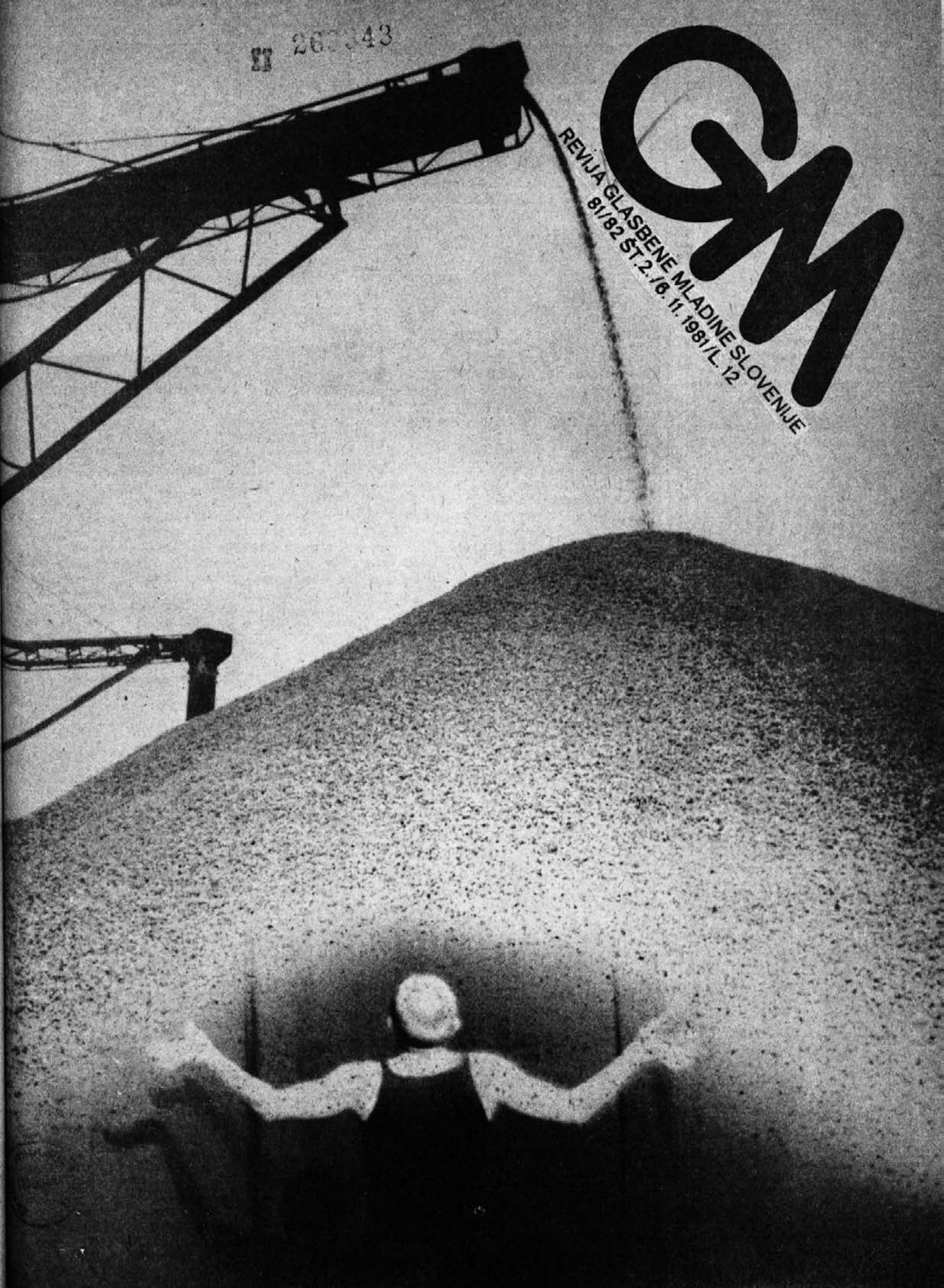
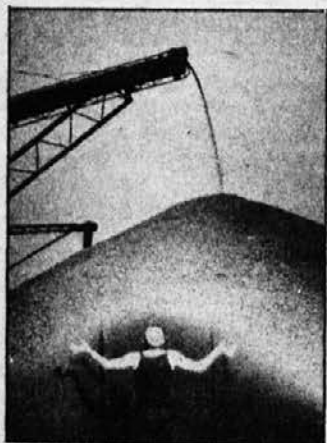


II 267343

REVUJA GLASBENE MLADINE SLOVENIJE
81/82 ST. 2./6. 11. 1981/L. 12

GM





Fotografiral: LADO JAKŠA

NASLOV UREDNIŠTVA

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

UREDNIŠKI ODBOR

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

UREDNIŠKI SVET

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

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

ZAČARANI KROG

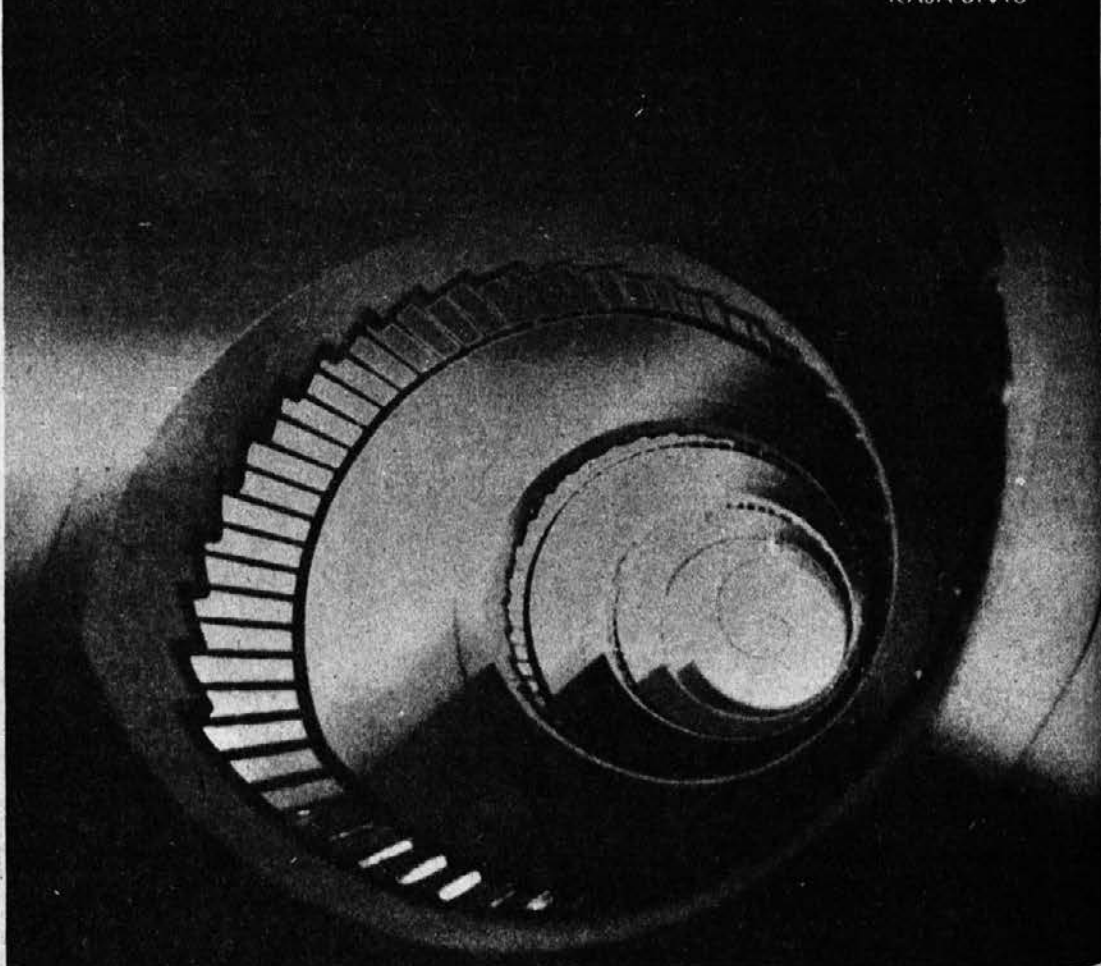
Takole nam pišejo z ene večjih slovenskih osnovnih sol: „Ker nismo mogli zbrati naročnikov vašega časopisa GM, vam ga vračamo. Tovarišica za glasbeni pouk je že dalj časa odsotna, vendar smo se pozanimali pri učencih, zakaj je odziv na GM tako slab. Odgovori so bili: Slab tisk, ni barvnih slik, premalo zanimiv, in podobno.“

Če bi želeli komentirati dejstvo, da na mnogih slovenskih šolah glasbeni pouk šepa za vsemi ostalimi predmeti, da po celo šolsko leto ali še več nimajo „tovariša za glasbo“, da je bolan ali pa sploh ne najdejo nikogar, ki bi glasbeno vzgojo poučeval, bi nam vzelo preveč prostora. Prav gotovo pa je za vse, ki se ukvarjamo z glasbo, jo imamo radi in jo imamo za enakopraven sestavni del vzgoje, to stanje zaskrbljujoče in žalostno. Si lahko predstavljate, da kakšna šola ne bi imela pouka matematike, ker bi bil tovarš bolan?

Želeli smo pravzaprav na kratko pojasniti, kje nastaja kratek stik med željami in uresničitvijo naše revije. Vsi bi bili srečni, najbolj pa mi izdajatelji in uredništvo, če bi bilo sredstev in možnosti dovolj za lep papir, dober tisk, barvne fotografije in še vse ostalo. Želje naših mladih bralcev so nam razumljive in presneto žal nam je, da jim tako težko ustrezemo. A kaj, ko mladinske revije ne smejo biti drage, denarno pa jih podpirajo interesne skupnosti s sredstvi, ki jih lahko za to dejavnost pač primaknejo. Tega denarja je malo, težave pa so še druge. Naše papirnice morajo izvažati papir, da lahko prislužijo devize, s katerimi kupujejo surovine, ki jih doma nimamo. Papirja zato letos zmanjkuje in vprašanje je, če bomo sploh lahko izpolnili osnovne obveznosti, se pravi izdali osem rednih števil v letniku. Na sestankih smo se že pogovarjali, da bi bilo morda treba nekatere mladinske revije ukiniti ali pa združiti, skrajšati okvir, poenostaviti obliko, poceni-
 ti tisk in podobno.

Pri vseh teh težavah zmanjka časa in volje, da bi bolj vestno skrbeli za vsebinsko visoko raven vseh teh revij, da bi upoštevali potrebe in želje bralcev. Vsak se otepa s težavami, kot ve in zna. Pri reviji GM poskušamo slab papir in črno-bel tisk (ki omogočata relativno nizko in dostopno ceno) nadoknaditi z umetniškimi fotografijami, s pestrim pisanjem o glasbenih dogodkih, s pridobivanjem sposobnih mladih avtorjev člankov in slik. Vsakomur seveda to ni razvidno na prvi pogled, saj je treba revijo natanko prelistati, da nam postane domača. Kljub vsemu pa nam ostaja zavest, da smo edina samostojna in redna revija Glasbene mladine na svetu in da naše napore v tujini močno cenijo — če jih že doma nihče noče videti.

KAJA ŠIVIC



Fotografiral: LADO JAKŠA

ZAČETEK JE TEŽAK

SOOČANJA Z USMERJENIM IZOBRAŽEVANJEM V NOvem MESTU

V novih programih usmerjenega izobraževanja ima umetnostna vzgoja pomembno mesto. Morda je ravno tu njen revolucionarni korak. Ob „klasičnih“ oblikah pouka se ponujajo številne nove možnosti, med katerimi so najpomembnejši kulturni dnevi. Kar pet jih bo treba organizirati že v prvem letniku.

Na novomeški gimnaziji, ki jo letos obiskujejo učenci naravoslovne in pedagoške smeri, so prvi tak dan pripravili že v začetku oktobra. Osnovni namen tega kulturnega dne je bil prikaz sodelovanja med šolo in kulturnimi ustanovami, ki delujejo v njenem okolju. Že prvi tak poskus je pokazal, da obstajajo še mnoge neizkoriščene možnosti, ki jih bo treba v prihodnje načrtno izrabiti. Kulturni dan pa je bil tudi povod za srečanje učiteljev umetnostne vzgoje na srednjih šolah Dolenjske in Posavja, ki so spremljali vse dejavnosti in si tako pridobili nove izkušnje.

Vse skupaj se je začelo s predstavitev sekcij, ki delujejo v okviru MKUD Oton Župančič. Poročila o delu posameznih sekcij so prvošolce seznanila z možnostmi za izvenšolsko kulturno dejavnost. Izbira je res raznovrstna – od literarnega in filmskega krožka, pevskega zbora do umetnostnozgodovinske sekcije. Program dela so učenci obogatili s številnimi izkušnjami, ki so jih prinesli iz osnovne šole.

Glavni dogodek dneva je bila seznanitev mladih z delovanjem kon-

kretnih ustanov. Razdeljeni v pet skupin in opremljeni z vprašanji, so odhiteli vsak na svoje področje.

Zelo veliko jih je obiskalo glasbeno šolo „Marjan Kozina“. Učenci te šole so jim priredili pravi koncert. Vse skladbe so opremili s komentarjem in tako zelo zanimivo prikazali razvojno pot glasbe. Še posebej privlačni so bili razstavljeni instrumenti, saj je vsakdo lahko poskusil zaigrati nanje.

V Dolenjski galeriji je bila ravno takrat razstava del akademkega kiparja Vladimira Štovička. V pogovoru o njegovih delih so se prvošolci seznanili tudi z delovanjem galerije in njeno programsko politiko. Med drugim so izvedeli, da bodo kar na šestih otvoritvah v prihodnji sezoni lahko prisluhnili prizanim glasbenikom, kar je plod dobrega sodelovanja galerije in Glasbene mladine.

Dolenjski muzej je znan predvsem po bogati arheološki zbirki. S predmeti te zbirke in z številnimi drugimi znamenitostmi muzeja so se pod strokovnim vodstvom seznanili tudi učenci prvega letnika. Mnogi med njimi so se prvič znašli v tej zakladnici del naših prednikov.

Veliko učencev se je odločilo za obisk novomeške Študijske knjižnice. Po ogledu razstave, posvečene obletnici rojstva Frana Levstika, so dijaki spoznali poslovanje knjižnice, težave, s katerimi se pri delu srečuje, seznanili so se tudi s praktično

uporabo bogatih zbirk, kar jim bo kmalu prišlo prav.

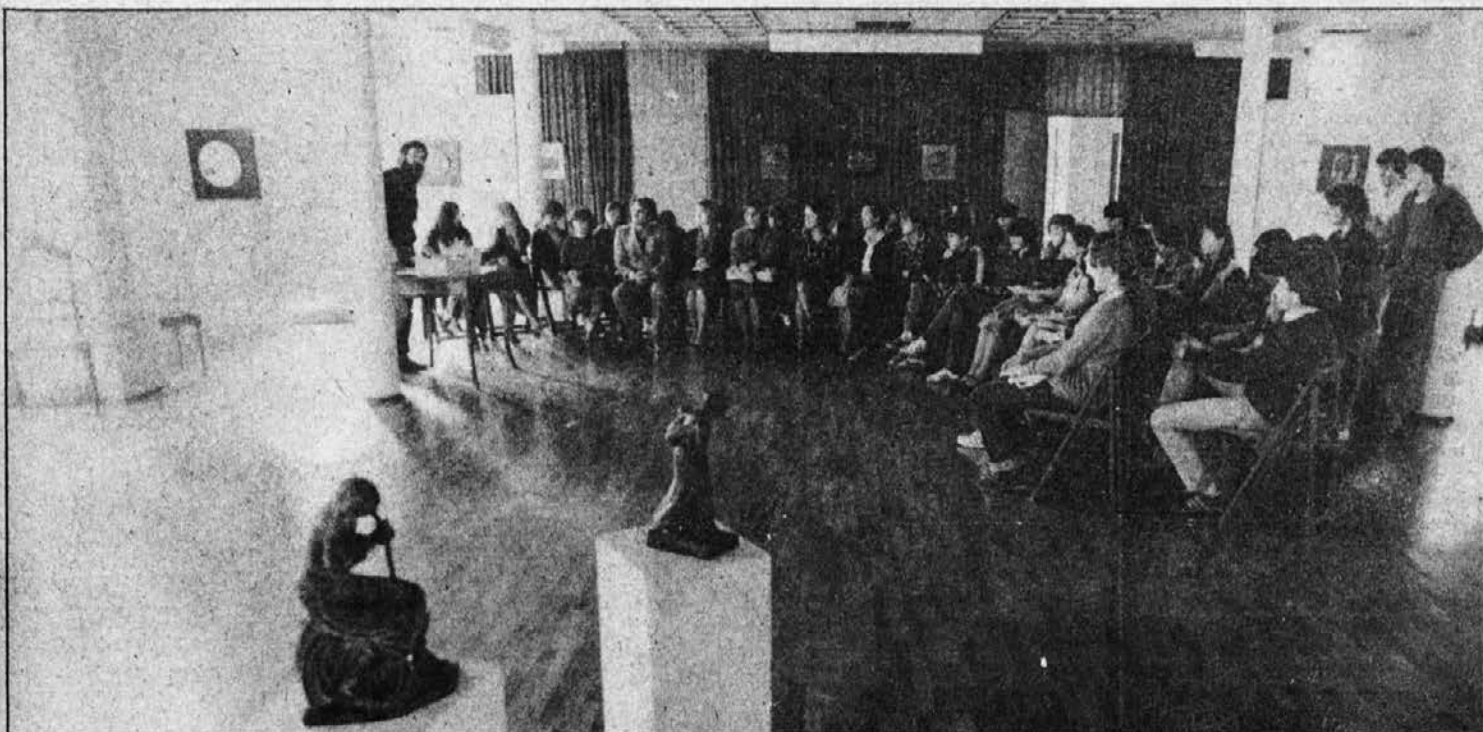
Del učencev je ostal kar v gimnaziji, kjer so jim člani filmskega krožka predstavili svoje filme in jim pokazali osnovne stopnje filmskega ustvarjanja. Vsi skupaj so si nato ogledali še film Boštjana Hladnika Ljudje ob Krki, ki zelo zanimivo prikazuje Dolenjsko in njene prebivalce.

Tudi učitelji umetnostne vzgoje so se razdelili po posameznih področjih. Ob koncu programa pa so se zbrali na posvetovanju, katerega glavna tema je bila povezovanje pouka z družbenim okoljem. To sodelovanje mora priti še posebej do izraza na kulturnih dnevih, ne smemo pa ga zanemariti tudi pri vsakdanjem delu. Strokovnjaki iz različnih kulturnih ustanov lahko pomagajo s številnimi izkušnjami in novimi idejami, sodelujejo pa lahko tudi pri ustanavljanju kulturnih društev na šolah. Šola se ne sme zadovoljiti le z obstoječimi razmerami, ampak mora vplivati na kulturno ponudbo in sodelovati pri njenem načrtovanju. Predstavniki novomeških kulturnih ustanov so že izrazili svojo pripravljenost sodelovati na različnih področjih. Korist je namreč obojestranska. Ustanova si pridobi nove obiskovalce, učenci pa gredo veliko raje v galerijo, muzej ali knjižnico, če vedo, da jih nekdo pričakuje. Pri pouku je seveda treba učence prej pripraviti na dela, ki si jih bodo

ogledali, saj bodo le tako lahko ocenili njihovo pravo vrednost. To pa je eden od osnovnih smotrov pouka umetnostne vzgoje.

Na posvetu, ki sta ga vodila svetovalka za pouk umetnostne vzgoje pri Zavodu SRS za šolstvo Helena Berce in predstavnik Zveze kulturnih organizacij Slovenije Marjan Belina, so učitelji prikazali nekatere težave, s katerimi se srečujejo v začetni fazi usmerjenega izobraževanja: pomanjkanje strokovnjakov za pouk plesne vzgoje, nerazumevanje programov, ponekod pa preslabo sodelovanje z Zvezo kulturnih organizacij. Opozorili so tudi na nekaj tipično novomeških problemov, kot so razpadajoča dvorana, ki jo bodo morali ob prvem snegu zapreti, pa polprazne dvorane na glasbenih prireditvah in še na nekatere druge. Iz pregleda programov za kulturne dneve v letošnjem šolskem letu pa je razvidno, da velikih preobratov vseeno ne bo. Kot da so vsi programi delani po istem vzorcu: občni zbor, filmska in gledališka predstava, obisk galerij v Ljubljani, pa še opera in morda pogovor s kakšnim kulturnim ustvarjalcem – to je vse. Vse premalo je še vedno tiste prave estetske vzgoje, ki bi mladega človeka naučila ločiti vredno od nevrédnega in spoštovati tako velike umetniške dosežke kakor tudi malenkosti, ki nas obkrožajo.

STOJAN PELKO



PANTOMIMA

LIKOVNOST IN ZVOK NASLOVNICE

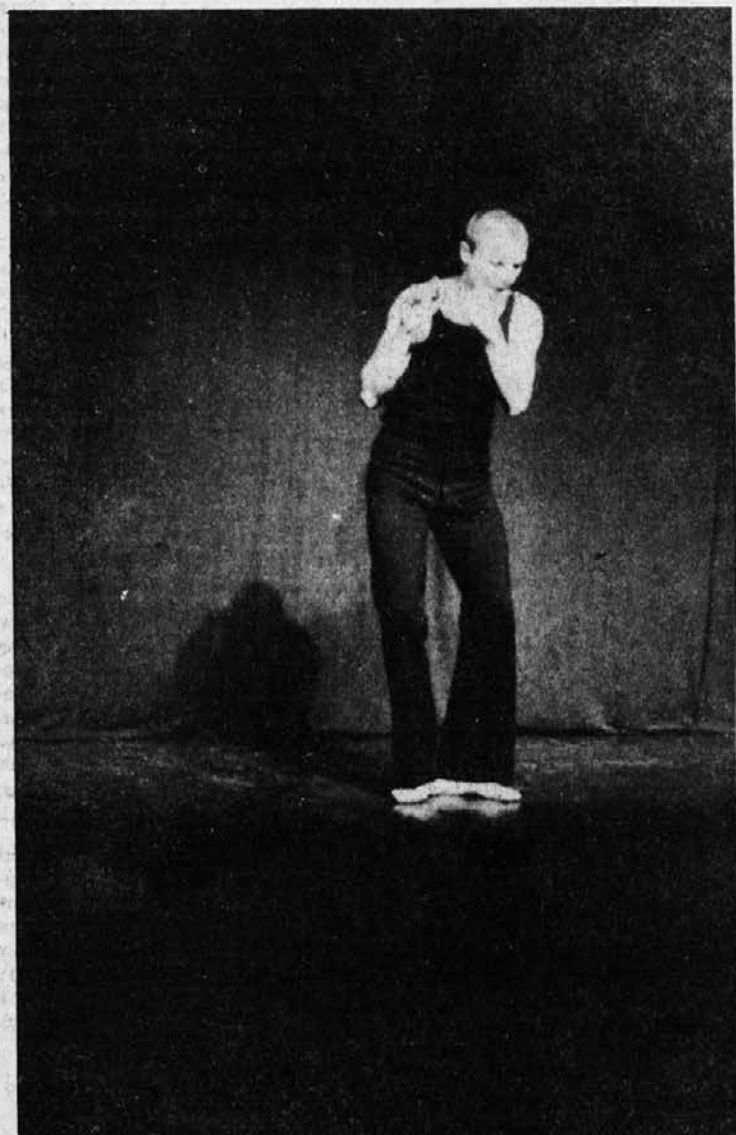
Na naslovnici je lik „dirigenta“ (glasbeni prispevek k dvigu naše gospodarske dinamike) pantomimika Wolfganga Neuhausena — Nema. Nastopil je v okviru „Dnevov kulture Zvezne republike Nemčije“ v dvorani ljubljanskega Mestnega gledališča.

V fotoreportaži ga predstavljamo, kako nemo (po naključju je tudi njegov nadimek Nemo) igra na nekaj instrumentov (violina, tuba, piccolo flvta) in poje.

V vseh pantomimičnih figurah je pogosto uporabljal glasbeno tematiko in to ne le kot spremljavo, temveč tudi kot vsebinsko osnovo za komične in pogosto zelo pikre opazke o prazni teatraličnosti popularne popevkarske muzike, trpečih pozah njenih izvajalcev, brez podpore v vsebini in glasbi, o „petju brez glasu“ (parodija na nesinhrono petje—odpiranje ust ob playbacku—zvočnem posnetku izvajane skladbe) ipd.

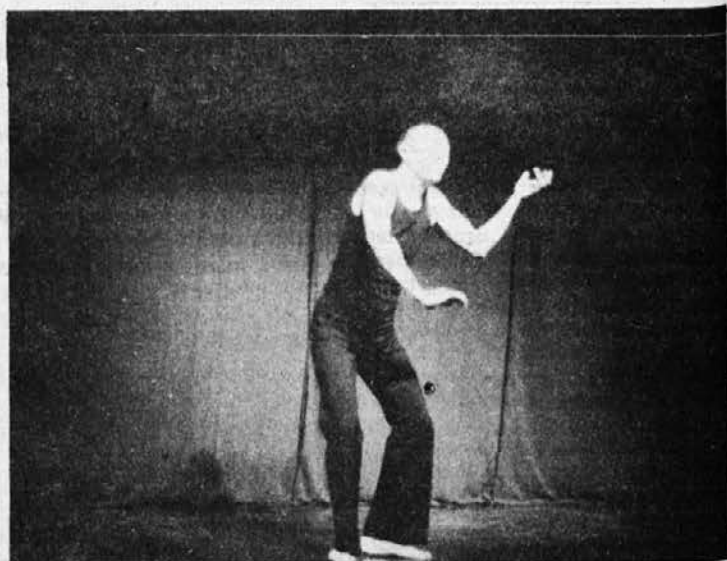
Obregnil se je tudi ob mehanično enoličnost disco glasbe, puhlost njene vsebine in „pozerstvo“ njenih plesalcev. Njegova nema kritika bi bila lahko v razmislek potrošnikom cenene, a drago prodane „zabavljaške kulture“.

Besedilo in fotografije: LADO JAKŠA



NEMI NEMO

FOTOREPORTAŽA



SEDEM DNI NEMŠKE KULTURE

GLASBA, BALET; GLEDALIŠČE, LIKOVNA UMETNOST, FILM...

JAZZ KVARTET MICHAELA SELLA

Velika dvorana Slovenske filharmonije, Dnevi kulture Zvezne republike Nemčije, Jazz kvartet Michaela Sella (Michael Sell, trobenta, Bernd Konrad, bas klarinet, alt in sopranino saksofon, Frank Koellges, tolkala, Johannes Niebergall „Buschi“, kontrabas).

Medtem ko polovica občinstva ob odmoru nejevoljno zapuša koncert, druga polovica na koncu navdušeno ploska in zahteva dodatek. Tako kot je razdvojen občinstvo, tudi glasba kvarteta Michaela Sella združuje v sebi več navidez nasprotnih glasbenih in neglasbenih elementov.

Strogo notirani komponirani deli se izmenjujejo s povsem improviziranimi, vnaprej jasno pripravljeni in predvidene zvočne strukture so izhodišča za svobodne izlete ustvarjalnega navdiha trenutka. Poleg čistega „klasičnega“ zvoka instrumentov glasbeniki raziskujejo ekstremne zvočne registre svojih glasbil, odkrivajo nove, s svojimi osebnimi pristopom izzvene barve zvoka. Toni, šumi, kriki, poki, vzdih, besede, zvoki prostora in predmetov v njem imajo enakovredno vlogo v glasbenem toku.

Prostor ni le okvir za srečanje glasbenikov in občinstva, temveč sodeluje kot zvočno aktiven element, ki mu glasbeniki prisluhnejo (zvočni odmev na odru in v dvorani, „dolgi ali kratki stiki“ s poslušalci), se z njim pogovarjajo (spreminjajo zvočne barve in dinamike instrumentalnega in vokalnega zvoka z gibanjem po prostoru), ali ga uporabljajo kot zvočilo (zapiranje in odpiranje vrat enakovredno vključijo med ostale z instrumenti in z glasom izražene glasbene misli).

Izhodišče za razvoj glasbenega tona ni nek teoretično zasnovan harmonski ali melodični red, temveč sam instrument s svojimi harmonskimi zakonitostmi. Pihala pogosto uporabljata teoretično skoraj nezapisljive verige alikvotnih tonov in delno kontrolirane ali tudi povsem naključne hitre zvočne pasaje, izoblikovane bolj ali manj po zvočnih in tehničnih dispozicijah posameznega glasbila.

Dvorana Slovenske filharmonije, kjer v glavnem poslušamo izvedbe tujih skladb, je tokrat gostila glasbenike — neposredne ustvarjalce. Ti so v glavnem sproti komponirali svojo glasbo v širokem spektru med zvokom in šumom in z zanimivim melo-

Nemški kulturni teden se bo pravzaprav končal šele nekaj dni potem ko bo izšla druga številka revije GM. Takrat se bo končala razstava Papir navdihuje — papir navdušuje v ljubljanski Moderni galeriji. Uradno pa je trajal od 12. do 17. oktobra. Prireditve so bile osredotočene predvsem na Ljubljano, manjše dogodke pa ste lahko videli tudi drugod po Sloveniji. Kot vse podobne prireditve je tudi ta nudila samo določen izbor, delček kulture, ki se dogaja v Zahodni Nemčiji: najbolj sodobno je bila prikazana nemška kinematografija s petimi filmi pa balet, gledališča, likovna umetnost in pantonima, medtem ko se je glasbeni program gibal v mejah že znanega in preizkušenega in ne toliko zvočno izhajajočega iz današnjega trenutka. Prisluhnili smo mu lahko prav na jazzovskem koncertu. O njem piše Lado Jakša, o koncertu bratov Kontarsky pa nam sporoča svoje slišanje Mojca Šuster.

dličnim, ritmičnim in harmonskimi učinki v izmenjavanju solističnih in skupinskih improvizacij.

In zakaj je polovica občinstva zapustila dvorano med ali po prvi polovici koncerta? ... ali jih je pregnala včasih nekoliko agresivna dinamika (v nekaterih delih dvorane so se zvoki zliili v gosto gmoto iz katere je bilo v bolj glasnih delih težko ločiti posamezne instrumente); ali niso hoteli biti priča skrunitvi „hrama resne glasbe“ z

zvoki „nekih eksperimentatorjev“; ali so bili v „okviru“ svojega glasbenega okusa „presenečeni“ in niso hoteli dopustiti, da bi še kakšen drugačen zvok zmotil njihovo uho in jim morda za milimeter razširil rob slušnega okvira; ali pa so prišli na koncert, ker so pač dobili vstopnice, ne da bi vedeli, kaj se bo sploh dogajalo? ?? ...

Besedilo in fotografija:
LADO JAKŠA



KLAVIRSKI DUO BRATOV ALOYSA IN ALFONSA KONTARSKY

To se lahko zgodi samo pri nas! Svetovno znan in priznan klavirski duo bratov Aloya in Alfonsa Kontarskega pri nas ne doživi dovolj reklame in ne zbudi toliko zanimanja med ljubitelji dobre glasbe, da bi bila dvorana Slovenske filharmonije razprodana. In ne moremo zagotoviti dveh enako kvalitetnih klavirjev, da bi skladbe za dva klavirja zavzele v tako popolnem skladju, kot ga zmorejo redki, brata Kontarsky pa prav gotovo. Pa vendar je bil ta koncert v okviru Festivalnega abonmaja komornih koncertov in v tednu kulture Zvezne republike Nemčije poslastica za še tako izbirčne poslušalce.

Pianista sta program v prvem delu sestavila iz dveh del našega stoletja — iz Koncerta za dva klavirja solo Igorja Stravinskega in iz Treh skladb za dva klavirja Györgija Ligetija, v drugem delu pa iz dveh del iz obdobja romantike — iz Schubertove Fantazije v f-molu za klavir štiriročno in iz Brahmsovih Variacij in Haydnovo temo. Pokazala sta tehnično kot interpretacijsko izredno skupno igro in ni čudno, da nastaja večina sodobnih del za to zasedbo prav zanj.

Živahen in priljubljen neoklasicizem Stravinskega je že takoj razgrel poslušalce, Ligetijevo delo pa jim je zaradi nekake odmaknjenosti in prefinjenih barvnih odtenkov ostalo bolj zaprta knjiga. Fantazija Franza Schuberta ima gotovo eno najlepših Schubertovih tem, izredno romantično po izrazu, a uravnoteženo klasično po obliki.

Tudi izvajalca sta z do potankosti oblikovano artikulacijo in odmerjenim pedaliziranjem to dvojnost poudarila. Brahmsove Variacije na Haydnovo temo mnogi bolj poznajo kot delo za orkester op. 56 a, kot op. 56 b jih redkeje slišimo in kljub vrhunski izvedbi se zdijo tudi manj izrazite.

Koncert, za katerega je lahko žal vsem, ki ga niso slišali.

MOJCA ŠUSTER

BAROČNI MARIBOR

TELEMANN, DOLAR IN VIVALDI V VITEŠKI DVORANI

Festival baročne glasbe v Mariboru (letos že trinajsti) je postal kot uvod v koncertno sezono sestavni del mariborskega glasbenega življenja. Pri letošnjih petih koncertih je bil obisk ne samo dober, ampak so obiskovalci, mladi in starejši — prvih je bilo več — zbrano in z razumevanjem spremljali skladbe, ki so nastale pred četrtniščletja. Prav s tem opravlja prireditelj svojo poglavito nalogo: daje današnjemu človeku, ki živi v razburkanem atomskem času, umirje, urejeno in nevsipljivo umetnost nekdanjosti.

Prvi koncert letošnjega festivala je 25. septembra izvedel pogost in priljubljen gost — ko-

morni orkester iz Marburga na Lahni, ki ga je ustanovil in ga že leta vodi violinist, pedagog in dirigent Horst Pusch. Z izvrstnimi solistoma na klavirju in oboji je ta, sicer ljubiteljska, a kvalitetna umetniška skupina izvedla štiri Bachove koncerte.

Collegium musicum iz Maribora (oboist Drago Golob, violinist Gorjan Košuta, čelist Miloš Mlejnik in čembalist Janko Štinc) je 29. septembra zelo prepričevalno izvedel nekaj sonat Heinricha, Bacha, Buxtehudeja, Telemanna in Leclaira. Collegium musicum je ansambel, ki je do sedaj z velikim uspehom nastopal na vseh trinajstih festivalih.

Berlinski baročni trio Mergl,

Krause in Wilke — flavta, viola da gamba in čembalo, ki je nastopil 6. oktobra, goji slogovno čisto baročno glasbo s starimi glasbili in baročnim načinom podajanja, tako da ustvarja pristno baročno razpoloženje v skladbah Telemanna, Leclaira, Maraisa, Couperina. Idealno okolje baročne dvorane viteškega gradu je zabrisalo še tistih nekaj manjših spodrselijev in pripomoglo k imenitnemu vtisu.

Mariborski komorni orkester, ki ga sestavljajo člani mariborskega opernega orkestra, je 12. oktobra vodil mojster Samo Hubad. Osemnajstčlanski ansambel se je zelo potrudil in skupaj s solisti oboistom Duša-

nom Krnjakom, Klemenom Ramovšem, ki igra kljunasto flavto, in Alojzom Mordejem, ki igra violo da gambo, lepo izvedel skladbe Kusserja, Telemanna, Dolarja, Vivaldija in Glucka.

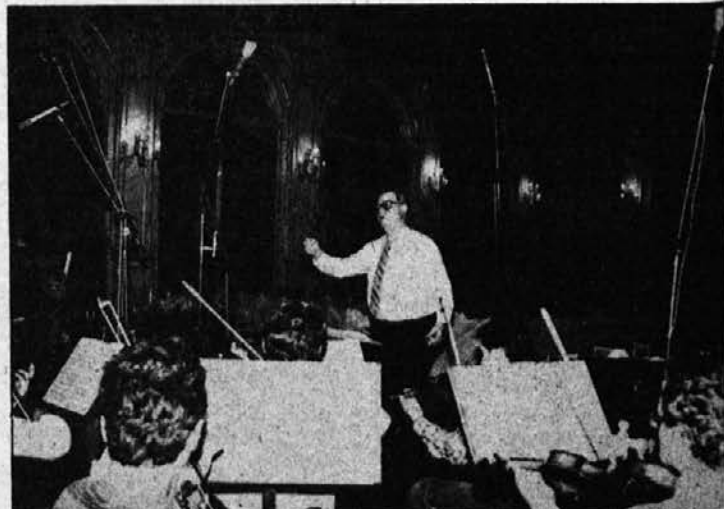
Zaključni koncert je 14. oktobra odigral mladi, simpatični kitarist Lubomir Brabec iz Češkoslovaške. Ni sicer velik virtuoz, a je skladbe oziroma priredbe del Frescobaldija, Jelineka, Weissa, Haendla in še zlasti J. S. Bacha zaigral zelo muzikalno in prepričljivo.

VLADO GOLOB

Fotografija: IVAN VINOVRSKI



Glasbeniki Berlinskega baročnega tria so igrali na stara glasbila



Mariborski komorni orkester je vodil Samo Hubad.

BEOGRAJSKI RENESANČNI MOJSTRI LJUBLJANSKI KONCERT GLASBENE MLADINE

Ansambel Renesans iz Beograda je septembra kot gost Glasbene mladine Slovenije koncertiral na letošnjih Jesenskih serenadah v Ljubljani in v nekaterih drugih krajih po Sloveniji. Na Zemonu so mladi poslušalci iz vrst osnovnošolcev in srednješolcev z zanimanjem sledili pestremu sporedu. Ansambel nam je najprej predstavil nekaj plesnih skladb in pesmi iz manj znane srednjeveške posvetne ustvarjalnosti. Med avtorji skladb smo zasledili imena Hermanna von Salzburga, tru-

badurjev Colima Museta in znanega Adama de la Halle (odlomek iz pastirske igre o Robinu in Marion). Predstavili so nam tudi otožno balado znamenitega angleškega vladarja Riharda Levjesrčnega, ki jo je menda zložil v ječi.

Spoznali smo originalna glasbila, kot so najrazličnejše piščali, (med njimi ena iz volovskega roga), kljunaste flavte raznih velikosti, tako imenovani Krumhorn ali zaviti rog, lutnjo, različice bobnov in tamburin.

V drugem delu sporeda smo slišali stare študentske napeve iz 13. stoletja ter plesne in popotne pesmi iz zakladnice srbske ljudske glasbe. Zanimiv je bil primer Ieronomahosa Isiaha Srba (15. stoletje) Sveti Bože, v kateri je solist pel nabožni napev nad ležečim tonom, ki ga je izvajal ansambel. Skupina nam je predstavila še renesančne napeve in plesne pretežno angleških skladateljev (Thomasa Morleya in Johna Dowlanda) ter skladbe neznanih avtorjev istega časa. V plesih smo slišali živahne

ritme, ki današnjemu okusu kljub časovni odmaknjenosti nikakor niso tuji. V živi izvedbi so ohranili svoj temperament. Renesans je zaključil svoj program s suito iz zakladnice španske glasbe (Altaingnantova zbirka iz 1530). Vsa dela so glasbeniki izvajali v originalnih jezikih.

Koncert je bil ne le prijeten glasben večer, ampak tudi uspešno dopolnilo glasbeni vzgoji in zaradi pomanjkanja tovrstnih ansamblov ena redkih priložnosti, da spoznamo staro glasbo. FRANCE ZUPANČIČ

NOVA GLASBA, ROGOVI IN KOLOKVIJ

16. MEDNARODNI BRNSKI FESTIVAL

Tradicija je velika stvar. Obvezuje in zavezuje. Letošnji mednarodni festival v moravskem Brnu je bil že šestnajstič po vrsti. Po lanski Musici Theatralis so bile letošnje prireditve v znamenju nove glasbe. Vendar se je ta nova glasba nanašala bolj na novo nastala dela kot na najsodobnejše tokove v glasbi.

Organizatorji festivala so se potrudili, da bi bil festival čim bolj zanimiv. Zato so uvrstili v program tudi več zaključenih ciklov, kot je bil simpozij in trije koncerti ob tristoletnici lovskega roga v čeških deželah. Zlasti koncerti so prinesli kar dosti nove literature za to glasbilo, pred poslušalci pa so se zvrstili izvrstni domači in tuji hornisti, ki so nastopali bodisi kot solisti, bodisi v različnih zakonservatorija Jindřicha Petráš, ki je prejel že veliko mednarodnih priznanj in tudi posnel na plošče vse Mozartove koncerte za svoj instrument. Da je bilo okolje kar najbolj avtentično, smo se na enega takšnih koncertov odpeljali v širšo brnsko okolico na grad Milotice. Najprej smo pred gradom, v vrtu, poslušali lovske signale in skladbe iz preteklosti ter sodobnosti, nato pa se je koncert nadaljeval v lepi dvorani z monumentalnimi freskami.

Tradicionalni del tega festivala je muzikološki kolokvij, kjer se vsako leto zberejo ugledni domači in tuji glasbeni strokovnjaki. Letos je bilo govora o glasbi s stališča različnih znanosti. Mnogi strokovnjaki so skušali fenomen glasbe razložiti ne le s tradicionalnimi metodami, marveč tudi v luči filozofskih, zgodovinskih, socialnih in naravoslovnih znanosti. Posebno draž je dajala kolokviju živahna in temperamentna debata.

In končno — seveda — najpomembnejši, glasbeni del prireditve. Bilo jih je mnogo, celo preveč. Včasih že dopoldne, velikokrat popoldne, vedno zve-

čer in včasih še ponoči. Ponudba je bila velika, skorajda večja, kot je bil interes zanjo. Kaj smo slišali? Simfonični orkester FOK iz Prage dvakrat. Enkrat z

dirigentom Belohlavkom, drugič s Poljakom Andrzejem Markowskim. Na programih Martinu, Mahler, Bartok, Baird (v počastitev umrlega skla-

datelja!), Szymanowski. Od oper smo spet slišali Janačkovu Zadevo Makropulos, Josefa Berga Doktorja Fausta in Orffovo Carmino Burano, balet: Ikaros (Slonimski), Šah kralju (Martinu) itd. Zadnji koncert festivala je dirigiral Viktor Barsov iz Sovjetske zveze, sovjetski violonist Vladimir Malinin pa je igral Čajkovskega Violinski koncert.

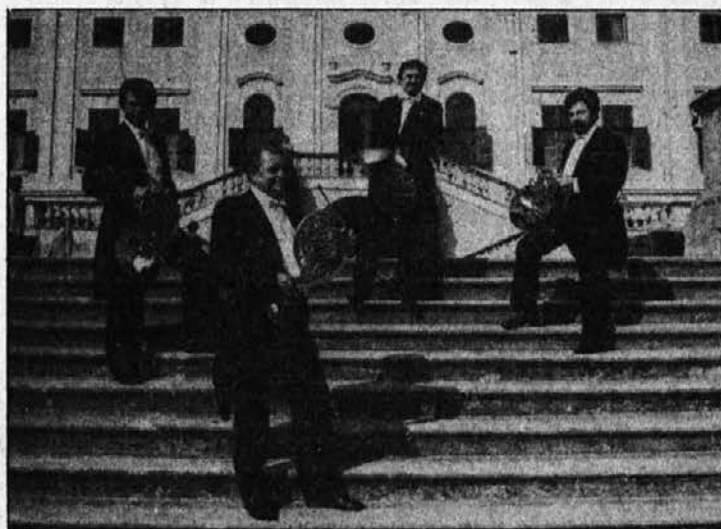
Festival se je kot vsako leto zaključil z izvedbo Janačkove Sinfoniette.

Od komornih ansamblov in solistov naj omenim vsaj Duo Boemi di Praga, ne samo zaradi nenavadnosti zasedbe — klavir in basklarinet — marveč predvsem zaradi izredne umetniške prepričljivosti teh dveh umetnikov (Emma Kovárnova in Josef Horak). Prav zanju so nastale tudi številne skladbe, saj žanjeta po vsej Evropi velika priznanja. Med solisti je nastopil mladi francoski pianist Olivier Gardon s samostojnim recitalom (Schumann, Debussy, Prokofjev). Poseben koncert je bil posvečen sodobni češki in slovaški glasbi. Naj na koncu omenim še zvokovno imenitni zbor Ave Sol iz Rige in Helsinški komorni orkester; žal pa letos ni nastopil noben jugoslovanski umetnik in tudi nobene naše skladbe ni bilo na sicer obsežnem in bogatem programu.

Uvodoma sem zapisal, da tradicija zavezuje in obvezuje. Kajti kljub veliki ponudbi je bilo vendarle čutiti, da potrebuje brnski festival svežih idej, novih spodbud, da bi postal zanimiv, kot je bil včasih, in da ne bi pomenil le nekoliko poudarjenega začetka nove sezone. Tudi festivali se starajo, ideje usihajo in zanimanje popušča. Prepričan sem, da bodo organizatorji tudi za ta festival našli zdravilo.

PRIMOŽ KURET

Fotografija: VLADISLAV VANAK



Hornisti so v glasbi predstavili 300-letni razvoj lovskega roga v čeških deželah.

ZDRAHE NA TRGU KJE SO POSLUŠALCI

UVERTURA V NOVO MARIBORSKO SEZONO

Mariborsko operno gledališče je začelo novo sezono 16. oktobra s premiero Wolf Ferrarijeve opere Zdrahe na trgu. Njegova operna dela so priljubljena, saj se kaže v njih skladatelj, ki sicer ni velik operni genij, pa vendar zna pisati lepo, izvirno in domiselno glasbo, ima smisel za prijazen humor in odrsko dogajanje. Mikavno v Zdrahah na trgu je uspešno predstavljeno dogajanje iz Goldonijevih baročnih Benetk v naš Piran pred sto leti, kar daje prijeten občutek domačnosti.

Po dvanajstih letih ponovno uprizorjena opera je lep uspeh za mariborsko operno hišo, za kar imajo zasluge vsi sodelujoči.

Glasba je živahna, nemalo zahtevna. Tako na odru (režiral je Franjo Potočnik) kot v orkestru (dirigiral je Boris Švara) je vse teklo gladko. Oder je skoraj vedno poln, vse se giblje, skače, pleše. Za ustrezna oblačila in za prikupno sceno piranskega trga je poskrbela Vlasta Hegedušič,

Iko Otrin je domiselno oblikoval koreografijo.

Eden izmed razlogov, da je mariborska opera ponovno uprizorila Zdrahe na trgu, je tudi dovolj obetavnih pevcev: Dragica Kovačič, v operi mlada domišljavka, Veronika kot Lucija, novi tenorist Janez Lotrič kot naivni Edek, baritonist Franc Javornik, Mariborčan po rodu, je prvič gostoval kot izvrsten krošnjar, nemo vlogo je učinkovito odigral Karli Arhar, imenitna sta bila kot botra Katica in botra Pepka Jernej Plahuta in Aleskander Boštjančič, uspešno pa so nastopili še Milava Pertot, Majda Švagan, Emil Baronik in Josef Fejk.

Celotna predstava sicer ni blesteča, je pa zelo prijetna in bo gotovo všeč mladim in starim.

VLADO GOLOB

Fotografija:

DRAGIŠA MODRINJAK



LJUBLJANSKI IN MADŽARSKI SIMFONIKI

V enem tednu je Cankarjev dom priredil dva izvrstna koncerta in obakrat so v njegovi Srednji dvorani boleče zijali prazni sedeži, ne le sedeži, cele vrste. Najprej smo poslušali koncertno izvedbo Orffove komične opere Premetenka v izvedbi orkestra Slovenske filharmonije z avstrijskim dirigentom Kurtom Woessom in skupino nemških solistov, v kateri je sodeloval še naš pevec Ferdinand Radovan. Izvedba je bila tako živa, polnokrvna in dinamična, da smo čisto pozabili, da ni ne scene ne kostumov. Pevci so bili polni igralskih domislic, ki jih pri nas ne doživimo niti na „prvi“ operni predstavi, kaj šele na koncertni. A kdo je to doživel? Morda nas je bilo v dvorani kakih dvesto, torej nismo zasedli niti polovice sedežev. To se je v še hujši obliki ponovilo na koncertu Simfoničnega orkestra RTV Budimpešte z dirigentom Gyoergiem Lehlom in pianistko Csillo Szabo. Komaj je bilo več poslušalcev v dvorani kot izvajalcev na odru! Torej, na koncertu Bartokovih del, med katerimi sta prav Tretji klavirski koncert in Koncert za orkester najbolj popularna, je bilo spet le dobrih sto poslušalcev. Čutili smo, kako neprijetno se počuti jo gostujoči glasbeniki, ki so vajeni polnih dvoran mnogo bolj zvonečega imena in nekajkrat večje kapacitete, kot pa je naša Srednja dvorana v Cankarjevem domu. Le kdo bi Bartokova dela igral bolje kot njegovi

rojaki in tako je tudi bilo. Orkester je kljub mučnemu vzdušju zevajoče prazne dvorane visoko profesionalno izvedel program, peščica poslušalcev pa je navdušeno ploskala ne le zaradi odličnih izvedb, ampak tudi zaradi nekakšnega občutka krivde zaradi tistih, ki na koncert niso prišli. Tako so madžarski umetniki zaigrali celo dodatke.

Kje je naše občinstvo in zakaj ga na koncertih ni bilo? Vstopnice so bile po 150 dinarjev in to je gotovo eden od razlogov; cena je odtegnila predvsem mlado poslušalstvo, dijake in študente. Kaj pa vsi tisti, ki jim cena vstopnic ni ovira in se imajo na takih koncertih vsaj navado pokazati? Je bila propaganda preslaba? Nedvomno! Obvestila so sicer bila v dnevnem, tedenskem časopisu in na radiu, tudi plakati so bili. Vendar dolgočasni beli plakati s črnim napisom nikogar več ne zanimajo, v poplavi dvakrat večjih vijoličastih, zelenih, vsemogočih, jih še opazimo ne. Če so plakati pač bili taki, ker bi bili lepši predragi, in je bila prodaja vstopnic pač slaba, zakaj ni Cankarjev dom dan pred koncertom ponudil brezplačnih vstopnic mladini, nižjim, srednjim in visokim glasbenim šolam ali komu drugemu, ki bi ga koncert zanimal? Tako je bilo na prireditvah ob Dnevi kulture ZR Nemčije in se je obneslo. Se drug od drugega res ne znamo ali nočemo učiti?

MOJCA ŠUSTER

GM KVIZ BO!

Kviz bo. Tako smo ugotovili na živahnem delovnem sestanku sodelavci Zavoda SR Slovenije za šolstvo in Glasbene mladine Slovenije. Že kar nekaj časa imate doma tematsko številko revije GM Glasbeni barok, pa vendar napovedujemo našo glasbeno tekmovanje šele za prihodnjo jesen. Zakaj?

Morda bo kdo med vami žalosten, res, osmošolci bodo verjetno prikrajšani za nekaj ur zvočnega sprehoda v svet baročne glasbe. Zato pa se boste lahko šesto in sedmošolci še temeljitje pripravili na glasbeno sre-

čanje. Morda je najpomembnejše, da se seznanite z več baročne glasbe mojstrov Bacha, Haendla pa našega Dolarja, „odprl“ se vam bo nov zvočni svet.

Torej z Zavodom SRS za šolstvo smo, kot pravimo, poglobili sodelovanje in vključili v krog sodelavcev tudi trinajst učiteljev in profesorjev glasbe širom po Sloveniji. Prosili smo jih, da pregledajo tematsko številko Glasbeni barok, delovne liste, pa besedilo k baročnim zvočnim posnetkom, ki so že izbrani. Kasneje

bomo zbrali posredovane pripombe, mnenja, nasvete in popravljeno gradivo ponovno pregledali. Dogovorili smo se, da bodo učitelji slovenskih osnovnih šol predvidene tri enournne kasete z izbranimi zvočnimi primeri in ostala gradiva prejeli do konca maja 1982, tako bo ostalo še dovolj časa za pripravo. Seveda pa boste učenci za lažje spremljanje baročne glasbenega razvoja dobili nekoliko spremenjeno in „odebeljeno“ revijo Glasbeni barok, ki bo imela vpete delovne liste, navodila, pojasnila in vse, kar smo še pozabili.

Še eno pomembno novost smo pripravili: glasbeno tekmovanje, kviz ali glasbeno srečanje bo predvidoma vsako drugo leto, torej bo vsak osnovnošolec tekmoval le enkrat. Pomislili smo, da moramo vsakomur upoštevati tudi vse druge priprave na zborovska tekmovanja, revije, proslave, srečanja in še kaj. Kljub bienalnosti osnovnošolskega kviza pa bo revija GM še naprej vsako leto pripravila zajetno tematsko številko z novo, zanimivo glasbeno temo.

URŠA ČOP

BREZ KRSTNE IZVEDBE

RADENSKA SODOBNA KOMORNA GLASBA

V začetku letošnjega oktobra je v Radencih, ki imajo skoraj poldrugo stoletje trajajočo zdraviliško tradicijo, že devetnajstič po vrsti potekala zanimiva in pomembna glasbena prireditev—festival komorne glasbe XX. stoletja.

V prijetnem ozračju hotela Radin so se prvi večer po slavnostni otvoritvi festivala, ki jo je popestrila še slikarska razstava Silvestra Komela, zbrali gostje festivala in maloštevilni poslušalci na otvoritvenem koncertu. Pripravil ga je Edinburški kvartet, izvedel je 3. godalni kvartet, eno zadnjih del angleškega skladatelja B. Brittna, ter zanimiv enostavni kvartet E. Lutyensa. Za konec je predstavil še kvartet slovenskega skladatelja D. Žebreta iz leta 1935, torej iz časa njegovega študija kompozicije na praškem konservatoriju. Akustično suha hotelska kongresna dvorana angleškemu ansamblu ni dajala pravih izvajalskih možnosti.

Pravo nasprotje prvega koncerta je bil nastop našega čelista Miloša Mlejnika v popoldanskem koncertu drugega festivalskega dne. Izvrstno izveden, doživet in dobro izbran program je pokazal veliko čelistsvo znanje in muzikalnost. Obenem pa je razkril osnovno težnjo komorne glasbe 20. stoletja — izrabiti zvočne zmoglosti instrumenta ali instrumentalnega sestava ob uporabi ostalih akustičnih lastnosti kot enakovrednega gradbenega materiala kompozicije. V tem sta se odlikovali že krajši novejši skladbi za čelo s spremljavo klavirja (J. Šetinc) Ž. Brkanovića in P. Mihelčiča, še posebej pa sta navdušili skladbi I. Jevtića Pretrgane melodije, napisane za čelo solo, ter nekoliko starejše delo (1968) Poljaka K. Pendereckega Capriccio per Siegfried Palm, ki jima po kompozicijskih domislicah, zvočni iznajdljivosti in muzikalnih kvalitetah ni bilo para v celotnem festivalskem sporedu. V drugem delu Mlejnikovega nastopa smo slišali tudi dobro interpretacijo Hindemithove Sonate za čelo in klavir, op. 11/3 iz leta 1923, zastavljeno sicer tradicionalno, vendar polno kompozicijskih svoboščin, značilnih za kasnejšo komorno tvornost za ta instrument.

Z zanimanjem smo pričakovali nastop madžarske pevke Erike Sziklay, ki jo je pri klavirju spremljal pianist I. Lantos. Prav za glas je namreč v tem stoletju nastalo veliko zanimivih skladb, ki dajejo pevcu možnost izvirnih glasbenih in interpretacijskih eksperimentov in tonških rešitev. Prvi del programa, posvečenega madžarskim skladateljem P. Kadosi, I. Langu in B. Bartoku, je

sicer postregel z obilico pevkinih glasovnih zmoglosti, solidno pevsko tehniko in zanesljivim intoniranjem, pogrešali pa smo več domiselnosti v oblikovanju tona in pestrejših registrov, kar vse bi dalo izvedenim pesmim več glasbenega smisla. Ta vtis se je še stopnjeval v drugem delu

koncerta, ko smo prisluhnili delom A. Berga in A. Schoenberga, predstavnikoma t. i. dunajske atonalne kompozicijske šole, čeprav odpeta dela ne sodijo med tipične primere te dvanajsttonske slovnice našega stoletja. Nekoliko medel vtis nastopa je uspelo pevkini popraviti šele v



Skladatelj Ivo Petrič je dirigiral Ostercem in solistu — hornistu Jožetu Faloutu.

MLADE FLAVTE IN KLAVIR

Letošnjo koncertno sezono pri Glasbeni mladini so v oktobru odprle študentke Akademije za glasbo v Ljubljani. V prvem delu koncerta je nastopila študentka III. letnika, pianistka Božena Hrup (prof. Aci Bertonec) s skladbami Mozarta, P. Ramovša in Chopina; v drugem delu pa so se v kvartetu predstavile flavistke: Karmen Palajsa, Marija Ladič, Jurka Šermazanov in Helena Poles (prof. Fedja Rupel). Izvedle so dela Dittersdorfa, Gabrielskega, Debussyja, Castereda in Bozze.

Pianistka je svoj delež izvajala mestoma nekoliko zadržano, dokaj privlačno pa je izvedla inventivne Ramovševe Sarkazme in Chopinov Nocturno. Flavistke so zaigrale z veliko mero uigranosti, pa tudi pestro izbranemu sporedu gre zahvala, da nas enolična barva takšnega sestava ni zapeljala v naveličenost.

Komentar h koncertu (neznane avtorice) je prebrala Ksenija Rutar, študentka pedagoškega oddelka, ki ni imela „hvaležne vloge“. Že večkrat smo ugotavljali, da so komentari,

kakršne smo si zamislili prireditelji, dokaj trd oreh. Izvajalci sami se običajno prestrašijo komentiranja, saj imajo ob takšni priliki (nema-lokrat je to eden njihovih pravih javnih nastopov) že sami s sabo dovolj dela in skrbi. Čeprav imajo ali vsaj naj bi imeli največje pojma o glasbi, ki jo sami izvajajo, nalogo tovrstnega osveščanja (mlade) publike kaj radi prepuščajo drugim. — In kaj je s tistimi drugimi?

V roke vzamejo leksikone in enciklopedije in se oborožijo z vsemi mogočimi (in nemogočimi) podatki o skladateljih. Pri tem pa ostane nedorečeno vse tisto, kar od komentiranja—animiranja pričakujemo: o glasbi, ki jo bomo poslušali in ne nazadnje o mladih izvajalcih, ki jih včasih komajda poznamo, ne izve-mo dosti. Kako naprej? Dejstvo je, da dobrih mladih animatorjev nimamo! Imamo pa šole, kjer bi morali razmisliti o takšnem izobraževanju — ne le bodočih pedagogov, ampak tudi nadebudnih mladih instrumentalistov.

DARJA FRELIH

— dodatku. Zanimivi skladbi tretjega velikega Dunajčana tega obdobja, A. Weberna, je dodala še dve romantično obarvani pesmi A. Berga ter tako zanimivo zaključila svoj nastop.

Sklepni del letošnjega festivala v Radencih je zapolnil slovenski ambasador sodobne komorne glasbe, ansambel Slavko Osterc, ki ga vodi Ivo Petrič. Svoj spored je izoblikoval v počastitev 60-letnice slovenskega skladatelja Primoža Ramovša. Skladateljsko delo P. Ramovša v zadnjih 20 letih označuje oblikovanje značilnega sloga, ki se naslanja na uporabo sodobnih kompozicijskih prijemov, od aleatorike, do zvočnih efektov, ki naj bi bili glasba že sama po sebi. Trem skladbam za komorni orkester ENNEAFONIJA, POR-TRET za harfo in komorni orkester (solistka Ruda Kosi) in APEL za rog, s solistom J. Faloutom — so se v programu pridružile še zanimiva AULOFONIJA za oboo, angleški rog in klavir (solist B. Rogelja in G. Mally), skladba VIOLONČELO SOLO, ki jo je imenitno predstavil solist M. Mlejnik ter PIANISSIMO za pet glasbil, skladba, polna zanimivih zvokov, kjer skladatelj pri iskanju zvočnega materiala ne pomišlja niti, ko v klavir stresa pink—ponk žogice, ki nato veselo poskakujejo po strunah in ustvarjajo zvok. Eksperiment je torej sredstvo, ko skladatelju narekuje gradnjo, zvočne domislice pa so osnova oblikovanja skladbe.

Letošnji festival v Radencih je ponovno izvenel kot manifestacija sodobnih glasbenih prizadevanj v komorni glasbi, kjer tvorno in bogato sodelujemo tudi Slovenci. To je poudaril tudi kolokvij v okviru festivala, ki sta ga pripravila referenta — dr. N. O'Loughlin, gost iz Leicesterja, in Peter Kušar iz Ljubljane. Radenski festival tako ostaja organizator in spodbujevalec domače komorne produkcije ter s tem pomemben faktor v razvoju in propagiranju tudi sodobne jugoslovanske komorne glasbe. Kulturno poslanstvo, ki ga tako kolektiv Radenske, Obč. kulturna skupnost G. Radgone in prizadevni organizatorji festivala opravljajo, daleč presega meje delovnega kolektiva Radenske in ozkih poslovnih interesov kraja.

Kljub ekskluzivnosti programa si je radenski festival kot edini tovrstni festival v slovenskem in jugoslovanskem prostoru pridobil vidno mesto, ugled in krog vestnih poslušalcev. Dvajseti — jubilejni festival drugo leto bo zato priložnost za temeljito analizo doseženih uspehov slovenske komorne ustvarjalnosti.

IGOR CVETKO

ŠEST STRUN BREAMA

ANGLEŠKI KITARIST IN LUTNJAR NA GOSTOVANJU PRI NAS

Veliko je danes na svetu klasičnih kitaristov, a precej manj res velikih mojstrov. Med slednjimi zavzema eno najvidnejših mest Julian Bream. Angleški glasbenik je nedavno gostoval tudi v Ljubljani in to je razlog več, da o njem zapišemo besedo ali dve ter si obenem še sposodimo nekaj misli iz pogovora z njim.

Kot se to često dogaja, je tudi Bream podedoval svojo nadarjenost za glasbo od muzikalnih staršev. Najprej se je pri desetih letih lotil resnega spoznavanja klavirja, kasneje pa kitare, ki jo je igral tudi njegov oče. Mladi Julian je v tistih mladih letih gojil skrivno ljubezen do jazzovskega sloga Djanga Reinhardta, kitaro je sprva igral z drsalico in se učil od očeta ter ob poslušanju Reinhardtovih plošč. Vzporedno pa je nadaljeval študij klasičnega klavirja.

Leta 1945 je dvanajstleten že prejel prvo juniorsko nagrado za svojo igro po črno-belih tipkah, kar mu je omogočilo, da je lahko ob koncu tedna obiskoval Royal College of Music. Tedaj je oče sinu nudil vso pomoč in ga spodbujal pri trdem delu; kmalu se je namreč lotil še spoznavanja čela. Prelomni trenutek v glasbenikovi mladosti pa je bil, ko ga je oče vpeljal v svet igranja kitare s prsti in mu hkrati pomagal pri učenju prvih klasičnih skladb za kitaro. Hitro je napredoval in v uk ga je sprejel dr. Boris Perrot, predsednik Kraljevega filharmoničnega društva kitaristov. Ta ga je nekega večera peljal na koncert Andrésa Segovíe in ker sta bila Segovia in Perrot prijatelja, je Bream lahko zaigral tudi v prisotnosti slovitega mojstra. Bream je tako navdušil Segovio, da se je ta ponudil, da 13-letnega fantiča nauči nekaj lekcij. Njuno sodelovanje se je nadaljevalo še v naslednjih letih. Omeniti pa velja, da je Bream že pri 14 letih pustil osnovno šolo in se povsem posvetil klasični glasbi.

Naslednje leto je prejel štipendijo za študij na Kraljevi glasbeni akademiji, kjer je tri leta študiral klavir, harmonijo in kompozicijo. Hkrati pa je bil to čas, ko je priredil svoje prve recitale za kitaro in nastopil na radiu, neredko z lastnimi transkripcijami renesančne glasbe.

Thomas Goff, znani izdelovalec čembalov, je Breama prvič slišal in spoznal leta 1950. Srečanje je bilo pomembno zato, ker se je Goff ponudil, da mu izdela lutnjo. Bream je bil navdušen, saj je menil, da bo tako njegova interpretacija renesančne glasbe še bolj avtentična.

Breamova zbirka starih rokopisov se je večala, rasel pa je tudi njegov repertoar. Plodno je bilo tudi sodelovanje s pevcem Petrom Pearsom,

s katerim sta predstavljala skladbe za glas in lutnjo iz elizabetinskih časov. Breamov glasbeni razvoj je nekoliko zavrlo triletno služenje vojaščine, a je že kmalu po vrnitvi na koncertne odre posnel svojo prvo ploščo. Do danes jih je izdal prek trideset, posnetih solistično s kitaro ali lutnjo, s kitarskimi dueti z Johnom Williamsom, koncerti in komorno glasbo. Med solističnimi klasičnimi deli posebej izstopata plošči Baroque Guitar (1966) in Julian Bream Plays Villa-Lobos (1971), dobitnici nagrad Grammy. Priznanj pa sta bili deležni tudi plošči An Evening With Elizabethan Music (1963) in Julian And John (1972).

Bream je pri svojem dosedanjem ustvarjanju dobival priznanja glasbenikov in kritikov. Posebej zanj so napisali veliko del, recimo Humphrey Searle Five in Benjamin Britten Nocturnal. Posebej čislane so tudi stvaritve z Williamsom ter plošče z glasbo za lutnjo in orkester, pri čemer je svoj repertoar osredotočil predvsem na baročne skladatelje.

Ob izkušnjah s snemanjem plošč si je izoblikoval dokaj lasten pogled na vlogo diskografskega založništva na sploh. Pravi: „Mislim, da so plošče pripeljale glasbenike do večje samozaveesti pri delu, kar je dobrodošlo. Ni pa dobro, da snemanje sla-

bi naravno odzivnost, ki jo ima človek do glasbe. Do pojava plošč je imela glasba dokaj skrivnostni prizvok — bila je odigrana in je izginila, ni je bilo moč znova ujeti. Sedaj pa prihaja skoraj do delovanja, ki je nasprotno osnovni naravi glasbenega zvoka, do nekakšnega pohlepa nekaterih ljudi, ki želijo ohraniti nekaj, kar je trenutno. Kot bi želeli jesti jagode skozi vse leto. Meni pa jagode prija le v času jagod in tudi pri glasbi je pravi trenutek zelo pomemben.“ In nadaljuje: „Morda je ta pogled videti nekoliko arhaičen, a dokler se človek ne preobče tega in onega, je moč življenje zelo koristno uživati. Mislim, da je ne le škodljivo, če človek pri vožnji s sto kilometri na uro posluša kaseto z umetniškim delom, ampak celo žaljivo za skladatelja, kajti glasbi se tako posvetiš le s polovično pozornostjo. Če bi ji nudil pozornost, kakršno si zasluži, bi v trenutku prišlo do nezgode.“

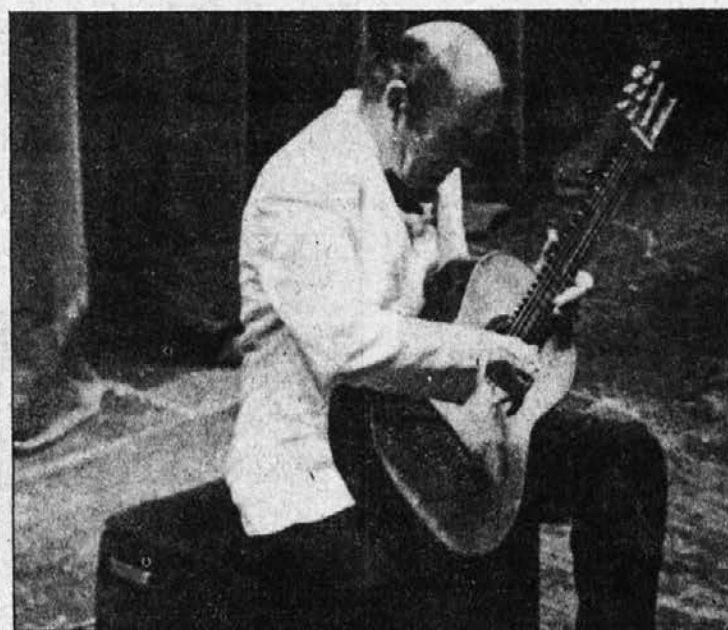
Bream že 28 let igra 14-strunsko lutnjo, ki jo je izdelal znameniti izdelovalec David Rubio. Uglasitev je DD—FF—GG—CC—FF—AA—D—G. Ko se sooča s starimi skladbami za to glasbilo, se mora seveda sprehoditi skozi tabulturne zapise, v katerih pa se položaji not in prečk različno označeni.

„Italijanski in španski sistemi označujejo s številkami, francoski in angleški pa s črkami. Tabulature so mi všeč zato, ker kažejo izvajalcu natančno določeno mesto note. Namera skladatelja je jasna; če bi uporabil višjo noto, kot je označeno, bi dobil tudi drugačno barvo tona.“

Kako pa je s kriteriji pri izbiranju modernjših skladb?

Bream: „Glasba mi mora nekaj povedati, čeprav ostane po prvem srečanju z delom še marsikaj skritega. Glasbena osebnost ustvarjalca me mora prevzeti, osvojiti, kajti skladbo lahko igram le, če sem nad njo navdušen. Mislim, da bi imel zato težko delo, če bi moral igrati nekaj, v kar ne bi verjel. Le nekajkrat sem sodeloval v komornih zasedbah kljub temu, da nisem bil prepričan v glasbene kvalitete nekaterih del, ampak to sem storil, ker sem profesionalni glasbenik in ker so bili vpleteni tudi drugi glasbeniki. Človek skladbo ali sprejme ali zavrne. Po drugi strani pa moderno delo ocenimo šele na podlagi poznavstva. Vzemimo za primer Roberta Gerharda; če ga ne bi poznal se najbrž ne bi nikdar lotil preigravanja njegove 'Fantasie' le na podlagi enkratnega poslušanja ali sprehoda skozi notni zapis. Šele kot se človek spusti v proučevanje skladbe, ugotovi, kako dobra je.“

Besedilo in fotografiji:
DRAGO VOVK



FOLKLORNA GLASBA V EVROPI

VELIKA BRITANIJA, FRANCIJA, BENELUKS, NIZOZEMSKA, MADŽARSKA...

Ko človek zasliši besedo „folk“ glasba, se navadno najprej spomni na Ameriko in termin poveže z nekaj imeni, ki so to glasbeno smer popularizirali po vsem svetu (Dylan, Beaz itd.). Misel morda šine še do Anglije, celinska Evropa pa v zvezi s tem povprečnemu ljubitelju ostane neznan. Zato naj takoj na začetku povem, da je v zadnjih letih v večini zahodno, pa tudi vzhodnoevropskih držav čutili vse močnejši razmah folklorne glasbe. Medtem ko dogajanja na tem glasbenem prizorišču v Vel. Britaniji že nekaj let — seveda s izjemami — nekoliko stagnirajo, so pobudo prevzeli glasbeniki s celine. Opaziti je, da na „folk“ festivalih, poleg klubov najpomembnejših oblik manifestiranja tovrstne glasbe, vse bolj prevladujejo ne-britanski glasbeniki in delovanje v tej smeri je prineslo prirediteljem v Franciji ali na Nizozemskem spodbudne rezultate. Nizozemci so v tej smeri naredili še korak dlje: preprosto so se odločili, da se bodo kar najbolj izogibali zvezdnikov, vključenih v industrijo zabave, in prireditve zares naredili „ljudske“. To pa seveda zahteva širok pregled naj tovrstnimi glasbenimi dogajanj po vsej evropski celine, kar je precej težje kot le pregledati seznam britanskih agencij; večina glasbenikov namreč deluje samostojno, mnogi tudi amatersko. Pa vendar — en uspeh izzove drugega, beseda da besedo in dogajanja se prične razvijati. Za primer lahko vzamemo madžarsko skupino Kolinda. Odpravili so se na Zahod, očitno zaigrali na prave strune in v Franciji posneli več plošč, hkrati pa redno nastopali. Kmalu so jo za njimi ubrali še drugi, večinoma manjši, 4 ali 5-članski ansambli: Muzsikás, Unikum, Vízöntő, Ivan Lantos, Mákvirág itd. Seveda omenjeni madžarski muzikantje nastopajo tudi doma, vendar so „zunanji“ njihove mož-

nosti večje: prej lahko posnamejo plošče in v boljših razmerah, nastopi po radiu in televiziji imajo večji odmev, ker je dogajanje bolj razvito, je več nastopov in (na nazadnje) tudi cekinov.

Medtem ko se nemalo britanskih glasbenikov lahko zadovoljuje z že davno preživljenimi kriteriji, ki jih je začrtal še Donovan in se le redki pripravljene na brezkompromisno iskanja novega, izvirnega in kakovostnega, lahko človek, ki obišče nekaj „folk“ festivalov na celine, z veseljem ugotovi, da ni s folklorno glasbo v drugih evropskih deželah nič slabše kot v „sloviti“ Angliji — nasprotno: obstaja veliko ansamblov in solistov, ki bi, če bi bili kriteriji v industriji zabave za vse enaki, različna „slavna“ imena mimogrede vtaknili v žep!

Ker to ni nikjer drugje zapisano in so žal tudi možnosti, da bi glasbo slišali vsaj na naših radijskih valovih, če že ne na odrih, majhne, naj naredim kratek pregled tovrstnih dogajanj v nekaterih državah. Izhajal bom le iz tistega, kar sem v zadnjih letih sam srečal na evropskih „folk-festivalskih“ odrih ali iz plošč, ki sem jih dobil v roke, zato bom gotovo več morda tudi enako važnih glasbenikov izpustil.

Francoski polotok Bretonja je po glasbenem izvoru zaradi skupne keltske zapuščine precej bolj v sorodu z Walesom, Irsko in Škotsko kot z matično državo. Najbolj znana glasbena osebnost Bretoncev je Alan Stivell, ki mu je v pravem pomenu besede uspelo bretonsko glasbo predstaviti vsemu svetu. Igra keltsko harfo, dude, bombarde in različne piščali, vedno je obdan z odličnimi spremljajočimi glasbeniki in ker je svojo povečini keltsko tradicionalno glasbo tudi „elektrificiral“, ni presenetljivo, da je v času britanskega „folk-rocka“ v prvi polovici 70. let

navdušil tudi poslušalce na Otoku, kar je silno redek primer. Stivellu sta kasneje sledila njegova bivša sodelavca, Dan Ar Bras in Gabriel Yacoub, (zbral skupino Malicorne), pa harfist Myrdhin, ansambla Sonerien Du in Bleizi Ruz.

Seveda pa je oživela tudi preostala Francija. Po izvirnosti in uspehu v zadnjem času izstopajo skupine La Chifonnie, La Bamboche in Le Grand rouge. Pri nekaterih zasedbah je osrednji instrument kitara. V Franciji sta trenutno dva glasbenika, ki sodita prav v svetovni vrh kitarske ustvarjalnosti — poleg omenjenega Ar Brasa zasluži še večjo pozornost 24-letni Pierre Bensusan.

Tudi v Beneluxu je tovrstno glasbeno prizorišče izredno razvito. Rum je že nekaj let vodilna skupina in je za svoje plošče prejela več priznanj, najpomembnejša osebnost na belgijskem folklornem področju pa je Wannes Van de Velde. V Nizozemski so iz povezanosti med klasičnim in folklornim izročilom nastale številne večje zasedbe, izstopajo pa Wolverlei, Flairck, Dommelvolk, Studi Laren, De Perelaar in Gerard van Maasakkers. Guy Schons, pevec in kitarist, pa je edini važnejši luksemburški predstavnik na tem področju. Tudi v Zahodni Nemčiji so glasbeniki, ki skušajo kar najmanj oponašati popularne angloameriške godce in vse bolj iščejo ter ustvarjajo iz lastne tradicije. Skupini Ougenweide in Falckenstein imata sicer v zasedbi tudi električne instrumente in bobne, vendar se njihovi plesni ritmi povsem razlikujejo od recimo bretonskih ali škotskih, v nasprotju s številnimi nemškimi lažnimi country skupinami, ki skušajo biti kar najbolj verna kopija nashvillskih zvezd. Najbrž ni potrebno poudarjati, da vsi v zapisu omenjeni glasbeniki ne pojo v angleščini, ampak v svojem jeziku. To velja tudi za nemška due-

ta Schnappsack in Lorbass ter skupina Liederjan in Zupfgeigenhansel. Tudi Nemci posvečajo vse večjo pozornost tipičnim in značilnim instrumentom svojih področij, kar velja hkrati še za izvor glasbe in sporočila.

Največja muka je priti na kakšno tovrstno prireditev in od zore do mraka (ali obratno) poslušati predvsem akustične kitariste.

Malo se jih namreč dejansko posveča samemu igranju instrumenta, večinoma se zgledujejo po N. Youngu, R. McTelli in podobnih avtorjih / izvajalcih, ki so se seveda tudi znašli znotraj „folklorne“ okvira, a so, kar je najvažnejše, popularni in uspešni udeleženci industrije zabave. Danes vsaj na boljših prireditvah tega ni več in je včasih kar prevelik zalogaj naenkrat osvojiti zvok recimo nizozemskih lajn, s katerimi mojstrsko ravna. Wolverlei, se naučiti prodornih zvokov bretonskih bombard v plesnih melodijah ansambla Sonerien Du ali pa si zapomniti vrsto privlačnih občutenih ljudskih balad, ki jih brez instrumentalne spremljave poje Gabriel Yacoub. Pa vendar — prav to je največja vrednost in mik v folklorni glasbi, ki ni zgolj interpretacija glasbe iz muzeja, a se tudi ne vda in ne spogleduje z modernimi in popularnimi več ali manj sorodnimi glasbenimi strujanj. Česar se zavedajo tudi glasbeniki v Avstriji — že razpadli der Dreschflegel in Schmetterlinge na primer — pa finska skupina Pokela Kantele, Emilio Cao iz Španije, Taberna Mylaensis iz Sicilije, poljski kvintet Ossian, ansambel francoskih Baskov Urria...

Besedilo in fotografiji:
DRAGO VOVK

P. S. Plošče večine izmed naštetih izvajalcev je moč za gotovo dobiti le v državah, iz katerih so doma.



ALAN STIVELL. Bretonski bard št. 1, bорец за pravice bretonske manjšine, hkrati pa uspešen še v diskografskem založništvu.



Belgijski kvartet RUM: poleg instrumentov s slike igrajo še tubo, buzuki, basovsko kitaro, klarinet ter pojo.

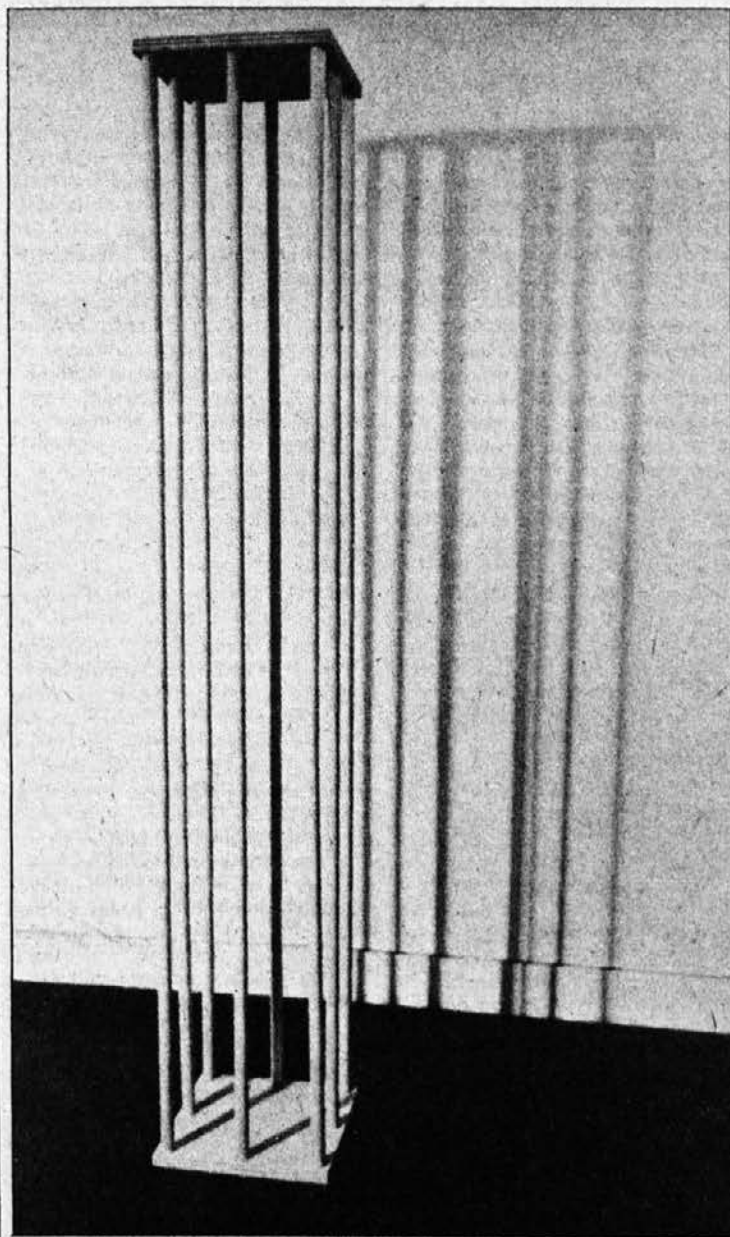
JOHN CAGE

A sound has no legs
to stand on

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

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

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



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

prostor in naša ušesa so v izvrstni kondiciji.

Kompozicija kot proces

Če hoče Cage v takem zvočnem prostoru delovati kot skladatelj, se seveda takoj pojavi zahteva po novih organizacijskih principih: „Ko piše za te zvoke, se skladatelj ne ukvarja z materialom, ki izhaja iz ortodoks-

nih lestvic in harmonij. Zato je nujno potrebno, da poiščemo drugačne organizacijske principe, kot so tisti, ki so bili uporabljeni za instrumente klasičnega orkestra. Zvok ne more biti organiziran glede na to, v kakšnem višinskem odnosu je do svojega osnovnega tona, odkar ta ton ne obstaja več.“ Ob tem ko veliko piše za različna tolkala (First Construction in Metal, 1939, Imaginary Landscape No. 3, 1942) in

izumi preparirani klavir — med strune in na strune polaga različne materiale, razširi obseg in barvo zvokov in spremeni klavir v neke vrste „tolkalni orkester“ (Bacchanale, 1938, Amores, 1943, itd.) — se sprašuje: *Kako lahko organiziramo glasbo, če ne več na osnovi tonalnih odnosov?* in izpelje prvo novo kompozicijsko rešitev iz narave odnosa med zvokom in tišino. „Upoštevamo, da zvok označuje njegova višina, jakost, barva in trajanje. Tišina, ki je njegovo nasprotje in zato njegov nujni spremljevalec, označuje samo njeno trajanje. Iz tega sklepamo, da je prav trajanje od vseh njegovih štirih karakteristik za zvok najbolj odločilno. Zato lahko glasbi, ki je kontinuiteta zvoka, damo strukturo — in jo s tem ločimo od nebivajočega — le na osnovi organizacije trajanja, to je, z organizacijo časovnih dolžin.“ Te časovne dolžine — lahko so natančno določeno število taktov s predpisanim metrumom ali pa so odmerjene v sekundah in minutah — razlaga Cage kot nekak prazen prostor, ki ga „napolnjuje“ z zvoki. Tako je skomponiral Sonate in Interludije za preparirani klavir (Sonatas and Interludes, 1946–48).

Razen strukture, ki je za glasbeno delo bistvena in pomeni razdelitev celote na posamezne dele, ki so med seboj jasno ločeni, vendar morajo biti med seboj povezani tako, da celoto ohranjajo, razlikuje Cage znotraj procesa komponiranja še obliko („morfološko“) linijo zvočne kontinuitete, metodo (postopek od note do note, glasbeno „sintakso“) in material (zvoke in tišine). Cage je z analiziranjem teh posameznih kompozicijskih postopkov pojmoval komponiranje kot integralen proces racionalnih in iracionalnih dejavnikov, ki so med seboj strogo ločeni in pri vsaki skladbi drugače podvrženi miselni kontroli. To „osveščanje“ ustvarjalnega procesa ga je kmalu pripeljalo do naslednjega inovativnega kompozicijskega principa — principa naključnih operacij (chance operations), ki ga je povzel po — Chingu, kitajski knjigi sprememb. Gre za precej zamotan postopek, po katerem z naključnim metom kovancev ali palčk (to je pribor knjige) določi „zvočne tabele“ (sound charts), iz katerih nato izpelje praktično vso zvočno kontinuiteto skladbe: vrsto zvokov in superpozicijo zvočnih dogodkov, tempo, dinamiko, trajanje in tišino. S tem doseže, da je organizacija skladbe „osvobodjena individualnega okusa in spomina“ in da se material „odloči sam zase“. Skladba — glasbeno delo — ni več odvisna le od skladateljeve ustvarjalne „volje“, ampak od odvijanja naključnega sistema, znotraj

POSLUŠAJTE ODDAJO „IZ DELA GLASBENE MLADINE“
Glasba in beseda skladatelja Johna Cagea bo na sporedu 21. novembra 1981 ob 18.30 na I. radijskem programu.

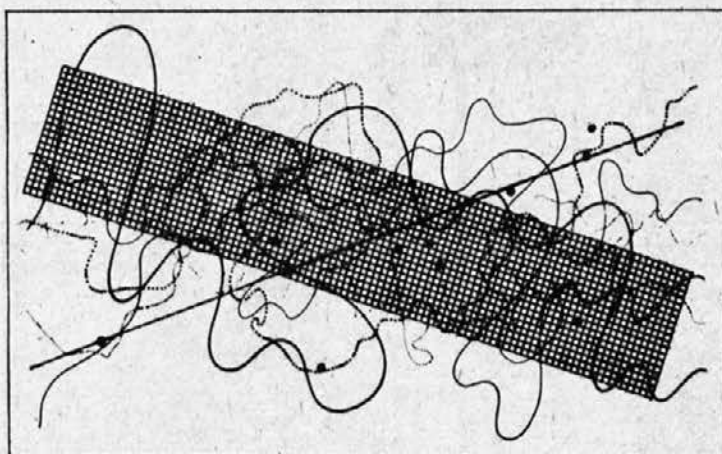
kateraga skladatelj z „operacijami“ sicer določi povezavo med danimi simboli in ga požene v tek, nato pa le razbira in beleži njegove rezultate. Princip naključnih operacij in I-Ching sta Cageu ostala stalna spremljevalca, in sta morda to tudi še danes; med prvimi skladbami, ki se nanju nanašajo, pa omenimo, *Music of Changes*, 1952, *Imaginary Landscape No. 4*, 1951 in *Music for Piano*, 1955.

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

Nedoločnost in eksperimentalna glasba

Leta 1952 je Cage izdal partituro svoje morda najbolj radikalne „glasbene“ skladbe z naslovom „4'33““. Sestavljena je iz treh delov, od katerih je vsak označen z besedo

TACET (molči) in vsak traja toliko, da skupaj dajo štiri minute in trideset sekund. Drugi del „notacije“ pove izvajalcu, da lahko izvaja skladbo na kateremkoli instrumentu poljubno dolgo. Vendar izvajalec praktično ne izvaja nič, saj mu navodilo Tacet določa, da mora molčati, da ne sme igrati na instrument, oziroma proizvajati zvokov na



Skladba Fontana Mix, 1958

njem. Partitura ne vsebuje nobenih simbolov, ne notnih ne grafičnih, ki bi predstavljali zvoke, nasprotno, še edino navodilo, ki obstaja, kakršnekoli namenske zvoke prepoveduje. Izvajalcu je tako dokončno odvzeta naloga interpretiranja glasbenega dela, ki jo je imel, ko je skozi branje partituro po svojih najboljših močeh kar najbolj verno „podal“ skladateljevo glasbeno zamisel. Če je za Cagea metoda zapisovanja postala avtonomni kompozicijski postopek in jo je s tem ločil od glasbene ideje, predstave, lahko rečemo, da v skladbi „4'33““ ločuje notacijo od izvedbe, ta pa postaja avtonomna dejavnost izvajalca. „Notacija naj se nanaša na to, kar naj bi bilo storjeno in ne na to, kar se sliši in kar naj bi se slišalo“. Skladba je glede na svojo izvedbo nedoločena.

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

Nedoločnost skladbe glede na njeno izvedbo, avtonomna dejavnost izvajalcev v procesu soustvarjanja glasbenega dela, izpeljava situacije, v kateri se razvijajo odnosi med njimi in med glasbenimi ter neglasbenimi zvoki, ter končno zahteva po novem poslušanju (Cage: New sound — new Listening), so značilnosti, ki označujejo tako imenovano eksperimen-

talno glasbo. To glasbeno dejavnost, ki so jo utemeljili Cage in njegovi mlajši sodelavci (Morton Feldman, Earle Brown in Christian Wolff, v New Yorku v začetku 50. let), opredeljuje Cage takole: *Eksperimentalno dejanje je dejanje, katerega izid ni predvidljiv vnaprej. Kot nepredvidljivo pa se tako dejanje ne ukvarja s svojo upravičenostjo.*

Skladba, ki je glede na svojo izvedbo nedoločena, je nujno enkratna. Ne more se ponoviti; ko je izvajana drugič, je izid drugačen, različen od prvega. S tako izvedbo ni nič dovršeno in je ne moremo razumeti kot zaključen predmet v času. Proces eksperimentalnega dejanja je še ne-vedenje o nečem, kar se še ni zgodilo.

Cage je s „4'33““ postavil prototip eksperimentalne skladbe, z njo pa je tudi pokazal na „ničelno točko“ glasbe kot organizacije zvoka in njeno samo možnost postavil pod vprašaj.

Kam gremo od tod dalje? Proti gledališču.

... kjer je kaj videti in slišati ...

Ko se je Cage znašel na dnu vodnjaka zvoka, se mu je odprla pot proti gledališču. *Glasba je del gledališča, uho samo ni samostojno bitje. Žarišče je tisto, kar vidi naše opazovanje. Gledališče so vse te raznolike stvari, ki se dogajajo istočasno. Glasba postane bolj živa, ko nas poslušanje ne odvrača od gledanja.* Že eksperimentalna skladba, čeprav gre za glasbeno delo, razširja prostor zaznavanja, ukinja eno samo centralno žarišče, iz katerega zvok izhaja, usmerja pozornost v različne smeri in dovoljuje aktivnost za oko in uho. (Pri že omenjenem *Koncertu za klavir in orkester* so mesta izvajalcev razporejena po koncertni dvorani čimdlje vsakebi, razen tega pa vemo, da danes skladatelji s pomočjo

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

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

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

BOR TUREL

● V prejšnji številki se je v prvi odstavek besedila o skladatelju Stockhausnu vrnila napaka. Namesto „se je mlada avantgardistična generacija s Stockhausnom, Boulezom in Nonom obrnila k resnobnemu načinu komponiranja“ je pravilno K SERIELNEMU NAČINU KOMPONIRANJA.

SREČANJE S CAGEOM

Sončnega jesenskega dopoldneva, bilo je oktobra letos, sem se napotila v mirno newyorško četrt na osemnajsto ulico, kjer stanuje skladatelj John Cage. Stara petnadstropna hiša daje vtis zakletga gradu, nikjer stopnic, le staro dvigalo in nekaj zaprašenih zvoncev na steni dovoljujejo stik s stanovalci.

Sprejel me je kot staro znanko in me prosil, naj sežujem čevlje. Celo podstrešno stanovanje, v katerega si je svetloba skozi stekleno streho, je en sam vrt. Nekaj preprostih omar in mizic predeljuje prostore, slamnate potke pa obkrožajo lončki z najrazličnejšimi rastlinami in drevesci. Na stenah visijo prečudovite grafike. John Cage v ponošeni obleki iz kavbojskega blaga, z osivelimi dolgi lasmi in prijateljskim pogledom vpliva s svojim neskončnim mirom, počasnim in tihim govorjenjem in toplino, da se čas skoraj ustavi. Sto vprašanj, ki so mi rojila po glavi med potjo, se je razblinilo in pogovor je stekel o najpreprostejših rečeh, o makrobiotični prehrani, o vremenu, o cveticah. In vendar nisem prišla tako daleč in si izprosila pogovora s tako spoštovanim človekom zato, da bi se pogovarjala z njim o tem, kako peče svoj kruh in kje kupuje arašidovo maslo, ki mi ga je prijazno ponudil.

Kako je nanj vplivala vzgoja velikega skladatelja Arnolda Schoenberga? Kdaj in kako se je srečal z azijsko filozofijo? Kaj meni o glasbenemu ustvarjanju in kaj zanj sploh je glasba? Kako komponira in kam ga pelje skladateljska pot?

Že ko sem začel študirati, smo vedeli, da delujeta v Združenih državah dva velika skladatelja različnih smeri — Stravinski in Schoenberg. Odločil sem se za zadnjega in študiral pri njem dve leti. Bil je težavna osebnost in bali smo se ga, ker je bil zelo zahteven, nikoli z ničemer zadovoljen. Nekoč sem rekel v razredu, še dobro se spominjam njegovih besed: „Rad bi vas toliko naučil, da bi vas minilo veselje do komponiranja.“ V meni se je kljub strahu pred njim rodil trden namen in kljubovalni občutek, da postanem in ostanem skladatelj... Celo življenje sem veliko ustvarjal. Nekje med letom 1945 in 1950 sem v intimnem življenju in komponiranju prišel do mrtve točke, ustavilo se je. V žoli so me učili, da moram govoriti, kadar imam kaj povedati. Imel sem kaj povedati in sem to tudi pripovedoval, a me nihče ni razumel. Opazil sem tudi, da sam nisem razumel, kaj so želeli povedati drugi skladatelji. Jasno je bilo, da smo govorili različne jezike. Odločil sem se, da odneham. Posvetoval sem se celo s psihiatrom, a sam čutil, da ne razume moje stiske, saj me je hotel pripraviti do tega, da



Skladatelj z zen filozofom D. T. Suzukijem

bi še več komponiral. To pa ni bila rešitev. Takrat je v Ameriko prišla indijska glasbenica, ki je želela raziskati vplive zahodne glasbe na indijsko glasbo. Pri meni je študirala kontrapunkt in pregled sodobne ustvarjalnosti. Nekoč sem jo vprašal, kaj njen učitelj meni o namenu ustvarjanja in rekla mi je: „Ustvarjamo, da bi si ziblirili in umirili duha.“ Takrat sem po naključju dobil v roke knjigo Aldousa Huxleya o svetovnih kulturah, verah in filozofijah. Zaradi brezkompromisnosti in humornosti mi je najbolj ugajal zen—budizem.

In prav v tistem času je prišel v New York učiti glasbenik in filozof Suzuki. K njegovim uram sem hodil dve leti in spoznal sem, da je umirjen duh tisti, ki se uspe osvoboditi svojih nagnjenj in odporov, ki se odpre svetu, ljudem. V naši vzgoji je namreč osnovna napaka, da nas usmerja v „razumevanje“. Ni nujno, da stvari, ki jih razumemo, znamo tudi doživljati, uživati. Kadar na primer gledamo luno, je prav nič ne razumem, a jo doživljam. Če mislimo, da moramo glasbo razumeti, smo po moje na napačni poti. Glasbi je treba znati prisluhniti, vsi šumi in zvoki, pa

tudi tišine okrog nas so lahko glasba, če jih znamo sprejeti kot take.

Pod vplivom zen—budizma sem za svojo disciplino seveda izbral glasbo — ustvarjanje. Lotil sem se naključnih operacij, ki jih poskušam osvoboditi svojih nagnjenj in odporov. Namesto da izbiram, pride samo k meni. Ne bi seveda prišlo na papir, če ne bi delal, vendar nad svojo inspiracijo nimam nadzora.

V zadnjem času sem dve deli zložil na povabilo kanadskega radia in bostonske filharmonije, ki sta želela skladbe ob 200-letnici naše države. Ker je Kanada izven naših meja, sem se lotil kritičnega pristopa. Vedno sem bil prepričan, da je bil filozof Thoreau največji Američan in za osnovo svojega dela sem vzel njegov esej Civil Disobedience in knjigo Walden. Skladbi sem dal naslov Besedilo o vremenu. Zbral sem 12 ljudi, ki so brali besedila iz obeh knjig. Najprej gre za sapico, ki postane veter in nato preide v vihar, dež in grom. Takrat se prostor stermi, na stenah pa se pokažejo projekcije Thoreauvih risb, ki predstavljajo bližnje. Grmenje postane tako glasno, da ne razločimo več besed, kar pomeni odnos naše družbe do veli-

kih mož. Imeli smo in imamo pametne ljudi, ki pa jih nečemo slišati. To, kar potrebujemo, je poštena nevihta!

Za bostonsko filharmonijo sem napisal delo s štirimi vokalnimi solisti, ki predstavljajo ljudi, ki so na našem ozemlju živeli pred 200 leti — Indijanca, črnega suznja, španskega Žida in protestanta. Delo ima naslov Renga 1776. Renga je namreč dolga japonska pesniška oblika, ki sem jo uporabil za obdelavo enega od Thoreauvih besedil. Glasbeniki pa predstavljajo zemljo in po grafičnih navodilih izvajajo mešanico koračnic, himn in plesov iz 18. stoletja.

Pred nekaj dnevi sem v majhni dvorani v državi Connecticut priredil nočni koncert. 150 ljudi je prišlo s spalnimi vrečami in poslušalo 12-urno delo, ki sem ga spet sestavil iz Thoreauvih besedil. Z naključnimi operacijami sem njegov dnevnik razdelil v štiri dve in pol urne celote. Prvi del vsebuje fraze, besede, zloge in črke, drugi del vsebuje besede, zloge in črke, tretji samo še zlog in črke, četrti pa le črke in tišine. Thoreau je dejal, da je tišina sfera, zvoki pa so mehurčki na njeni površini, ki počijo in izginejo. Tišina je večna. Tudi Indijanci pravijo, da je glasba večna, da le mi sem in tja prenehamo poslušati. Delo, ki ga omenjam, je besedilo brez smisla. Mnenja sem namreč, da kadar govorimo smiselno — v pravih slovničnih oblikah in upoštevajoč sintakso, svoje mišljenje sočloveku vsiljujemo. Thoreau je rekel, da kadar sliši stavek, sliši tudi korakanje. S tem je želel povedati, da je zanj slovničar prisilna, vojaška znanjba. Moje zanimanje za „nesmisel“ izhaja iz želje, da bi jezik osvobodil, demilitariziral, ga spremenil v komunikacijo miru. Kadar se med seboj pogovarjajo ljudje, ki se imajo radi, ki si zaupajo, pogosto zaidejo v nesmisel. Kadar pa so ljudje prestrašeni, se izražajo natančno po pravilih, da jih ne bi kdo napak razumel. Moje desetero branje nesmiselnega besedila je morda komu kaj povedalo. Če se želimo razumeti, nam to lahko uspe, ne da bi govorili isti jezik, ne da bi imeli isto vzgojo in isto kulturo. Le odpreti se moramo sočloveku, mu prisluhniti, ga želeli razumeti.

KAJA ŠIVIC

Henry Thoreau (1817 — 1862) je bil ameriški književnik, ki so ga imenovali tudi Rousseau 19. stoletja. V pesmih in esejih je izražal svoj odnos do življenja in simbolike narave. Po dveh letih samotnega življenja v gozdu je napisal knjigo Walden ali življenje v gozdovih, v kateri skuša so ljudem predočiti, kako pogoji civilizacije razčlovečujejo in trgejo osnovno vez med človekom in naravo.

JOSEF SUK - KAR PREVEČ POTISNEN V POZABO

PAVEL ŠIVIC - SPOMINI NA SODOBNIKE

Bilo je poleti 1931 ob Bohinjskem jezeru. Moj tedanji profesor Janko Ravnik mi je predstavil črnolasega moža srednjih let, ki je v kopalnikah tik vode študiral orkestralno partituro. Bil je znameniti češki dirigent Václav Talich, poročen s Slovenko in tedaj na počitnicah pri nas. Prosil sem ga za nasvet, na koga naj se kot bodoči študent kompozicije v Pragi obrnem. Svetoval mi je profesorja in skladatelja Josefa Suka.

Ne vem, če je dobro izbral. Josef Suk je bil sicer med obema vojnoma na Češkem slaven, in to ne le zaradi svojih mojstrov, prežetih z romantičnim utripom in češkim temperamentom, ampak je bil tudi izvrsten komorni violinist, ki je s slavnim Češkim kvartetom pred prvo svetovno vojno, med njo in po njej prepotoval ves svet. (Tudi v Ljubljani je bil med vojno in pritožil se mi je, da se je skoraj zastupil s kranjsko klobaso. Najbrž jo je on tedanjem pomanjkanju hrane napol surovo pogoltnil.)

Po mojem mišljenju mora mentor pri mladem skladatelju upoštevati vsaj dve: prvič ga mora teoretično in praktično seznaniti z vsem zgodovinskim razvojem glasbenega ustvarjanja in ustreznimi glasbenimi oblikami, drugič pa se mora poglobiti v njegovo miselnost in čustvenost, da bi znal ustrezno usmerjati njegovo nadarjenost sredi razvejanih sodobnih glasbenih točenj. Prekaljeni mojstri – skladatelji pa se preveč osredotočijo na svoje umetniške silnice in že preskušen slog, da bi se mogli vživeti v mlajše generacije. Še od svojih sodobnikov se pogosto ločujejo po okusu in nazorih. Tako mi je Suk nekoč trdil, da se ne strinja z Janáčkovimi suhimi disonancami in je hvalil v mojem godalnem kvartetu mesto, v katerem so se pojavile prijetne zaporedne sekste: „Tega sem vesel, mladi gospodi!“ Ko sem ta svoj kvartet premaknil Aloisu Habi, razvpitemu četrtinskemu skladatelju, me je nejevoljno prekinil: „Kdo pa vam je natvezil te preklete češke sekste?“ – Tako smo se ne le jaz, ampak mnogi mladi kolegi iz Jugoslavije, ki so po vrsti prihajali iz raznih mest v Prago, znašli v precepu zelo nasprotnih si mnenj o kompozicijsko-tehničnih in muzikalnih vrednotah v glasbeni umetnosti ter bili navezani na lastno iskanje.

Josef Suk je bil najbolj prepričevalen, kadar nam je razlagal klasične mojstre, njihovo genialno izražanje in njihove navdušujoče gla-

sbene zamisli. S svojimi debelimi prsti je na klavirju tolmačil Beethovne kvartete, ki jih je do potankosti poznal, pri tem ginjen pel in vneto dirigiral, vedno pa izluščil iz mrtvega notnega stavka vse bujno glasbeno življenje, ki je v njem skrito.

Ob 40. obletnici ustanovitve se je Češki kvartet zadnjikrat zbral v sestavi Hoffman, Suk, Herold in Zelenka v veliki Smetanovi dvorani pred izbrano in navdušeno publiko. Zaigral je nekaj tehničnih točk iz svojega nekdanjega sporeda in občudovali smo mladostni žar, s katerim so se ti umetniki vživeli v intimni svet komorne glasbe, predvsem pa v Beethovna.

V času, ko je Igor Stravinski trdil, da je prežet z glasbo le takrat, ko sedi za svojo pisalno mizo, nas je

Suk prepričeval, da je treba vedno, povsod in v vsem gledati in iskati glasbo. Odtod osebna prizadetost v njegovih skladbah, bodisi v klavirskem ciklu O mamici ali Skozi življenje in sanje ali pa v velikih orkestrskih stvaritvah, kot sta Azrael (angel smrti) in Zrni (Zorenje). Ženina smrt po sinovem rojstvu (poročen je bil s hčerko Antonina Dvořaka) ga je zelo potrla in te življenjske more se ni nikoli otresel. Kadar je le utegnil, je iz Prage pobegnil v svoj rojstni kraj Krečovice in njegovo prirodo, in v uteho sta mu bila vnučka, ki jima je pravil Jozula in Pepula (Jožek in Pepek). Prav ta Jozula je postal eden najuglednejših čeških violinistov in je na letošnjem poletnem festivalu v Ljubljani nastopil kot solist s Praškim komornim orkestrom.

Dveh dejstev J. Suk ni bil vesel: izrazito protiroantične usmeritve

v umetnosti med obema vojnoma in zapostavljanja svojega tasta Dvořaka zaradi tedanje renesanse Smetanovih del. Sicer nam pri ustvarjanju nikoli ni narekoval nesodobne usmeritve in se je omejeval na nakazovanje, kako naj razvijemo začetno glasbeno zamisel, čutili pa smo le, kar je nekoč sam povedal: „Jaz sem s svojim slogom šel do kraja. Prek ne morem.“ Kadar pa je nanek beseda na nesodobnost Dvořakovega romantizma in na motiviko, ki naj bi jo bil ta prevzel iz ljudskega izročila ali celo iz indijske folklorne (Simfonija iz novega sveta), takrat je bil neizrekljivo užaljen in je z vso ogorčenostjo pobijal podobna mnenja.

Zavedal se je, da njegove intimne skladateljske izpovedi težko prodirajo v veliki svet. Ob nekem srečanju izven šolskih prostorov mi je o tem potožil: „Poglejte, le dve skladbi, ki sem ju skomponiral tako rekoč na cesti, v tramvaju ali na prehodu, gresta po svetu in sta ponovno tiskani in posneti na ploščah. To sta Ljubezenska pesem, predelana že za razne instrumente, in nagajena Koračnica za olimpiado l. 1932.“ Tedaj je bil Suk za sodobne pojme še v najboljših letih, vendar že debeluš, starikav in neživahen. Rad je imel dobro kapljico in zelo se mu je prikupil naš Marjan Kozina, ki mu je vedno prinašal s počitnic na Trški gori nekaj izbrane pijače. Zanimivo pri tem je, da je Marjan Kozina tisti njegov študent, ki so se ga Sukove skladateljske poteze med nami vsi najbolj prijele. Slučaj? Vpliv? Duhovno sorodstvo? V zasebno življenje Josefa Suka je imel verjetno več vploga kot vsi mi drugi.

Smrt, ki je mojstra doletela že leta 1935, druga svetovna vojna in povsem nove razmere po njej v vsakdanjem življenju in v duhovnem izživljanju so potisnile Josefa Suka v kar preveč očitno pozabo.

Ko smo pri založbi Mladinske knjige inavgurirali ploščo s posnetki Tria Lorenz, na kateri je tudi Sukova malo znana Elegija, smo se pri-
sotni po reprodukciji te skladbe nemo spogledali. Neposredno smo občutili ganljivost in pristnost te glasbene izpovedi, ki jo je narekovala globoko čuteča duša.

V predzadnjem odstavku besedila o Slavku Ostercu se drugi stavek glasi: „Odpor do sentimentalnega življenja in izživljanja mu je bil po naravi DAN.“



BASOVSKO GODALO

Glasbeni teoretik bi kontrabas, največje in po višini tona najgloblje glasbilo (edino transponirajoče godalo) v orkestru, opredelil takole:

- po gradnji zbujevalca zvoka (generatorja) bi ga uvrstil med kordofone, saj ima kontrabas strune (corda — lat. struna);

- po dejavnosti generatorja bi kontrabas spadal h godalom (po strunah vlečemo z lokom);

- po zvenski značilnosti med melodijske instrumente. Pri igranju zaznavamo zvone, ki jih sestavljajo vedno med seboj harmonični delni toni (aliquotni toni).

Takšna naj bi bila osnovna opredelitev. Kot vsi vemo, pa kontrabas ni samo godalni instrument, saj je v jazzovski glasbi uporabljen predvsem kot brenkalo, glasbenik trga strune s prsti (prizzicato). Tudi igranje s paličico ni nič novega, namesto da bi glasbenik godel z lokom ali brenkal na strune s prsti, udarja po njih z oblažinjeno bobnarsko paličico (Evald Oberleitner iz skupine Neighbours uporablja tudi tak način igranja). Če so udarci močnejši, je slšno tudi udarjanje strun ob ubiralno — kontrabas postane neke vrste tolkal. Tedaj bi bil lahko opredeljen kot melodijo oblikujoče ritmično glasbilo. Tudi sam odmevnik, trup kontrabasa, oddaja številne raznolike, sicer harmonično nedelne tone, če udarjamo po njem. Torej je lahko tudi tolkal — ritmični instrument. Sklep: iz kontrabasa lahko izvlečemo množico vsemogočih — vreščočih, šumečih, mehkih, trdih, prijaznih, nežnih, bobnečih, pokajočih, hreščočih, piskajočih... zvokov, ki nas lahko presenečajo in navdušujejo (morda tudi odvrčajo). Zanimivo je pa to, da nekateri še vedno mislijo, da je treba v glasbilo iskati le „prijetne“ tone, ostale zvoke zanemarjajo in jih imajo za manjvredne.

Kontrabas (največja violina na svetu) se je razvil iz najglobljih predstavnikov družine viole da gamba, in dobil sedanjo obliko verjetno že pred 16. stoletjem.

V drugi polovici 16. stoletja ga je v orkester prvi vpeljal Baltazanini, leta 1707 pa je bil sprejet v Pariški operni orkester. V jazzu se je uveljavil že na začetku (vokalno—instrumentalni jazz), v zgodnjem obdobju jazzu v New Orleansu.

Strune kontrabasa so uglasene običajno v kvartah (E, A, d, g), vendar zvenijo oktavo nižje, kot jih notiramo. Ne glede na to jih pišemo v basovskem ključu. Kadar je skladba napisana za solista in sega v visoke lege, pišemo tu tudi v tenorskem ključu. Solistični kontrabasi so običajno uglaseni v Fis, H, e in a, ter so nekoliko manjši. V Angliji in Italiji uporabljajo zaradi lažjega lokovanja tristrunske kontrabase (Ang. —G, d, a; Ita. — A, d, g.). Pet in šeststrunski so tudi v rabi, vendar redkeje kot štiristrunski. Ker nastane na pokrovu velik pritisk, raje uporabljajo štiristrunske s posebnim nastavkom za „C“, ki se ga more namestiti na vsak kontrabas (struna E se zdaljša in zazveni v C). Prijemi so sicer drugačni, a sedaj zveni od C do c (tri oktave),

s flažoleti pa se da doseči celo ton g₃. Frekvenčni obseg ima od 41,20 Hz (z nastavkom za „C“ od 32,70 Hz) do 1568 Hz. Za dobro igranje kontrabasa je potreben tudi izjemno dober posluš, ki pa je pri tako nizkih frekvencah precej redek. Tudi telesna moč je nujna, saj je zaradi debeline in napetosti strun potreben močan pritisk prstov leve roke. Strune so lahko kovinske ali črvenate. Po barvi tona se med seboj nekoliko razlikujejo. Najnižja E ima temen in bobneč ton, A in D polnejši, kosmat, brundajoč, G struna ima nekoliko svetlejši in ostrejši ton. Barva tona je odvisna tudi od načina lokovanja, oziroma trzanja ali tolčenja. Če igramo bliže kobilici, je ton hrapav, bolj ko gremo proti polovici strune, bolj je nosljajoč. Ker kontrabas ni glasbeni instrument, jih je v orkestru vedno več (v večjih orkestrih imajo 5 ali 6 kontrabasov). Flažoleti se oglašajo gladko in jasno, vendar je z lokom potreben hitrejši poteg. Lok je podoben loku za čelo, le da je močnejši. Dolg je približno 65 cm, malo manj je dolga žima, pri pizzicatu sta uporabna prsta predvsem kazalec in sredinec.

V jazzovski glasbi je kontrabas skupaj z bobni (tudi klavirjem) v ritemski sekciji, nikoli ni izrazito soli-

stičen. V sodobni improvizirani glasbi, kjer meje med ritmičnimi in solističnimi instrumenti niso več tako izrazite, je tudi kontrabas prišel do „veljave“ (instrumenti so si glasbeno enakovredni), saj daje najrazličnejše zvoke in s tem nove možnosti za improvizacijo in muziciranje.

Primer glasbenika, ki je v svoji glasbi temeljil na simultanosti soliranja, kolektivnem muziciranju in dramatičnem spreminjanju tempa, je bil virtuoz pizzicata, kontrabasist, skladatelj in vodja mnogih jazzovskih zasedb Charles Mingus. Omeniti je potrebno tudi Davida Hollanda, enega prvih mlajših kontrabasistov, ki je s svojimi (uspešnimi) nastopi potrdil svojo glasbeno genialnost. Sodeloval je v najrazličnejših zasedbah sodobnega jazzu (Rivers, Braxton, Corea, Stanko, Davis, ...). Priložnost smo ga imeli videti v Ljubljani kot solista in kot člana tria Sama Riversa. Pri družbi ECM je posnel precej samostojnih plošč, ena najizvirnejših je gotovo Conference of birds, zanimiva je tudi solo plošča Emerland tears. Ostali odlični kontrabasisti so: Ron Carter (sodeloval je na več kot 100 ploščah), Niels Pedersen (veliko je delal z Oscarjem Petersonom pri Pablo records), Barre Phillips (za gramofonsko družbo Japo je posnel ploščo v zasedbi 4 kontrabasisti in tolkalci), Malachi Favors Maghostus (Art ensemble of Chicago), Palle Danielson, Charlie Haden, Alrid Danielsen in drugi.

KONTRABAS — DIHAJ I?

NINO DE GLERIA

Fotografije: LADO JAKŠA
URBAN URBANIJA



TUDI IGRALEC JE LAHKO DIRIGENT

GALA GLASBENA PREDSTAVA V CARNEGIE HALL

Tale obraz pa kar ne sodi v Revijo GM, si najbrž rečete, ko pogledate tole stran. Pa ni čisto res.

Na slikah je Danny Kaye; znani ameriški komik, odličen plesalec in navdušen borec za človekove pravice, ki smo ga tudi pri nas videli v mnogih filmih in televizijskih oddajah, a tokrat nastopa v čisto drugačni vlogi — kot dirigent. 23. septembra je namreč v newyorški dvorani Lincoln Centra nastopil s filharmoničnim orkestrom, ki mu običajno poveljuje veliki mojster Zubin Mehta. Danny Kaye že od leta 1954 podpira glasbenike s svojimi dirigentskimi nastopi, ki prinesejo v glasbene hiše na kupe denarja.

Te vsote, od katerih igralec sam ne dobi niti dolarja, gredo v pokojninski sklad članov orkestru. Spet ena od njegovih dobroteljskih, humanih pa tudi izobraževalnih akcij, ki je poleg

vsega še hudo zabavna za vse, ki se udeležujejo.

V dveurnem sporedu, sestavljenem iz najrazličnejših odlomkov takoimenovane resne, pa zabavne in jazzovske glasbe, je Danny Kaye newyorško filharmonijo vodil silno zanesljivo in muzikalno, pri tem pa pristrčno zagotavljal, da ne pozna not, da ima pač občutek, kako je treba dirigirati in kako glasbo izvajati. „Glasbenikom ne morem reči: Gospe in gospodje, takt ta in ta, preprosto jim zapojem, in oni me razumejo.“ Predstava se je začela tako, da je Danny stopil pred orkester, se obrnil proti občinstvu in mu razložil, kako smešno je pravzaprav, da dirigenta vedno gledamo v hrbet in se ves čas sprašujemo, kaj počne, kakšne obraze dela in s čim mu uspe glasbenike prepričati, da igrajo tako, kot si on predstavlja. V ilustracijo oddirigira

Danny Kaye koračnico iz opere Aida tako, da gleda v občinstvo. Samo dirigiranje seveda popestri še z mežikanjem violinstki, drobnimi namigovanji na to in ono in pretiranimi grimasami, ki spravljajo občinstvo v smeh. Karikatura dirigenta je popolna.

Danny Kaye ne bi bil Danny Kaye, če ne bi heca nadaljeval in se po odigrani skladbi priklonil orkestru, se nato obrnil in s poznano gesto rok dvignil občinstvo. Poslušalci mu odgovarjajo na vse namige. Gospe, ki jih pokliče, prihajajo pred oder in z njim zapojejo, prav tako člani orkestra, ki kljub smešnim situacijam brezhibno odigrajo vse odlomke in z njim improvizirajo. Danny je prav gotovo glasbeno nadarjen, to dokaže ne samo s preciznim dirigiranjem, ampak tudi s petjem. Nekaj trenutkov imenitno improvizira skupaj s štirimi trobentami, na-

to se loti sodobne atonalne skladbe, se pošali na račun ameriškega površnega glasbenega znanja in predstavi skladbo dveh „znanih ameriških skladateljev Rimskega in Korsakova“ ter oddirigira Čmrlji let namesto s paličico — z muhalnikom. Kljub šalam, ki se vrstijo kot na tekočem traku, pa koncert za marsikoga pomeni tudi spoznavanje orkestra, glasbenih oblik in stilov. Poslušalci neprestano sodelujejo, pojejo refrene in se v smehu marsikaj naučijo. Predstava je vsekakor dogodek, kakršnih je žal premalo. Seveda pa na svetu ne živi mnogo tako nadarjenih, človekoljubnih in sposobnih animatorjev, kot je Danny Kaye, ki mu je po koncertu v Lincoln Centru slavni violinist Isaac Stern naredil prsčen kompliment: „Imaš srečo, da se nikoli nisi naučil brati not!“

KAJA ŠIVIC



LETO 1981 - SLAVOSPEV PUNKOVSKIM ČAROVNICAM

V drugi polovici letošnjega leta, posebno pa še po prireditvi „Novi rock 81“, smo lahko pričali vse širšemu lomu na zločeste punkovske čarovnice. Ta po svoji neutemeljenosti uspešno spominja na čase, ko se je novi val pri nas šele začel pojavljati. Zanimivo je dejstvo, da so tudi „izganjalci punkovskega hudiča“ v glavnem ostali isti kot pred slabimi tremi leti. Po sili razmer so se spremenile le njihove osnovne točke „lova“ na punkovce. Trditve, da novi val pri nas sploh ni mogoč, so recimo „zaktualizirale“ izjave, ki skušajo ves naš punk skrčiti na minljivo gimnazijsko modo, le-to naj bi v kratkem precej bolj uspešno zamenjal težki metal. Do tega naj bi že

prišlo v Veliki Britaniji. Novi val tako znova dobiva oznako grdega, nezaželenega in nepotrebnega.

Prozornim trditvam novodobnih izganjalcev hudiča sam ne morem nasesti. Vsem, ki skušajo poenostaviti najaktualnejši novovalovski izraz na novo romantiko spandau Balleta in na bedasti pop modernega Winetouja Adama Anta, priporočam vsaj kratek izlet med strani najbolj branega britanskega rock časopisa New Musical Express. Ta nas lahko prepriča o nasprotnem. Nekonvencionalnih, novovalovski izraz razvijajočih skupin je danes precej več kot pa leta 1977. Punk je kot skrajno nedogmatična oblika (pa čeprav bi kdo trdil drugače) izzval celo mno-

žico novih poskusov prelamljanja rock'n'roll kanonov. Pri tem je „pištolarski“ punk tudi „taktični“ pogoj „Babilona“ novih glasbenih strujanj. Po eni strani je kot klistir očistil takratno operetno rock sceno, po drugi pa je emancipiral tudi neodvisne založbe plošč, ki so osvobodile izvajalca prilagajanja kriterijem angloameriških zabavnoglasbenih koncernov. Tako so danes najzanimivejši izvajalci najpogostejše tudi založniki lastnih plošč, z velikimi firmami pa imajo podpisano le pogodbo o njihovi distribuciji.

In kakšne so osnovne poteze današnjega zanimivejšega angloameriškega novega vala? Ne glede na raznovrstnost ga označujemo z izra-

zom postpunk. Ta je iz punka pobral vsaj dve osnovni značilnosti — brezkompromisnost in pa ostrino.

„Babilon“ novovalovskih glasbenih strujanj v Veliki Britaniji je v tem trenutku tako raznolik, da ga je skoraj nemogoče pregledno prikazati. Sicer pa sam niti nimam tega namena. Osredotočil se bom le na oznako treh najzanimivejših smeri, ki si med sabo uspešno nasprotujejo, za marsikatero dogmatiko pa so celo že nezdružljivi.

Tako postaja v Veliki Britaniji v zadnjem času vedno pomembnejši ponovno oživiljeni punk. Med mladimi poslušalci imajo vedno več uspeha skupine kot Discharge, Flux of Pink Indians in Killing Joke, vedno



The Wah!

manj pa zvoledni pozni izdelki nekaterih „prilagodljivih“ punkovcev iz leta 1977: The Clash, The Damned, Ramones... Hkrati narašča tudi priznanost tistih, ki se niso trudili prilagajati širokemu tržišču, med temi tudi anarhističnih pacifistov The Crass in kalifornijskih „hard-core“ punkov Dead Kennedys. Novi punkerji nočejo dogmatizirati modelov iz 1976. Prvobitni punkovski energiji dodajajo sveže elemente. Med temi sta zelo izrazita pesimizem in odločna protivojna usmeritev. Tako recimo Discharge že kar neorealistično podajajo podobe vojnih strahot, Flux of Pink Indians pa celo z recitacijo nastopajo proti nuklearni vojni. Zlomljena enostavnost zvoka omenjenih skupin daje tekstom še večjo prepričljivost.

Pri obravnavi novega punka moramo tudi nujno potegniti črto med angažiranimi in pa med butnoglaskimi punkovci, kot so The Exploited, Cockney Rejects. Zadnji vsekakor ne vplivajo na dogajanje v progresivnejšem punku.

Poleg ortodoksnih punkovcev pa v Veliki Britaniji deluje še množica takih, ki punka niso samo nadgradili, temveč so ga presegli z radikalno združitvijo punkovskih in nenovovalovskih, včasih celo nerockovskih elementov. V letu 1981 je tako prišlo do prave eksplozije uporabe funka v novovalovskih glasbenih shemah. Ob tem je treba takoj opozoriti, da se skupine novega britanskega funka niso naslanjale na pederski funk Phillysouda, temveč na trdi funk diskriminiranega črnega prebivalstva v ZDA. Med najzanimivejšimi skupinami, ki skušajo združiti plesnost, punkovsko ostrino, nekonvencionalnost in pogosto tudi angažiranost, so A Certain Ratio, Au Pairs in Gang of Four. Najpronicljivejši od vseh pa so ravno zadnji, Gang of Four. Njihov drugi album Solid Gold se da dobiti tudi pri nas. Strgana hendrixovska kitara, trda funk ritem sekcija, paranoičen vokal pevc — to so glavne odlike GOF izraza. Ob tem pa nikakor ne bi smeli pozabiti tem, ki se jih skupina loteva — pronikavih, včasih tudi ironičnih presekov načel in simbolov trenutnega poznokapitalističnega sistema.

Velik del novovalovske produkcije je še bolj nenavaden. Uspešno se ukvarja s tistim, kar so prej delali samo rock „čudaki“, kot Captain Beefheart in Tom Hodgkinson, se pravi z razstreljevanjem rock'n'rolla kot kanona. Med temi izvajalci je v ospredju celo nekdanji simbol punka Johnny Lydon — Rotten s sojimi Public Image Ltd. Še inovativnejše od PIL-a so skupine, ki se po načinu eksperimentiranja z zvoki na trenutke že približujejo moderni eksperimentalni glasbi. Sem v prvi vrsti sodijo elektronski tehnopolisa, kot sta Cabaret Voltaire in Throbbing Gristle. Medtem ko zadnji s svojimi „industrijskimi“ projekti pogosto padajo v patetičnost in nedorečenost, pa Cabaret Voltaire ohranjajo

dovolj smisla za ironijo in urejenost, da lahko uspešno nastopijo kot praktična kritika poznokapitalistične industrije zabave (in to z albumi „Red Mecca“ (Rdeče zabavišče) in „The Voice of America“ (Glas Amerike)).

Bendom z odtrganó glasbo lahko uspe celo finančni preboj. Lep primer tega so bili lansko leto Joy Division, še lepši pa so letos uspeli Wahl, ki z združevanjem ostrine, radikalne razgraditve rock'n'roll dvanajsterca in neurejene elektronske glasbe rušijo vse „predpise“ rock uspešnic.

Tendenc znotraj angloameriške postpunk scene je še veliko — od namerno diletantskih delavskih (The Fall) do alternativno popovskih (Joseph K, Aztec Camera). Ogleдали smo si le najzanimivejše. Kot kažejo vsa ta dejstva, punk očitno še ni „crknil“. Nasprotno, lahko trdi le dogmatik, ki namerno zanika možnost razvoja in dozorevanja glasbenega izraza.

In kako je s punkom na domačih tleh? V Jugoslaviji opravičuje svojo prisotnost predvsem s prvenci Električnega orgazma in Šarlota Akrobata. V Sloveniji pa drugi nalet novega vala sloni na zelo mladih izvajalcih, ki v povprečju niso starejši od sedemnajstih let. Razumljivo je, da jim lahko očitamo precej tehničnih napak. Vseeno pa tehnična perfekcija še nikdar ni bila osnova za ocenjevanja rocka, saj se kaj lahko spremeni v sterilnost (simfo—rock). Pri ocenjevanju mladih skupin moramo nujno upoštevati drugo, dosti pomembnejšo komponento: tako imenovani „otroci, ki se nekaj grejo.“ Zorijo izključno na podlagi ustvarjanja in izvajanja lastnih skladb. Kljub temu, da pri tem pogosto prevzamejo elemente od Dead Kennedyjev, Rutsov, pa je njihov način odnosa do glasbe prej produktiven kot pa reproduktiven. Poleg tega pa se kritični mladih skupin stalno dvigujejo, le primerjati jih moramo s tistimi pred enim ali dvema letoma.

Za konec si oglejmo še nekaj elementov družbene vloge tega našega grdega punka. Ta prav gotovo ni glasba delavskega razreda. Toliko bolj je priznan med srednješolci (in to v glavnem ne med gimnazijci). Sicer pa je tudi angleški punk prej izraz brezposelnosti mladine po koncu srednje šole kot kaj drugega. Kljub temu pa našega punka ne bi smeli primerjati z angleškim, saj nastaja v okviru povsem drugačnih družbenih odnosov. Tako se kljub občasnim marginalnim pubertetniškim ekscesom v splošnem navezuje na delovanje progresivnih sil v družbi. Vznemirja predvsem dogmatike, ki nikakor ne morejo razumeti povezanosti kritično obarvane popularne glasbe in socialistične družbe, ter konservativneže, ki na punk gledajo s položaja malega meščanstva, kateremu je toliko bolj pri srcu bombastični wagnerjanski težki metal. Sicer pa pustimo to! Vzrok za postavljanje grmad še nikdar niso bile čarovnice.

PETER BARBARIČ

OBOA IN PIHALNI TRIO

MEDNARODNO BEOGRAJSKO TEKMOVANJE GM

Mednarodno tekmovanje mladih glasbenikov, ki ga pripravlja Glasbena mladina Srbije, je zakorakalo v drugo desetletje. Zadnji dnevi septembra so v Beograd privabili najboljše mlade oboiste, pihalni trio in pihalne kvintete. Žirijo so sestavljali naši in tuji pihalci in skladatelji, med njimi znameniti angleški oboist Gussens in francoski oboist Pierre Pierlot.

Tekmovalo je 25 solistov (5 iz Jugoslavije, 9 iz Francije, 2 iz ZDA, 2 iz Kanade, 2 iz Velike Britanije ter po eden iz Demokratične republike Nemčije, Nizozemske, Madžarske, Švice in Švedske) in 5 komornih skupin (pihalni trio iz Italije ter pihalni kvinteti iz Zvezne republike Nemčije, Danske, Poljske in Jugoslavije).

Trio d'Ance iz Torina je izstopal ne le zato, ker je bil edini v svoji skupini, ampak so njegovi člani imenitni glasbeniki — solisti in glasbeni pedagogi, njihova igra pa je precizna in zrela, tako da odločitev žirije za prvo nagrado najbrž ni bila težka. Tudi tuji kvinteti so pokazali veliko kvaliteto, saj vsi že po več let skupaj muzicirajo in obvladajo komorno igro. Izjema je bil naš kvintet „Peter Konjović“, ki obstaja šele pol leta in je nastal pravzaprav na pobudo tekmovanja samega, vendar kljub pomankljivostim obeta, da bo postal dober ansambel.

Prva nagrada za komorne sestave je torej pripadla Italijanom, drugo so prejeli pihalci iz Danske, tretji so bili Poljaki, četrte nagrade niso podelili, peto nagrado pa so dobili nemški glasbeniki. Pri oboistih je bila konkurenca izjemna, vendar je 22-letna Švedinja Helen Jahren najbolj prepričala žirijo in poslušalce. Mlada oboistka iz Malmoeja se je že z 19 leti začela izpopolnjevati pri danes največjem oboistu (in skladatelju) Heinzu Holligerju, veliko tudi nastopa v domovini in v Nemčiji. Drugo nagrado je dobil 23-letni

Francoz David Walter, študent Piera Pierlota, dobitnik nagrad na tekmovanjih v Anconi, Ženevi in Pragi. Tretja je bila Kanadčanka Louise Pellerine, Holligerjeva študentka, ki je dve leti nastopala kot solistka v Svetovnem mladinskem orkestru. Četrti je bil 23-letni Beograjec Dragan Lazić, podiplomat pri profesorju Ljubišu Petruševskem. 24-letni Vasil Atanasov, prvi oboist makedonske Filharmonije in 27-letni Zagrebčan Branko Mihanović sta prejela diplome.

Naštevajna, ki žal sodijo v vsa poročila, pokažejo le eno plat, druga pa je odru nasproti. V dvorani je namreč sedelo pretrlesljivo malo ljudi, včasih celo samo pet!

Beograjski kulturni delavci so tekmovanje vsestransko podprli: Kolarčeva univerza je nudila dvorano in prostore za organizatorje, Fakulteta glasbene umetnosti eno od svojih nadstropij za vaje tekmovalcev, Radio Beograd je snemal celo tekmovanje, televizija posnela reportažo in finale, Produkcija plošč JRT bo iz posnetkov izdala ploščo ali celo album, Filharmonija je oboiste spremljala v finalu, SOKOJ je podelil nagrade za najboljše izvedbe domačih skladb, ne nazadnje sta kulturni interesni skupnosti Beograda in Srbije primaknili dobrih 92 starih milijonov. In kljub profesionalni organizaciji, plakatom, obvestilom, navdušenju organizatorjev in tekmovalcev prireditelji ni pritegnili večjega števila Beograjčanov, ki mirno hodijo mimo Kolarčeve dvorane, v kateri nastopajo najboljši mladi pihalci in jih vabijo k poslušanju. Morda čez nekaj let pa se bodo isti ljudje drenjali za drage vstopnice in silili na koncert istih izvajalcev, ko bodo ti zvezdniško zabljali, kot na primer Ivo Pogorelić. Ali je naša kulturna zavest res tako zastrupljena z zahodnjaško reklamno politiko?

Iz biltenov zbrala KAJA ŠIVIC



Švedinja Helen Jahren in torinski pihalni trio so si priigrali prvi nagradi.

ZGODE IN NEZGODE RADIA ŠTUDENT

Dobrih dvanajst let delovanja Radia Študent je verjetno že dovolj, da tudi v naši reviji zapišemo nekaj besed o tej radijski postaji.

Čeprav je njegov program (žal) mogoče spremljati le v Ljubljani in njeni širši okolici, pa Radio Študent še zdaleč ne deluje po načelu lokalnih radijskih postaj (kot npr. radio Glas Ljubljane, radio Maribor ipd.), ki obsegajo predvsem problematiko področja, za katero oddajajo. Radio Študent je predvsem radijska postaja mladih, ki govori o mladih in za mlade. Te mladinske problematike pa ne obravnava izolirano, marveč širše, in tako med drugim opravlja tudi pomembno nalogo vključevanja mlade generacije v tokove našega družbenega življenja.

Sicer je res, da je večina njegovih sodelavcev študentov, predvsem raznih družboslovnih in humanističnih usmeritev, pa vendar že dolgo ni več namenjen zgolj študentom, marveč se vedno bolj odpira problematiki, ki je skupna vsem mladim, in tako skuša poleg študentske vključevati tudi srednješolsko in delavsko mladino.

V programu Radia Študent ima glasba in vse, kar je z njo v zvezi, izredno pomembno, če že ne odločilno vlogo, in tako se ta postaja na tem področju svojega delovanja prav zaradi svojega posebnega družbenega pomena nedvomno srečuje s problematiko, ki je v mnogem sorodna tisti, s katero se spoprijema tudi organizacija Glasbene mladine.

Osnovni vodili glasbene politike Radia Študent sta osveščati mlado publiko in pa postaviti protiutež okostenelim in neredko do kraja skomercializiranim glasbenim programom osrednjih slovenskih radijskih institucij, predvsem RTV Ljubljana.

Tema dvema osnovnima naloga ma je podrejen celoten glasbeni program Radia Študent, poleg tega pa skuša predvsem prvo nalogo izvajati tudi s pomočjo kritičnega odnosa do glasbenega kiča, predvsem v t. i. popularni glasbi, ki je mladim pač najbližja.

Pri izpolnjevanju teh dveh načel glasbene politike pa pride do enega temeljnih protislovij v delovanju radia Študent na glasbenem področju, ki se kaže zlasti v zadnjem obdobju, ko se Radio Študent trudi vključiti poleg študentske „elite“ tudi vse ostale sloje mlade generacije. Tako hoče na eni strani opravljati hvaljevredno nalogo prosvetilskega osveščevalca mlade publike s tem, da ji poskuša privzgojati kritičen odnos do glasbenega kiča ter jo obenem seznanjati s tisto glasbo, ki naj

bi predstavljala zdravo alternativo. Na drugi strani pa je Radio Študent kar najbolj demokratično odprt za svoje mlado poslušalstvo, ki lahko resnično dejavno vpliva na oblikovanje njegovega programa, če že ne z dejanskim sodelovanjem pri njem (kar je omogočeno tako rekoč vsakemu, ki ga to zanima) pa vsaj prek mnogih kontaktnih oddaj, predvsem t. i. okroglih miz Radia Študent.

S tako demokratično širitvijo pa se v programih lahko vedno bolj neposredno izražajo tudi okusi in glasbene težnje mladih, ki, resnici na ljubo, niti niso vedno osveščujoče in alternativne.

Poleg tega pa Radio Študent, predvsem zaradi maloštevilnih (sodelavcev, niti še ni imun za včasih pretirano uveljavljanje posameznikovih pogledov na glasbo. Tega problema, ki je bil v prejšnjih letih še veliko bolj pereč, se na Radiu Študent sicer zavedajo in ga tudi skušajo po najboljših močeh rešiti. Ravno proces, če lahko tako rečemo, zavestne in organizirane demokratizacije celotnega programa je eno njihovih poglavitnih orodij.

Če na kratko pogledamo še, kako se osnovna programska načela njegove politike ter problematika, ki jo je ta porajajo, kažejo v praksi – v samem glasbenem programu Radia Študent, lahko ugotovimo, da še najbolj uspešno izvaja nalogo osveščanja mladega občinstva, vsaj v popularni glasbi. Glasbena oddaja, ki ima izrazito osveščujočo vsebino, je npr. Gnili jajce, ki „naj bi poizkušala razkrinkati blišč in bedo produktov“ glasbenega kiča. Poleg osveščanja pa skuša Radio Študent v glasbenih oddajah, kot so npr.: Tolpa bumov, Reggae, Rock indok, Jazz, Jazz na novo, Razširjamo obzorja, Koncert RŠ, Rock v opoziciji, Rože za Alberta, Situacija nove glasbe, Služim ljudstvu itd. nuditi alternativo glasbenemu institucionaliziranim radijskim postaj. Če prvo nalogo opravlja dokaj uspešno predvsem pa pogumno in brezkompromisno, je izvajanje druge naloge vredno premisleka.

Osnovna ugotovitev bi lahko bila, da Radio Študent uspešno izvaja to nalogo le v t. i. popularni glasbi in deloma jazzu, oziroma sodobni improvizirani glasbi. V zadnjih letih se je, predvsem s pojavom punka, novega vala in z naraščajočo priljubljenostjo „ska“ in „reggae“ glasbe, tehnika celo občutno nagnila v prid popularne glasbe, in to na škodo ostalih zvrsti, predvsem jazzu in pa sodobne improvizirane glasbe, ki sta imeli v prejšnjih letih večji delež v njegovem programu.

Edini oddaji glasbenega programa Radia Študent, ki sta namenjeni vsem ostalim glasbenim zvrstem, sta Situacija nove glasbe in pa Služim ljudstvu. Prva naj bi spremljala „sodobne tokove“ znotraj nove konkretne glasbe², druga pa je namenjena etnični, to je izvirni ljudski glasbi.

Delež teh oddaj v programu Radia Študent je skoraj zanemarljivo majhen, še posebej zato, ker sta oddaji na sporedu izmenično ob istem času, se pravi, vsaka na štirinajst dni.

Pohvaliti velja prizadevanja za vključitev izvirne ljudske glasbe v program Radia Študent, saj ima ta glasba praviloma dovolj izpovednih, estetskih in drugih umetniških vrednot, da zadovolji potrebam zahtevnejšega poslušalca.

Vendar pa moramo povedati tudi, da je v programu Radia Študent praktično popolnoma zanemarljivo dogajanje v t. i. „resni“ glasbi, se pravi glasbi, ki nadaljuje tradicijo t. i. klasične glasbe. Oddaja Situacija nove glasbe še zdaleč ne prikazuje teh dogajanj povezano, s smislom za celoto in za zgodovinsko pogojenost.

Čeprav je „največ pozornosti znotraj glasbene redakcije posvečeno ustvarjalnosti, ki ne pristaja na kulturno – glasbene elitizme, ...“³ pa s tem sodobnejša resna glasbena ustvarjalnost ne bi smela biti že avtomatično izključena. Ravno nasprotno – Radio Študent bi moral v skladu s svojo pozitivno družbeno usmeritvijo bistveno prispevati k razbijanju in razgaljanju „elitizma“ na tem področju glasbenega ustvarjanja. Vedno večje zatekanje v popularno glasbo ta problem še pogloblja in tako se ne zdi prav nič pretirana trditev, da Radio Študent bistveno ne dopolnjuje programov osrednjih slovenskih radijskih institucij, marveč celo bolj radikalno kot one same pogloblja prepad med „popularno“, „zabavno“ in pa, predvsem sodobnejšo, „resno“ glasbo.

Povsem zmotno in celo zelo nazadnjaško in škodljivo je mišljenje, da je „resna“ glasba izključna domena institucionaliziranih radijskih postaj, predvsem RTV Ljubljana. Te postaje se tudi na tem področju (podobno ali celo še bolj kot pri popularni glasbi) izogibajo vsakršnega „tveganja“, se pravi vključevanja sodobnejših iskanj v „resni“ glasbi. Tako njihove programe sestavlja praviloma že tisočkrat dokazana, popolnoma uveljavljena in sprejeta glasba. Podobno kot v popularni in

jazz oziroma improvizirani glasbi, tudi v „resni“ glasbi lahko zelo lepo ločimo glasbo, ki ima „narkotično“ pomirjevalno in družbeni status quo ohranjajočo funkcijo,³ ter glasbene tokove, „ki skušajo biti angažirani, napredni.“³ Žal se sodelavci Radia Študent tega dejstva očitno vse premalo zavedajo.

Tu seveda pridemo še do enega bistvenih problemov, ki se le posredno navezuje na delovanje Radia Študent, namreč – obstoječe stanje v njegovem glasbenem programu je predvsem posledica širše družbene klime, v kateri iz takih ali drugačnih (danes tudi stabilizacijskih) razlogov prevladujejo dokazani in uveljavljeni ter že zato nenapredni tokovi. Pomankanje sodelavcev, ki bi se ukvarjali s problematiko polpreteklih in sodobnih „resnih“ glasbenih iskanj je v tem pogledu najvažnejši problem. Ti sodelavci bi morali seveda pripadati predvsem študentom ustreznih smeri, npr. študentom Akademije za glasbo ali muzikologijo.

Seveda je odveč poudarjati, da so obstoječi študijski sistem in študijski programi daleč od tega, da bi spodbujali zanimanje za sodobnejša in aktualna glasbena dogajanja. Ta problem pa nikakor ne bi smel biti opravičilo za nedelavnost Radia Študent na tem področju, marveč prej spodbuda za širšo družbeno akcijo, ki bi imela namen izboljšati obstoječe stanje. Podobnih izkušenj z drugih področij (predvsem iz popularne glasbe) Radiu Študent prav gotovo ne manjka...

Če torej Radio Študent hoče poleg naloge osveščanja mladega občinstva, ki se res mora izvajati predvsem skozi popularno glasbo – pač zaradi njene družbene vloge (predvsem njene masovne priljubljenosti in razširjenosti), dati tudi glasbeno alternativo programov osrednjih radijskih postaj, mora neizogibno in kar se da enakopravno upoštevati vsa področja glasbene ustvarjalnosti. Nobenega razloga ni za to, da ne bi v svoj program zavestno in organizirano poskušal vključiti tudi oddaje o sodobnih naprednih in angažiranih tokovih v t. i. „resni“ glasbi.

MARKO KRAVOS

OPOMBE:

1. Gl. PROGRAMSKE SMERNICE RADIA ŠTUDENT ZA OBDOBJE JESEN 1981 – POMLAD 1982, str. 18.

2 Isto, str. 20

3 Isto, str. 17.

Teško je slediti vsem izdajam vseh gramofonskih založb pri nas. Preveč jih je, da bi lahko vse plošče posamezno predstavili na tej strani. Predstavljamo Založbo kaset in plošč RTV Ljubljana, ki nas tudi najbolj redno obvešča o svojih izdajah. Nekaj jih bomo predstavili tokrat, ostale pa v naslednjih številkih.

Od naših izvajalcev so zastopani Atomsko sklonište s Ekstrauterino, Srdjan Marjanović Ne kači se za mene /, Alenka Pinterič, Skupina ST, Edvin Fliser /Nje/, Šaban Bajramović /Tu romanije/, licenčne izdaje sledijo predvsem dogajanju v britanskem „ska“ gibanju: Madness, Specials in skupna plošča popularnejših skupin. V izdajah klasične glasbe predstavljajo slovenske skladatelje in izvajalce sedanje in preteklo dobo: Jakoba Ježa /Pesmi za otroke na plošči Poje, plešem/, Marijana Lipovška, Franca Pollinija, Ireno Grafenauer in Tadejo Perkavec, Učiteljski pevski zbor...

GRUPA ST/ RTV LJUBLJANA

Skupina iz Splita vsaj za sedaj samo poizkuša najti svoj slog med množico vplivov zdajšnje popularne glasbe: „ska“, „reggy“, novi val... Zasnova skladb, tako instrumentalni del kot sporočilni, se iz skladbe v skladbo spreminja. Glasbila, razen bobnov in baskitare, so prekrita z najrazličnejšimi zvočnimi efekti, kar sicer da celotnemu zvoku globino, vendar obenem zabiše jasnost glasbil. Zlasti ženski glasovi pa so prešibki v razmerju do instrumentalnega dela.

V besedilih se prepleta ljubezen z avtomobilizmom (Vozač formule 1, Saobraćajna nesreča...), s problemi gospodarstva (Naši termini). Besedila na temo ljubezni, ki smo jih slisali že tolikokrat, niso prav nič drugačna, kot smo jih vajeni: črno – bela, nedoživeta. Zamenjan je samo vrstni red besed. Mimoušesna plošča z nemogočim ovitkom, ki ne pove prav ničesar o glasbi, ki jo vsebuje.

ALENKA PINTERIČ/ RTV LJUBLJANA

Na plošči niso zbrane popevke v slogu, kot ga poznamo z mnogih festivalov, temveč, vsaj za naše izkušnje, povsem izrazno drugačna „pop“ glasba. Že sami sodelujoči, od Janeza Gregorca, ki je skladatelj, aranžer, dirigent in producent (zvoka) skoraj vseh skladb, do drugih piscev besedil (Simon Jenko, Srečko Kosovel npr.) in glasbenikov napovedujejo drugačno glasbo, kot smo je vajeni poslušati iz najrazličnejših medijev. Čeprav povsod ljubezenska besedila brez poslušanja napovedujejo samo običajne popevke, tokrat le ni samo tako, kot smo vajeni. Glas in besedilo sta podrejena (če tokrat izvajamo glas kot glasbilo) instrumentalnemu delu skladb. Tudi Alenka Pinterič se



je morala podrediti skoraj „jazzy“ zvoku spremljajoče skupine (el. klavir in orgle, kitara in bas, bobni in različna pihala), ki je prej značilna za pop skupine kot pa za spremljevalno skupino vsaj do zdaj pop (evkarske) glasbe (po sili razmer). Zvok skupine samo spominja na velike ameriške orkestre izpred desetletja, drugače pa je nov (ne samo za naše razmere): drugačno razmerje glasbil (nepredvidljivost vstopanja glasbil in tudi življenje glasbenikov v skladbe) in poln zvok, kar je posledica izkušenj glasbenikov, ki so znali ustvariti drugačen „pop“ zvok, ki naj bi tudi spreminjal našo „pop“ glasbo in jo spremenil v ustvarjalno. Plošča omogoča drugačno poslušanje (Vse te besede /Majda Sepe, npr.) popevkarske glasbe.

Morda bo prav zaradi drugačnosti glede na druge izvajalce popevk, ki vztrajajo pri ustaljenih kalupih, odziv, (pre/majhen). Odziv pomeni tudi možnost snemanj takih plošč vnaprej. Za poslušalce uspešnic je ta glasba prezahtevna, drugih pa tako ali tako ni. Ni požvižgavajočih refrenov in sladkosti. Prav zato je treba omeniti druge sodelujoče: Tomaža Kozlevčarja, skladatelja dveh skladb (verjetno tudi besedil), Janja Goloba in Atija Sossa, avtorja skladb, Elzo Budau, Dušana Velkavrh, Branka Šoemna in Alenka Pinterič kot avtorje besedil ter instrumentaliste Silva Štingla / el. klavir, Iva Umeka / el. orgle, Milana Ferleža / kitara, Karla Novaka / bas, Andreja Arnola / pihala, tolkala / Miša Gregorina, sodelujoči glas / Ota Pestnerja in godalno ter pihalno zasedbo, ki sodeluje v nekaterih skladbah.

ATOMSKO SKLONIŠTE/ EKSTRAUTERINA/ RTV LJUBLJANA

Sklonište še vedno ostaja pri svoji znani zasnovi: instrumentalni del, v katerem je vse jasno, trden ritem, ki drvi in se le redkokdaj umiri (morda so takrat še najbolj ustvarjalni), in kitara, ki je skozi solo še najbolj v ospredju, saj je edini melodični nosilec melodij. Tokrat se ji je pridružil še klavirist Ivo Umek, ki je ublažil praznino harmonij. Ploščo rešujejo mirnejši deli, predvsem zaradi drugačne zasnove, saj so sicer



skladbe podobne kot jajce jajcu. Glasbeniki bi morali le ustvariti bolj raznolike skladbe, predvsem ritmično. Je pa Sklonište kljub temu med redkimi našimi skupinami, ki ima koncept dela, čeprav jih ta ovira pri razvoju. Besedila še vedno ostajajo v domeni poučevanja in razlaganja, bolj poročevalskega kot pesniškega, ki omejuje tudi glasbenike in pevca s preobilico rim, katere obenem določajo tudi skladbe, ritem in melodijo v njih. To pa je seveda osnova tudi take glasbe. Dobri glasbeniki so tako onemogočeni. Instrumentalni del je izrazno zanimivejši.

LIPS, INC/ PUCKER UP/ RTV LJUBLJANA

Disco. Samo za ples. Pa še med plesom se naveličaš neskončnega strojnega ritma predolgih skladb. Bum – tam ritem, lebdeča elektronika, funky kitara, sem pa tja „jazzy“ klavir, zlasti v zadnji skladbi, ki je edina svetloba v temi in sexy glas pevke, pojoče „stisni-sekmeni“ besedila. Besedila, ki so na tej plošči samo balast.

Avtomatika je vsekakor dodelana, vendar je človeškega občutja zelo malo. Glasba je programirana v obrazce, ki se ponavljajo. Glasba, ki ne dopušča nobene nadgradnje v poslušanju. Glasba, ki ni bila ustvarjena in ne dopušča ustvarjalnosti. Glasba, ki tudi v domeni disca ne vnaša ničesar novega. Ponavljanje že zdavnaj nejdenege.

MILOŠ BAŠIN

IRENA GRAFENAUER/ TADEJA PERKAVEC/ RTV LJUBLJANA

Med gramofonskimi ploščami, ki so izšle v zadnjem času v Ljubljani, sta posebej zanimivi dve, ki nam predstavljata mladi, uspešni slovenski glasbenici. Prva je flavtistka Irena Grafenauer, že proslavljena, doma in na tujem uveljavljena umešnica, ki je posnela za orkestrom Slovenske filharmonije in dirigentom Antonom Nanutom Mozartov Andante za flavto in orkester ter Stamitzov Koncert, medtem ko vodi isti orkester pri delu Iva Petriča Jeux concertants dirigent Janos Sandor. – Na drugi plošči se nam predstavlja pianistka Tadeja Perkavec, prav tako že znano ime v

najmlajši generaciji slovenskih poustvarjalnih umetnikov. Z dirigentom Urošem Lajovcem in simfoničnim orkestrom RTV Ljubljana je posnela Griegov Klavirski koncert.

Prav gotovo je spodbudna politika, da se na ploščah predstavljajo tudi naši najmlajši umetniki v preizkušnih, standardnih delih. Obe umetnici sta dosegli zavidanja vredno poustvarjalno raven, tehtna je tudi muzikalna stran izvedbe, saj je prejšnja temperament in mladostna zagnanost, tako da so plošče tudi po tej strani vredne zanimanja. Obe je oblikoval Borut Bučar, prvo (LD – 0543) je posnela Emilija Soklič, drugo, s Tadejo Perkavec (LD – 0545), pa Rado Čedilnik.

PRIMOŽ KURET

JAKOB JEŽ/ POJEM, PLESEM/ RTV LJUBLJANA

POJEM – PLESEM je naslov plošče s 37 skladbami za otroški zbor Jakoba Ježa na verze Dragice Sojer. Končno so izšle tudi na plošči drobne pesmice, ki jih je skladatelj že izdal v notni obliki v eni od svojih Grlic. Pesmice spodbujajo otrokovo glasbeno radovednost in mu posredujejo tudi marsikatera spoznanja o načinih glasbenega izražanja. Skladatelj v nekaterih pesmih uporablja le vokal, v drugih pa dodaja še spremljavo ritmičnih, pa melodičnih instrumentov in tudi klavirja. Izogiba se ustaljenemu oblikovanju glasbenih fraz, vpleta sodobne načine zvočnega izražanja. Pesmice so na privlačen način pisane otrokom „na kožo“ in bodo dobrodošle v šolah in doma. Izvaja Otroški pevski zbor RTV Ljubljana pod vodstvom dirigenta Matevža Fabijana, vokalni solist: Andraž Hauptman, instrumentalna spremljava: B. Šurbek, S. Zimšek, J. Pogacnik, B. Rogelja, J. Petrač, A. Gradišek, F. Jagodic, S. Demšar, B. Rodošek. Izdala založba kaset in plošč RTV Ljubljana, spremna beseda: P. Kušar, tonski mojstri: B. Škrajnar, M. Culiberg, B. Turk, B. Savicki; risba in oblikovanje: K. Gatnik.

FRANC POLLINI/ RTV LJUBLJANA

V zbirki ARS Musica Sloveniae, ki jo urejajo glasbeni strokovnjaki: D. Cvetko, L. Lebič, D. Pokorn in J. Sivec, je izšla plošča klavirske glasbe slovenskega skladatelja, Mozartovega učenca in Zoisovega sorodnika Franca Pollinija. Gre za osvetlitev delovanja enega od predstavnikov slovenske glasbene emigracije v obdobju klasicizma. Čeprav Pollinijeva glasba ne razodeva globlje izraznosti, je znal pisati briljantno, zvočno učinkovito in privlačno, o čemer pričajo tudi skladbe na plošči: Introdukcija in toccata op. 50, Velika sonata št. 1 v F duru in sonata op. 26, št. 3 v c molu v vzorni interpretaciji pianistke Zdenke Novakove.

DARJA FRELIH

GLASBENE UGANKE

NAGRADNI RAZPIS

Prvi nered ob začetku šolskega leta je za vami in navadili ste se že spet na vsakodnevno pot v šolske klopi, na domače naloge, krožke, vaje pevskega zbora in še vse kar sodi zraven. Veseli bomo, če boste revijo GM prebrali in se lotevali glasbenih uganek. Za drugo nagradno križanko se spleča potruditi. Trem reševalcem bomo poslali knjigo Kurta Pahlena „Poslušam in razumem glasbo“, ki je zabavno in obenem poučno branje. Rešitve nam pošljite do 15. novembra na naslov REVIIJA GM, Krekov trg 2, 61000 Ljubljana.

NAGRADE ZA PRVO ŠTEVILKO

Iz tanke kuverte, v katero smo spravili vse vaše rešitve letošnje prve nagradne križanke (bilo jih je presunljivo malo), smo izžrebali tri pravilne. Nagrado uredništva, veliko ploščo Mladi mladim, prejmejo Edmond AUBELJ iz Kidričevega, Vika KUŠTRIN iz Kopra in Matej BOVHAN iz Trbovelj.

REŠITVE IZ PRVE ŠTEVILKE

NAGRADNA KRIŽANKA:
Vodoravno: Wagner, boter, obeski, omelo, ton, Santorin, Atos, dleto,

NAGRADNA KRIŽANKA "MOJSTRA OPERE"

VODORAVNO: 1. enota pouka, šolska ura, 7. Opera skladatelja pod 34. vodoravno, iz katere je prizor na sliki 3; 12. Homerjeva pesnitev o boju pred Trojo, 13. močnata jed, kuhana v sopari (anagram besede piknik), 14. mavec, 15. razgledna gora nad Poljčanami, 16. ognjenik na Filipinih, 17. pokrajina v Vietnamu, 18. prebivalca Nemčije, 20. začetnici imena in priimka izumitelja dinamita, 21. namrčenost; zlovoljnost, 24. začetnici slovenskega satirika in režiserja, avtorja mnogih aforizmov, 26. kozmetika Ilirije, 27. vsebina plodu, 30. nizek ženski glas, 32. grška boginja Zemlje, 33. francoski skladatelj operne in orkestralne glasbe (Georges, 1838–1875; poleg opere pod 4. navpično so znani še Iskalci bisero in suita Arležanka); 34. rojak in sodobnik skladatelja pod 33. vod., avtor znamenite opere pod 7. vod. (Charles, 1818–1893), slika 2, 36. svet, kjer je posekan gozd, 37. špor-

navoz, Verdi, Elena, Kiel, ležalnik, SLO, Erato, Danton, Donat, Alpina.
POSETNIČI: Lačni Franz, Andrej Arnol.

DRUŽINSKI POSETNICI

ALAN F. ZRNIČ

N. ZRNIČ FALA

Oba Zrniča rada poslušata mariborsko punkovsko skupino, ki je trenutno v JLA.

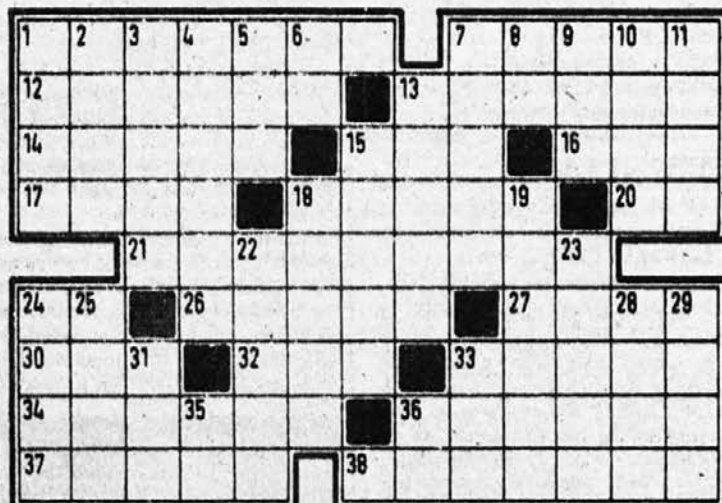
Ž - MOL



Slika 1



Slika 2



tnik, 38. ime slovenskega skladatelja in pianista Lipovška.

NAVPIČNO: 1. pega, 2. polet, 3. kdor kida, 4. znamenita opera in naslovna oseba skladatelja pod 33. vod. (slika 4), 5. žensko ime, 6. pritrilnica, 7. popularni avto, 8. prva in 17. črka abecede, 9. mejna reka med Hrvaško in Bosno, 10. morsk mehkuzec, 11. ribiško mesto na otoku Pašmanu v Dalmaciji, 13. planota nad Bohinjem, 15. žensko ime, služabnica iz Rossinijevega Seviljskega brivca, 18. neurejenost, 19. mesto v srednji Italiji, rojstni kraj ustanovitelja frančiškanskega reda, 22. vrsta opice, ki živi tudi v Evropi in sicer v gibraltarski ožini, 23. mitološki atenski kralj, ki je ubil kretskega Minotavra, 24. orodje za žaganje, 25. ograja, 28. muslimansko sveto mesto, 29. plinast ogljikovodik, 31. tok za puščice, 33. vrsta iglavca, 35. nikalnica, 36. veznik.



Slika 3



Slika 4

POMENEK Z DOPISNIKI

Zdravo!

Je naslovila začetek svojega pisma Andreja Kolar, dijakinja 1. r. gimnazije iz Velenja, ki nam piše kot stara znanka, saj se je kot zglebna dopisovalka udeležila letošnjega srečanja mladih dopisnikov v Žalcu in nam vtise s tega srečanja opisala v svojem prvem letošnjem prispevku. Oglasili so se mi tudi drugi trije, ki so se kot gostje revije GM udeležili srečanja v Žalcu. Mateja Komel, ki zdaj obiskuje 1. razred gimnazije v Celju, in Vera Šuško, ki zdaj hodi v 1. r. pedagoškega šolskega centra v Celju, sta prav tako sporočili svoje vtise iz Žalca.

Zdravo, kličem tudi jaz vsem znankam, pa tudi STOJANU PELKU, dijaku iz Novega mesta, ki je srečanje v Žalcu zabeležil na filmski trak, in katerega fotografije smo objavili že v 1. številki. Stojan pa je tokrat poslal prispevek o prvem abonmayskem koncertu v Zagrebu, ki ga objavljam v celoti:

MESIJA V DVORANI LISINSKEGA

Novomeški gimnazijci smo se tudi letos odločili za glasbeni abonma, ki ga organizirata Zagrebška filharmonija in koncertna dvorana Vatroslav Lisinski. Kljub precej povišani vstopnini se nas je nabralo za cel avtobus in v petek, 25. septembra, smo se prvič odpravili v Zagreb.

Malo tvegano je že za prvi koncert reči, da predstavlja višek abonmayskega izbora, nedvomno pa je bila izvedba Heandlovega oratorija Mesija izredno glasbeno doživetje Filharmonikom in pevcem akademškega zbora Ivan Goran Kovačić so se pridružili solisti Edith Wiens, Karl Markus in Ernst Schramm iz ZR Nemčije ter ena najboljših jugoslovanskih altistk Ruža Pospiš-Baldani. Vse skupaj je odlično vodil dirigent Vladimir Kranjčević.

Mesija je eden največjih svetovnih glasbenih zgodovine in na tem koncertu je zablistel v vsej svoji lepoti. Še najbolj smo bili navdušeni nad petjem zbora in temu primerno je bilo tudi ploskanje na koncu. Pevci pa so se nam oddolžili na najlepši način — s ponovitvijo zaključka drugega dela oratorija, z znamenito Alelujo.

Tudi v prihodnje se nam obeta nekaj izrednih glasbenih doživetij. Že v decembru se nam bosta predstavila dirigent Lovro Matačić in pianist Ivo Pogorelec, nadaljnji program abonmaja pa obsega še Haydnov koncert za orgle in orkester,

Mahlerjevo IV. simfonijo, Beethovovo Eroica in še mnoga druga dela.

Stojan Pelko,
gimnazija Novo mesto

Novomeščanom in drugim iz krajev, ki so blizu Zagreba, lahko marsikdo zavida, da jim ni predaleč do te naše prestolnice glasbenega življenja, kjer se zbirajo velika glasbena imena. Ljubljana si bo morda s Cankarjevim domom znova pridobila veljavo, ki bo privabila znamenite glasbenike in potlej ne bomo več zavistno gledali na drugo stran Sotle. No, saj brez velikih glasbenih doživetij kljub vsemu nismo tudi že sedaj. Gregor Forte iz Novega mesta mi je na primer poslal zapis o imenitnem koncertu zahodnonemških jazzistov, ki so razen v Ljubljani nastopili tudi v Novem mestu. Prispevku je priložil tudi tri fotografije, katerih eno objavljamo. Takole piše:

JAZZ KONCERT NEMŠKEGA KVARTETA

V okviru tedna kulture Zvezne republike Nemčije smo Novomeščani v torek 13. oktobra lahko gledali in poslušali pri nas do zdaj še malo znan zahodnonemški jazz kvartet Michaela Sella.

Kvartet, ki ga sestavljajo bobnar Frank Koegler, basist Johannes Neebergall, „Buschi“, altsaksofonist in basklarinetist Bernd Konrad ter vodja — trobentar in skladatelj Michael Sell, je igral moderni, t. j. free jazz. Glasba, ki nam jo je kvar-

tet predstavil, je bila res kvalitetna. Glasbeniki so se odlikovali po izrednih solih — tu velja omeniti imeniten solo altsaksofonista, ki je poleg velike virtuoznosti navdušil tudi z odlično izdelano tehniko igranja na instrument med vdihavanjem, so- lo bobnarja in basista, ki imata izredno izrazno moč, ter končno tudi solo vodje, ki je avtor večine skladb. Skladbe so zanimive: od strogo začrtanega, pa vendar svobodnega ritma nas skladatelj preko raznih be-bop vložkov pripelje do skupinske improvizacije, ki jo izvajalci v nekaterih skladbah popestrijo in dopolnijo s svojimi glasovi. Prav tako je zanimiv tudi sam nastop na odru: premikanje, menjava instrumentov...

Nastop nemških glasbenikov v dvorani novomeškega doma JLA, ni bil deležen prav velike pozornosti, vendar to ne bi smel biti vzrok, da v prihodnje takih koncertov ne bi bilo.

GREGOR FORTE,
gimnazija Novo mesto

Za konec sem prihranil prispevek, ki sta ga napisali Andreja Homan in Marija Orešnik, učenci glasbene šole iz Škofje Loke. Zares sem vesel, da sta se podpisali na ta način, ki prča o tem, da sta z dušo in srcem glasbenici. Iz vsebine pisma pa razberemo, da se glasbena šola v Škofji Loki loteva tudi drugačnih oblik pouka kot je v navadi. Nobenega dvoma ni, da za vzgojo pravega glasbenika ni dovolj individualno delo z instrumentalistom in nekaj ur nauka o glasbi. Škofjeloška glasbena šola

je, če sodimo po opisanem primeru, na pravi poti posredovanja širšega pogleda v svet glasbene umetnosti.

OBISK NA BALETNEM ODDELKU ZGBI V LJUBLJANI

25. septembra dopoldne smo učenci 5. in 6. razreda glasbene šole Škofje Loka obiskali baletni oddelk na ZGBI v Ljubljani in prisostvovali pouku v 4. razredu. Nad vsem, kar smo videli, smo bili nemalo presenečeni.

Prostor, v katerem baletniki vadijo, ima vzdolž daljše stene pritrjena dva drogova, na drugi strani pa veliko ogledalo. V učilnici je tudi klavir, kajti vsaka učna ura baleta je spremljana z glasbo. V prvem delu ure so se učenci ogrevali ob drogu, kasneje so prešli k težjim vajam v prostoru. Uporabljajo dvoje copat, navadne baletne in copate, ki imajo spredaj mavčno konico za ples po prstih. Takrat smo prvič videli in doumeli, koliko truda, natančnosti, telesne vzdržljivosti in čuta za lepoto je potrebno za pravilno izvajanje slehernega giba.

Po končani učni uri (2 šolski uri) nam je mentorica baletne skupine pojasnila, kako poteka študij osmih letnikov: učenci 1. in 2. razreda vadijo dvakrat tedensko, višji letniki pa imajo poleg drugih predmetov baletno učno uro vsak dan.

V nasprotju z glasbeno umetnostjo, ki uporablja italijansko terminologijo, ima baletna umetnost izrazoslovje za položaje in gibe v francoskem jeziku.

Čisto drugače bomo od sedaj dalje cenili delo baletnih umetnikov, njihove predstave bomo spremljali z večjim zanimanjem.

Predlagava tudi drugim učencem in učiteljem, da se kdaj poslužijo takšne ure kot pouka, saj sva prepričani, da nam podobna ura praktičnega prikaza lahko mnogo bolj približa umetnost, njene lepote in težave.

Andreja Homan, Marija Orešnik
OŠ Škofje Loka

Ko sam prebral zgornji sestavek, so mi živo prišle pred oči baletne ure, ki sem jih obiskoval pred mnogimi leti na isti šoli, baletni copatki in koraki ob spremljavi klavirja. Ampak to seveda ni bistveno. Pomembna je misel, ki jo Andreja in Marija sporočata ob koncu, da bi nareč podobne učne ure izvedli tudi drugi. In res, če že ne (glasbene ali osnovne) šole zunaj velikih mest, bi vsaj ljubljanske in mariborske brez večjih težav lahko obiskovale baletno šolo. S tem Andrejinim in Marijinim predlogom se za tokrat poslavljam od vas

VAŠ UREDNIK



Fotografija: MERLIN OLIVER

PLES JE ŽIVLJENJE V MENI

RAZMIŠLJANJE JASNE KNEZ

Na steni binglja listek ...

le v plesu dosežem tisto najlepšo širino, tisto omamljujočo daljino, tisto neizrekljivo prostranost, ki sta jo zmožna ustvariti duša in telo.

Plesna točka ... kako se smešno sliši. Na vrsti je ples, plesalka vam bo predstavila ... kaj neki predstavljam s plesom ... Hej, videli smo tvoj proizvod, lep ples. Figo proizvajam, jaz samo SEM produkt plesa. Zadržijo si bila na tistem nastopu tako lepa ... Hvala, ampak človek, ki pleše, še ni bil nikoli grd. Lepa tolažba, ko še kozmetika odpove, zapleši, pa se olepšaš. Ha, ha ... zato torej bi ti rada plesala noč in dan, da ljudje ne bi opazili, kako povprečna in nezanimiva si pravzaprav v resnici. Kaj pa govoriš, resnica je zame takrat, ko plešem. To ni iluzija, to ni teater, to ni igra. V plesu bi rada prikazala, kakšna sem v bistvu, ker tega ne znate videti v trenutku srečanja na ulici. S pomočjo plesa preidem v stanje, v katerem bi pravzaprav morali živeti vsi ljudje, če hočemo imeti na zemlji raj in ne dolino solz.

Iz razpenjenih voda Gangesa so vreli studenci ...

S kačami okrašeni lasje so opletali Šivi med plesom in njegov ples je odrešil svet.

Mene pa ples rešuje, kadar ne vem kaj in kako.

Danes se komaj premikam, nizek pritisk je, ali kaj. Šla bi kam na sprehod, pa me mine, ko se zazrem v sajasto jutro, še okno zaprem. Malo kavice, da mi kri požene po žilah ... Naredim nekaj dihalnih vaj in se utrujeno zvrnem na posteljo. Z nogami, naslonjenimi na steno, ležim na hrbtu, krožim s stopali, dlani, očmi; po kitajski masaži se पुलim za lase, ušesa, stiskam nos, se potrkvam po glavi ... vse ostane v zunanjih fizičnih oblikah, ne razgiba mi duha, zaman buljim v zvezek s pripravami. V obupu si zavrtim glasbo in telo se samo od sebe zgane. Po čudežu zvoki lahkotno vzamejo težko telo ... vse dokler ne vem več, ali sem zvok ali gib hrbtenice, ali pa morda jaz sama ustvarjam to glasbo ... Fizično čutim, kako se mi bistrijo občutki, misli mi jasne in glasne pozvanejo k umskemu delovanju, odhitim k mizi in stresem pravo kot bi mignil. Potem plešam in šivam in si operem kaj, in pišem in plešam in si pojem, se sebi smejim, na glas govorim, to me spravlja v smeh, da se valjam po tleh, na konicu ne vem več, kdaj plešam in kdaj počnem kaj drugega ...

Berem iz mladinske revije: „Že stari Grki so menili, da ples ob hitri glasbi pomaga pri oblikovanju mišic in povečuje umske sposobnosti.“ Ves članek izzvenil kot reklama za ples — če si napadalen, se po plesu umiriš, če si bojazljiv, te mine strah, nervozni postanejo veseli, štori pa se začnejo gibati graciozno, če si zaprt, ti ples pospeši prebavo, debel shujša, presuh se odebeli, starost pa pride pozneje, če ne opustiš plesa. Tolstoj je plesal kazačok pri osemdesetih. Kaj naj še rečem, saj je že vse povedano ...

Ker plešam že odkar se sebe zavedam, mi je ples nekaj samo po se-

bi umevnega, sestavni del vsakdanjega življenja. Šele zadnja leta o njem razmišljam intenzivneje in bolj razumsko ter spoznavam, kaj mi pomeni in zakaj mi kaj pomeni. Odpira mi oči za nove stvari, odkriva mi drugačno čutenje sveta. Vse to počasi prodira v zavest. Lahko bi rekla, da sem prej plesala bolj nagonsko, nezavedno, slepo sledeč glasu in občutkom v sebi. Z vajami, s postopnim obvladovanjem telesa, pa sem začela polno uživati radost gibanja. In kako se prav dvignem od tal in prepustim duhu, da zaplava, da poleti in me nosi, nosi v neverjetna prostranstva. V njih je sama meh-koba, samo letenje, samo prelivanje

polne krvi v blaženih čustvih. Takrat doživim najpopolnejši stik s samo sabo. Najgloblje takrat začutim sebe, najbolj lahko takrat užijem samo sebe. V plesu priključim spet deško igrivost stopal in dlani, spet prižgem iskre nagajivosti v oči. Milijon možnosti imam, da vsak trenutek ustvarim nekaj neponovljivega. Nekaj, kar lahko oblikujem samo jaz, nekaj, kar je odvisno samo od mene. Tu res lahko uresničim svoja hrepenenja po svobodi.

Plesalec služi ljudem, daje jim, pozna jih, vse vidi, vse sliši. Oblikuje se v spoznavanju. Poskuša združevati. Pred nastopom se ne sprašuje, ali se mu bo strgal dres, ali bo skočil dovolj visoko, da ga bodo občudovali ... Vprašati se mora: Ali bom koga zbudil, mu dal kosček svojih sanj, da bo mogel videti sebe, svoje življenje še drugače? Jih bom privedel do njih samih? Šel bom in prosil, rōtil, zahteval, vpil, jokal, se smejal. Vse, prav vse bom storil, da jim odprem oči, da jim pokažem lepoto sveta, lepoto njih samih, svetlo luč na klancu. MOJE ŽIVLJENJE JE PLES, PLES JE ŽIVLJENJE V MENI. Ne gledamo telesa, temveč to, kar nam telo pripoveduje, kar izpoveduje in izraža. Kakšno vzdušje ustvarja? Kaj hoče v nas vzbuditi, ali nas hoče prenesti v določeno razpoloženje? Mogoče pa nima nobenih zahtev ... Le giba se, v nas pa nehote vzbuja občutke. Glej, razveseljuje me, buri mi domišljijo, glej, nekam me nosi, v sanje, ali kam?

Ljudje prihajajo in odhajajo, stvari dobiš in jih izgubiš, čustva se porajajo pa spet zbledijo ... ples ostane. Edini, ki mi je vedno zvest. Zlomim si nogo — plešam z roko, polomim si celo telo — še vedno bo ples v meni živel, pišem o njem, žari v meni in me ohranja pri volji. Brez plesa ne obstajam. Je moja duša, izpolnitev vseh hrepenenj, vsega nemogočega in v vsakdanjiku neuresničljivega. Vse kar doživljam, izražam skozi plesni gib. Rada imam življenje, vendar ga žele v plesnem zanosu celotno občutim. Ne morem sprejemati nobene ljubezni, sreče, spoznanja, ne da bi vse to predala dalje, dalje v svet, v ljudi. Skozi ples, s plesom — z lepoto, ki se imenuje resnica globoko doživetje veličastnega daru, ki nam ga je dala narava življenja. Ples je vse — tvoje ustnice, ko se premikajo, najina otožnost, kadar se ne najdeva, besede, ko si vesel, koža, ko se blešči ...

JASNA KNEZ

Fotografija: TONE STOJKO

