lahko bolj v skladu z nemirnim zapisom, čeprav kaže upati, da bodo nastopajoči v prihodnje bolj zau-pali možnostim not kot samemu sebi. Večer moškega okteta »Suha« (iz istoimenske vasi pri Pliberku) je izvenel kar prijazno in simpatično, četudi bi kdo ob pisanem programu, ki je s starofantovsko prostodušnostjo krožil od Gallusa do našega ljubega nacionalnega prebujanja v prejšnjem stoletju pa do priredbe beata in še česa bolj lahkokrillnega, lahko torej vihal nos, ušesa in še kakšne po kulturni dolžnosti bolj ogorčene organe. Zelo prijetno osvežitev pa je pripravil besedni del Serenad: da včasih je celo pomiril in zakrpal morebitno glasbeno nezadovoljstvo. Vseh štirikrat smo namreč poslušali prebranje arhivskih in zgodovinskih odlomkov iz kulturnega in drugačnega življenja stare Ljubljane tja do Trubarjevih časov nazaj. Ta besedila so včasih bolj kot izvajanje muzike govorila, kako vznemirljivo živa, zabavna in zgovorna so pravzaprav pričevanja o usodah ljudi in mesta, ki so daleč in vendar na čuden način prisotna. Dodatek skratka, ki bi ga kazalo nadaljevati in varirati.

PETER KUŠAR

MEDNARODNI SCHUMANNNOVI DNEVI V ZWICKAUU

V začetku letošnjega junija so bili že 11. mednarodni dnevi Roberta Schumanna v Zwickauu, skladateljevem rojstnem kraju. Prireditve povezuje koncerte z znanstveno konferenco, namenjeno raziskovanju Schumannovega življenja in dela. Letošnji program je obsegal poleg starih tudi novejša dela. Sodelovali so predvsem domači ansamblji. Tako Filharmonija Robert Schumann iz Karl-Marx-Stadta z avstrijskim pianistom Petrom Langerjem, simfonični orkester in solisti domačega konservatorija ter poljskega Lodza. Na tem koncertu so podelili tudi t.i. Malo Schumannovo nagrado, Veliko pa sta letos prejela avstrijski pianist Jörg Demus in muzikolog iz Zwickaua dr. Gerd Neuhaus. Sledili so še koncerti v stolnici (orgle in oboa), srečanje zborov, študijski koncert zveze skladateljev in muzikologov iz DDR, na zaključnem koncertu pa je bila prva vzhodnonemška izvedba klavirskega koncerta v a-molu op. 7

Clare Wieck s solistom G. Erbnom. Posebno doživetje je bil pevski večer s tenoristom Petrom Schreierjem in pianistom Rudolfom Duncklom.

Muzikološki simpozij z mednarodno udeležbo je odlično pripravil dr. Günther Müller, podpredsednik Schumannove družbe v DDR. Vrsta domačih in tujih muzikologov se je ukvarjala predvsem z vprašanji tradicije pri Robertu Schumannu. Poleg tega so se referati nanašali na novosti iz skladateljeve biografije, osvetlili so njegove zveze z Brahmsom in Čajkovskim, nadalje literarne in pesniške aspekte, folklorne poteze in analitično obravnavali njegove skladbe. Organizatorji obljubljajo, da bo zbornik predavanj s tega simpozija kmalu izšel. Lanskoletni je namreč že izšel.

PETER ANDRASCHKE

JAZZ SAALFELDEN 86



Fotografiral: LADO JAKŠA

Kot vsako leto so organizatorji mednarodnega jazz festivala Saalfelden 1986 tudi letos pripravili izjemno zanimiv, tokrat v celoti »jazzovski« program. Medtem ko so se prejšnja leta, nekaterim v veselje, drugim v napoto, v programu znašle tudi zasedbe in solisti, katerih glasba ni vsebovala posebno veliko elementov jazzovskega muziciranja, je bil letošnji program z njim prežet do zadnje note.

Osnovna glasbena značilnost večine nastopajočih zasedb je bil kompozicijsko jasno izdelan koncept lastnega stila in zvoka. V njem se instrumentalni ali vokalni soli skoraj nikoli niso pojavljali kot nujna »posledica« zaigrane teme (kot je to običaj v klasičnem jazzu), temveč so bili integralni del zvočne dramaturgije skladbe. Pri zasedbah s takšnim avtorskim prijemom je bila tudi uigranost vedno brezhibna. V tem in splošnem glasbenem smislu so predstavljali višek festivala nastopi zasedb Craig Harris (pozavna) sekstet, kvartet pianista Paula Bleya in skupina Quest saksofonista Davea Liebmana.

Skupine »sodobne« (predvsem »funkovske«) usmeritve so tudi sestavljali odlični jazzovski

glasbeniki, ki so sredi stroge »plesno-ritmične« osnove (pokonci jo drži predvsem ponavljajoče se »funky« fraziranje »ostrozvočne« baskitare) vedno našli zvočne prostore za sočne jazzovske sole. Med njimi so najbolj »zažgali« **Five Elements** saksofonista Stevea Colemana, **Eight Bold Souls** saksofonista Eda Wilkersona, avstrijski kvartet **Pat Brothers** in, čeprav malo manj prepričljivo, **Rochester Veasley Band** z drugim imenom **One Minute of Love**.

Poleg teh so standardno dobro, vendar brez novih »glasbeno avtorskih« impulzov zaigrali **Third Kind of Blue, Brass Fantasy** trobentača Lesterja Bowieja, zasedba **Tribute to Monk** posvečena glasbi legendarnega jazzovskega pianista Theoloniusa Monka), predvsem saksofonist George Adams, in skupina **Urban Earth** z gostom, saksofonistom Charliem Marianom.

Z izjemno prefinjenim muziciranjem je občinstvo razvnela zasedba saksofonista Deweya Redmana (njen moto bi lahko strnili v stavek: »Z malo not izžarevati čimveč glasbene »substanc«), podobno, čeprav malo manj uigrano, pa je zvenela delno improvizirana skupina **New and New Dreams**, v kateri sta Dewey Redman in trobentač Don Cherry po dolgem času zopet nastopila skupaj.

Edina manjša zasedba na festivalu je bil kitarski duo Bill Frisell in Vernon Reid, ob katerem so prišli na račun predvsem občudovalci elektronskega zvoka.

Občinstvo je bilo, kot vedno v Saalfeldnu, žejno glasbe in zato zelo radodarno z aplavzi. Dodatki so bili reden zaključek nastopov vseh skupin. Kot včasih v Ljubljani pa se je tudi tukaj nekajkrat ponovilo že kar nasilno vztrajanje občinstva za »dodatkom dodatka«, čeprav je bilo jasno, da so glasbeniki že dali vse od sebe in se tudi dovolj »zahvalili« navdušeni publiki.

LADO JAKŠA

REFLEKSIJE O GLASBENIH FESTIVALIH MED PRAŠKO POMLADJO

Že kar tradicija je, da med Praško pomladjo maja organizirajo tudi muzikološki simpozij. Letos, ob 40. letnici festivala, so izbrali temo Glasbeni festivali — križišča nacionalnih glasbenih kultur. Kako mnogostranska in kompleksna je ta tema, so pokazali referati udeležencev iz devetih evropskih dežel in iz ZDA.

Festivalsko dogajanje so referenti osvetlili iz glasbeno-zgodovinskih, kulturnopolitičnih pa tudi praktičnih strani. Znotraj posameznih sekcij so bila v središču vprašanja o nastanku in razvoju posameznih festivalov in poskusi njihove uvrstitve v kategorije.

V razgovoru ob okrogli mizi je bilo možno govoriti o aktualnih umetniških, organizacijskih in ekonomskih vprašanjih. Predstavniki nekaterih že uveljavljenih festivalov so izmenjali izkušnje in s tem omogočili ostalim udeležencem konference vpogled v potek in probleme takšnih festivalov.

Vedno znova so se pojavljala tudi sociološka vprašanja: festivali kot sociološki fenomen, cilji, intencije, specifična festivalska publika, njena pričakovanja glede izvedb in oblikovanja pro-

grama. V tej zvezi se kaže žal večkrat ponavljajoča se neelastičnost in zato zahteva po večji dinamičnosti in fleksibilnosti, ki naj bi tudi publiki omogočila aktivnejšo udeležbo. Kajti to se zdi pogoj za bolj produktivno izmenjavo v obe smeri, ne samo v umetniškem pogledu. Govora je bilo tudi o prevrednotenju komercialnega pogleda, ki je pogosto pri roki in vsestransko obvladuje dogajanje na festivalih.

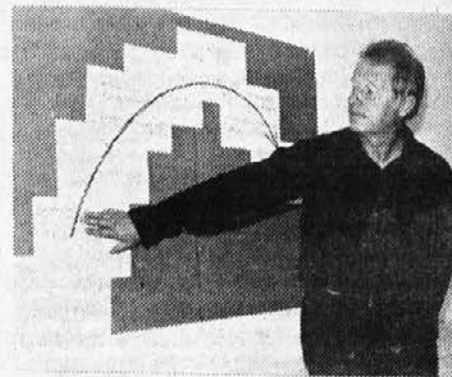
Poročilo s konference, ki bo kmalu izšlo, bo lahko nudilo številne zanimive spodbude. Na splošno pa so lahko organizatorji, med njimi Češka glasbena družba s svojim predsednikom Jirijem Bajerjem in glavnim tajnikom Stanislavom Tesarjem, z izidom konference zadovoljni: možnosti za znanstveno obravnavo in osebno izmenjavo mnenj so bile tu dane v optimalni meri.

K temu je brez dvoma pripomogel tudi okvirni program Praške pomladi. Naj posebej izpostavimo koncerte Češke filharmonije z dirigentom Zdenekom Koslerjem, klavirski večer mladega grškega pianista Dimitrisa Sgourouso in koncert v katedrali sv. Vida, kjer so praški simfoniki z zborom in mednarodnimi solisti ter dirigentom Karlom Antonom Rickenbacherjem izvedli Lisztovo Legendo o sveti Elizabeti.

Za udeležence konference pa so organizatorji pripravili še posebno prijetno presenečenje: vožnjo na jug dežele, na področje Češkega gozda v grad Hluboká z galerijo gotske umetnosti in koncertom na gradu Český Krumlov — kot zaključek uspele konference.

EDELGARD SPAUDE-SCHULZE

FAUVEL 86



Skladatelj Lojze Lebič



kademski pevski zbor Tone Tomšič iz Ljubljane je letos, 31. maja, na jubilejnem koncertu ob svoji štiridesetletnici, v Cankarjevem domu v Ljubljani krstil veliko zborovsko delo, delo, ki mu ni primere v naši zborovski preteklosti in sedanjosti. Fauvel 86 so zborovskoscenski prizori skladatelja Lojzeta Lebiča, libreto je po predlogi — romanu iz 14. stoletja — zasnoval Peter Kušar, poleg izvirnih besedil pa so v njem tudi samostojne prepesnitve Milana Jesiha.

V Fauvelu se Prilizjenost poraja, ki vlada svet, od konca pa do kraja; Fauvel je tudi rojstni kraj Skoposti, ki zna ljudem na prave strune gosti; Nizkotnost in Nestanovitnost čudi

in še Zavist in Strahopetnost tudi —
vseh teh šest dam, ta hip imenovanih,
v Fauvelu je na enem kupu zbranih:
kdor to uganko hoče razumeti,
ta mora damam prve črke vzeti,
in jih v ime Fauvel po vrsti zbrati,
v ime, ki seje spor in boj med brati.

APZ z dirigentom in umetniškim vodjem Jernejem Habjančičem je v ta projekt vložil celo drugo polovico sezone, kakor je delo po kosih nastajalo. Predstavljeno je bilo v odsko scenski inačici, v režiji in koreografiji Ksenije Hribarjeve ter sceni Janje Korun. Vloženi trud je izvajalcem poplačalo številno občinstvo v nabiti dvorani (tudi na ponovitvi čez dober teden dni), ki je delo hvaležno sprejelo. In recimo, da je imelo delo tudi srečo, da ga je neposredni TV prenos posredoval najširšemu slovenskemu občinstvu. To je velika izjema, ko gre za sodobno glasbo in pohvaliti velja RTV Ljubljana za modro potezo. Skladatelj Lojze LEBIČ o Fauvelu

»Naslov skladbe je povzet po spevoigri o oslu, ki je kot nasprotje junaškemu pesnjenju nastala na francoskem dvoru na začetku 14. stoletja in se je v več rokopisih ohranila pod naslovom Roman de Fauvel. Vsebinsko izvirnika satirično riše podobo gotskega srednjega veka in je komaj prikrita kritika povzpetištva, lažne publicitete in predvsem oblastželjnosti. Beseda FAUVEL je akrostih in ključ do šestih naglavnih nečednosti: Flatterie-priljubljenost, Avarice — skopost, Uilénie — nizkotnost, Variété-nestavnost, Envie — zavist, Lacheté — strahopetnost.

Roman je menda nastal v krogu treh uradnikov francoskega dvora: Gervaisa du Busa (notarja v kraljevi pisarni), Raoula Chailloya du Pesstaina in znamenitega začetnika glasbene ars novae, skladatelja Philippa de Vitryja.

Po pripovedovanju enega izmed njih je iz zveze med prevarantskim oslom Fauvelom in nečimrno slavohlepnostjo izšlo s pomočjo Fortuninega kolesa sreče nešteto majhnih »Faveaus« (faux-veanus=goljufivih osličkov-teličkov). Ta prikupna zgodba o mojstrskem prevarantu, ponazorjena ustrezno srednjeveškemu alegoričnemu mišljenju, je oddaljeno oblikovno in vsebinsko ozadje skladbe. Delo se skladno z naslovno besedo deli na šest prizorov, zborovskoscenskih alegorij. Zvočno dogajanje poteka na treh ravneh: na arhaični, z glasbeno govornico, kakršna je bila v navadi na začetku 14. stoletja, ob prelomu med ars antiquo in ars novo; zajeti so takratni oblikovni tipi, monodično in polifono petje ter glasbeni diktus časa (piščali, brenkala, petje s falzetom ipd.); na ravni dramatskega sporočanja, pripovedi, katere odmaknjenost je nakazana tako, da se »junaki« zgodbe (Fauvel, Fortuna in pripovedovalec, ki dogajanje povezuje) oglašajo iz zvočnika; na refleksivni ravni, ki ji je posvečena glavna skladateljska pozornost; tu se v glasbeno radikalizirani obliki z današnjimi kompozicijskimi sredstvi posredujejo psihološka stanja, kot jih ustvarjajo poudarki iz pripovedi.

Vsakega izmed šestih prizorov skladbe obvladuje zanj tipičen način zborovsko-pevske artikulacije. Raba raznih jezikov (stare francoščine, latinščine in slovenščine) pa meri na nadčasovne vidike zgodbe o univerzalni človekovi nezadostnosti in šibkosti.

Skladba je načrtovana tako, da jo je mogoče izvajati koncertno statično ali pa v poljubno razgibani odroskoscenski postavitvi.



Zakaj me je, skladatelja sodobnosti, pritegnila tema iz daljnega francoskega 14. stoletja? Ne pošče skladatelj teme, marveč le-ta najde v ustvarjalcu sozvočje s čim, kar je v njem že od prej. Fauvel 86 ni moraliteta — ne volje niti pravice za kaj podobnega danes ne najdem. Fauvel mi pomeni ironično posmehljivo postavbo iz davnih dni, zapleteno v večer turnir dobrega in zla, ali z besedami Milana Jesiha iz osrednjega (tretjega) prizora:

»... Iz temne smo in svetle polovice, zgneteni iz laži in iz resnice...«

Na zgodbo o Fauvelu sem se v zadnjih letih večkrat spomnil

In kdaj se bomo s Fauvelom na odru spet srečali? Koncertno ga bodo apezejevcu izvedli zaenkrat le v Novi Gorici in Titovem Velenju. V Zagrebu dvorana Lisinski za scensko postavitev ni primerna, opera HNK pa je predraga. Najbrž bomo tudi pri tej zadevi toliko površni, da dela ne bomo znali plasirati niti doma, kaj šele v svetlu! Je bil to enkratni podvig? Fauvel 86 pa še vedno obdaja skrivnostna tišina, bolje rečeno, molk uradnih medijskih kritikov, glasbenikov in muzikologov, razen nekaj malga zapisov informativnega značaja. Tudi ta prispevek ne presega okvirov gole informacije.

Tu se začne zgodba o Fauvelu:

Blagor deželi, katere kralj je plemenit, a gorje ji, če je njen kralj otročji.

Boljši je siromak in modrec in otrok kakor neumen kralj.

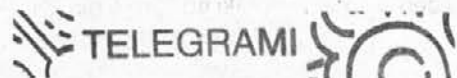
ROMAN RAVNIČ

GORIŠKI KULTURNI POLETNI DAN

(tag) — Pred leti razvejena dejavnost Občinskega društva Glasbene mladine v Novi Gorici (OD GMNG), s številnimi glasbenomladinskimi prireditvami je v zadnjih dveh letih izgubila goreče zanesenjake in tako že nekaj časa čaka na nove, mlade. Kljub temu pa tudi letos novogoriška glasbena mladina ni pozabila na pred štirimi leti rojeno zamisel o poletni kulturni popestritvi sicer puste Nove Gorice. Goriško kulturno poletje, ki je avgusta lani doživelo vrhunec (prek 30 glasbenih, plesnih, likovnih in gledaliških programov) je v letu 1986 pristalo na enem samem skromnem goriškem kulturnem poletnem dnevu. Živopisani teden kulturnih prireditev, ki je vseskozi slonel na ramenih OD GMNG, ni dobil podpore drugih novogoriških kulturnih institucij, mesto samo mu je obrnilo hrbet in tako ostaja »mlado mesto« v dveh poletnih mesecih brez kakršnegakoli kulturnega utripa.

Na GKP — ta, še pred letom opevani projekt, so ostali le spomini številnih srečanj na ploščadi

pred Kulturnim domom, ostala je popisana ploščad in sledovi štiriletnega truda in ostala je le dobra volja maloštevilnih novogoriških glasbenih mladincev. V okviru možnosti (finančnih in organizacijskih) so vendar pripravili goriški kulturni poletni dan kot utrinek (grenkif) prejšnjih GKP-jev. Oblikovali so ga tisti, ki so že kar redno sooblikovali programe dosedanjih GKP-jev: gledališče Ane Monro, plesalec Silvano Gregorič, likovnika Milovan Novak in Vasja Nanut (GMNG). Na »tradicionalnem« rock koncertu pa so letos nastopili S. O. R. Gastrbajters in tri mlade novogoriške skupine.



V torek, zadnjega septembra, je v mali dvorani CD na posebnem koncertu Glasbene mladine nastopila zmagovalka pravkar končanega 16. mednarodnega tekmovanja Glasbene mladine v Beogradu, 22-letna Ana Rabinova iz Moskve. Ob spretni spremljavi izkušene korepetitorke Belle Rakove, ki prav nikjer ni izstopala, je mlada violinistka s čudovitim, polnim tonom odigrala tehnično zahteven program tako rekoč brezhibno. Celoten spored (Bach-Chaconne, Brahms-Sonata op. 78 v G-duru, Golob — Sonatina za solo violino, Debussy — Sonata v g-molu in Saint-Seans — Introdukcija in Rondo capriccioso, poleg tega pa še Paganinijev Capriccio in Adagio iz Mozartovega koncerta za dodatek) je mlada glasbenica izvedla na pamet in s preciznostjo, resnostjo občinstvo vsekakor prepričala.

KŠ

Otvoritveni koncert simfonične sezone v Čankarjevem domu so z zanimivim sporedom zapolnili ameriški glasbeniki — simfonični orkester države Utah in dirigent ter violinist Joseph Silverstein. V petek, 26. septembra so v polni veliki dvorani izvedli Uverturo k operi Oberon C. M. Webra, Beethovnov koncert za violino in orkester v D-duru, Uverturo Šola za obrekovanje Samuela Barberja in Debussyjevo Morje. Drugi del koncerta je bil prepričljivejši od prvega, muzikalno močna skladba ameriškega sodobnega skladatelja Barberja je prijetno popestrila standardni program, posebej imenitna je bila izvedba zvočno polnih Debussyjevih simfoničnih skic. Dirigent, ki se je v Beethovnovem koncertu predstavil tudi kot violinist, je orkester vodil natančno in jasno in se izkazal kot solist s pretehtano, umirjeno interpretacijo. Le pri Webru bi si bilo želeli več subtilnosti in manj ameriške pompoznosti.

KŠ

GLASBA XX. STOLETJA

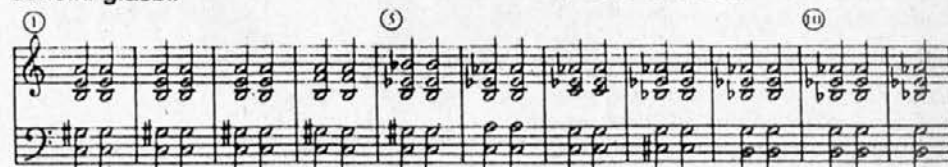
Glasbo našega časa pri nas bolj malo poznamo. Na koncertnih sporedih je redko na sporedu, v šolah je o njej le malo govora, še najpogosteje jo lahko slišimo po radiu. In vendar so danes nekateri skladatelji — rečemo jim kar klasiki sodobne glasbe — drugod že trdno uveljavljeni v koncertnih programih, znanstvenih prikazih, obdelavah, prezentacijah na gramofonskih ploščah in tako že dolgo nič več težko dostopni za razumevanje ali vsaj poznavanje. Tudi v učbenikih najdemo številne zglede sodobne glasbe in skladateljev našega časa. Sodimo, da ne bo odveč, če bomo tudi na straneh naše revije v nadaljevanjih objavili nekaj prispevkov, ki naj bi naše bralce na kratko in čimbolj poljudno seznanili vsaj z nekaterimi osnovnimi tokovi glasbe v našem stoletju in s prispevki nekaterih najpomembnejših skladateljev.

Glasba se nenehno razvija. Vedno znova so v preteklosti smeri in slogi izpodirivali drug drugega. Vedno znova so skladatelji težili k odkrivanju novega. Vedno znova je zato obstajala »nova« glasba — za vsakokratnega poslušalca v njegovem času pogosto nerazumljiva, glasba, ki je zbegala in do katere ni takoj našel poti in razumevanja. Šele čas omogoča iz zgodovinske razdalje vsaj približno presojo, kako močno je »novo« ostalo zvesto staremu in koliko se je od njega odmaknilo ter prineslo nekaj resnično novega, poprej neznanega.

Zlasti naše stoletje je s tradicijo — in to ne le v glasbi — posebej močno prelomilo. Ob tem pa čutimo tudi vedno še pogled v preteklost. Navadili smo se, da govorimo o glasbi 20. stoletja kot o »novi glasbi«. S tem mislimo na mnoge različne kompozicijske tehnike in stilne smeri, ki že od leta 1900 dalje označujejo glasbeno ustvarjanje. Na tej razvojni poti pa danes že lahko označimo nekaj bistvenih »mejniov«.

Leta 1909 je napisal avstrijski skladatelj Arnold Schönberg (1874—1951) Pet orkestrskih skladb, op. 16. Oglejmo si nekoliko natančneje tretjo skladbo, ki ima naslov Barve. Komponirana je kot tako imenovana »glasba zvočnih barv«, se pravi, da naravno te skladbe opredeljujejo stalno se menjajoči instrumentalni zvoki. Skladatelj je izhajal iz načela, da naj si sledijo različne zvočne barve približno tako, kakor različne višine

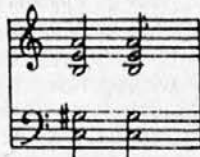
tona oblikujejo potek melodije. S tem je stopila barva zvoka iz svoje, doslej podrejene, vloge in se postavila enakovredno poleg drugih značilnosti zvoka: višine, trajanja in moči. To tako imenovano *emancipacijo zvočne barve* so pozneje razvili predvsem v serielni glasbi.



V prvem taktu nastopi petglasni akord (c-gis-h-e'-a'), in sicer v violi, fagotu, klarinetu in v dveh flavtah. V drugi polovici takta sledi ponovitev v violi, rogu, fagotu, trobenti in angleškem rogu. K temu je skladatelj dodal vsakokrat še c v kontrabasih. Ta akord ostaja nespremenjen tri takte dolgo. Njegova zvočna barva pa je vsakokrat v sredini takta spremenjena z zamenjavo instrumentov.

Takt 1

1. polovica
flavta
flavta
klarinet
fagot
viola/kontrabas
2. polovica
angleški rog
trobenta
fagot
rog
viola/kontrabas



Ko je Schönberg pokazal partituro te skladbe skladatelju in dirigentu Gustavu Mahlerju (1860—1911), je le-ta ni mogel razumeti. To je toliko bolj presenetljivo, ker je Mahler Schönbergova prizadevanja sicer zelo podpiral. Oba glasbenika sta si bila umetniško vedno blizu. Schönberg je celo posvetil tretjo izdajo (1921) svojega Nauka o harmoniji spominu na Gustava Mahlerja. Skladbe ni mogel razumeti niti Richard Strauss (1864—1949) in je odklonil, da bi dirigiral njeno izvedbo. Ko je končno leta 1912 le prišlo do prve izvedbe v Londonu, je londonski Times zapisal, da učinkuje kot »pesem v tibetanščini, ki je nihče ne more razumeti«.

To nerazumevanje strokovnjakov, prijateljev in kritikov pa se ni nanašalo samo na idejo o glasbi zvočnih barv. V

Skladbo Barve si pogledjmo na odlomku prvih enajstih taktov, kjer dobivajo akordi s spremenjeno sestavo posameznih tonov ali z menjavo instrumenta drugačno zvočno barvo. Naslednji notni primer kaže poenostavljeno, podobno klavirskemu izvlečku, vrsto akordov:

Schönbergovi glasbi so se pozneje pojavili še drugi elementi, ki so učinkovali kot revolucija. Vse dotlej je bila Evropa navajena, da je poslušala vse tone v glasbi, vezane na osnovni ton. Vsak ton lestvice je bil soroden osnovnemu tonu in je pri tem imel — gledano iz tega zornega kota — ustrezno lastno vlogo. Red, ki se kaže iz stopnje sorodnosti posameznih tonov do osnovnega tona, imenujemo *tonalnost*.

Schönberg pa se je radikalno rešil zakonov tonalnosti, ki so veljali nekaj stoletij. Razvil je posebno, novo tehniko in jo imenoval *dvanajstonsko tehniko* (dodekafonijo), kjer je vseh dvanajst poltonov kromatične lestvice postavil enakovredno drugega poleg drugega. S tem ni bilo več nobene vezanosti na osnovni ton. Tonalnost je postala kontrast *atonalnosti*, svobodni uporabi vseh tonov. (Schönberg in njegova učenca Berg in Webern so zavračali oznako svoje glasbe kot »atonalne«.)

Na poslušalce je takšna glasba najprej delovala kot šok. Skladateljevih umetniških pogledov niso mogli razumeti. Šele pozneje so dojeli, da je Schönberg sicer stara pravila vrgel čez krov, na njihovo mesto pa vendar postavil nov, zelo dosleden red.

Osnovni princip novega reda dodekafonije, da je vseh 12 tonov znotraj oktave enakovrednih, je nekako takle: dvanajst tonov je razvrščenih v vrsto in sestavljajo kompozicijsko gradivo. Ta razvrstitev tonov v osnovno vrsto (ali: serijo) je najprej le »izbor gradiva«. Šele z ritmizacijo in členjenjem po motivih nastane melodična oblika. Vrstni red znotraj osnovne vrste se pri tem ne sme spremeniti.

(se nadaljuje)

A black and white cartoon illustration of a portly man wearing a tuxedo and a top hat. He is holding a large key in his right hand and a vinyl record in his left hand. The man has a serious expression. The top of the page shows the letters 'ANKLE' from the word 'FANKLE' mentioned in the text.

BLUES

Blues sodi med osnovno izrazoslovje rocka. Njegov osnovni prijem, da lahko veselja polna glasba nastaja iz resnične bolečine, 12-taktna oblika skladbe in »blue« note, vse to je v rock vstopilo neposredno, skozi bluesovske skladbe v rockovskem repertoarju (I'm so Glad, Love in Vain, Rollin' and Tumblin', Dust My Broom, Hootchie Kootchie Man), pa tudi neposredno, kot način pristopa h glasbi.

Blues se je pojavil po ameriški državljanski vojni kot destilat afriške glasbe, ki so jo s seboj prinesli sužnji. Iz poljskih tožb, balad, cerkvene glasbe in ritmičnih plesnih skladb (imenovanih jump-ups) se je razvila glasba za pevca, ki je bil v call-and-response odnosu s svojo kitaro; odpel je verz in ga ponovil s kitaro. Zgodnji blues je bil nepravilen in je sledil ritmu govora, kar je mogoče slišati na posnetkih, napravljenih v dvajsetih ali tridesetih letih, na katerih pojejo Charley Patton, Blind Lemon Jefferson, Robert Johnson in Lightnin' Hopkins. Blues so po vsem ameriškem Jugu razširili radijski programi in plošče, pri čemer je postal pravilnejši, na koncu pa se je ustalil v obliki, v kateri so en verz besedila ponavljali, nanj pa potem odgovarjali (AAB) s spremembo akordov: T, T, T, S, S, T, T, D, S, T, T, (T = tonika, S = subdominanta, D = dominantna).

Z migracijo črncev z juga proti severu v tridesetih in štiridesetih letih se je blues razširil tudi v smeri proti severu, obenem pa je prodrl v jazzovske velike orkestre. Poleg tega se je po popularizaciji električnih kitar tudi elektrificiral. V velikih mestih na severu ZDA, kakršni sta Chicago in Detroit, so ob koncu štiridesetih in na začetku petdesetih let glasbeniki Muddy Waters, John Lee Hooker, Howlin' Wolf in Elmore James ojačili bazični »missisipijski delta« blues, mu dodali spremljevalno skupino z basom, bobni, klavirjem in ojačenimi orglicami in pričeli ustvarjati ameriške uspešnice s skladbami, ki so nastajale na osnovi preprostih, vendar učinkovitih, ponavljajočih se rifov (glasbenih motivov). V istem času sta T. Bone Walker v Houstonu (Teksas) in B. B. King v Memphisu (Tennessee) izpopolnjevala slog igranja solistične kitare, ki je vključeval v zavijajoče, jokajoče fraze bluesovskega petja jazzovsko tehniko.

Na začetku šestdesetih let so mladi beli glasbeniki v Evropi in Ameriki »odkrili« urbane bluesovske glasbenike in njihove skupine — Paul Butterfield, Rolling Stones, Yardbirds, John Mayall's Bluesbreakers, Canned Heat, Fleetwood Mac — so približale blues mlademu belemu občinstvu. Vse od šestdesetih let naprej se v rocku pojavljajo obdobja oživljanja bluesa, medtem ko so rockovski kitaristi od Erica Claptona in Jimija Hendrixa do Eddija Van Halena blues uporabljali za eno osnov svojih skladb.

Prvotni bluesovski glasbeniki, kot Muddy Waters, John Lee Hooker in (še vedno) B. B. King (čeprav je ta danes pre-

cej komercialen), so nadaljevali s svojim izvajanjem bluesa, podobno kot to počnejo njihovi nasledniki, Buddy Guy in Otis Rush v Chicagu ter Johnny Copeland v Teksasu.

Zapis prevzet iz Enciklopedije rocka in popa, ki bo v kratkem izšla pri Državni založbi.

Prevod: JURE POTOKAR

VESOLJSKE KITARE



Ilustrat: JURE PFEIFER

Leta 1983 in 1984 sta oba Voyagerja, ameriški vesoljski plovili, na svoji misiji v vesolju ujela skrivnostne radijske signale, ki so prihajali iz neznane vira nekje v vesolju. Po dolgih mesecih analiziranja so trije fiziki, specialisti za vesoljsko plazmo, zaključili, da ta signal izvira iz pojava, ki je po njihovem mnenju nekakšna »glasba sfer«. William Kurth, Donald Gurnett in Frederick W. Scarf trdijo, da daleč v vesolju, kake 4 milijone svetlobnih let oddaljenih od Zemlje, sončni veter udarja ob plazme drugih zvezd. Posledica tega je šok, ki ustvari valovne elektrone. Ti sprostijo valove energije, imenovane oscilacija elektronske plazme. Taka oscilacija generira oz. proizvaja radijske signale, ki sta jih sprejela oba Voyagerja. Kurth to primerja z glasbo: »Če pomislimo, kaj se zgodi, kadar brenkemo po kitarski struni, ne slišimo vibracije oz. tresljajev te strune, temveč slišimo dejansko zračne valove, ki se vrtničijo v prostoru vse do naših ušes. Podobno je tudi z mejnim področjem in notranjim heliosferičnim šokom. Oscilacija elektronske plazme so tresoče strune, radijski valovi, ki jih sprejemamo, pa so zvočni valovi.«

Raziskovalci pa še vedno ne znajo razložiti, zakaj ti signali prihajajo in izginjajo. Kurth samo ugiba, ko trdi: »Prav mogoče je, da so ti valovi neprestano prisotni v ve-

solju, da pa jih naši instrumenti ulovijo in zabeležijo le takrat, kadar so najmočnejši.« Pa ne da se Pitagora ter drugi staroveški modreci, ki so govorili o »harmoniji sfer«, niti niso motili?

AP

OD A DO Ž

afterbeat — 1. s poudarkom izvedeni ton ali udarec tolkal na nepoudarjeni dobi ali pa na nepoudarjenem delu poudarjene dobe 2. tradicionalen jazzovski ritem z značilno poudarjeno drugo in četrto dobo v 4/4 taktu

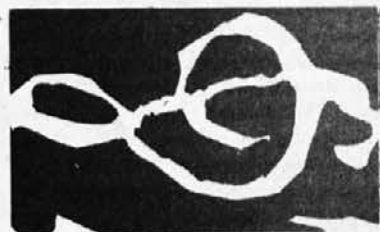
background — (v angleščini ta beseda pomeni ozadje) spremljava vodilne melodije ali solistične improvizacije

fonograf — prva priprava za snemanje in reproduciranje zvoka, predhodnik gramofona; ostra igla, ki je nihala v ritmu zvočnih valov, je glasbeni zapis vrezovala na valj, obložen z voskom, kasneje pa na kositrni valj

leitmotif — (»leiten« v nemščini pomeni voditi) vodilni oz. pomenski motiv, melodična ali harmonska figura, ki označuje določeno osebo, čustvo, idejo, predmet ali vzdušje in se v glasbenem delu — navadno operi — večkrat ponovi ali vsaj nakaže. Značilnost Wagnerjevega opernega snovanja

plektrum — trzalica, prožna ploščica, s katero se trza ob strune pri nekaterih tehnikah igranja brenkal. Ima tudi druga imena: drsalica, drkalica, drsalka, plektron

walking bass — basovska spremljava, ki ne ponavlja osnovnih tonov akorda (t. i. akordična spremljava), temveč se »sprehaja« po tonih akordov in okrog njih; ta basistova linija oz. walking line je sestavljena pretežno iz četrtnik



POLIUTO — Gaetano Donizetti, Rim-ska opera, 1951

Opera Poliuto doseže vrhunec v sceni, ko se tenor odreče svoji ljubezni v prid naklonjenosti krščanski veri. Poslednjo arijo v resnici poje v areni in producent se ni mogel upreti skušnjavi ter je na odru razstavil dva živa leva v kletkah, vsako na eni strani. Reakcije družine velikih mačk na pojoč človeški glas niso vračunali in tudi ne, ali so rešetke na kletkah dovolj trdne. Dovolj nenavadno je, da se živali nista zanimali za sopran, toda ko je tenorist Carlo Bini dosegel svoj visoki C, je nenadoma začutil na plečih prijem velikanske šape...

1900—1910 RAZGIBANO GLAS

Redkokatero desetletje v zgodovini glasbe je bilo tako razvejano kot prvo desetletje po letu 1900. Novi duhovni tokovi in tehnična odkritja so vplivali na družbeni razvoj, ta pa seveda na vse umetnosti, tudi na glasbo.

— Že umetniška gibanja, ki jih je čas strnil v pojmu »fin de siècle« (konec stoletja), so napovedovala konec nazorov o »apoliničnosti«, skladnosti in optimističnosti glasbe. Pojavljajo se nova stremjenja, najprej v upodabljajoči umetnosti in nato še v drugih zvrsteh, kot simbolizem, ekspresionizem, novi realizem.

— Dušeslovje prizadenejo spisi, kakršen je Razlaga sanj (Traumdeutung) Sig-

munda Freuda, ki razgalja človekovo podzavest.

— V družbenem dogajanju gre za osvoboditev izpod tesnih in uhojenih vezi in običajev. Boj za enakovrednost spolov je le eden od tovrstnih pojavov.

— Na polju fizikalno-matematičnih ved Max Planck in Albert Einstein utirata pot povsem novim pogledom na stvarstvo.

— Začenja se drugačen odnos do načina javnega izražanja življenjskih razmer in navad. Vsekakor je to konec »dobrega starega sveta«, kot ga je dotlej imenovalo meščanstvo: tehnične novosti se širijo in spreminjajo podedovane sentimentalne vzorce nedotakljivega javnega in privatnega življenja, izpodrivajo ugled in privile-

gije plemstva, visokega uredništva in vojaških krogov; avtomobil, avion in film razbijajo ozki svet omejenih pogledov na zgodovinska, verska, družbena in politična dogajanja, socialna, nacionalna in politična nasprotstva se čedalje ostreje krešejo, vendar pa tedaj še nihče ne more slutiti, da bo to vse prekmalu pripeljalo do svetovnih spopadov in prevratov, ki se začnejo z letom 1914.

V glasbi se to silno vrenje odraža na zelo različne načine. Naš učbenik osnov glasbene umetnosti za srednje šole navaja tele ugotovitve:

— pozna romantika nadaljuje z romantizmom v glasbi in vztraja pri tradicionalnih vezeh v skladateljskih disciplinah, pri čemer jih pripelje do skrajne prefinjenosti

— impresionizem te skladateljske vezi razkraja v vseh disciplinah in jih podvrže slikanju vtisov z neposrednim mešanjem tonov z glasbene palete na akustično platno

— ekspresionizem vrta v človekovo razbolelo dušo in pogosto podaja popačeni, od stvarnosti odstopajoči svet

— antiromantika začne boj zoper dotlej prevladujočo čustvenost in čutnost v glasbi ter se naslanja na formalne (oblikovne) sestavine. Tistih skladateljev, ki so po svetu in tudi pri nas bistveno posegli v to umetniško vrenje in izoblikovali svojim pojmovanjem odgovarjajoče skladbe, je toliko, da vseh v našem pregledu ni moč navesti. Omejujemo se na tiste, ki so v prvem desetletju po 1900 ustvarili glavno svojega opusa ali revolucionarno posegli v umetniški razvoj.

Nemec **RICHARD STRAUSS** (1864—1949) in Avstrijec **GUSTAV MAHLER** (1860—1911) se nista izneverila tradicijam devetnajstega stoletja niti oblikovno niti vsebinsko, pač pa sta jim znala vliti nove vrednote. Podobno bi lahko ovrednotili Nemca **MAXA REGERJA** (1873—1916) in Rusa **SERGEJA RAHMANINOVA** (1873—1943).

Za Richarda Straussa so v prvem desetletju 20. stoletja najbolj značilne opere, med njimi Saloma in Elektra. S premiero opere Saloma je povzročil pravcati škandal. Skomponiral jo je po povesti Oscarja Wilda in Saloma v njej pleše ples tančic gola. Ta vdor čutnosti v glasbeno umetnost je razburil tedanje meščanstvo...

Gustav Mahler je v tem desetletju nadaljeval s svojimi simfonijami in jih napisal kar sedem zajetnih (od IV. do IX.). Najmočnejšo ekspresivnost je dosegel s svojimi pesemskimi cikli za orkester in glas, predvsem s Pesmimi za umrlimi otroki (Kindertotenlieder).

Max Reger se je tedaj s svojimi klavirskimi in orgelskimi skladbami navezoval na nemški barok, najraje na J. S. Bacha, in se udinjal resnobni polifoni umetnosti. Najmanj revolucionarna je v tem času glasba Sergeja Rahmaninova, ki je s svojim drugim klavirskim koncertom čustveno



Arnold Schönberg

SBENO OBDOBJE

tako močno razgret, da je skladba še danes pogosto na sporedih.

Tudi naš skladatelj **ANTON LAJOVIC** (1876—1960) se je vključil v to pozno romantiko in sicer s svojima orkestrskima skladbama *Adagio in Andante* (iz leta 1900/1901). Zanimivo je, da sta ti dve skladbi kot prva tehtna simfonična glasba pri nas nastali kot diplomsko delo Antona Lajovica na dunajski glasbeni akademiji.

Predstavnik glasbenega impresionizma, Francoza **CLAUDE DEBUSSY** (1862—1912) in **MAURICE RAVEL** (1875—1937) sta razkrojila tradicionalni glasbeni stavek in ustvarila novo glasbeno govorico. Glede barvitosti zvočnega stavka se jima je pridružil Rus **ALEKSANDER SKRJABIN** (1872—1915).

V prvem desetletju tega stoletja so nastale najtehtnejše skladbe Clauda Debussyja — njegove simfonične slike z naslovom *Morje*, nežne pesmi *Fêtes galantes*, predvsem pa njegova opera *Pelleas in Melisanda*, po podajanju ljubzenskega koprnjenja sorodna Wagnerjevi *Tristan in Izolda*.

Enako plodovit je bil v tem času Ravel, ki je dopolnil Debussyjevo zvočno fantazijo s skladbami, ki so ostale zanimive tudi za današnji čas, najsi bodo to biseri instrumentacije in pianistike (*Miroires* — *Oglevala*) ali fantastike (*Gaspar de la nuit* — *Nočne prikazni*).

Ruski skladatelj Skrijabin je razvijal smisel za harmonsko barvitost in z njo svoje simfonije, klavirske sonate in koncertne etude prignal do izrazite ekstatičnosti. Simfonija *Poème d'extase* je višek prizadevanj in je era najbolj pisanih partitur v svetovni literaturi.

Veliko svežine v glasbeni izraz sta vistem času vnesla madžarski skladatelj **BELA BARTOK** (1881—1945) in Čeh **LEOŠ JANAČEK** (1854—1928).

Janaček je ubral povsem svojo smer in gradil na ritmičnih in melodičnih prvih svojega domačega jezika. Njegova opera *Janůfa* je najsvetlejši primer novega odnosa do folklornih prvin.

Mladi Bela Bartok je tedaj šele preskušal svoj odnos do madžarske folklorne, s prvim kvartetom in opero *Sinjebradec* pa je že čvrsto nakazal svoje poznejše veliko mojstrstvo v tistem novem glasbenem jeziku, ki je po drugi svetovni vojni navdušil številne poslušalce in tudi posnemovalce.

Najbolj revolucionarno sta v pozno-romantični in impresionistični stavek posegla šele Dunajčana **ARNOLD SCHÖNBERG** (1874—1951) s svojimi Petimi skladbami za orkester in **ANTON WEBER** (1883—1945) s svojimi Šestimi skladbami za orkester.

Z njimi sta začela načrtno rušiti vse glasbene vezi, ki so do tedaj znale strniti ritem, harmonijo in melodiko v sklenjeno, uravnoteženo celoto, pa tudi tiste vezi, nad katerimi so se vzpenjali čustvena vsebina, optimistični izraz in glasbena izpoved. Kmalu se jim je pridružil še **ALBAN BERG**

(1885—1935) in vse tri prištevamo k Tretji dunajski šoli, pobudnici zunajtonalne glasbe. Schönberg je izoblikoval pravila za rabo dvanajsttotskega sistema, Berg pa mu je vlil veliko ekspresivnosti.

Posebnost tistega časa je bil ameriški skladatelj **CHARLES IVES** (1874—1954), ki je povsem samostojno razvil svoj zunajtonalni slog takoj po letu 1900.

Svojih skladb dolgo ni objavljali in zato ni vplival na svojo sredino, sloves pa je doživel veliko pozneje ob javnih izvedbah svojih del. Njegova glasba je samosvoja, čustveno neprizadeta. V eni od simfonij na primer posnema igro treh orkestrrov hkrati, kot jih sliši sprehajalec v parku sredi New Yorka.



Gustav Mahler



Claude Debussy

Da so bili revolucionarni posegi v glasbo po letu 1900 predmet hude kritike in nasprotovanj — in še danes marsikje niso priljubljeni — potrjuje tudi tale dogodek:

Arnold Schönberg je leta 1900 dunajskemu združenju *Konzertgesellschaft* predložil v izvedbo svoj instrumentalni sekstet *Ožarjena noč*. Skladba je bila odklonjena, ker se v njej pojavi »obrat noninenga akorda«, ki ga ni!

Naslednja poglavja bodo bržkone dokazala, da so slogovne novosti sicer neizbežne, upravičene in logične, da pa je njihova veljavnost pogosto brezpomembna ali le prehodna. Uveljavijo se le tedaj, ko močnim ustvarjalcem nudijo snov za take umetnine, ki naredijo na znalce in ljubitelje glasbe trajnejši vtis in vzbudijo željo po novem poslušanju.

PAVEL ŠIVIC

1900 — Na začetku tega stoletja so bili v plesnih dvoranah, kabarejih, restavracijah, hotelskih vežah in nočnih lokalih obvezni godalni orkestri — violine, viole in čela. Evropsko meščanstvo pa je tedaj tudi nadvse uživalo v t. i. promenadnih koncertih ter domačih salonskih koncertih, medtem ko so podeželane ter delavstvo zabavali ljudski godci. Posebej priljubljene pa so bile tudi pihalne godbe, ki so igrale na paradah in drugih svečanstih. Nadvse pa je bilo razširjeno petje in skorajda vsa popularna glasba na prelomu stoletja je bila namenjena petju.

Da je človeštvo ravno na začetku tega stoletja — ki je nedvomno »stoletje sredstev množičnega obveščanja« — prvič lahko uspešno reproduciralo zvok v komercialne namene, je prav gotovo simboličnega pomena. Seveda se to ni zgodilo prek noči: prvi, ki je začel uspešno reševati tehnične probleme zapisa zvoka, je bil **Leon Scott** že leta 1857, ko je izumil *phonograph* na principu vrtečega cilindra. Dvajset let pozneje je slovitemu izumitelju **Thomasu Alvi Edisnu** prvič uspelo zabeležiti in reproducirati človeški glas, leta 1888 je **Emile Berliner** izumil ravno ploščo iz cinka, leta 1896 so serijsko začeli izdelovati fonografe z vzmetnim peresom, leta 1898 pa je **Eldridge R. Johnson** patentiral trobljo.

1901 sta Johnson in Berliner v New Yorku ustanovila **Victor Talking Machine Co.**, ki je začela izdelovati fonografe s kontrolirano hitrostjo in odličnim »zvočnikom« ter izdajati plošče.

1903 — Ko je **Nicole Freres** izumil še »nezlomljivo« ploščo (do tedaj so bile plošče izredno krhke in lomljive), so bila rešena vsa osnovna vprašanja reprodukcije zvoka. Tu na prizorišče svetovne populame scene vstopi »nesmrtni« pevec **Enrico Caruso** (1873—1921), ki je že leta 1901 posnel za londonsko **The Gramophone Company** prvo ploščo. Dve leti kasneje je začel snemati pri **Victor Recording Co.**, kjer je ostal vse do svoje smrti. Njegov posnetek arije *Vesti La Giubba* iz Leoncavallove opere *Pagliacci* je bil hitro prodan v več kot milijon izvodih. Caruso je še 30 let po smrti ostal eden najbolje prodajanih izvajalcev z rekordno visokimi taniemami — prek 3,5 milijona dolarjev.

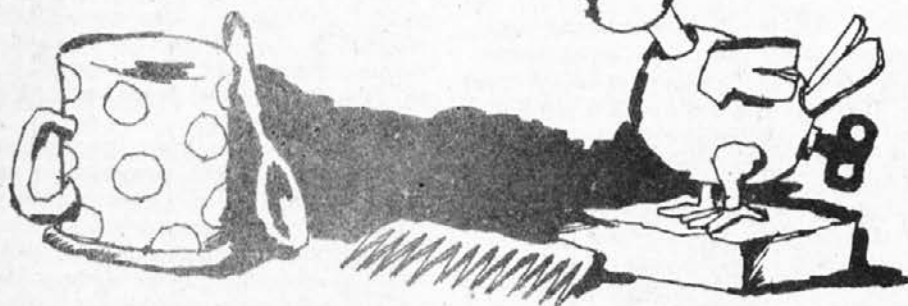
P. A.



NEVŠEČNOSTI V OPERI

TOSCA, San Francisco Opera, 1961

V Tosci so tri glavne vloge — Tosca, Cavaradossi in Scarpia — ki obvladujejo veliko večino dogajanja. Ostali izvajalci se pojavijo le občasno — zbor v prvem in drugem dejanju in eksekucijski vod vojakov v tretjem dejanju (z njimi ni problemov, ker ne pojo). Tedaj so strelsko četico sestavljali v naglici najeti najbolj navdušeni študentje sosednje univerze, ki niso imeli pojma o zgodbi in so nenehno nadlegovali producenta: »Kdaj pridemo na oder? Kaj moramo narediti?« Producent pa, ki se je ukvarjal z nosilci glavnih vlog, jih je odganjal s: »Počakajte, počakajte!« in v naglici našel čas zanje šele tik pred zdajci: »No, fantje! Ko vam bo odrski režiser pomignil, počasi prikorakajte na oder, počakajte, da oficir zamahne s sabljo in ustrelite!« »Kdaj pa odidemo z odra?« »Odidete z glavnimi.« In občinstvo je videlo tole: skupina vojakov je prikorakala na oder in se ustavila ob pogledu na dve osebi, ne le eno, kot je pričakovala — moškega in žensko, ki sta bila oba videti izjemno razburjena. Ko so vojaki neodločno usmerili puške na moža, se je ta vzravnal, videti je bil vzvišen in vdan v usodo, nato pa začel nerazložljivo zarotniško postrani pogledovati k ženski... vojaki so naciljali vanjo, toda naredila je serijo sila odklonilnih gest — kaj pa bi še lahko, saj so jo hoteli ustreliti? Ali naj morda ustrelijo oba? Teško bi še dolgo tako stali — opera se imenuje Tosca, očitno je tragična, ogromna ženska na odru je nedvomno Tosca sama, sliši se svečana pogrebna glasba, oficir dviga sabljo... Tako se je zgodilo. Po hitri logični presoji so ustrelili Tosco namesto Cavaradossija. Na veliko začudenje so nato kakšnih dvajset metrov stran zagledali moža, ki se je brez življenja zgrudil na tla, medtem ko je oseba, ki so jo ustrelili, planila k njemu in klicala: »Pridi ljubi, vstani, iti morava!« Kaj morajo storiti? Ustrelili so eno od glavnih oseb — čeprav domnevno napačno, in naslednje navodilo zanje je bilo: »Odidite z glavnimi!« In Tosca se je povzpela na obzidje. Skočila je in naredili so lahko le eno samo stvar — kot se je, zavesa počasi spuščala, se je cela strelska četica poganjala za njo čez obzidje...



NAGRADNI RAZPIS »MOJE GLASBILO«

Dragi bralci, dopisniška rubrika v naši reviji je letos nekoliko drugačna kot doslej. Sklenili smo namreč, da na vaša pisma ne bomo kar tako čakali, ampak bomo v vsaki številki razpisali določeno temo, ki bi vas posebej pritegnila. Kot smo napisali v naslovu, vam predlagamo, da se najprej lotite instrumenta.

MOJE GLASBILO je tema, v kateri lahko predstavite instrument, ki ga sami igrate, ali ki ga najraje poslušate. Kako se boste lotili te predstavitve, je stvar vaše spretnosti in občutkov, saj so to lahko poljudni opisi značilnosti glasbil in načinov izvajanja, zanimivi pa so lahko tudi osebni vtisi ob igranju ali poslušanju. Oblika besedila je prosta.

Najboljše prispevke bomo nagrajevali s knjigami glasbene vsebine in ploščami. Za prvi razpis smo pripravili knjigo iz zbirke Koridor z naslovom BESEDE SKLADATELJEV OD MOZARTA DO GERSHWINA. Vaše prispevke pričakujemo do konca oktobra! Pošljite jih na naslov: Re-

vija GM, Kersnikova 4, 61000 Ljubljana.

Tale razpis pa seveda ne pomeni, da dobro sestavljenih pisem z drugačno vsebino ne bomo objavili. Prav nasprotno, dobrodošla bodo!

V uredništvu GM pogosto zazvoni telefon in na oni strani žice se oglasi vprašanje, že zaradi našega naslova navadno povezano z glasbo, ki mu ni lahko najti odgovor. Nato vsi, ki se takrat znajdemo v pisarni, brskamo po knjigah, revijah in slovarjih, vrtimo telefone in sprašujemo tiste, ki bi odgovor lahko vedeli. In nazadnje ga skoraj vedno tudi najdemo!

Radi bi to možnost dali čimveč bralcem, zato vam ponujamo tale **kotiček za izmenjavo informacij** — vprašajte, če ne veste, in seveda odgovorite, če slučajno veste.

Pred kratkim je nekdo hotel izvedeti, kje in **all se sploh da pri nas profesionalno učiti igranja na orglice**. Obstajajo pravi virtuozni na to glasbilo, vendar doslej nismo mogli izvedeti, ali bi kdo izmed njih tudi poučeval druge. Če koga poznate, nam pišite!

NAROČILNICA

Prilimek in ime

Naslov

Nepreklicno naročam XVII. letnik revije GM
(cena letnika 8. številke je 1000 Nd, vendar le za tiste, ki bodo poravnali naročnino do 1. 2. 1987)

Datum

Podpis

Glasbena mladina Slovenije
Kersnikova 4
61000 LJUBLJANA

Poletje je kot vsako leto posteno zredčilo vaše rešitve. Iz zredčenega kupčka le-teh smo tokrat izrekli **Saro Komel iz Nove Gorice** ter **Jožeta Freceta z Jesenic** (oba križanka in kviz) ter **Branko Jurhar iz Kranja** (križanka). Vse nagrajene reševalce bomo nagradili s ploščami.

Sicer pa nam morate rešitve prvih letošnjih Kajev poslati najkasneje do **29. oktobra** na naslov: REVIJA GM, Glasbena mladina Slovenije, Kersnikova 4, p.p. 248, 61000 LJUBLJANA.

križanka: vodoravno: psevdonim, revmatiki, ena, nonet, ki, kok, Bl, Louis, dan, Armstrong, Aisne, earl, Ella, vodka, Fitzgerald, Tadej, Tom, ime, alibi, sila, avar, trener, Sa, Akaba, al.

kviz: 1. Zagorje, 2. Ayllu, 3. Manic Monday, 4. Samantha Fox, 5. Kim Sandra; **Ž-mol:** Lačni Franz



GLASBENI BLOG, KI MU PRIPADATA OBA SKLA- DATELJA NA SLIKAH	NORVEŠKI SLOVNIČAR AASEN	EKSPLO- ZIVNA TELESA	GORSKI KRAJ Z JEZEROM V ČR. GORI	AVTOMO- BILSKO TEKMO- VANJE	TKANJA ZA BLAZINE IN PERNICE CLAPTON				ZIBKA	VEDA O OKOLJU	TONA IME VOHUN- KE HARI	
												ROMULOV BRAT
NAŠA PEVKA ZABAVNE GLASBE (ELDA)					CENE VI- POTNIK TEŽAVA, STISKA			NAMEST- NIK V DU- HOVNIŠKIH SLUŽBAH				
PRESOJA, OCENA						STAR IZ- RAZ ZA BOMBAŽNO PREJO		UGANDSKI PREDESDN. (MILTON) DOGOVOR				
UBOŽICA					POLJSKA ZASTAVA LOVEČ NA RAKE			STARA DR- ŽAVA V ME- ZOPO TAMUJ GLINA				
					ZNANA VODNIKOVA PESEM						SLONOV ZOB	ŽIVALSKA NOGA
										PRIPADNIK GERM. NAR. KRZNO ZA GRETJE ROK		
					GOSPO- DARSTVO							
					SLOVENSKI FILMSKI REŽISER (JOŽE)			ŽENIN BRAT				
					RİZEVO ŽGANJE			PRVA ELE- KTRARNA NA DRAVI				



Letošnje novo uganko namenjamo iskalcem besed. V vsaki številki bomo objavili razporednico osmih ali devetih različnih črk, iz katerih boste skušali najti čimveč besed — **besede** morajo biti **samostalniki v 1. sklonu ednine**, imeti pa morajo **najmanj štiri črke**. Vsaki najdeni besedi morate pripisati njen pomen (opis), da dokazete, da besedo tudi razumete. Še posebej nas seveda zanimajo besede, ki so v zvezi z glasbo.

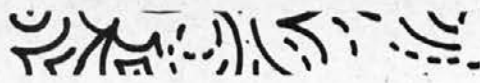
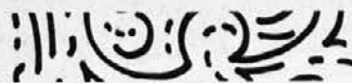
Razpisujemo tri nagrade:

1. nagrado reševalcu, ki bo našel največ pojmov
2. nagrado tistemu, ki bo našel največ glasbenih pojmov oziroma besed, ki imajo kakršnokoli zvezo z glasbo
3. nagrado reševalcu, ki bo sestavil besedo iz vseh navedenih črk (ta je glasben pojem!)

Nagrajenci bodo prejeli ploščo po pošti.
Rešitve pošljite na naš naslov do 30. oktobra.

N B G
E S A
L K I





CITRE IMAM NAJRAJE



Redko imamo priložnost slišati godce na starih ljudskih glasbilih, ki jih ljudje skorajda ne poznajo več. Zato se toliko bolj razveselimo, če je tak godec rosno mlad.

Tanja Zajc: Doma sem z Vira pri Domžalah in obiskujem prvi letnik Srednje komercialne šole v Ljubljani. Naša družina je glasbena — oče, sestra in stara mama igrajo harmoniko, jaz pa citre. Imamo sosedo, ki je igrala citre, zdaj je že v letih, pa ne igra več. Mama me je vprašala, če bi igrala citre, bila sem za, starša sta pri tem vztrajala in mi citre kupila. Potem smo poiskali učitelja — to je bil Stane Modec iz Domžal — pa sem začela obiskovati glasbeno šolo. Hodila sem v četrti razred osnovne šole, citre igram sedaj pet let. Najprej sem se učila dve leti pri tovarišu Modcu, ko je odšel v pokoj, me je učil njegov učenec Tomaž Plahutnik. Nato je odšel ta k vojakom, zato sem pavzirala, potem me je učil tovariš Modic privatno. Je odlični pedagog, kar ga vprašam mi pove, ima kupe knjig, ki jih skupaj pregledujemo. Poleg nasvetov o citranju mi daje tudi druge, življenjske. Zdaj pa sem spet začela na glasbeni šoli v Kamniku pri Tomažu Plahutniku.

GM: Povej nam kaj o svojem citranju!

Tanja: Citer je več vrst, razširjene so po alpskih deželah. Najstarejše so imele eno samo struno, napeto čez leseno omarico.

Tudi bordunske so starejše, novejše pa so akordične ali koncertne, kakršne igram sama, redkejša pa so harfe, violinske in klavirske. Moje citre so uglasene na dunajski način, zaporedje melodičnih strun je A, D, G, g in c, spremljevalne strune pa so razvrščene po kvintnem krogu. Leva roka ubira melodijo, desna pa brenka, s kovinskim prstanom na palcu melodijo, z ostalimi prsti spremljavo, mezinček je za oporo. Imajo to dobro lastnost, da jih lahko prenašam v kovčku, kamorkoli grem. Začetek je bil težak, kakega pol leta sem potrebovala, da sem začela igrati z vsemi prsti melodijo in spremljavo skupaj. Pa sem vztrajala, počasi na eni struni pa na dveh, treh... Citre sem dobila iz Avstrije, so kar dragoceno glasbilo. Imajo 32 strun, sicer pa jih imajo akordične citre lahko tudi več ali manj. Pri nas citre izdeluje Janez Novak iz Zabukovice pri Mengšu.

GM: Ali je z njimi podobno kot z godali, o katerih pravijo, da so s starostjo kvalitetnejša?

Tanja: To pa za citre ne drži. Če citer dlje časa ne igramo, je treba popustiti vijake, ki napenjajo strune. Vsaka struna namreč vleče približno kilogram in pol, od te sile se les zvije in glasbilo se zato razglasi. Stare citre je skoraj nemogoče uglasiti. Svoje uglasujem včasih tudi dve uri, če pa menjam strune, pa traja tudi tri dni, da se vsedejo. Imam samo ene citre.

GM: Če bi se želel kdo s citrami prav resno ukvarjati, kakšne možnosti ima?

Tanja: To je velik problem. Učiteljev je zelo malo, na redkih glasbenih šolah, na srednji glasbeni pa sploh ne. Več jih je, ki poučujejo privatno, a malo notalistov, še najmanj pa zares dobrih. Če pa bi hotela virtuosno obvladati citranje, se pravzaprav nimam pri kom naučiti, kvečjemu v Avstriji, kjer imajo šolo za to. Tako sem prepuščena bolj sama sebi in svoji iznajdljivosti.

GM: Kaj pa učbeniki?

Tanja: Nekaj jih obstaja, ampak s tisto tehniko težko kaj več zaigraš. Material se dobi v Avstriji in Nemčiji, slovenske šole pa pravzaprav ni ali pa je zelo zastarela. Z učiteljem največ vadiva tehniko, etude, uporabljava pa največ klavirsko literaturo. S skladbami se v glavnem ukvarjam sama, iščem zahtevnejše umetne skladbe, tudi sama priredim kakšen venček narodnih. Včasih pa si kaj zmišljujem, tudi na citre se da improvizirati.

GM: Pa si zadovoljna s tem, kar zdaj igraš?

Tanja: Ne, še zdaleč ne! Rada bi igrala tudi kaj iz klasike, za spremembo tudi kakšen jazz pa evergreen, kaj tehnično zahtevnega, kar se v bistvu da, a je težko priti do not. In seveda ljudsko glasbo, ki jo tudi sedaj največ igram.

GM: Pred kratkim je bilo srečanje citrarjev.

Tanja: Srečanje je bilo v Grižah pri Žalcu, zbralo se nas je kakšnih sedemdeset. Največ je bilo akordičnih citer, le po ene violinske in klavirske. Nivo znanja je bil zelo različen, mislim, da bi lahko naredili selekcijo, saj ni bilo vse za na oder. Citrarji so bili vseh starosti, od deset do osemdeset let. Mlajših je bilo kar veliko, po kvaliteti igranja pa so bili sploh boljši. Zelo dobro je igral Karli Gradišnik iz Logarske doline.

GM: Veliko nastopaš?

Tanja: Precej, zanimanja je kar veliko, saj se nas s tem malo ukvarja. Na osnovni šoli sem sploh veliko nastopala na šolskih prireditvah, zdaj pa tudi.

GM: Odločila si se za komercialno šolo?

Tanja: Zanj sem se odločila, ker me veselijo stiki z ljudmi, živahno je in razgibano pa nič drugega se mi ni zdelo primerno. Tudi z zaposlitvijo najbrž ne bo težav. Veselilo bi me tudi oblikovanje, rada rišem. Za srednjo glasbeno šolo-pedagoški oddelek bi morala imeti štiri leta klavirja, za harmoniko pa vsaj šest let harmonike, imam pa le dve. Rekli so mi, da bi se lahko šla učiti obojo ali pa harfo. S harfo je pa tako, da v Sloveniji potrebujejo le tri harfiste; študiraš vrsto let in nazadnje nimaš zaposlitve. Citer ne poučujejo, zanje nočejo slišati, jaz pa imam citre najraje.

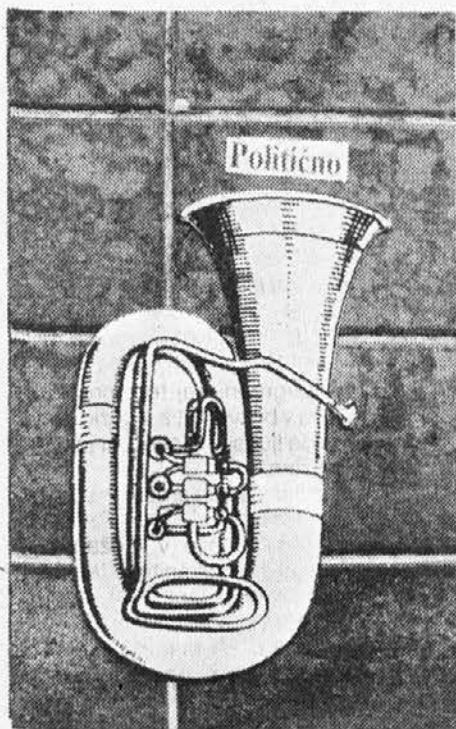
GM: Ti ob šolskih obveznostih v Ljubljani in Kamniku ostaja kaj prostega časa?

Tanja: Pred kakšnim letom smo imeli trio, ki se je imenoval Strup. Sestra Iris je igrala harmoniko in prijatelj kitaro, pa smo malo nastopali. Poleg citer igram harmoniko, malo tudi kitaro, pa klavir me mika. Sodelujem v kulturnem društvu na Viru, kjer je oče predsednik, in pojem v deklškem zboru, ki ga vodi Metka Pichlerjeva v Domžalah. Disco glasba me pa ne vleče!

ROMAN RAVNIČ

JOŽE OSTERMAN

POJMOVANJE KULTURE IN NEKULTURE



Uredništvo naše revije se je odločilo, da v tem letniku predstavi zamisli in mnenja nekaterih naših političnih mož in žena — seveda o glasbi, kulturni situaciji in vrednotenju naše kulture.

Prvi, ki nam je bil prijazno pripravljen odgovoriti na vprašanja, je član izvršnega odbora predsedstva Republiške konference Socialistične zveze delovnega ljudstva — Jože Osterman, ki je obenem tudi predsednik Zveze kulturnih organizacij Slovenije.

GM: Kot predstavnika SZDL, ki gotovo veliko premišlja o kulturi, vas sprašujemo, kaj SZDL pojmuje (predvsem v glasbi) kot kulturo in česa ne?

● Socialistična zveza je po svojem ustroju organizacija, v okviru katere delujejo praktično vsi organizirani družbeni dejavniki; Glasbena mladina je torej njen kolektivni član. Zato se razume, da je pojmovanje kulture in nekulture — v glasbi ali pa drugje — lahko predvsem sinteza mnenj njenih članov, zato verjetno ta kriterij ni kaj bistveno različen od tistega, ki ga zagovarjate v Glasbeni mladini. Glede na pozornost, ki jo v Svetu za kulturo pri RK SZDL namenjamo glasbi, pa lahko rečem, da je v ospredju ti. resna glasba, v zadnjem času tudi glasbene forme, priljubljene pri mladih kot sestavni del takolimen-

vane »alternativne kulture«. S tem še zdaleč ne mislim reči, da je to kakršnokoli merilo za kulturo ali nekulturo; gre zgolj za to, da sta ti dve področji očitno nekoliko bolj v ospredju pozornosti kulturne politike, oblikovane v okvirih SZDL.

GM: Se pojmovanje ZKOS, ki bolj ozko in profesionalno gleda te dejavnosti, od naširše fronte (SZDL) razlikuje?

● V zvezah kulturnih organizacij zagotovo nimajo kakšnega svojega takorekoč ekskluzivnega mnenja o glasbeni kulturi, se pa seveda čisto operativno ubadajo z glasbenim ljubitelstvom, ki je nadvomno po številu izvajalcev najmnogičnejša slovenska kulturna dejavnost sploh. Pri tem seveda ne kaže pozabiti, da imamo v Slovenskem glasbenem življenju vpejano delitev dela, ki vrhunsko umetniško reproduciranje oz. izvajanje na področju instrumentalne glasbe in opere poverja institucijam (filharmoniji, RTV in operami) zborovstvo pa prepušča v glavnem prostovoljnemu korpusu. Delo zvez kulturnih organizacij, zlasti pa strokovnega centra, ki je osredotočen v ZKOS, je tako zares »zaznamovano« z navideznim protislovjem med kvaliteto in množičnostjo, ki pa je vendarle kar dialektično pogojeno.

Opozoriti velja, da je prav na glasbenem področju najbolj vidno prizadevanje, zgraditi institucionalno pa tudi volontersko mrežo, ki bo zagotavljala kar največjo demokratizacijo kulture, katere posledica bo nato lahko kulturna demokracija. Prav se mi zdi, da na tem področju žive in delajo organizmi, v katerih svoje interese lahko najdejo profesionalne ustanove, zbori, rock skupine, posamezniki, tudi narodnozabavni ansambli; zlasti zadnji so običajno deležni le vzvišenega zmrdovalstva s strani »pravih« glasbenikov, kot da na tem dostikrat problematičnem populističnem področju kulturna politika nima kaj iskati.

Tipičen primer: bivši kulturni minister še zdaj požira včasih prav debele, predvsem pa neokusne zamere, ker se je nekega leta drznil udeležiti ptujskega festivala. Drugi primer: ni ga bilo v ZKOS hujšega nasprotovanja, kot proti nekemu sporazumu, ki je želel strokovno znanje, ki ga imajo nekatere strokovne organizacije, posredovati tudi v narodnozabavne ansamble — pač tej glasbi v prid in ne v škodo.

GM: Kaj menite, zakaj naši množični mediji, predvsem RTV posvečajo največ časa prav plehki, lahkotni glasbi in izrazito ločujejo glasbeno umetnost od komercialne glasbe? Kako je prišlo do tega, da se po splošno razširjenem mnenju da uživati le ob dopadljivi, neproblematični glasbi, ona druga pa je elitistična, namenjena samo poznavalcem? Kot primer naj navedem, da se poslušalci razburjajo, če v jutra-

njem programu zavrtijo kakšno »resnejšo« skladbo!

● Tarnanje nad krivico, ki se umetnostni godi v množičnih občilih, je že tradicionalno in celo upravičeno. Izkušnja nam govori, da se stvari spreminjajo nekako ciklično: včasih na bolje (za umetnost), včasih na slabše. Tako naj povem, da so me že zdavnaj minili kaki prosvetiteljski popadki, na osnovi katerih bi zahtevali nekakšen carski rez, ki bi hipoma razrešil ta problem.

Množični mediji so pač v veliki meri odraz družbe, v kateri delujejo, torej odraz socialne duhovne razslojenosti, različnih kultur in subkultur; neka regulativa je možna predvsem skozi tržne ali pa politične instrumente. Organizirana kulturna politika bo s slednjimi seveda podpirala lepo umetnost, vendar pa je hkrati povsem jasno, da v represivnem smislu ne bo zatirala drugih vrst. Če so razmerja med družbeno forsiranim in tržno uspešnim v okviru množičnih medijev taka, je to seveda neuspeh kulturne politike, vendar pa so vzroki globlji: iskati velja v socialnih, vzgojno-izobraževalnih in produkcijskih procesih, ki med drugimi odtujenostmi **fabricirajo tudi nerazumevanje** lepih umetnosti.

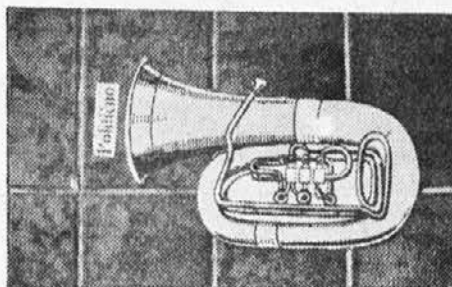
GM: Kako da naša velika oboležja kulture zadenejo samo zgodovinske osebnosti in dogodke (Kogojevi dnevi, Trubarjeva domačija, Gallusova odlikovanja...), današnje ustvarjalce, s katerimi bi si lahko pridobili svetovni sloves kulturno močnega naroda, pa potiskamo v ozadje in njihovo »vrednost« rešujemo na forumih? V tujini na primer že dolgo obstajajo javna oboležja živčih kulturnih delavcev in množične predstavitve njihovih del — saj edino tako lahko ljudje ustvarjalca vzamejo za svojega.

● Ne strinjam se z vami; merilo vrednosti ni življenje ali smrt, marveč kvaliteta sporočila. Hkrati pa v precejšnji meri soglašam s tem, da so naše razmere prav provincialno obremenjene s pomanjkanjem strokovne kritike, tudi s klanovskim forsiranjem nekoga in ne nečesa; posledica je, da se nekaj živčih velikih umetnikov lahko potrjuje predvsem v tujini (Mušič, Globokar, Pogačnik). Velja pritrditi tudi temu, da je sistem našega mednarodnega sodelovanja, s katerim bi lahko nekatere vrednosti sami uveljavljali v tujini, popolnoma birokratsko sklerotičen, tog in zastarel ter popolnoma neselektiven.

GM: Naša ljubiteljska kultura je izredno razvejana in tudi zelo množična, vsaj številke kažejo tako. Kaj pa je za njo, kaj je tisto, kar to kulturo spodbuja, jo drži pokonci — in ali skrbimo za to, da ne bi stagnirala, da bi se dvigala?

● Ljubiteljska kultura se je vselej napajala iz avtentičnega človeškega zanimanja nad kulturo, čeprav včasih nekatere oblike morda tega niti ne kažejo več. Mislim pa, da smo pri vrednotenju teh dejavnosti zares premalo naredili pri kriterijih, ki bi najboljšim omogočili bistveno boljše pogoje dela, kot jih imajo sedaj — saj sem že prej omenil, da so denimo najboljši folkloristi, najboljši zbori in še kdo vse, kar na teh področjih Slovenci sploh imamo. Odsotnost takih kriterijev je, kot mi pripovedujejo nekateri zborovski strokovnjaki, že povzročila, da imamo nekaj imenitnih zborov, prave vrhunske »špice« pa nobene. Tu bo treba nekaj storiti, saj bo v korist širini in kvaliteti.

Vprašanja: KAJA ŠIVIC



KARLHEINZ STOCKHAUSEN

ZVOK ZA PRIHODNJE ČASE



li je čas že povozil Karlheinz Stockhausna, duhovitega glasbenega inženirja in čarovnika tona, pobudnika generacij skladateljev in odločilno osebnost moderne glasbe? Tako se sprašuje Reinhold Urmetzer v eni od letošnjih števil revije *Neue Zeitschrift für Musik* v članku, ki je nastal ob podelitvi glasbene nagrade Ernst von Siemens skladatelju Stockhausnu. In nadaljuje: njegove predstave o napredku niso več deležne splošnega pritrdjevanja, danes iščemo preprostost in redukcijo kompleksnosti in po splošnem prerekanju okrog pozitivizma se je celo strukturalizem prelevil v dekonstrukcijo kot pri filozofih Jacquesu Derridu ali Jeanu Baudrillardu (ki navdušujeta s svojimi anarhičnimi prijemi zdaj akademsko mladino bolj kot vse pravoverne teorije med Marxom in Freudom).

V zgodnjih sedemdesetih letih je sodil Stockhausen v angloameriškem prostoru med zvezde pop glasbe, njegova »psihedelična glasba« je bila na predalih gramofonskih plošč v Londonu takoj poleg Rolling Stones. Toda medtem so se časi spremenili in samo še nekaj znanstvenikov, glasbenikov ali new-age-ezoterikov je ostalo skladatelju zvestih. Da je njegova glasba učinkovita in tudi fascinantna nova musica reservata ostala omejena na majhen krog, ne morejo spremeniti niti Stockhausnove nasprotne trditve o razprodanih koncertih v Londonu.

Stockhausen je upal, da bodo »poznejše generacije poslušale bolj natančne in komplicirane procese kot današnje in da bo s tem stalnim procesom razširjanja dojemanja človeštvo naredilo evolucijo, s čimer bodo nastali na tem planetu inteligentnejši in muzikalnejši ljudje«. Te prosvetljene misli so ob silnih in bližnjih problemih za večino ljudi manj pomembne. Obsežno delo in kompleksen skladateljev idejni svet lebdi v zraku in kot osamelec strašita skozi čas. Tako se zdi. Mnogi ga občudujejo, mnogi o njem dvomijo in le nekateri ga napadajo.

V Stockhausnovem mišljenju je stalnica prijem, da izhaja iz abstraktnih struktur in tako nastale konstrukcije nato vsestransko spreminja ali jih celo prelevi v njihovo nasprotje. Absolutna determinacija je postala kot v zgodnji punktualni glasbi pod Cageovim vplivom nekako v šestdesetih letih improvizacija, toga organizacija vrste se je prevesila v meditativno glasbo ali začasno celo v mistično-mitično utemeljeno tonsko magijo. Že v klavirskih skladbah se kaže Stockhausnovo stalno kroženje okrog strukturalizma. **Klavirske skladbe I–IX** (nastale med leti 1952 in 1956) predstavljajo glasbo čiste ideje in duhovne konstrukcije, ki vpliva s svojo lepoto in webernovskimi prijemi. Bolj in bolj se te skladbe ločijo od togih predpisov in strukturiranja ter interpretu omogočajo improvizacijo. V **Klavirskih skladbah IX–XI** je zgradil idejo skupne forme do strukturnih modelov, ki se konča končno v super formulah, v polifonizaciji serijsne tehnike s celimi plastmi ali celo glasbene govorice. Stockhausen razume pojem forme v razširjenem smislu kakor v pravljicah, ko formule naredijo nemogoče mogoče, ko transformirajo bistvo, menjajo pokrajine itd.

Iz punktalne glasbe 50. let, te tako »antitradicionalne glasbe brez melodije, ritmične oblike, motivnih zvez ali oblikovanja v tradicionalnem smislu« (Rudolf Frisius) se je prav kmalu razvila nova glasbena govorica. Čisti abstrakciji daleč narazen ležečih tonov so se vedno bolj izmikali, dokler ni Stockhausen končno spet odkril spevnosti melodije. Idejo o spevnosti melodije je dobil na Japonskem, kjer je na svetovni razstavi šest mesecev dolgo vsak dan izvajal lastne skladbe, kot je pojasnil skladatelj sam. Celo na svojo glasbo se ni mogel več spomniti, poroča Stockhausen, in odločil se je, da komponira arhetipične oblike ali oblike, ki lahko ostanejo v spominu in ki bi morale biti predvsem spevne. Ta novi slog je realiziral najprej v **Mantri** (1970), meditativno orientirani klavirski skladbi, ki je bila sicer napisana še naprej serijsno, samo nič več tako »razpršeno« v tonih melodije.

V **Klavirskih skladbah XII in XIII**, ki sta nastali po 10-letnem premoru, je vezal še naprej konstruktivizmu zavezani slog semantično na mistično-mitično raven, ki izhaja iz velikega projekta luči. Zvočno je klavirska skladba XII iz 1979 podobna Klavirski etudi. Zdi se, da skuša tu Lisztove virtuoznosti povezati z debussyjevsko zvočnostjo. Skladba XIII (1981–84) je klavirska verzija prvega prizora Sobotne opere iz luči, poslušalko prav tako bolj tradicionalno napisano delo.

Gestični in glasbenogledališki vidiki so prisotni že v ciklu za tolkalca iz leta 1959. Skladatelj je hotel po lastnih navodilih vključiti vse parametre glasbe in dojemanja glasbe ter jih narediti vidne — sem pa sodijo tudi gestične akcije. Ob dojemanju glasbe zahteva Stockhausen tudi pritegnitev barve in vonja, zamislil si je celo primerno uporabo čutil za tip pri glasbeni recepciji. K nujnim zunanostim sodi pri koncertih tudi primerno okolje: interpreti morajo biti subtilno osvetljeni kot pri showu pop glasbe, na oder naj stopijo skrbno oblečeni in našminkani, označuje naj jih še posebna telesna lepota. Osnova celotnega načrtovanja »luči« je super formula, triplastna, iz treh melodičnih formul zgrajena in v sedem odlomkov členjena tonska konstrukcija, kar ustreza sedmim delom opere tedna. Tri velike forme melodije ustrezajo trem glavnim likom opere, ki lahko nastopijo kot pevci, instrumentalisti ali plesalci: Mihael, Lucifer in Eva. Mihael predstavlja »četrtkovo opero«, Lucifer, na splošno pozitivna oseba, »sobotno« in Eva »tor-kovo« za dan Marsa in boja. Mistično-mitološki elementi niso potrebni za razumevanje vsakemu poslušalcu, saj budi prav tako lahko razume Matejev pasijon, pa čeprav ni kristjan.

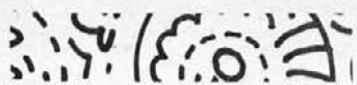
Skupna skladba iz let 1955–57 je morda ena izmed najbolj presunljivih Stockhausnovih skladb in reprezentativno delo povojnega časa. Trije prostorsko ločeno postavljeni orkestri (Stockhausen imenuje to prostorska polifonija), maniristična ideja prostorskega zvoka, razvijejo hrup, ki se navezuje neposredno na skladbo Edgara Varèseja *Amérique*, da bi nato avtor spet pomirljivo vključil mirne domiselne momente zvočne barve.

Podobno sproščeni in učinkoviti so tudi **Kontakti** (1958–60) za preparirani trak in dva glasbenika. V delu se menjavajo subtilne in idejno bogate zvočne barve s hrupno ekspresivnostjo, ki lahko včasih postane tudi čista in lepa muka.

S **Skupinami in Kontakti** je Stockhausen morda dosegel samotni vrh. To je tehnicistično orientirana glasba pa tudi izraz splošnega optimizma, ki omogoča vse, obvladuje tehniko. Njeno protislovje je v dejstvu, da je tako moderno mišljeni racionalizem najboljši izraz povojne družbe na njeni poti v tehnokracijo, ki pa je ostala ujeta v lastni mreži, iz katere se zdaj šele skuša osvoboditi.

Vrednota in kriteriji povojnega časa so medtem marsikje izgubili svoj pomen: negiranje preteklosti je z novim obratom k preteklosti dobilo svoj odgovor. Racionaliziranje izraza čustva in razpoloženja je medtem provociralo pretirano čustvenost v slikarstvu, arhitekturi, gledališču in v popularni glasbi. In strunni pogled naprej, »z napredkom« v očesu, se je umaknil skeptičnemu deziluzionizmu, ne nazadnje tudi strahu pred prav tem napredkom.

Kar ostaja, je čista samozavest te umetnosti in tega mišljenja, ki ne trpi nikakršnih nasprotovanj in alternativ — samota igralcev s frnikolami v viharju prihodnosti.



PETER KOWALD

KAKO PREMAGATI LASTNO RUTINO



PHILLIPS/KOWALD



sebna izkaznica: doma iz Wuppertala (ZRN), basist, včasih tubist; ob Petru Brötzmannu eden začetnikov nove zahodnonemške glasbene scene že na začetku šestdesetih let; predvsem improvizator. Spisek glasbenikov, s katerim je igral; bil bi predolg, če bi se ga lotili. V Jugoslaviji je bil prvič s kvartetom Marilyn Crispell, maja letos pride sam — z basom. Nastopi sam, vodi četrto glasbeno delavnico v Ljubljani in z njo uspešno nastopi na prireditvi Druga godba 86.

Glasbena delavnica

Vprašanje: Predpostavljam, da se stanje, kakršnega si zatekel tu v Ljubljani, razlikuje od drugih mest, kjer si delal. Vemo za tvoje workshope (glasbene delavnice) v Kanadi pa v Berlinu, mislim, da si tam igral z glasbeniki, ki imajo nekaj izkušenj, so tudi improvizatorji. Tukaj si moral biti verjetno bolj prilagodljiv, potreboval si

več vaje, več individualnega dela z vsakim posebej. Kako gledaš na delo v tem workshopu?

Peter Kowald: Pravzaprav mi je vseeno, če nekateri od glasbenikov niso sposobni dati kaj več od sebe, to sem pričakoval, podobno je bilo tudi v Kanadi in v drugih krajih. Bolj me je omejevalo dejstvo, da ni sodelovalo več ljudi. Idealno število bi bilo nekaj čez dvajset, saj sem s seboj prinesel nekaj osnutkov, ki jih tako nisem uspel izpeljati. Toda ne mislim, da v celi stvari ni bilo »napisane« glasbe, le da smo vse skupaj opravili s poslušanjem, kar je dobro. Takemu stanju se lahko prilagodim. Tudi delavnico lahko razumemo na različne načine: lahko učiš ali pa jo usmeril proti končnemu rezultatu, ki je koncert. In v našem primeru smo morali pripraviti koncert. Tako lahko rečemo, da je ves aspekt učenja usmerjen h končnemu produktu, ki ga bomo zaigrali zvečer, to je proces razvijanja tega produkta. Vse, kar so se nekateri v tem procesu učenja naučili, ima opraviti z našim koncertom. Pravzaprav smo štiri dni vadili za ta koncert. Moja glavna ideja o tej stvari je takšna:

vsak si lahko dobi učitelja za kitaro, saksofon, bobne, tega meni ni treba početi, vsak lahko študira instrument. Pri glasbeni delavnici gre v glavnem za poslušanje. Ljudje imajo v njej navadno podlago, stilistično ali kakšno drugo, in rečejo: to je stil, na katerem bi rad delal. Cela skladba vsebuje te različne stilistične aspekte. Nekateri posameznih področij ne marajo, to vem, predvsem glasnih, hrupnih delov skladbe, toda sam vadbeni prostor je z odmevom povzročil ta občutek glasnosti. Vse skupaj se sliši glasneje, kot bo nocoj na koncertu. V teh štirih dneh vadbe sem odkril, da so glasbeniki v workshopu razvili svojo odgovornost do celote. To je tisto, kar sem jim dopovedoval: poslušaj, kako gre to, poslušaj melodijo, zvok, poišči si položaj v kolektivu, kjer si boš lahko našel prostor, da boš počel tisto, kar ti je blizu. Štirje dnevi, to je zelo kratek čas, pa se je še vedno razvilo mnogo stvari. Zamisli si, da bi se to dogajalo dva meseca, potem verjetno sploh ne bi bil potreben. Skupina bi svoje stvari razvijala znotraj sebe, šlo bi za kontinuiran proces, toda takšnih situacij navadno ni. Glasbene šole navadno učijo akademsko, kar je seveda nujno, toda na drugi strani pride do težav, ko je treba stvari spraviti v glasbo. Menim, da bi poleg akademskega učenja potrebovali še šolo poslušanja glasbe. To navadno prihaja kasneje in lahko se zgodi, da se ljudje nikoli ne naučijo poslušati. Lahko začneš z otroki, oni znajo poslušati veliko stvari. Gre za proces v današnji družbi, v kateri so nekateri aspekti popolnoma zanemarjeni, saj niso dokazljivi. Lahko dokažeš, kdaj nekdo dobro odigra lestvico, da pa bi slišal, postal občutljiv za zvok, to je že manj dokazljivo in ni več dobro. To so stvari, o katerih skušam govoriti v glasbeni delavnici.

V: Ne vem, če si bil informiran o stanju pri nas glede jazza, reciva improvizirane glasbe, saj je ta pri nas še vedno v povojih. Kako so se glasbeniki, ki nikoli niso igrali takšne stvari, kakršno »furaš« ti, vključili v pristop, ki si ga prinesel s seboj v Ljubljano?

PK: Na začetku je vsak prišel k meni in me vprašal: kaj hočeš od mene, kaj naj igram. Včasih sem kaj odgovoril, navadno nisem nič, saj včasih tudi sam nisem vedel, kako in kaj, kako priti ven s stvarjo. Sedaj vsi čutijo svoje mesto znotraj workshopa; na dan so prihajali z lastnimi idejami: zakaj tega ne bi naredili takole... šlo je za proces medsebojnega sodelovanja, vsak si je našel svoj prostor, ne vsak dovolj, ampak to je težko spremeniti. Vsi čutijo: to lahko naredim takole, na tem mestu bom naredil tole. In za to mi gre.

V: Bi lahko rekla, da je takšna situacija izživ tudi zate?

PK: Precej stvari mi pomeni odprto pot, o kateri ne vem, kam pelje. Toda, ker igram improvizirano glasbo več kot dvajset let, me vse to niti toliko ne skrbi, ker vem, da stvari prihajajo postopoma. Na začetku so bili nekateri zaskrbljeni, nekateri so še vedno: kaj naj naredim? Toda, da začutiš, kaj je treba storiti, moraš biti prepričan, da je to tisto ta pravo. Ta glasba ne premore napak, ker je vsaka napaka lahko zelo pozitivna in vse, kar nekdo počne, lahko pripelje do česa zanimivega. Toda tako ljudje navadno ne razmišljajo.

V: Si zadovoljen z rezultatom, pogojno rezultatom, saj bo to šele koncert, kot si omenil?

PK: Po svoje zelo, saj smo ustvarili organsko skladbo. Po drugi strani spet ne toliko, toda to ima opraviti z mojimi preferencami, hotenji. Vse

skupaj je šlo v to, kar imenujem horizontalna glasba, ki je zelo kontinuirana. Raje imam sicer vertikalno glasbo, »razklano« z mnogimi »breaki«. Za takšno vrsto glasbe pa je potrebno mnogo več zaupanja, razmišljanja in seveda težav že od začetka, da jo sestaviš. Material, ki smo ga uporabili, je pravzaprav zelo preprost, toda, z nekaterimi sodelujočimi so bile še vedno težave. To zadeva zaupanje vase. Mlajši si še vedno ne zaupajo. Zaradi različnih razlogov: mogoče menijo, da nimajo dovolj akademskih ali tehničnih sposobnosti, kar včasih drži, po drugi strani pa, kar se tiče tega razvoja zaupanja: igranje, kar igranje, in to je v redu. Tega se tu nikdar niso naučili, toda to ima opraviti z improvizirano glasbo — vse, kar počneš, je v redu. Tu napak ni. To je povsem drugačno razmišljanje.

Svobodna improvizacija

V: Zdaj lahko pogledava v šestdeseta leta. Ti si eden začetnikov procesa improviziranja v Evropi. Mogoče je šlo na začetku za zavestno odklanjanje ameriške glasbe, da bi prostor lahko napolnili z drugačno glasbo, drugačnim prijemom. Je bila distanca do Amerike nujna ali je šlo samo za to — biti drugačen?

PK: V življenju je vedno prisoten ta aspekt, motiv umora svojega očeta. Imaš afroameriško tradicijo, imaš evropsko psihologijo. Gre za pomemben aspekt, da moraš, če hočeš ustvariti kaj novega, uničiti nekaj iz tradicije ali jo omaloževati do te mere, da jo skoraj uničiš. To smo naredili v šestdesetih, ko smo govorili: tega ne maramo, nočemo stvari, ki jo prinašate. Ni šlo samo za ameriški jazz, podobno je bilo tudi z evropsko klasično glasbo. Zaradi tradicije je imela Evropa, predvsem Nemčija, precej težav, zato menim, da tradicionalna glasba po letu 1945 ni možna. Torej, kje je tvoja tradicija, kje je tvoj »razlomljeni« odnos do te tradicije, kam greš in kje je tvoja identiteta v vsem tem? V šestdesetih smo torej poskusili prezreti mnogo tradicije in razviti nekaj zares našega. Seveda so bili tudi vplivi, saj ne moreš reči, da si začel s tem prelomom, ko so to naredili že Ornette Coleman, Coltrane, Cecil Taylor in Albert Ayler; toda pripravljeni smo bili na isti točki izvajati: O.K., tu je nekaj, od koder lahko začnemo in razvijemo lasten tip aspekta te glasbe, evropski aspekt. Tudi znotraj Evrope obstajajo različni načini, pogledi na »delanje« takšne glasbe: Angličani imajo svojega, verjetno tudi Nizozemci in

Nemci, toda še vedno sodelujejo med seboj in prišlo je do razmišljanja o teh stvareh. Sam sem se vračal nazaj, pravzaprav so se vsi... ko preineš s tradicijo, povzročiš majhno revolucijo, porušiš nekaj, kar je bilo. Toda to novo področje moraš potem napolniti z vsebino in nekako se moraš vrniti k tradiciji in o njej razmišljati. Toda o njej razmišljaš drugače in jo uporabiš drugače. Menim, da smo to naredili.

V: Ena izmed značilnosti afroameriške glasbe v šestdesetih je bila odkrita politizacija le-te. Vemo, šlo je za rasne probleme... Kako je z evropsko glasbo? Je bila tu prisotna zgolj distanca do Amerike ali...?

PK: Šestdeseta so bila konec koncev, vsaj za zahodno civilizacijo, revolucionarno obdobje: Pariz, Berlin ali Združene države. Šestdeseta so veliko spremenila, naredila so velik korak, sedemdeseta so bila bolj potlačena, zadušena, zdi se, da je v osemdesetih vse spet bolj odprto, a ne samo v eno smer, kot je bilo to v šestdesetih, ki so imela smer, politično usmeritev k spreminjanju cele stvari. Če govorim o afroameriških glasbenikih in njihovi situaciji. Moram reči, da so oni stvari spreminjali na svojem področju. V Berlinu je bil občutek podoben. Ko smo igrali leta 1966, 68 v Berlinu, so bili tam Dutschke in vsi ti ljudje, ki so vodili študentsko revolucijo. V zraku je bila podobna napetost. Bilo je lokalno, toda istočasno internacionalno.

V: Bi lahko rekla, da je bila evropska improvizirana glasba rezultat ali odgovor na ta leta?

PK: Bila je oboje, saj je bilo toliko napetosti v zraku, da je bilo za nas prav lahko razvijati novo glasbo, bila je znotraj časa. Istočasno je šlo za drugačen aspekt tega, da so šli ljudje na cesto. Šlo je le za drugačen način izražanja tega, kaj bi lahko bilo drugačno. Vse to je znotraj iste stvari. Mi smo se odločili za igranje basa in saksofona, drugi so šli na cesto. Toda, kot čutim sedaj, se mi zdi sedanja leta mnogo bolj zapletena za mlade ljudi, ker ni tako enotne smeri. Ljudje igrajo punk, ki je navadno političen, drugi gredo v alternativno prehrano. Različne stvari se dogajajo, je več različnih pogledov, ki so zelo kritični do tega, kar nam je ponujeno skozi sisteme.

V: Rad bi, da bi pokomentiral novejšo situacijo na evropski sceni. Na začetku je bila distanca, sedaj vse postaja bolj čisto, bolj artikulirano. Kaj misliš o tem razvoju?

PK: To drži. Na začetku je bilo mnogo te, jaz jo imenujem »scribbling music« (?). Sedaj čutim, da je glasbena improvizacija nekaj zelo

čistega. Pri nekaterih skupinah, s katerimi sem igral, je tako čista, da ljudje ne verjamejo, da je improvizirana, ampak da je komponirana. In tam so izkušnje, ko ljudje, skupine, igrajo nekaj let skupaj; ne gre za aspekt komponiranja, ampak za aspekt intuicije. Razviješ intuicijo in ta je lahko fantastično čista. Ljudje ji navadno ne zaupajo, toda intuicija je lahko tako neverjetno čista, da nam ljudje ne verjamejo, da improviziramo. To je stvar, ki smo se je z leti naučili. Druga stvar zadeva črno ameriško glasbo. Po distanci v šestdesetih, ko sem počel svoje stvari, sem sedaj spet odprto do te glasbe in zelo veliko igranje s ameriški glasbeniki. Menim, da smo to potrebovali: da sin postane neodvisen od očeta, gre za nekaj let ven in se spet vrne — povsem običajna stvar. Tako čutim. Drugi Evropejci še vedno mislijo, da so drugačni, toda menim, da so nekateri vidiki evropske improvizirane glasbe postali omejeni: enostavno je izgubila oblast nad seboj in trdno podlago. Ko sem bil leta 1984 v New Yorku, sem odkril, da ima glasba tam svojo podlago — vse mora biti tam, koncept pa tudi stvari iz notranjosti. Nekatere stvari so izgubile to ravnotežje in predpostavljam, da ga je tudi precejšen del tradicije v črni glasbi. Tradicija je le ena stvar, ki je pomembna v črni glasbi, gospel je pomembnejši. Obiskal sem newyorške cerkve kjer izvajajo gospele, in odkril, koliko sta iz tega, iz cerkve ven, »potegnili« Albert Ayler in Coltrane. To je vedno pisalo v različnih knjigah, toda sedaj sem to slišal in o Aylerju razmišljam kot o izvajalcu gospelov, od tam je dobil vse. Ta tradicija je za črne ameriške glasbenike mnogo pozitivnejša kot zame, ki sem iz Nemčije. Na drugi strani moramo mi, ko razmišljamo o področjih, ki smo jih odkrili, vedeti, da moraš imeti nekaj, kar prihaja iz notranjosti. Ne gre samo za koncept, mnogi evropski glasbeniki so izredno konceptualni, zadeva mora prihajati iz notranjosti.

In še o solo igranju

PK: Solističnega večera nimam pripravljene. Seveda imam polno glavo idej, izkušenj. Tako, ko npr. odigraš deseti solistični koncert, spoznaš, kako so si podobni. Toda vsak večer se vrine kaj novega. Problem pri solu je v tem, da premagaš, da se znebiš svoje lastne rutine, in dostikrat se je zgodilo, da se je nisem mogel znebiti. Igral sem nekaj, kar sem vedno lahko igral, igral sem s srcem, toda stvar je bila odigrana na podoben način. So pa tudi trenutki, ko premagam rutino, odkrijem kaj novega, pridem do točke O (zero), kjer ne vem, kam, kako naprej. To je vedno problem in dilema — biti uspešen, narediti kaj za ljudi in jih prevzeti, toda to je tudi slabost. Seveda je pomembno, da prevzameš ljudi, istočasno pa obstaja tudi nevarnost takšnega prevzemanja publike. Vse skupaj se dogaja med tema dvema skrajnostima.

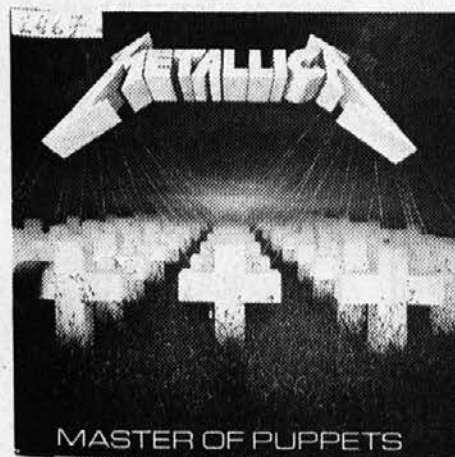
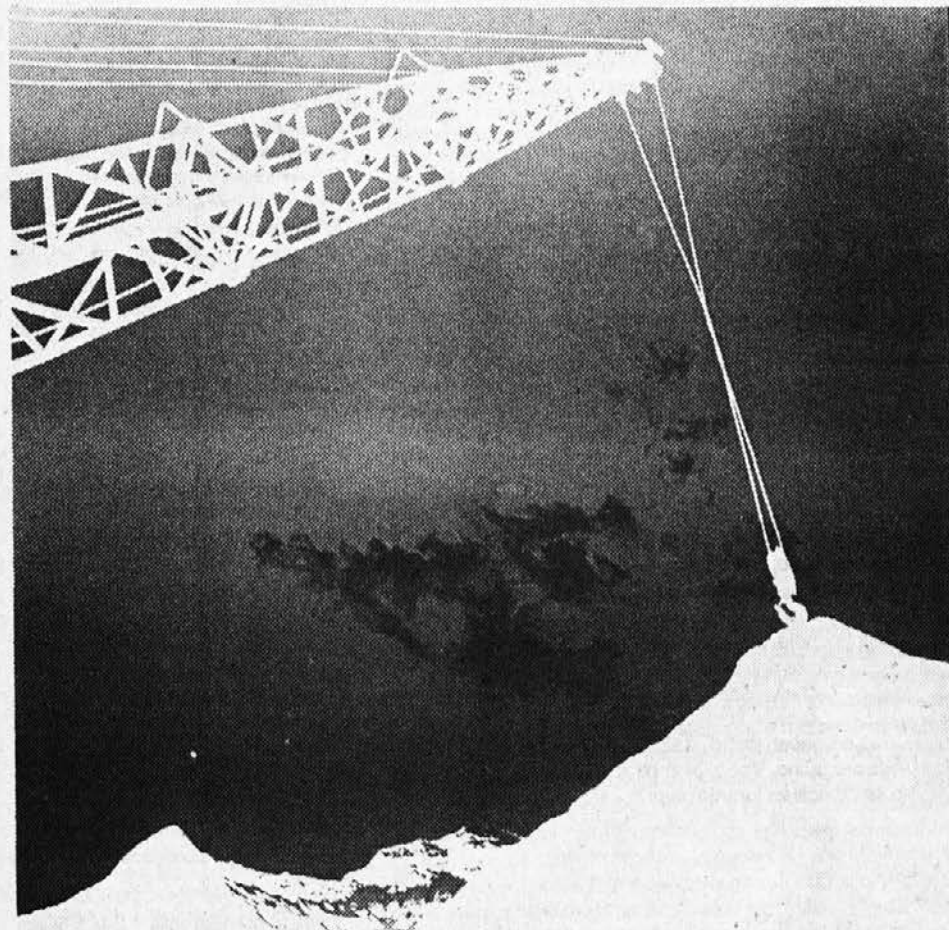
Izbrana diskografija

Peter Brötzman Octet — Machine Gun (maj 1968, Bremen, FMP, Berlin), Peter Kowald Quintet (jan. 1972, FMP, Berlin), Kowald Smith Sommer-If You Want the Kemels, you have to break the Shells (maj 1981, FMP, Berlin), Peter Kowald-Maacten Altena — Two Making A Triangle (1982, FMP, Berlin)



KOWALD/SMITH/SOMMER

OD BUTNGLAVSTVA PROTI METALNEMU PODZEMLJU



Iron Maiden, Hala Tivoli, Ljubljana, 12. 9. 1986



Septembrski ljubljanski nastop Iron Maiden, enega najpopularnejših predstavnikov novega vala britanskega težkega metala s konca sedemdesetih let, je ostal za nami kot le še eden iz vrste (pre)mnoških težkometalnih »dogodkov« v zadnjih desetih letih



pri nas. Tako se v osnovi niti malo ni ločil od svojih predhodnikov. Obnašanje poslušalcev pred odrom (alkoholna predpriprava, padec v ekstazo ob prvem udarcu tisočvatne opreme, jpd.), še bolj pa skupine na njem, je namreč na težkometalnih koncertih v rock provincih (kamor seveda sodi tudi Ljubljana) postalo le del v osnovi stalno enakega rituala. Pri tem je Iron Maiden kot danes še vedno ena bolje prodaja-

nih skupin iz svojega vala s skrajno bombastičnim in prenapetim nastopom samo še poudarila blišč in bedo svojega izraza. Njen koncert je tokrat spremljal še »popolnejši« hollywoodski spektakel kot prvič. Široko platno, skoraj že kulisa vele mestne ulice z utripajočimi neonskimi lučmi, suknjič pevca, na katerem so se pobliškovala lučke kot na novoletnem drevescu, ogromna nekajmetrska lutka, ki je v končnem prizoru »dvignila« bobne in z ogromnimi napih-njenimi rokami zgrabila oder, to so bila njegova ključna dejanja, ob pričakovani profesionalni megalomanski osvetlitvi in gori ojačevalcev na odru, stalnicah, ki danes spremljata že skoraj vsak koncert zahodnih rock skupin. S tem svojim odskim spektaklom se Iron Maiden uspelo navezuje na travme pomp rocka sedemdesetih let, hkrati pa seveda tudi na video-kič osemde-setih let. Podobno je na oba izraza navezana s svojimi besedili. Iron Maiden se v njih ukvarja predvsem z obujanjem (obveznih in neobveznih) literarnih in sublitterarnih mitov, s katerimi so se člani skupine srečevali v srednji šoli, od Coleridgeovega Speva starega mornarja prek celega kupa grozljivk in pustolovsko-fantastičnih mitov do striparske mistifikacije vojne (zanimivo je, da vojno nasilje skupini pomeni dinamiko ter dogodivščino ter jo v precejšnji meri celo že privlači). In glasba Iron Maiden na koncertu? Slišali smo lahko le skrajno nerazgibano, prazno in dolgovezno klišejsko metalno nabijanje (z za kanček močnejšim začetkom in koncem koncerta), ki ves čas igra na karte lažnega in pretiranega zanosa, vzhičenosti, dinamike, čustvenosti in seveda moči ojačevalcev. Tako je Iron Maiden podobno kot ceneni pustolovski filmi in stripi nadomestek za želje rockerskega pripadnika »sive« mladine po dogodivščini in sredstvo pobega iz dolgočasnega in na trenutke tudi preveč obremenjujočega (nuklearna apokalipsa) vsakdanjika.

Drugače! Motorhead

Prav tak zapis, kakršen je zgornji, bi lahko (ob malo manjšem poudarku na odskem spektaklu) namenil kateremukoli izmed 97 odstotkov predstavnikov težke metalurgije iz druge polovice sedemdesetih let in prve polovice osemde-setih let. Vsi so si namreč v svojem blišču in svoji bedi še kako podobni. Tako lahko med maso metalurškega kiča iz tega obdobja najdemo le eno dobro prodajano skupino, ki je cenenost ostalih preseglala, Britance Motorhead. Poleg tega se obravnava te skupine ne moremo izogniti tudi zaradi njenega pomembnega vpliva na razvoj podzemnega metala (kakor tudi punka — Discharge). Zgodnja faza Motorheada je tesno navezana na britansko predpunkovsko in zgodnjepunkovsko dogajanje (v letih 1977—78 celo skupni nastopi in kompilacije), s katerim ima skupina tudi precej več stičnih točk kot s klasičnim novim ali starim metalom (predvsem se ne moremo izogniti primerjavi Motorheada in zgodnjih Stranglersov). Glasbeno se skupina naslanja na ameriški motoristični (bykerski) rock (najbolj znan predstavnik tega rocka je Steppenwolf), pri čemer je le-tega očistila mehkejših west-coast primesi in nabila s punkovsko jednatostjo, dinamiko in agresivnostjo. Tako se ta v njenih hitrih skladbah »sprevrže« v totalno zvočno bombardiranje. Motorhead so v živo še nekajkrat bolj napadalni in jednati kot na studijskih ploščah (primer: plošča No Sleep Till Hammersmith), tako ni čudno, da jih standardna težkometalna publika težko pogoltne.

Naprej? Podzemni metal

Približno vzporedno z vedno močnejšim prodorom rockerstva v ameriški hard core punk se je v ameriški podzemni rockovski sceni (ta ni bila nikdar natančno razdrobljena na punkovsko, metalno ali starorockovsko) pričel tudi prelom s standardno pop metal prakso. Mladi nekonformistični ameriški rock glasbeniki, ki so se kaj pogosto šolali ob bazičnem hard core punku, so z glasbenim napredovanjem in spoznavanjem zgodovine domačega rocka (pri tem je generacija osemdesetih let na novo začela brati predvsem garage-punk šestdesetih let in Jimmyja Hendrixa) eden za drugim preseglji bazično thrash fazo in se skušal še bolj razviti. Eden možnih rezultatov njihovih iskanj novih poti je thrash (hard core) speed metal, sinteza trashevskega hard corea in rockersko-metalnih elementov. Ta vrsta rockovske gverile zavrača pop metalno zvezdnitvo in podobno kot hard core punk tudi uveljavljeno produkcijo rocka. Ravno tako jo izdajajo neodvisne založbe plošč, podobno skrbijo za pretok informacij o njej fanzini, podzemni časopisi ali revije (ena najpomembnejših dostopnih je britanski fanzin Metal Forces). Pri tem se lahko zelo hitro izgubiš v morju drugorazrednih podzemnih težkometalnih skupin, ki se kdo ve koliko ne razlikujejo od starih. Zanimivih, samosvojih skupin je le nekaj procentov, a vseeno še vedno dovolj, da te podzemni metal s svojimi izzivi pritegne. Pri tem se skupine prve metalne lige med sabo še kako razlikujejo. Ene so z veliko žlico goitale Motorhead in celo postpunk (pozni Venom), druge Hendrixa in ameriški thrash punk, tretje pa so zašle v podzemni metal naravnost iz hard core punka, pri čemer vedno teže začrtujemo mejo med obema izrazoma. Skupna imenovalca njihovega metala sta le temna, pesimistična estetika besedil (apokalipsa, urbano nasilje) ter skrajno agresivna in nevrotična glasba, ki se razvija v skladbah z nasekano strukturo, številnimi pavzami in čim bolj odtrganim post-hendrixovskim soliranjem.

Ena najbolj razširjenih inčar podzemnega metala je črni (black) metal. Ta je svoja idejna vrata na široko odprl črni magiji, satanizmu in vampirstvu. Pri tem so njegove satanistične vizije pogosto le transformirana nevrotična stvarnost (Ronald Reagan — totalitaristični pritisk je Satan, nuklearna apokalipsa je uspešen boj peklenjskih sil s svetlimi silami). Satanistične simbole (na glavo obrnjeni križi, petokrake izrisane

zvezde z oznako 666) in temna besedila tega izraza spremlja mračna, pogosto počasna in nasilna glasba. Kljub kopici kulturnih imen (Venom, Slayer, Possessed) danes črni metal ne pomeni več najzanimivejše podzvrsti podzemnega metala. Obzorja tega gverilskega izraza so se namreč v zadnjem času še kako razširila. Tako nas čakajo v zadnjem delu tega zapisa štiri plošče, ki so izšle v letošnjem letu in pri tem vsaka zase še kako izstopa med ostalo pop metal produkcijo, Orgazmatron Motorheada, Master of Puppets Metallice, Rroarr Voivoda ter Speak English or Die S. O. D.-jev.

Motorhead: Orgazmatron (Roadrunner)

Orgazmatron je brez dvoma prvi zanimiv in svež izdelek Motorheada po petih, šestih letih. Zanimanje zbudi že dejstvo, da je to prva velika plošča, ki jo je ta skupina izdala pri neodvisni metal založbi (pri eni tudi vsebinsko najmočnejših — Roadrunnerju), ter da jo je produciral znani odtrgani pop producent Bill Laswell, ki je najprej produciral rap ter newyorško alternativno sceno. Motorhead se na njej glasbeno delno vračajo k svojim zgodnjim zgoščenim in trdim koreninam, delno pa vsebuje njihov zvok novo zvočno grmenje in kitararsko mazanje metalnega podzemlja. Laswell s svojo produkcijo po eni strani v njihove skladbe vnaša razgibanost in celo alter pop odtrganost, po drugi pa v njih še poudari težko, temno nasilnost kitar in drvečo bombardersko vlogo ritem sekcije, katere besnenje na trenutke spominja že kar na zvok kakšnega težkega tovornjaka ali letala. Besedila Orgazmatrona ostajajo v glavnem v standardnih motorheadovskih motorističnih drvečih in pretepaških okvirih (s konanovsko vikinjskim odklonom), z za kanček bolj korektnim odnosom do nežnega spola kot prej. Manj konvencionalni sta le zaključni skladbi plošče. V Doctor Rock Motorhead z ostrim črnim humorjem razkrijejo svojo obrtniško-zabavniško vlogo in med vrsticami kruto ponižajo svojega standardnega metal potrošnika kot samozadovoljujočega se butca, v drugi, naslovni skladbi plošče, pa se v temni prispodobi poigrava s fenomenom političnega ramboizma (prvo izpostavljeno družbeno osveščeno besedilo skupine). Motorhead se torej po skoraj desetih letih delovanja znova ne dajo.

(se nadaljuje)

Butthole Surfers — Rembrandt Pussyhorse (Red Rhino)

Zjutraj vstaneš. Greš v službo (ali šolo), kjer odslužiš svoje ure državi ob konstantnem nezadovoljstvu in toposti za dogajanje okoli sebe. Popoldne prideš domov. Ob kosilu bereš revijo ali časopis in ne veš, za kaj gre, bereš samo zato, da ti ni še bolj dolgčas. Potem se zapreš v sobo in misliš, kako je vse skupaj brez zveze, kako te vse tlačijo k tlom. Ampak rabiš sprostitve, varnostni ventil pred norostjo. Zvečer greš v kino na že prežvečen film ali pa vliš ob šanku s takolimenovanimi prijatelji. Na koncu greš spat. In tako dan za dnem.

Zjutraj vstaneš. Hodiš. Tečeš. Z rdečo barvo popackaš črno limuzino. Tečeš. Z vrha nebotičnika pljuvaš na civilizacijo pod seboj. Noge te presneto dobro nesejo pred nasilnim zakonom. S halucinogenimi gobicami obvladaš fantastične arhitekturne oblike in spljuvaš še zadnjo silo stanovanjsko kocko in plizlice v njej.

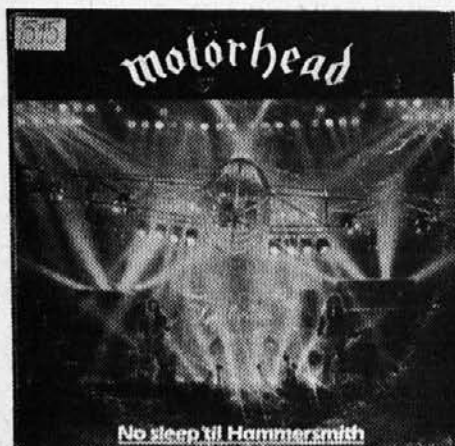
Polna luna je. Do onemoglosti vpliješ v njo, ko te za dan zmanjka. In nihče ne ve, kako bo zgledal naslednji.

To so Butthole Surfers. Podijo se po mesečini in uničujejo zadnji kanček navideznega razuma, ki nam je še ostal. V delovanju Surfersov od anonimne večine predpisane strukturirane dogajanje odstopa mesto stalni nepredvidljivosti. Ubijajo monotono bled, namesto nje prihajajo naboji energije, s pomočjo katerih lahko občutimo lasten obstoj. Destruktivna urejenost prehaja v urejeno destruktivnost, nekoč je okolica povzela posameznika, zdaj posameznik reže lovke okolice.

Velikokrat zmajčen glas pevca Gibbyja preprečuje komuniciranje na ravni spoznavnega in razumljivega glasu in kos za kosom trga z manipulativno vzgojo pridobljene vezi, ki nas vežejo na naučeno realnost. Mogoče bi za Butthole Surfers veljalo tudi to: zvoki benda, predvsem pa Gibbyjev vokal nas pripeljejo do roba absurda, vsakodnevne človeške eksistence — pojavi in situacije izgledajo taki, kot se nam kažejo, ne pa taki, kot najpogostejše so. To pa zato, ker smo naučeni razmišljati o svetu samo na osnovi zakoreninjenih idej. Kot da te predstavljajo trdno lupino, v kateri so vse oblike življenja za vedno ugodno nameščene.

Butthole Surfers komentirajo tako resničnost takó, da s svojim delovanjem vzpostavijo drugo, avtonomno resničnost, pred nami je zdaj presoja, kaj je »resnično«. Butthole Surfers živijo od akcije, ne pa od misli nanjo. Da pa vse to le ni tako iz trte zvito, naj povemo, da fantje radi eksperimentirajo s halucinogeni, ne toliko zaradi same zrolanosti kot zaradi odpiranja novih vrat percepcije.

Glasbeni postopki benda pri tem sploh niso poenoteni. Kratki in nepovezani hitri komadi na prvem EP-ju so bili še najbližje hardcore, prvi LP pa je združil številne ideje Butthole Surfers v



radio student

Izredno raznoliko celoto. Na novi plošči so Surfari bolj urejeni (če sploh lahko tako rečemo).

A plošča Rembrandt Pussyhoes je še deleč od discipliniranosti. »Hecno temu Rock'n'Roll, recite temu tincenje ledenih lverl v vašo sečno odprtino, ampak ti fantje anamejo noge leseni lutki in jo zabodejo v poslušalca.« (Maximum Rock'n'Roll)

darlo

Trevor Watts Moiré Music (A.R.C.)

»Na nek način gre za moj najbolj domišljen poskus. Skupino imenujem Moiré Music, po francoski besedi za svilo, ki spreminja barvo. Mislim, da lahko ta beseda pomeni tudi dve liniji, ki sestavljata tretjo. Na projektu sem delal štiri ali pet mesecev; ritmično sem ga strukturiral v plasteh. Predpostavljam, da je za marsikoga zelo podobno Stevu Reichu, toda v resnici se zelo razlikuje od njegovih projektov in tudi nisem delal pod njegovim vplivom. Predvsem imava oba precej opraviti z Afriko. Menim namreč, da ima dober del glasbe Terrya Rileyja ali Steva Reicha veliko opraviti z Afriko, z jazzom in improvizirano glasbo na sploh. Tako sem se le skušal približati izvoru stvari, za katere mislim, da jih vsi počnemo, saj čutim, da je vsa glasba med sabo povezana.«

(Trevor Watts v intervjuju za Coda Magazine jeseni 1982)

Neverjetno, koliko časa je preteklo od ustanovitve Moiré Music do prve plošče te skupine. Vsekakor drži teza, da gre za enega najbolj pozabljenih, v temo zavrtih evropskih projektov, ki se šele v zadnjem času prebija v ospredje, po tolikih letih neprekinjenega delovanja. Pri tem je Moiré Music danes ena najatraktivnejših skupin, kar se jih kladi po Evropi, vključujoč slavne Američane. Sproščenost, fascinirana lahkotnost, hipnotična repetitivnost, ob tehnični perfekciji, vse to med velikimi zahtevami težko najdeš. Ta paradoksalni razkorak med priznanostjo in vitalnostjo pa ni nič novega, presenetljivega, ko govorimo o sodobni produkciji na področju evropske improvizirane glasbe. (Predvsem evropski) Improvizatorji so namreč danes, v času, ko jim še vedno mečejo polena pod noge v stilu: »to škripanje, glasba, ki nima tal pod nogami, glasba diletantov«, že zdavnaj prišli do stopnje, ki jo odlikuje artikulacija principov, ki jih proklamirajo, prečiščenost, predvsem pa prava eksplozija novih idej, ki vlečejo Jazz z veliko začetnico iz dreka.

Kdor vsej malo pozna zgodovino Trevorja Watts in kroga muzikantov, ki jih je zbral okrog sebe (od Lola Coxhilla do Petra Knighta, ki sicer izhaja iz angleške folk tradicije), ve, da se ti moške nikdar niso ubadali samo z eno strujo in krožili v krogu, pač pa so bili v svojo glasbo vedno pripravljeni vključevati za stroge jazziste prav nemogoče stvari. Šele takšna odprtost glasbenikov in hkrati že skoraj fanatična zavezanost svojim principom lahko omogočita tako vitalno godbo, kakršno nam predstavlja Moiré Music. Ti brez strahu za bazično ritmično podlago vanjo vključujejo afriške ritme s pravimi Afričani v glavni vlogi, poskrbijo za podlago, preko katere, glej ga, čudo, improvizirajo! Večplastnost pihalskih rifov, melodičnih, razigranih, kar se da, iskanje barvnih kontrastov in stilu naziva skupine, vse to šele omogoča izlete njihove domišljije, ki jim je nikoli ne zmanjka. Osnovna struktura, fleksibilna, skoraj fluidna, se na koncu izkaže za luciden izgovor za kolektivno improvizacijo, skozi katero se lahko eksponira vsak.

Dovolj bo. Še enkrat: menimo, da ne pretiravamo, če rečemo, da je Moiré Music trenutno ena najmočnejših skupin, kar jih kroži po tej obli, in da je končno prišel tudi že čas, da enkrat tudi na naših tleh priredi svojo veselico. Ob vseh zagatah, poskusih, da bi jo pripeljal k nam, je že čas, da se zgane kdo od tistih, ki imajo namenjene solde za take koncerte, pa jih drugače butasto poganja tja v tri »pirovske«.

lčo v.

K.U.K.L. Holydays In Europe (Crass)

Na ovitku druge velike plošče islandskega benda K.U.K.L. stoji znani citat starega teatarskega avantgardista Artauda, ki zahteva enovitost umetnosti in življenja, ukinitev razlike med njima. Ne mislim se spuščati v razpravo o tem, v kolikšni meri se glasbena dejavnost K. U. K. L. ujema s tem hotenjem, ki je ob dani stopnji razvitenosti produkcijskih odnosov in proizvodnih sil »Industrija zabave« in glede na dominanten družbeni odnos (kapitalski) prejkoslej v dobri meri neoromantična utopija — posebej za konsumente, kar smo mi vsi. Seveda pa ta utopičnost (t.j. pripadnost »kraju, ki ga ni«), do neke mere pa tudi romantičnost kot popularna retro-emocija, ne pomenita, da ustrežna (»utopična, romantična«) praksa, način življenja itd. ne obstajata, da nista realna. To je konec koncev poanta nastopov tujih, newyorških, londonskih, losange-

lskih bendov pri nas, ki za kratek čas urednijo sicer za nas neobstoječe urbane — kulturne prostore. Prav realnost take alter-rockovske Utopije pomeni konkretno zoperstavljanje, kritiko manipulirane, »čiste imaginarnosti« in odtujujoče, ločevalne, asocijalne Utopije dominantnih radijskih in TV pop programov. Tisto, kar se zdi pomembno, ko »crassovski« bend, kakršen je K. U. K. L., poseže po »artističnem« citatu ali »navdihu«, je prav premik od nekdanje eksplicitne anarhistične politiziranosti Crass k določeni poetizaciji, estetizaciji (pogojno rečeno), ki »poleg tega« še tematizira »beg«, »počtniški eskapizem«, »Holidays In Europe«, ki so se jim še Sex Pistols rogali v skladbi »Holidays In The Sun«. Ironičnost KUKL-ovskih »počtnic« in potovanj po vinilskih zarezah je očitna, a to je tudi vsa »angažiranost« in »politiziranost« (v starem pomenu), kar je je. Očitno je (s Tožibabami tudi pri nas), da nekdanji anarho-crassovski, totalen angažma, ki je poskušal združevati zvočno in ideološko radikalnost, že kar »avantgardistično« skrajnost, vsaj znotraj rockovskega — punk-rockovskega polja ni več mogoč in ne učinkovit, ker je preprosto postal »kodičiran«, »žanr med žanri«, del obstoječega, skratka; zgolj »ideološki« izstop, prekomer s tem obstoječim pa je predvsem iluzija, samoprevara. Od tod najbrž iskanja v smereh, ki so bile zapostavljene in v značilnem ortodoksnem dogmatizmu prepričane bodisi popu ali pa artizmu: eno teh smeri — recimo ji radikalni intimizem, ki se giblje po robu nezavednega, psihotičnega — uspejo razviti prav KUKL, pri nas pa (v specifični inačici) Tožibabe. In morda v širšem smislu tudi del druge, nove Hard-core produkcije.

I. V.

Cecil Taylor Segments II.: Winged Serpent (Orchestra of Two Continents) (Black Saint)

Orchestra of two continents. V njem je razčrtna Taylorjeva Unit-Jimmy Lyons, Taylorjev dolgoletni sodelavec, William Parker — bas, Rashied Bakr — bobni, Andre Martinez — bobni, Frank Wright — tenorski saksofon, Karan Bora — fagot. V njem so Evropejci — trobentača Enrico Rava in Tomasz Stanko, tokrat za spremembo precej drugačna od običajnih ECM-nategovanj, Gunter Hampel z baritonskim saksofonom in bas kitaristom ter John Tchicai s tenorskim saksofonom in bas kitaristom, ki je sodeloval pri anemalni legendarni Coltraneove plošči Ascension leta 1965. In v njem je seveda Taylor, neustavljivi Taylor na kis-

virju, z glasbo in kot vodja Orkestra dveh kontinentov.

Pravzaprav bi ob vsem Taylorjevem dosedanem početju Glasbo z dveh kontinentov pričakovali že prej, pa vendar se mi zdi letnica 1984 še kako pravnja.

Osemdeseta leta so čas ponovno vse pretege oznanjene tradicije, vračanja v preteklost, čaščenja »klasičkov«, in kot bi rekel Taylor, »koncesij glasbi, ki je že tisočkrat silšana«. To je tudi obdobje najostreje potegnjene meje med glasbenim radikalizmom in »trdovratno borbo za čisto, neomadeževano tradicijo«. To velja tako za ameriška tla, ki so vendarle domicil pravega jazza, kot za evropska, na katerih se je konfrontacija med njima tudi najbolj izkristalizirala, tudi po zaslugi že uveljavljene evropske nove scene — evropske improvizirane glasbe, katere predstavniki ta boleči pojav tudi najbolj izkušajo, ko gre za njihove nastope na evropskih festivalih.

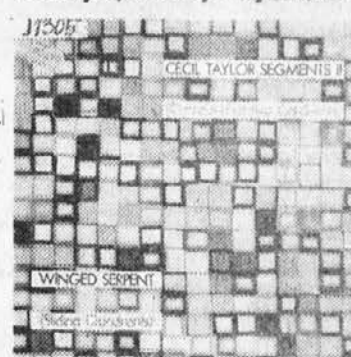
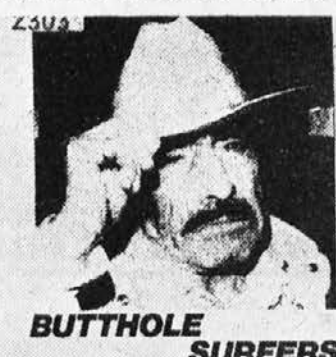
Če bi se povprašali po najpogostejši referenci evropskih improvizatorjev, pa ne samo glasbeni, temveč tudi po osebnosti, močni glasbeni figuri, ki je sposobna »svoje furati že od začetkov, ki je vedno odprta, zvesta svoji prvotni opredelitvi«, potem je to brez dvoma prav Cecil Taylor. Je zadnji preostali mož iz prve generacije free jazza, že takrat najradikalnejši, dostikrat nerazumljiv celo svojim kolegom, ki ostaja orto-jazzar še danes, z vsemi konsekvencami, ki jih za sabo lahko povleče takšen termin.

Kot pravi Taylor: »Dokler ljudje vsako glasbo označujejo s pojmom »jazz«, se to izkaže kot hendikep; s tem se implicira notranje stanje, socialen ali političen pojem. Vsekakor to nima nobene zveze z načini ravnanja, ki so to glasbo naredili za najmočnejšega predstavnika kulturnega zvoka, ki ga je dala Amerika. Zavestno ali nezavedno, prav gotovo drži, da je uporaba tega nejasnega pojma oropala našo glasbo veliko moči.«

Leta 1984 Taylor torej formira svoj Orkester dveh kontinentov. V njem med seboj konfrontira historično izkušnjo ameriškega free jazza in evropski koncept svobodne improvizacije. To je poteza, ki kaže na Taylorjevo pronicljivost, občutek za oceno, ki je skrajno radikalna, a trezna, ki kaže na nezadostnost, tudi zaprtost ameriške in evropske izkušnje, ki ju ogroža njuna lastna pozicija — obnemoglo točenje z glasbo ob zid, ki sta ga sami postavili. Samozgodovjstvo obeh stališč, vrtenje v začaranem krogu, to je treba premagati. Ne glede na podobne izkušnje, mnenja, ki so prisotna pri dobršnemu številu glasbenikov, je bilo vendarle treba počakati na pravo injekcijo prave osebe — Cecilja Taylorja. Mojster še vedno drži prapor progresivizma v jazzovski muziki. Upati je, da bo ta poteza omajala že skoraj »jazz-šovinistične« reakcije kritikov, producentov in podobne golazni, ki o takšnih stvareh kot da nočejo nič slišati. Plošča Cecilja Taylorja z Orchestra of two Continents in njegovimi sedanjimi evro-ameriški projekti utegne priložiti tako pomemben dokument pri afirmaciji neke glasbene zavesti, kot se je to zgodilo pred dvajsetimi leti s Coltraneovo Ascension.

Z eno samo razliko: stanje v sodobni glasbi je sedaj mnogo bolj kritično kot pred dvajsetimi leti.

lčo v.





**PAVEL MIHELČIČ
IGOR ŠTUEC
ZKP RTV LJUBLJANA**

Spomladi, ob Slovenskih glasbenih dnevih, je Založba kaset in plošč RTV Ljubljana med drugim predstavila tudi avtorski plošči dveh naših komponistov t.i. resne glasbe.

Skladatelj Pavel Mihelčič, ki je v osemdesetih letih okrepil svojo simfonično produkcijo, se predstavlja s štirimi deli iz omenjenega obdobja: Introdukcijo in sekvencami za simfonični orkester (izvaja orkester Slovenske filharmonije, dirigent Uroš Lajovic), štiristavčnimi Prizori iz Bele krajine (simfoniki RTV Ljubljana, dirigent Anton Nanut), tristavčnimi Slikami, ki izginjajo (SF, dirigent Milan Horvat) ter Snom prve mladosti (RTV, dirigent Marko Munih). Mihelčiču je ljudska pesem izživ, pobuda, motiv in hkrati »izgovor« za nizanje zvočnih kompleksov, ki ustvarjajo zdaj lirčno razpoloženo, statično meditacijo, zdaj ritualno mistično obarvane zvočne napetosti in sprostitve.

Komponist Igor Štuhec je moral na svojo ploščo čakati nekoliko dlje, saj so vsa posneta dela nastala v sedemdesetih letih. Dvajsetminutno Poesies za simfonični orkester (izvaja SF, dirigent Oskar Danon, sodeluje tenorist Mitja Gregorac) sestavljajo različne sodobne kompozicijske tehnike, s katerimi skladatelj oblikuje skladbo v devet vsebinsko povezanih stavkov. Entuziazme za simfonični orkester je prvič izvedla Beograjska filharmonija z dirigentom Željkom Zdravkovičem (2. nagrada Bemusa 1974) in so v enaki izvedbi posneti tudi na plošči. Ction izvaja Ansambel Slavko Osterc, (2. nagrada JRT v Skopju 1975, leto pred tem pa prva izvedba na Jugoslovanski glasbeni tribuni v Opatiji), komorna skladba Art pa je posneta v izvedbi Tria Lorenz. Kot piše dr. Marija Bergamo v svojem komentarju, »ta abstraktni zvočni svet učinkuje čutno in ekspresionistično, izmenjavata se mir in nemir, trdno organizirana celota je prežeta z improvizacijami, ki temeljijo na reminiscencah in permutacijah zvočnega materiala.«

DF

**SCRAPING FOETUS
OFF THE WHEEL
HOLE
SOME BIZARRE — ŠKUC**

Avstralec Jim Thirlwell je bil še pred kakimi tremi ali štirimi leti eden od mnogih polanonimnih ustvarjalcev eksperimentalne glasbe (predvsem glasbe s trakovi). Kaj se zgodi, ko se začne takšnemu »mimemu« ustvarjalcu trgati in se začne ukvarjati s pop glasbo, a pri tem ohrani svoja eksperimentalna proizvodna sredstva in svoje postopke, nam izvrstno kaže Thirlwellova predzadnja velika plošča Hole, njegov prelomni in trenutno najzanimivejši izdelek. Z gradivom, pripravljenim za »resno eksperimentiranje«, preskoči Thirlwell v swing, surfing pop, jazzovsko obarvan blues in kabaretno glasbo, pri čemer da vsem tem preskokom predznak »normalneža« v novi glasbi, oziroma totalnega odtrganca v pop glasbi. Pri tem je Hole zabavna plošča le na površini. Pod njo se (delno v glasbi, popolnoma pa v besedilih) vleče atmosfera nasilja, mazohizma in satanizma z vrhuncema v I Meet You In Poland, Baby (z reminiscencami na začetek druge svetovne vojne) in v surfing popovski Satan Place. Te nore plošče ne bi smeli prezreti, pa čeprav je na prodaj samo v nekaterih ljubljanskih trgovinah in pri ŠKUC-Forumu (Kersnikova 4, Ljubljana).

PBC

**PUBLIC IMAGE LTD.:
ALBUM
VIRGIN — JUGOTON**

Kultno ime postpunka, PIL, po dolgih letih stagnacije končno spet prijetno preseneča s svojo novo veliko ploščo, ki je več kot izvrsten pokazatelj glasbenega okrevanja te skupine, oziroma njene osrednje osebnosti Johnnija Lydona (bivša Sex Pistola Johnny Rotten). Tako danes PIL namesto starega izpraznjenega koncepta pilovskega samomora rock'n'rolla proizvaja več kot sprejemljivo in privlačno glasbo (tudi za pop potrošnika), ki po newyorško (tam v zadnjem času Lydon tudi aktivno deluje) nastaja na osnovi neobremenjenega seštevanja različnih, med sabo celo komplementarnih glasbenih izhodišč: poleg delno ohranjene stare pilovske linearne zvočne sheme jo določata predvsem ameriški rockerizem in daljnovzhodna (predvsem japonska) etnična glasba. Veliko zaslug za izvrstno zvočno podobo skupine ima tudi iskrivi producent plošče Bill Laswell. Tako je Album v trenutni krizi britanskega rocka in tudi alterpopa še kako dobrodošla izdaja, njegov jugoslovanski izid pa je ob

poznavanju izdajateljske politike naših diskografskih hiš že skoraj pravi čudež.

PBC

**BOŠKO PETROVIĆ IN
NEVEN FRANGEŠ:
SARABANDA
JUGOTON**

Da jugoslovanska jazzovska scena ni brez teže in ugleda v mednarodnem svetu jazzu, je delno prav gotovo tudi zasluga zagrebškega vibrafonista Boška Petrovića, ki se je od leta 1959 dalje — ko je ustanovil Zagrebški jazz kvartet — razvijal ne samo v popolnega mojstra svojega glasbila in izbornega solističnega improvizatorja, temveč tudi v vodilno osebnost vzhodnoevropske jazzovske scene ter velikega jazzovskega popularizatorja. Od lanskega leta dalje pogosto nastopa v duu s pianistom Nevenom Frangešom, s katerim sicer sodelujeta že od sredine 60. let. Njune plošče ne moremo meriti z merili, ki so običajna za jazz, saj glasba na plošči transcendirata tradicionalne zakonitosti in pravila jazzu, od katerega sta ohranila le njegovo specifično pojmovanje ritmičnih vrednosti in značilno artikulacijo, vse drugo pa je plod glasbene domišljije dveh dolgoletnih sodelavcev, ki sta brez kakršnihkoli stilnih omejitev ustvarila glasbo, katere ne moremo vtakniti v noben predal, ker je eklektična sinteza različnih glasbenih zvrsti — od klasične glasbe različnih obdobjev prek ljudske glasbe balkanskih in drugih narodov do intimnih glasbenih svetov obeh ustvarjalcev, ki sta z izrednim posluhom za lepo in raznoliko posnela glasbo za vsakogar, ne le za ezoterični krog ljubiteljev jazzu.

P. AMALIETTI

**DISCIPLINA KIČME
SVI ZA MNOM!
HELIDON**

Praktično tretja plošča brezkompromisne in zavzete beograjske skupine lahko najprej izzveni dokaj povprečno, saj posega po novih in za naše razmere premalo znanih vplivih. Na začetku je Koja uspešno posegal po Hendrixovih vzorih in jih

ustvarjalno še kako prepričljivo predelal v bobnarsko-baskitarske linije, na plošči Svi za mnomo pa je stopil korak naprej in križal domačo rockovsko izraznost s soulom. To pomeni, da ohranja svoje rockovske korenine (še več — posebej jih poudarja z otvoritveno pesmijo Čudna šuma, ki je priredba pesmi Yu grupe), poskuša pa jih združiti z nečim, kar je neupravičeno še precej tuje našim ušesom. Če naj ponazorim razliko med prejšnjo in sedanjno Disciplino kičme, potem lahko zapišem, da je skupina prej bruhala energijo in povnanjala svojo glasbo, zdaj pa ta izliv usmerja vase. Posledica je nekako zadrževano silovita glasba, ki pomeni gotovo novo kvaliteto v ustvarjalnih dosežkih domačih skupin, prinaša pa tudi novo čutnost, večjo prefinjenost in plesno ritmičnost zvoka. Ob dejstvu, da Ekatarina velika izdaja vse slabše plošče, je Disciplina kičme edina skupina, ki nadaljuje brezkompromisno ustvarjalno izraznost Šarle akrobate, kjer so poglone korenine radikalno novega rockovskega zvoka pri nas in se po razpadu izrazile pri obeh skupinah, ki sta nastali iz nje.

MARJAN OGRINC

??????????

NAPOVEDUJEMO

Prireditve Cankarjevega doma, Ljubljana. 15. oktober — koncert v okviru simpozija soobstoja avantgard z glasbo Kogoja in Bravničarja, 19. oktober — Curlew — newyorški alter-jazz, 21. oktober — Mladi mladim, 21. oktobra — simfonični orkester SF z dirigentom Urošem Lajovicem in pianistom Dimitrisom Sgourosom (Dvorak, Rahmaninov), 28. oktober — orgelski koncert Huberta Berganta (Liszt), 2. in 3. november — Sen Kresne noči — Ballet de France, Paris, 12. november — slovenski kalvinski kvartet (Brahms, Mahler, Turina), 13. november — Mladi mladim.

Glasbena redakcija ŠKUC-a: 30. oktober — Cankarjev dom (rezerva Študentsko naselje) — Trio Batteurs — zasedba treh bobnarjev, enega Američana, Angleža in Francoza (Brown, Chevenier, Hayward). Društvo ljubiteljev stare glasbe — Radovljica in GŠ Vič-Rudnik, Ljubljana — predavnaje Izkušnje z gradnjo historičnih kljunastih flavt. Predaval bo Guido Klemisch, flavtist in izdelovalec flavt iz Holandije — dvorana Glasbene šole Vič-Rudnik, 23. oktober ob 10. uri



SKLADATELJ
IGOR ŠTUEC

KRONOLOŠKI PREGLED 1900—1910

- 1900** Nocturnes — Cl. DEBUSSY
4. simfonija — G. MAHLER
Die Traumdeutung — S. FREUD
umrl je nemški filozof F. NIETZSCHE
umrl je angleški pisatelj in dramatik O. WILDE
- 1901** Feuersnot — R. STRAUSS
Buddenbrookovi — Th. MANN
Tri sestre — A. P. ČEHOV
v Ljubljani začne izhajati glasbena revija NOVI AKORDI
- 1902** 5. simfonija — G. MAHLER
Peleas in Melisanda — Cl. DEBUSSY
modro obdobje P. PICASSA
- 1903** Peleas in Melisanda — A. SCHOENBERG
Jenufa — L. JANAČEK
I. STRAVINSKI študira pri Rimskem-Korsakovu
umrl je francoski slikar P. GAUGAIN
- 1904** 6. simfonija — G. MAHLER
March 1776 — Ch. IVES
A. BERG in A. WEBERN študirata pri A. SCHOENBERGU
umrl je češki skladatelj A. DVORŽAK
Češnjev vrt — A. P. ČEHOV
- 1905** Salome — R. STRAUSS
7. simfonija — G. MAHLER
Morje — Cl. DEBUSSY
rožnato obdobje P. PICASSA
Relativnostna teorija A. EINSTEINA
- 1906** 1. komorna simfonija — A. SCHOENBERG
umrl je francoski slikar P. CEZANNE
umrl je dramatik H. IBSEN
- 1907** 8. simfonija — G. MAHLER
Španska rapsodija — M. RAVEL
Central Park in the Dark — Ch. IVES
Images II za klavir — Cl. DEBUSSY
Gospodične iz Avignona — P. PICASSO
Sanjavi dečki — O. Kokoschka
- 1908** Das Lied von der Erde — G. MAHLER
II. godalni kvartet — A. SCHOENBERG
Klavirska sonata — A. BERG
Bagatele — B. BARTOK
Gaspard de la nuit — M. RAVEL
Iberia — Cl. DEBUSSY
Nove pesmi — K. M. RILKE
v Pariz pride slikar M. CHAGALL
- 1909** Elektra — R. STRAUSS
9. simfonija — G. MAHLER
Pet stavkov za godalni kvartet — A. WEBERN
I. klavirska sonata — Ch. IVES
Dafnis in Kloe — M. RAVEL
prvi futuristični manifest
prva sezona skupine Ruski balet S. P. DJAGILEVA
- 1910** Tri skladbe za komorni orkester — A. SCHOENBERG
Godalni kvartet — A. BERG
DEBUSSY se sreča z I. STRAVINSKIM
Žarptica — I. STRAVINSKI
Über das Geistige in der Kunst — V. KANDINSKI
Ples — H. MATISSE



BLIŽNJICE VODIJO ČEZ NEBO!



JAT

Mladim ljudem, ki bi radi spoznali svet, smo pripravljeni nuditi ugodnosti na naših euromediteranskih zvezah.

Informacije: JAT: Ljubljana, Miklošičeva 34; tel.: (061) 313-340, (061) 313-341;
Maribor, Cankarjeva 3; tel.: (062) 26-155, (062) 27-151

