

II 263343

REVUJA GLASBENE MLADINE SLOVENIJE
ST. 4/14 L. 1983/L. 13





Fotografiral LADO JAKŠA

NASLOV UREDNIŠTVA

Revija GM, Krekov trg 2/II, 61000 Ljubljana, telefon (061) 322-367. Račun pri SDK Ljubljana, številka 50101-678-49381. Izide osemkrat v šolskem letu, celoletna naročnina je 88 din, posameznega izvoda 11 din.

UREDNIŠKI ODBOR

Peter Barbarič, Miloš Bašin (tehnični urednik in oblikovalec), Lado Jakša, Marko Kravos, dr. Primož Kuret (glavni urednik), Igor Longyka, Mija Longyka (lektorica), Kaja Šivic (odgovorna urednica), Mojca Šuster, Metka Zupančič, Mirjam Žgavec.

UREDNIŠKI SVET

Dr. Janez Hoeffler (predsednik), dr. Marija Bergamo (FF—PZE Muzikologija), Igor Dekleva (AG Ljubljana), Gregor Forte (GMS), Nena Hohnjec (PA Maribor), Jakob Jež (ZKOS), Marija Mesarič (ZDGPS), Dragica Mlinarič (GMS), Lovro Sodja (ZDGPS), Jože Stabej (DGUS), Dane Škerl (DSS), Mojca Šuster (GMS) in delegacija uredništva (glavni in odgovorni urednik).

Revija GM izdaja Glasbena mladina Slovenije. Grafično jo pripravlja DITC - tozd Grafika Novo mesto v Novem mestu, tiska tiskarna Ljudske pravice v Ljubljani. Revija je oproščena temeljnega davka na promet proizvodov po sklepu Republiškega sekretariata za informacije 412/1-72, z dne 22. oktobra 1973. Sofinancirata jo kulturna in izobraževalna skupnost Slovenije.

V JEKU KONCERTNE SEZONE

Slovenci radi poudarjamo, da imamo pestro in bogato glasbeno življenje, navajamo zavidljiva števila poklicnih in amaterskih skupin in orkestrrov. In res je teh precej, pa tudi njihova poudarjalna raven je visoka. Lahko bi torej rekli, da je naše občinstvo razvajeno, da — predvsem ljubljansko — vedno pričakuje vrhunsko poustvarjanje. Z novo sezono v Cankarjevem domu so se v Ljubljani odprle neskončne možnosti za vso koncertov željno publiko, spremenili pa so se tudi pogoji naših glasbenikov. Izbira dvoran za manjše zasedbe in zvočna velika dvorana z orglami za orkestre — kakšno razkošje! Izbiramo lahko med najmanjšim, a najbolj samostojnim in osveščenim Ateljejem Društva slovenskih skladateljev, prenovljeno dvorano Ljubljanskega Festivala in obema filharmoničnima ter tremi dvoranami v Cankarjevem domu, ne všteti seveda operne hiše in drugih priložnostih glasbenih prizorišč. Okrogle so in oglate, te dvorane, nizke in visoke, temne in svetle, tudi akustika je največkrat dobra. Prostora torej več kot dovolj, tudi glasbenikov, naših in tujih, ki bi želeli v njih nastopati, ne manjka. A vsi ti bi morali imeti že zvaneča imena, velike reklame, najbolje bi bilo, da bi JANA o njih objavljala v tujini narejene intervjuje. Predvsem pa bi morali vsi ti glasbeniki izvajati „sposoben“, našemu občinstvu priljubljen program.

Če je naša publika razvajena na „zunaj“, če občuduje tehniko, zvok in morda poustvarjalne sposobnosti, pa ji še veliko manjka do glasbenega poznavanja in sladokustva, kajti pri vsebini je precej ozkosrčna. In to trpko odjekne skoraj v vsakem koncertnem programu. Vse kaže, da bo naše občinstvo kljub bogastvu dvoran in poustvarjalnega blišča takšno še nekaj časa ostalo, kajti začarani krog je težko presekati. Kultura stane, to vemo in občutimo vsi, zato je treba dvorane napolniti, predstave čimbolje prodati. Če pa je to naš cilj, moramo sporede prilagoditi okusu najširšega občinstva. Te zakonitosti še posebej držijo v teh stabilizacijskih časih, ko je vsako delovanje treba denarno ovrednotiti, ko gre za svobodno menjavo dela, v času, ko je tudi občinstvo dokaj hvaležen odjemalec kulturnih dobrin.

Vse to pa pripelje do natrpne, neurejene koncertne sezone, ki jo pravkar doživljamo. Ne samo, da ne zmoremo usklajati terminov koncertov različnih prirediteljev in glasbenih zvrsti, (tega smo pravzaprav že navajeni), celo v samem Cankarjevem domu je težko slediti prireditvam, ki bi nas zanimala. Dogaja se, da moramo skočiti po prvi polovici enega koncerta v sosednjo dvorano na drugi del drugega, da smo vsaj kolikor toliko na tekočem. In ko utrujeni in s polnimi ušesi vsakovrstne glasbe zakorakamo skozi pasajo Maximarketa proti domu, nas sprejme improviziran rock skupinice mladih, ki se v kotu izločb „grejejo in vadijo“.

Zares vele mestno!

KAJA ŠIVIC



Fotografiral LADO JAKŠA

KURIRČKOVIH DVAJSET LET

MARIBOR 1982

Ce je nekdo star 20 let, si misli-
mo, no, ta je že samostojen, je že pri
kruhu. Ali pa vsaj bo v kratkem.
Postal je „odrasel“ in sfrčl v življe-
nje.

Ce pa je 20 let star nek festival,
potem se to že šteje za „lep jubilej“,
za tradicionalno prireditev, nekaj
časnikarjev napiše o njem stolpec v
dnevem časopisu, morda ga ome-
nijo celo v TV Dnevniku in predva-
jajo zasuk po množici v dvorani,
nekaj obrazov iz prve vrste in dva
stavka iz sicer preobsežnega nastopa
slavnostnega govornika. Morda orga-
nizatorjem podelijo celo kakšno
družbeno priznanje — in do nasled-
njega tradicionalnega obravnavanja
je mir. Vse to se je zgodilo tudi
Festivalu Kurirček — letos je nam-
reč slavil 20 let obstoja, bil je
omenjen v sredstvih javnega obve-
ščanja, dobil je tudi visoko državno
odlikovanje — Red bratstva in eno-
nosti s srebrnim vencem, pred tem
pa vrsto drugih priznanj. Pa človek
pomisli: potem je pa presneto zaslu-
žen ta festival. Ampak, kaj pa je
pravzaprav to?

Solarji iz Maribora in okolice
vedo — Festival Kurirček je to, da
nas obiščeta dva književnika pa kak-
šen oficir JLA in pripovedujejo o
svojem delu in življenju. Glasbeniki
in otroci, ki pojejo v zboru, vedo za
pevsko revijo v mariborski Unionski
dvorani. Nekaj tisoč solarjev pa se
spominja povabila, naj kaj narišejo
ali napišejo za natečaj ... Ni malo
tistih, ki jih festival zadeva tako ali
drugače, pa o njem zato nekaj vedo.

In je škoda, da le nekaj. Razmi-
ljala sem o tem, ko sem bila med 15.
in 18. decembrom v Mariboru in
sem po službeni dolžnosti spremljala
sklepne prireditve Festivala Kurir-
ček, saj sem kot predstavnica glasbe-
ne redakcije TV morala pripraviti tri
oddaje, seveda glasbene, tako kot je
navada. To pojasnilo sem zapisala iz
dveh razlogov. Prvi je ta, da na
prireditve nujno gledam drugače kot
vi, ki vam je namenjena revija GM.
Konec koncev sem se rodila sredi
revolucijskih in vojnih let, ki so tako
silno zaznamovale naš svet in dala
povod tudi Kurirčku. Drugi razlog
pa je tale: kljub temu, da že leta
spremljam Kurirčkovo pevsko revijo,
ki je le ena od prireditev festiva-
la, sem se šele letos zavedala, kako
ozki smo vendar: glasbeniki spreml-
jamo glasbeni del, likovniki likovni
del, književniki literarnega, vsak po
svoji stezici, urno in naravnost —
ojej, pa kakšna priložnost za razgled
po pisani trati vsakovrstnih naporov,

domislic, sporočil! Zares, tu moram
napisati nekaj pohval na račun tega
Kurirčkovega festivala, pa naj bodo
naštevani dosežki še tako ogulje-
ni. Takoimenovane sklepne priredit-
ve — vsako leto so sredi decembra v
Mariboru — so namreč, kot pri
ledeni gori, le manjši del, ki ga je
moč opaziti, glavnina pa se skriva
pogledu. Letos so obsegale literarne
nastope književnikov, borcev in ofi-
cirjev JLA v vrstah, osnovnih in
srednjih šolah ter vojašnicah v Mari-
boru in okolici, (bilo jih je približno
50), razstave likovnih del pionirjev
in mladincev, razstavo fotografij, ki
ponazarjajo dvajsetletno pot festiva-
la, razstavo ob 40-letnici pionirske
organizacije, pa pevsko revijo enaj-
stih izbranih otroških in mladinskih
zborov (pevske del se vključijo vsako
drugo leto), pa strokovna posvetova-
nja, pa razglasitev najboljših del
mladih, ki so se odzvali natečaju za
literarni ali likovni prispevek. Dalje
razglasitev nagrajenih del odraslih
književnikov, glasbenikov in podeli-
tev najvišjega priznanja festivala —
kopije kipca partizanskega kurirja,
ki ga je izdelala mlada partizanska
kiparka, preden je padla. Letos so
kipce prejeli glasbenik Pavel Šivic,
pisatelj Karel Grabeljšek in Božo
Kos za likovno ustvarjanje. To je na
hitro povedano tisti vidni del, zdaj
pa tisto manj očitno.

Kurirček resda domuje v Maribo-
ru, svoje niti pa je razpredel po vsej
Jugoslaviji, saj se njegovih natečajev
in srečanj udeležujejo književniki,
strokovnjaki, založniki in pedagogi

iz vseh republik, v Makedoniji je
celo nastal podoben festival v Kiče-
vu. Književnost je bila vsa leta prav-
zaprav poglavitno jedro festivala, saj
se je zamisel zanj rodila v krogu
sodelavcev revije Kurirček. Potem se
je razrasla in postala delovni proces,
ki teče nepretrgoma in povezuje
vsakoletne manifestativne priredit-
ve. Rezultati? Na literarnih nasto-
pih — bilo jih je okoli 2850 — je
sodelovalo prek 200 književnikov,
likovnih in glasbenih umetnikov in
strokovnih sodelavcev. V (finančno)
boljših letih, ko je literarni natečaj
zajemal še roman, povest, dramo in
romansirano biografijo, je nastalo in
izšlo okoli 15 obsežnejših del, še več
je nastalo krajše proze, pesmi in
dramskih prizorov. V Maribor prispe
vsakokrat do 1500 likovnih izdelkov
mladih — pa že ta predstavljajo
izbor. Najboljši literarni sestavki
izidejo v mladinskih periodičnih
listih na slovenskem, srbohrvatskem
in makedonskem jezikovnem po-
dročju. Rezultati glasbenih nateča-
jev (zborovske kompozicije za mla-
de na besedila partizanskih pesmi)
so dali pesmarico ZAPOJMO VESE-
LO. Na letošnji reviji so zbori pred-
stavili dve od treh pesmi, ki so bile
nagrajene lani, to sta bili Slavka
Mihelčiča MATERI in Pavla Šivica
SADIM DREVO.

Tisto, kar strokovnjaki pripravijo
za strokovne posvete, objavi vsako-
letni zbornik Festivala Kurirček, pa
tudi revija OTROK IN KNJIGA. Ta
si je v desetih letih izoblikovala
podobo, ki ni nepomembna. Pozna-

te knjigo portretnih študij SREČA-
NJA S KURIRČKOVIMI NAGRA-
JENCI? Kup dobrodošliih podatkov
je v njej.

Letos so izbrani sestavki s stro-
kovnih posvetovanj izšli pri Parti-
zanski knjigi kot SLEDOVI REVO-
LUCIJE V UMETNOSTI ZA
OTROKE IN MLADINO. Kar lepa
parađa naštevavanja, boste rekli. Kaj
od tega pa lahko vam, mladim,
pomaga zdajle, ne glede na to, da je
ves festival namenjen „prenašanju
revolucionarnih tradicij NOB in lju-
bezni do domovine na mladi rod“?

Meni se zdijo najbolj dragocene
tiste misli, ki skušajo iz plev izbrska-
ti res dobro zrnje. Pa priznati, da so
tudi v literaturi, ilustraciji, in seveda
v glasbi — tudi pleva. Preberem
razmišljanje: „Naj otrpnemo od spo-
štovanja ali strahu? ... Ali sploh
potrebujemo glorificirane junake,
okinčane z abstraktnim patosom?“
In drugje: „Ali je edina pot, da
ohranjamo odpor do vojne, pot
šoka, ki ga smemo ali ne smemo
prihraniti sedanjim generacijam?“
Čeprav je bil nekoč resnica.“ In:
„Slehera nacionalna nestrpnost
vodi k prihodnjim vojnám. Edino
sprejemljivo v mladinski literaturi je
sovrastvo do slabega, zla in krivice,
zla, ki ga prinaša vojna, ne pa
posamezni ljudje ali narodi.“

Zdi se mi, da prihaja čas glagolov
in samostalnikov, pridevnikov, vsaj
tiste privzdignjene, bomo pa opu-
ščali. In v takem času boste vi mladi
iskali sebe in svojo pot in zato je
dobro, če veste, kje si lahko izostri-
te misel.

Zato je škoda, da Festival Kurir-
ček poje pred prazno dvorano, da
njegove ugotovitve ne odmevajo v
višjih nakladah, da imenitne otroške
risbe ne potujejo širše po domovini,
da obsežno mašinerijo festivalove
organizacije poganjata le Jože Filo
in Helena Domanjko (in kakšen
občasen sodelavec), z denarjem je
pa tako in tako križ. Ampak spričo
zagnancev, kot sta imenovana, pa
Bojana Golija, ki izbira likovna dela,
pa Ivana Vrbandiča, zborovodje, pa
požrtvovalnega fotografa Đorđa
Kostantinoviča, ki je poslikal vse
dosedanje Kurirčke in zastavil svoj
denar, da so lahko izdelali značke za
festival, pa še koga — navsezadnje
ugotoviš, da ljudje so in da so voljni
delati in garati. Zato pa ima Kurir-
ček 20 let in je živ in se vsakega
decembra „pokaže“. Mogoče mu vi
mladi lahko pomagate, da bo manj
sramežljiv.

JASNA NOVAK



Martina Vnuk, 12 let, linorez

GM PISMA



Dragi bralci, tokrat bo naša rubrika krajša kot običajno, kajti v zadnjem času vam očitno ni šlo od peresa. Ne le, da je bilo pošte prav malo, še ta, ki je prišla, vsebuje bolj ali manj suhoparna poročila o koncertih in predavanjih. Zato iz teh pisem povzemam le nekaj zanimivejših utrinkov.

Pred dnevom republike so imeli na šoli v Križah pri Trzinu koncert v organizaciji Glasbene mladine. Poslušali so klasično glasbo in izvedbi znanih umetnikov violinista Tomaža Lorenza, flavtista Aleša Kacjana in kitarista Jerka Novaka.

„Čeprav nismo navajeni poslušati tako glasbo, nam je bil koncert všeč in smo umetnike nagradili z glasnim aplavzom. Veseli bomo, če nam bo Glasbene mladina še kdaj omogočila podobno prireditev,“ je zapisala Mojca Nunar iz osnovne šole v Križah.

„Prvič sem videla in poslušala simfoninčni orkester v živo. Tako igranje me je navdušilo in z veseljem se bom še udeleževala podobnih prireditev. Kajti nekaj tako lepega, kot je poslušati simfoninčni orkester

v živo, pri nas, ki smo od Ljubljane oddaljeni precej kilometrov, ne moreš doživeti vsak dan.“ Tako je napisala v svojem pismu Amna Potočnik, članica GM Ljutomer, ki obiskuje tudi nižjo glasbeno šolo. Opisala pa je nastop simfoninčnega orkestra Slovenske filharmonije, ki je pod vodstvom Sama Hubada pred praznikom republike gostoval v Ljutomeru. To je bil v tem kraju prvi tak koncert po 18. letih!

Iz Dolenjskih Toplic sem dobil dve pismi. V prvem Marjana Murn opisuje oktobrsko ekskurzijo v Ljubljano, v okviru katere so si ogledali tudi operno predstavo Ero z onega sveta. „Lahko rečem, da je opera enkratna stvar in si želim, da bi si jo lahko še kdaj ogledala,“ je končala Marjana in pri tem seveda mislila na predstavo in ne na poslopje ljubljanske opere, ki pa je sicer lepo tudi samo po sebi, zlasti zdaj, ko je po dveh letih obnavljanja dobilo polepšano pročelje. Kogar bo letos še zanesla pot k Operi, naj si ne pozabi ogledati lepe arhitekture, okrašene s kiparskimi motivi in pozlačenimi ornamentami.

Predavanje o rock glasbi, ki ga je

na celodnevni osnovni šoli v Dolenjskih Toplicah imel Drago Vovk, je spodbudil k pisanju pisma Rebeka Lukšič, članica novinarskega krožka. „Svet glasbe se nam je zelo približal in nas pritegnil. Če dobro premislimo, je glasba del življenja,“ je končala svoje pisanje Rebeka.

Tokrat sem uvrstil med pisma tudi Petrin literarni poskus, ki je pravzaprav razmišljanje v ritmizirani prozi in ne pesem, čeprav si mu, Petra, dala veržno obliko in čeprav je blizu poetičnemu občutju. Ogiblji se znanih, čeprav lepo zvenceh fraz (npr. „materina roka, ki te ljubeče gladi po licu“) in ubesedi raje svoj osebni izraz!

KAJ JE GLASBA

Ritem, je korak njenih lahkih nožic in melodija, je glas njenih ust. Tiho hodi skozi zrak in napolni človekovo dušo.

Skrivnostna je.

Lahko jo slišiš, vidiš, čutiš.

Vidiš jo v različnih barvah, ki se prelivajo v mavrico. Sinja je kakor nebo, pa zopet zelena kot nitke smeha.

Občutiš jo kot materino roko, ki te ljubeče gladi po licu.

Ko ti kakor kaplja krepilnega vina kane na srce, tedaj razmišljaš o luni, o morju, o gozdovih v soncu; razmišljaš o pravi ljubezni. Postane ti prijateljica, vedno si želiš njene družbe. En sam trenutek je v tebi, in vendar ti toliko da.

En droben hipec—dovolj, da te osreči!

Vendar se ti nikoli ne razkrije

do kraja; živi zase in v svojem svetu. Moraš jo iskati!

A v trenutku snidenja, ko ti kaže vse svoje lepote, spoznaš njen čar, ki ne umre!

PETRA NEUVIRT, 8.a
OŠ Kerenčičevih, Pesnica

S Petrinim prispevkom za danes končujem v upanju, da se bo do prihodnjic nabralo več pošte. Lepo vas vse pozdravlja
VAŠ UREDNIK

GLASBENE PRIPOMBE ČEŠKIH ŠOLARJEV

Na koncertu je bilo toliko ljudi, da je moral violinist stati.

Za dedka Mraza sem si goreče želel, da bi izgubil violino.

Violina toži in joče, zato ima violinist pod vratom vedno robec.

Nekatere skladbe so tako težke, da jih mora peti več pevcev hkrati.

Solist je pevec, ki prepričevalno prekriči zbor in orkester.

Opera je edini kraj, kjer morilec in žrtev družno prepevata.

Vsebino opere moramo vedeti vnaprej, sicer ne bi vedeli, zakaj gre in bi se vrteli na sedežih.

GODCI OD VSEPOVSOD

Decembra lani sta bili v nizozemskih mestih Dordrecht in Arnhem že sedmi glasbeni prireditvi „Winterfolk“. Z izbiro nastopajočih prireditelji tokrat niso imeli posebej srečne roke.

Geslo „Ne želimo imeti festiva zvezdnikov“ je seveda sila dobrodošlo, vendar je treba zato pri izbiranju še toliko bolj paziti, kar pa očitno niso niti mogli niti želeli.

Čutiti je bilo poudarek na domačih godcih in onih iz sosednjih dežel, kar je razumljivo, saj jih ljudje poznajo iz klubov in drugih podobnih prireditev. V spored pa so vključili še nekaj glasbenikov iz oddaljenejših dežel ali celo celin; med slednje sodi skupina iz Čila Machitun, ki že vse od strmoglavljenja Allendeja živi v Belgiji, ter flavtist, tolkalec in pevec Dario Domingues, svetovljan, rojen pa v Južni Argentini. Iz Madžarske je prišla skupina Makam es Kolinda, ki jo vodi mandolinist, avtor in pevec Peter Dabasi, omeniti pa velja še francoske rockersko-plesne zabavnike Apres L'Turbin, godce, zbrane iz različnih sorodnih francoskih



LIEDERJAN je trio s severa Zahodne Nemčije. Fantje pojo, in to sila ubrano, ter godejo na dupe, lajne, kitare, harmonike, flaute, oboe in še kaj. V sporedu imajo ljudske napeve, na svojih ploščah — dosedaj so jih obelodanili osem — pa imajo tudi nemalo pesmi s sodobnimi, aktualnimi in dokaj političnimi

vsebinami. Pod humorjem se iskrijo bodice in ostri komentarji na račun konzervativne desnice, starih in mlajših nacistov itd. Da so zares odsev dogajanj v svoji domovini priča tudi dejstvo, da je tudi Helmut Kohl že dobil svoje mesto v njihovi pesmi.

ansamblov ter zakonca Marion Arts in Robbie Laven iz Nove Zelandije, ki sta ob spremljavi različnih strunskih glasbil, harmonik in saksofona ubrano in veselo prepevala ljudske in lastne, pa tudi znane pesmi iz časov bluesa in swinga. Slovensko ljudsko izročilo so predstavili Bogdana Herman in zakonca Terlep.

No, na prireditvah ni bilo občutiti je primankljaj dobre godbe, marveč tudi pomanjkanje cekinov pri poslušalcih; vse težje se namreč odločajo za obisk glasbenih prireditev. Tako je večina glasbenikov, med njimi tudi naša trojica, muzicirala pred pol praznimi avditoriji. A takšne podobe ni bilo videti le na Winterfolku — že lani so prireditelji folklornih, pa tudi rockovskih in jazzovskih festivalov, krèpkò občutili recesijske čase, saj so le redki pokrili stroške organizacije, dobičkarje pa bi najbrž lahko prešteli na prste. Bomo videli, kaj nas čaka v prihodnje ...

Besedilo in fotografija:
DRAGO VOVK

V ŽIVO

Drugi koncert za mariborski glasbeni klub je „dopolnil“ akustični večer v Unionski dvorani, ki ga je spremljal Milko Postrak. Kratek povzetek njegovega zapisa.

Večer je onemogočilo predvsem slabo ozvočenje. Nerazločni vokali so skupaj z mikrofoni pomenili prej njegovo pravilo kot pa izjemo. Med desetimi izvajalci, ki smo jih lahko tokrat slišali, omenimo vsaj tri: Lada Planka, ki je navdušil s tehnično dodelanim, pa tudi poglobljenim preigravanjem skladb za klasično kitaro, Ibiz, katerih lirična glasba je delno naslonjena na narodne motive, ter D'Drava Country Dečke, ki so s svojo inačico veseljaške Country glasbe, ki jo je občinstvo z navdušenjem sprejelo, večer tudi zaključili. Nekateri se še lahko zabavajo. Ljubljanski koncert ob obletnici vzpostavitve vojnega stanja na Poljskem ni prinesel kakšnega posebnega presenečenja. Še najbolj svež je bil nastop edinega neafirmiranega benda večera — Ofenzive, ki bi lahko s svojim ostrim, natrganim zvokom, nekako v maniri zgodnjih Gang Of Four, počasi prebila že polletni „sloves“ enega ljubljanskih „upov“. Med „priznanimi“ bendi večera (Kuga, O Kult!, Otroci soci-

alizma, 92) so še najočitnejši korak naprej naredili Otroci, ki se jim pozna, da v zadnjem času veliko nastopajo. Jani Kovačič je ob pomoči glasbenega dela bodočega Neodvisnega Umetniškega Sindikata v ljubljanskem Pionirskem domu (kljub nekaterim pomislekom) potrdil dejstvo, da ga še ne moremo odpisati. Več kot dve uri dolg koncert sta sestavljala dva električna dela, med njima pa je bil krajši akustični intermezzo. Jani se je še posebno vživel v prvem, pub rockerskem, vendar je v okviru benda dosti manj neposreden. Manj zanimiv je bil drugi, „širši“ del njegovega nastopa, ki ga je onemogočila predvsem prevelika pretencioznost Janija in njegove „družčine“ ter z njo povezano pomanjkanje dinamike. Od nastopa Dr. Feelgooda v Hali Tivoli sem pričal-

koval precej več kot le rutinsko, nedinamično razkranje slovesa starih „spontanih“ zabavljacev. Pravi „žur“ so najbrž onemogočile tudi hladne razsežnosti velike dvorane Hale Tivoli. Teden kasneje je v isti dvorani nastopila Riblja Čorba. Samega so me bolj pritegnili njeni „predvozači“, zagrebška Boa. Njen kratki, a živahni in zabavni izlet v novo funkoidnost mi je vrnil po drugem albumu „Ritam strasti“ omajano zaupanje v njeno godbo. Riblja Čorba od spomladi, ko smo jo že lahko videli v Ljubljani, „v živo“ ni napredovala. Kljub temu, da skuša širiti svoje „glasbeno izrazoslovje“, pa hrbtenico njenega nastopa še vedno tvorijo preskušene rock'n'roll in hard rock skladbe tipa „Lutka s naslovne strane“. Poleg tega pa je bil takrat tudi Bora Djordjević manj prepričljiv.

Dan pred koncem starega leta smo znova „romali“ v Pionirski dom, tokrat na skupni koncert Begnagrada, Srpa in njunih povezav. V prvi vrsti so presenetili Begnagrada, ki so nam namesto svoje pozne ECM sanjivosti tokrat ponudili zabaven prednovoleten kabaret, ki so ga še dodatno razživeli nekateri člani Srpa. Tudi sam Srp ni razočaral. Potrdil je dejstvo, da se njegov kabaret, sinteza pogosto diametralnih godb, brecljevske subverzivnosti in uličnega teatra, vedno bolj razvija in dobiva tudi vedno bolj „lasten“ obraz. Končno se tudi v Kranju izvija bend, na katerega lahko računamo. Gre za Frakcijo užaloščenih klovnov, ki smo jo lahko videli v ljubljanskem alternativnem disku FV 112/15. Frakcija skuša podobno kot Otroci socializma (in seveda tudi Public Image Ltd) „umoriti“ rock'n'roll. Za razliko od Otrok je pri tem precej bolj radikalna. Enkratno odtrgan, mračen zvok kitare, odtujen glas pevc in zanimiv klovnovski izgled, to so trenutne zanimive dimenzije njene godbe. Precej bolj pa šepa njena ritem sekcija. Besedila pa bi bilo treba kdaj še videti ali pa slišati.

pbč

ODMEVI

LJUBLJANSKI KLAVIRSKI PRAZNIK – NIKOLAJ PETROV

V ponedeljek, 13. decembra, je Ljubljana gostila Nikolaja Petrova – še enega iz plejade vrhunskih sovjetskih pianistov, ki vedno znova preseñajo s svojo dognano klavirsko tehniko in nenavadno izrazno močjo (spomnimo se le nedavnih uspešnih koncertov Aleksandra Toradzaja).

Petrov je nastopil tudi še v sredo, 15. decembra, kot solist v koncertnem večeru simfoniki RTV Ljubljana, vendar bo naša pozornost veljala zlasti njegovemu solističnemu nastopu.

Poleg izjemne virtuoznosti in muzikalnosti je Petrov zlasti presenetil z zanimivim in malce nenavnim programskim izborom, ki kaže njegovo izredno široko razgledanost in obvladovanje pianistične literature. Vse skladbe na koncertu so bile namreč klavirske priredbe in variacije na znane Paganinijeve teme; izjema niso bili niti dodatki, ki jih je zahtevalo dodobra ogreto občinstvo v polno zasedeni veliki dvorani Slovenske filharmonije. Tak program je izvajalec posvetil letošnji 200-letnici rojstva italijanskega violinskega virtuoza, čigar dela so vse do današnjih dni navdihovala mnoge skladatelje, od katerih so bili nekateri tudi mojstri klavirske igre.

Najprej je bila na sporedu zanimiva in privlačna skladba Posvetilo Paganiniju sodobnega sovjetskega skladatelja Jurija Falika, ki je bila napisana posebej za Petrova; prvi del koncerta pa so zaključile raznolike in fantazijsko bogate Variacije na Paganinijevo temo Johanna Brahmsa. V nadaljevanju je prišla do izraza poetičnost Schumannove klavirske glasbe v njegovi obdelavi tem iz Paganinijevih Kapric za solo violino. Vrh koncerta pa je bila izvedba prve redakcije Lisztovih Etud po Paganiniju, v katerih je virtuoznost tega klavirskega genija dosegla enega svojih vrhuncev, ki mejijo že na bravurozno razkazovanje dovršenega obvladovanja klavirske tehnike. Kljub nekaterim možnim pomislekom o smiselnosti takih dokazovanj virtuoznega obvladovanja instrumenta, ki lahko kaj hitro postanejo sama sebi namen, moramo biti Nikolaju Petrovu hvaležni za lepo in zanimivo klavirsko doživetje, kakršnih si v koncertni Ljubljani lahko samo še želimo.

MARKO KRAVOS

DNEVI AVSTRIJSKE KULTURE – MATINEJA V SF

Na otvoritvenem – matinejskem koncertu smo poslušali skladbe Huga Wolfa in Gustava Mahlerja, ki so jih izvedli basist Alfred Burgstaller, mezzosopranistka Marijana Lipovšek, pianist Marijan Lipovšek, Trio Lorenz in Mile Kosi.

Samospeli Huga Wolfa sodijo med najbolj krhka dela v tovrstni glasbeni literaturi. Preprosti so in ravno ta preprostost izdrži težo strahotne občutljivosti. Z njo skladatelj gladi stisko, da ga ne obvladuje premočno. Poišče ji ustrezno tehnično-kompozicijsko oporo, s pomočjo katere napetost ne pusti.

Vendar, kar je Wolf podprl, to je Burgstaller podrl. Njegova želja je bila preveč enostranska. Usmeril jo je v lepo fraziranje, ki pa se je bolj prilagalo barvi glasu kot izrazom pesmi. Zato se je ognil soočenju in glasbeno bitje nas ni moglo doseči.

Dogajanje je zaživel v drugi točki programa, Mahlerjevem klavirskem kvartetu. Bratje Lorenz in Mile Kosi so ga zaigrali gibko, polno in uglašeno, tako da je bila skladba pravišen uvod k Dečkovemu čarobnemu rogu. Izbor petih pesmi je Lipovškova z deklamatorsko – recitativnim niansiranjem zapela izvrstno. S poslednjo skladbo Urlicht (Praluč) so se razprle duri neskončno širokega prostora, ki je tudi naš, le da ga je težko evocirati. Prav to pa je solistki zares uspelo. Ni razkrila čisto vsega, samo dala nam je vedeti, da še mnogo „tega“ je.

MIRJAM ŽGAVEC

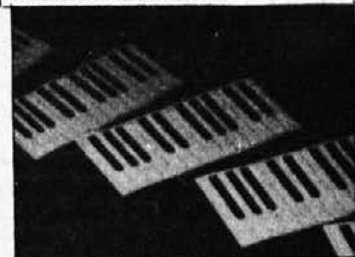
V SPOMIN NA MAHLERJA

V veži Slovenske filharmonije je veleposlanik republike Avstrije 12. decembra odkril doprni kip skladatelja in dirigenta Gustava Mahlerja (delo akademskega kiparja Bojana Kunaverja), ki je v sezoni 1881–82, dirigiral v takratnem ljubljanskem Deželnem gledališču. Na slovesnosti je o Mahlerjevem delu v Ljubljani govoril Primož Kuret, nato je sledil matinejski koncert skladb Gustava Mahlerja in Huga Wolfa, ki so ga izvedli pevca Alfred Burgstaller in Marijana Lipovšek, pianist Marijan Lipovšek ter Trio Lorenz z violinistom Miletom Kosijem. Pobudo za odkritje spomenika je dal Avstrijski kulturni inštitut v Jugoslaviji. Slovesnost je bila uvod v „teden avstrijske kulture“ v Ljubljani z raznimi glasbenimi, filmskimi in drugimi prireditvami.

Fotografiral: LADO JAKŠA



SODOBEN KLAVIRSKI PROGRAM – JELKA KLEMENČIČ



Zadnji koncert lanskega leta v Društvu slovenskih skladateljev je odlikoval res zanimiv program in kvaliteten poustvarjalec. Odkar je pred šestimi leti odšla na podiplomski študij v Koeln, se je pianistka Jelka Klemenčič prvič spet predstavila slovenski glasbeni publiki in sicer z izborom zahodnoevropske in ameriške klavirske literature 20. stoletja. Izbrane skladbe so razpele časovni lok od obdobja pred 1. svetovno vojno s Skrjabinovimi Preludiji op. 74 in 9. sonato prek značilnih dosežkov ameriškega avantgardista Henryja Cowella v dvajsetih letih, serialnih in postwebernjskih skladb Aloisa Zimmermanna in Karlheinz Stoskhausna, do novejšega cikla Cageovih klavirskih skladb iz let 1974/75 Etudes Australes, Litanijskega portugalskega skladatelja Nunesa in dveh skladb (Drevesa in Improvizacije), predstavnice mlade slovenske skladateljske generacije Brine Jež – Brezavšček.

Mlada pianistka je presenetila in navdušila z energično in izredno barvno bogato igro ter popolnim obvladanjem glasbila, kar je v omenjenih skladbah pomenilo tudi obvladovanje tehnike igranja v notranjosti klavirja. Po njeni zaslugi smo imeli prvič priložnosti slišati sicer že kar šest desetletij staro Cowellovo skladbo The Banshee, ki je bila prva v zgodovini klavirske glasbe namenjena izključno izvajanju v notranjosti – po strunah klavirja. Poudariti velja tudi to, da je večino skladb igrala na pamet, kar je pri nas v izvajanju sodobne glasbe že prava redkost in gotovo sposobnost, ki jo naši pianisti pri sodobnem repertoarju premalo gojijo in razvijajo. Na koncertu Jelke Klemenčič smo se lahko prepričali, da šele tako podajanje še tako „zaprte“ ali „izolirane“ sodobne glasbe lahko res navduši in prepriča.

MOJCA ŠUSTER

ODMEVI

ORFF V GIBU - SODOBNA UPRIZORITEV PLESNEGA FORUMA SLOVENIJE

Kako so se mladi plesni zavzeteži lotili gibne postavitve Orffove glasbe Catulli Carmina? Novo, sveže, drzno, celo šokantno. Zbral se je Plesni forum Slovenije in v sedanjih sezoni uprizoril (dramsko - z osrednjo zgodbo o Catullu in Lesbi - in plesno) Haendlove pesmi za Gajo v nizu treh kategorij. Presenetljiv vokal Barbre Streisand, ki je pela Haendlove pesmi, so poudarili plesalci nove vseslovenske plesne družine v dihu gibanja domislic Damirja Zlatarja Freya. Tudi tehtnejšo celoto v gib prenešene Orffove glasbe Catulli Carmina so vsi skupaj (v družino vključujem tudi scenografa, kostumografa in še veliko sodelavcev) gradili v dramaturgiji Igorja Likarja.

Premiera novih slovenskih koreografskih postavitev se je iztekla 15. decembra lani v dvorani ljubljanskega Mladinskega gledališča in mladi kreativci upravičeno zaslužijo, da jih vidi (in sliši Orffovo radoživo in čutno glasbo) veliko več ljubiteljev gibne glasbene umetnosti.

Ljubljanska kritika se nikakor ni odzvala temu plesnemu izzivu, ki sicer ni nov, pa je vendar problematično zastavljen, saj združuje ustvarjalne težnje profesionalnih in ljubiteljskih plesalcev (in ne samo plesalcev).

Kdo so Plesni Forum Slovenije? Plesalke in plesalci mariborskega Baleta, skupine Magma prav tako iz Maribora, k skupnemu delu pa so pripomogli še ljubljanski Studio za svobodni ples, celjsko Plesno gledališče, levji delež pripada koreografu in organizatorju Damirju Zlatarju Freyu. Prvi uspeh je že tui Catulli Carmina Carla Orffa so navdušeno sprejeli gledalci na novosadskem malem Sterijinem pozorju. Slovenska kritika pa spet nič. Upamo, da se bo Plesni forum Slovenije kljub vsemu razcvetal še naprej.

URŠKA ČOP

Fotografija: TONE STOJKO

Prizor iz predstave (od leve) Matjaž Farič, Sonja Polanc in Jasna Knez kot Amianna.

UMRL JE ARTHUR RUBENSTEIN

Glasbeni svet se je pred kratkim poslovil od enega največjih posustvarjalcev svojega časa, velikega pianista Arthura Rubinsteina. Legendarni ameriški umetnik se je rodil leta 1887 v Lodzu na Poljskem, študiral pa je v Varšavi, Berlinu in tudi pri znamenitem Paderevskem v Morgesu. Debitiral je pri enajstih letih, se pravi še v prejšnjem stoletju, in to v Berlinu. Življenje je posvetil glasbi, največ je nastopal solistično, igral pa je tudi v duu z violinskimi virtuozi, med njimi s Heifetzom in Ysaïjem. Neverjetna vitalnost mu je omogočala, da je nastopal do svojih devetdesetih let, snemal je in poučeval, komponiral klavirska in komorna dela. Kljub opešanemu vidu se je leta 1979 iz Kalifornije, kjer je imel domovanje, odpeljal na Poljsko in obiskal kraje svoje mladosti, kjer je francoski režiser Reichenbach o njem posnel televizijski film.



PRISRČEN SPREJEM PRI NEMŠKEM OBČINSTVU - DUBRAVKA TOMŠIČ

Proti koncu preteklega leta je naša pianistka Dubravka Tomšič-Srebotnjak gostovala v Demokratični republiki Nemčiji, kjer je v sedmih mestih koncertirala kar enajstkrat. Osem koncertov je imela z orkestrom (v Karl-Marx Stadt, Halleju, Berlinu in Dresdenu), trikrat pa je nastopila s klavirskim recitalom (v Schwerinu, Dresdenu in Potsdamu). Z orkestri je izvedla 2. klavirski koncert v C-duru Sergeja Rahmaninova in Mozartov koncert v D-duru KV 537, recitali pa so bili sestavljeni izključno iz del Mozarta in Chopina. V Berlinu je koncerte z Berlinskimi simfoniki vodil slovenski dirigent, ki trenutno deluje v Beogradu, Anton Kolar.

Nemško občinstvo je našo umet-



nico pričakalo z veseljem in občudovanjem, saj jo skoraj v vseh teh mestih dobro poznajo in je povsod dobrodošla gostja koncertnih odrov. Kritike so si bile edine, da njena naravna in briljantna igra sodi v sam vrh klavirske poustvarjalnosti in v krajih, kjer je nastopila samo z orkestrom, so obžalovali, da je nimajo priložnosti slišati tudi v recitalu. „Osrečujoč večer izredno zrele klavirske igre...“ piše kritik v Dresdenu, „... sposobnost doživljanja in oblikovanja pri tej umetniški prav. zares nima meja...“, se strinja kritik v Karl-Marx Stadt.

HAYDNOV VEČER - ORKESTER LJUBLJANSKE AG

Akademija za glasbo v Ljubljani je pripravila simfonični koncert v počastitev 250. obletnice rojstva skladatelja Josepha Haydna.

29. decembra lani sta akademijski orkester in zbor predstavila naslednja skladateljeva dela: Koncert za orgle in orkester št. 2, Simfonijo v D-duru Hob. I/104, imenovano Londonska ter Misso in honorem Sancti Nicolai. Solisti so bili: Renata Bauer, orgle, Daniela Hrvatin, sopran, Eva Novšak-Houška, mezzosopran, Branko Robinšek, tenor in Borut Gorinšek, bas. Koncert je vodil dirigent Anton Nanut, zbor je pripravil prof. Janez Bole.

Zanimanje poslušalcev je bilo kar precejšnje, saj so tovrstni akademijski koncerti pri nas redki. To dejstvo pa ni bilo ravno v prid celotnega koncerta, kajti orkestru manjkajo izkušnje v skupinskem muziciranju. Prav skupinska igra pa bi morala biti v tej ustanovi pomemben in stalni del študija. Sicer solidno naštudirani zbor bi potreboval še nekaj vaj, da bi se bolje ujel z orkestrom. Težko je tudi razumeti, zakaj organizatke z orkestrom skorajda ni bilo slišati.

Tudi če bi vsa omenjena „sitna“ dejstva (ki so jim morda botrovala „objektivne“ težave) odšteli, lahko samo ugrabimo, kako bi se počutil „papa“ Haydn ob poslušanju te dramatično zastavljene interpretacije, ki je imela bolj malo skupnega z njegovo preprostostjo in vedrino.

DARJA FRELIH



ZVOKI SAKSOFONA

Svetovno znani pariški Inštitut za glasbene in akustične raziskave IRCAM (Institut de recherche et coordination acoustique/musique) deluje na treh področjih, ki pa se med seboj tesno povezujejo: na raziskave v laboratorijih za akustiko in za digitalno sintezo zvoka, na pedagoške aktivnosti v obliki seminarjev, tečajev in individualnega dela s skladatelji in instrumentalisti ter na koncertno dejavnost, s čimer skrbi za stalno izvajanje novo nastalih glasbenih del in njihovo popularizacijo. Tokrat nas iz tega širokega spektra dejavnosti zanima predvsem iskanje novih zvokov in izvajalskih tehnik instrumentov, konkretnije saksofona, ki naj služi kot model za tovrstne raziskave v IRCAMu.

Da je IRCAM v svoje programe sploh vstrelil raziskovanje instrumentov, gre nedvomno velika zasluga slovenskemu, pretežno v Parizu živčemu trombonistu in skladatelju Vinku Globokarju. Direktor IRCAMa, slavní komponist in dirigent Pierre Boulez je Globokarja povabil k sodelovanju že v času nastajanja te ustanove, leta 1972; takrat je mednarodna skupina skladateljev, v kateri so bili poleg Globokarja še Luciano Berio, Jean-Claude Risset, Gerald Bennett in Michel Decoust, pripravila osnovne smernice in programe za delovanje inštituta. Globokar je bil ob otvoritvi IRCAMa januarja 1977 prvi vodja instrumentalnega ateljeja, po njegovem odhodu pa so tovrstne raziskave zamrle. Instrumentalni atelje so obnovili januarja 1982, vodstvo je prevzel flavtist Pierre-Yves Artaud, poleg raziskovanja možnosti flave pa so začeli ali nadaljevali raziskovanje možnosti saksofona in trombona, kar vodita saksofonist Daniel Kientzy in trombonist Benny Sluchin. Novi projekti bodo zajeli še raziskovanje klarineta, violončela, tube in klavirja.

Daniel Kientzy, enaintridesetletni saksofonist, ki je poleg svojega dela v IRCAMu tudi aktiven koncertant in urednik izdaj za saksofon pri osrednji francoski založbi za soodobno glasbo Salabert, nam je v pogovoru razkril načine sodobnih instrumentalnih raziskav in pokazal na težave pri sodobnem gradivu za saksofon, ki ni ravno obilno.

Eno izmed osnovnih načel v IRCAMu je skupinsko delo. Tako ima vsak instrumentalist na voljo skupno akustičnih inženirjev, tehnikov različnih profilov, računalniških inženirjev in programerjev. Trenutno vlagajo največ truda v razvijanje majhnih sprememb „klasičnih“ instrumentov, ki pripomorejo k novim

načinom igranja in k novim zvokom; gre npr. za igranje mikroiintervalov in več tonov hkrati na saksofonu, za igranje dveh saksofonov hkrati, za poudarjeno zvenenje alikvotnih tonov ob osnovnem tonu in podobno. Zanimive rezultate dosega jo z izdelavo novih ustnikov; za saksofon zdaj razvijajo ustnik, podobno tistemu pri trobenti, s pomočjo katerega so novo nastali saksofonski zvoki povsem drugačni od doslej znanih. Pri tej konkretni nalogi so akustiki izračunali vse možnosti in s pomočjo računalnika izbrali najboljše. Kientzy je nato preizkusil, če so nove ideje tudi res izvedljive in praktično učinkovite. Uspeli „prototip“ so nato izdelali kar v domači delavnici IRCAMa, Kientzy pa je doslej tudi že poskrbel, da so nekaj novih pridobitev takoj uporabili tudi skladatelji. Sam namreč stalno sodeluje s skladatelji, ki želijo pisati za saksofon in izbrati njegove nove zvočne možnosti. Tako je samo v zadnjih dveh letih okrog 14 skladateljev sodelovalo z njim, mu posvetilo skladbe, Kientzy pa jih je že izvedel na številnih koncertih in jih tudi posnel na dve kaseti. Naj omenim le nekaj njihovih imen, ki pa pri nas povečini niso znana (razen morda priznane in večkrat nagrajene skladateljice in profesorice kompo-

zicije na pariškem konservatoriju Betsy Jolas): Balif, Fourchotte, Borenstein, Rosse, Tosi, Brabant, Diedrich, Garcin, Mireanu, Luc, Tallet, Gagneux in drugi. Pri tem se vsi raziskovalci zavedajo, da spremembe ne smejo biti tako velike, da se instrumentalisti nanje ne bi mogli privaditi ali se jim prilagoditi.

Plod tovrstnih vzporednih raziskav bo tudi knjiga *Traité d'Instrumentation*, s katero raziskovalci želijo svoje delo posredovati čim širšemu krogu glasbenikov – skladateljev na eni in poustvarjalcev na drugi strani. V ta namen so v novembru 1982 pripravili tudi prve tečaje o novih instrumentalnih tehnikah. Kientzy sam pa je izdelal knjigo, opremljeno s kaseto, ki ima naslov *Les Sons multiples aux saxophones* (Raznoliki zvoki saksofonov) in je kot prva izšla v novi seriji Salabertovih izdaj o novih instrumentalnih tehnikah. Za to delo je približno eno leto sistematično iskal in obdeloval vse možne kombinacije prijemov in ustnih nastavkov, ki dajejo zvenenje več tonov hkrati. Ker so to posebni prijem, po navadi ne veljajo za vse inačice in je treba poiskati možnosti za vsako glasbilo iz družine saksofonov posebej. Poleg nekakšnih tabel za vse možne zvoke je Kientzy izdelal še kratke vaje in

primere praktične uporabe teh zvokov, vse pa še posnel na kaseto.

Drugi Kientzyjev projekt v okviru IRCAMovih instrumentalnih raziskav je povezan z elektronsko glasbo. Na eni strani gre za povezovanje saksofona z različni modulatorji zvoka, na drugi pa za povezovanje zanimivega elektronskega pihalnega instrumenta Lyricon z računalnikom. Lyricon je analogni sintetičator, ki ima namesto klaviature cev z ustnikom, pri čemer se različen zračni tlak spreminja v različno električno napetost. Instrument so izdelali v ZDA, a ni doživel komercialnega uspeha, saj je bil predrago in pretežek za igranje; „naslovljen“ je bil na pihalce, pihalci pa se ne navdušujejo preveč za elektroniko. Lyricon skuša zdaj Kientzy povezati z najnovejšim IRCAMovim digitalnim sintetizatorjem 4X. Če bo projekt uspel, bo digitalni sintetizator 4X s svojimi ogromnimi možnostmi na podlagi poljubnega prej vstavljenega računalniškega programa lahko neposredno spreminjal zvoke, ki jih bo pihalec sproti izvajal na Lyriconu.

Zakaj se Daniel Kientzy s takšno zavzetostjo loteva vseh raziskav, ki so zvezane z novimi možnostmi igranja na njegov instrument? Sam ugotavlja, da je kljub veliki priljubljenosti saksofona, vsaj zaradi jazzovske glasbe, sodobne literature zanj v t.i. resni glasbi zelo malo. Pravi, da zato, ker obstoja tradicionalna šola igranja, ki ne ustreza estetiki sodobnih skladateljev. Sicer odlično akademsko izšolani glasbeniki imajo značilen vibrato zvok, ki sodobne skladatelje odbija, igrajo pa z njim „sodoben“ repertoar – dela iz obdobja med obema vojnama, ki so nastala predvsem v zapoznelem impresionističnem slogu. Vse to pa iščočega komponista, ki hoče slišati vse kaj drugega, ne more navdušiti. Drugo stran predstavljajo jazzovski glasbeniki, ki odkrivajo veliko zanimivih efektov, ti pa so po navadi tako osebni, da jih komponisti težko uporabijo. Kientzy meni, da je rešitev v kompromisu med klasično saksofonsko tehniko in jazzovskimi „odkritji“, ter priznava, da je tudi sam porabil veliko časa, preden se mu je uspelo znebiti tipičnega akademskega vibrata in doseči čist, raven ton.

Vsekakor prav v sodelovanju instrumentalista in skladatelja, v koncertni, pedagoški in izdajateljski dejavnosti, ki razkriva in približuje nove tehnike, prijeme, zvoke, Daniel Kientzy vidi ključ za uveljavljanje in potrjevanje sodobne glasbene estetike.

MOJCA ŠUSTER

Primer iz knjige *Les Sons multiples aux saxophones*: primer nastanka in uporabe dveh zvokov na baritonem saksofonu; I. zapis (transpozicija), II. dejansko zvenenje, III. najhitrejša repeticijska in razpon dinamike, IV. prstni red, V. možne kombinacije v trilčku, VI. jakost posameznih tonov v kombinaciji, VII. kombinacije teh tonov

Spodaj je krajši primer uporabe obeh navedenih zvokov.

I	II	III	IV	V	VI	VII
No	Sounds	Repetition	Fingering	Shakes	Separate	Other possibilities
Trump		Dynamics		Possible	Search	
Bb			$\frac{1}{4}$ A	(B) (10) (16) 15 (20) (10) (17) 25 85 - 77 - 78 - 79		
Bb			$\frac{1}{4}$ A	(B) (10) (16) 15 (20) (10) (17) 25 85 - 77 - 78 - 79		

Below the table is a musical notation example for baritone saxophone, showing various techniques like 'librement', 'keep the fingering', and 'molto'.

OSEMDESETLETNICA MARICE LUBEJEVE

Sopranistka Marica Brumen-Lubejeva je v tem letu dočakala visok življenjski jubilej, 80. rojstni dan, in je prav gotovo ena najstarejših slovenskih pevk.

Marica Lubejeva se je rodila 20. marca 1902 v Brnci pri Beljaku na Koroškem. Še kot otrok se je s starši preselila v Gorico, kamor je bil premeščen njen oče, železničar. Tu je Marica obiskovala osnovno šolo in dva razreda meščanske šole. Leta 1915 so Lubejevi kot vojni begunci prišli v Maribor.

Marica je od rane mladosti sanjala o gledališču. Sanje so postale resnice, ko jo je leta 1920 Hinko Nučič, prvi direktor slovenskega gledališča v Mariboru, sprejel v zbor. Ob poskusnem nastopu so bili vsi tako navdušeni nad njeno izredno muzikalnostjo, da so jo še v isti sezoni angažirali v opereto, kjer je najprej pela manjše vloge. Že kmalu so ji zaupali tudi večje vloge, npr. v Schubertovi opereti Tri mladenke, nato pa že glavne vloge v mnogih znanih operetah. V Mariboru je ostala do leta 1928, ko je odšla v Beograd in v isti sezoni v Zagreb. Tu se ji je nasmešnila sreča, ko je namesto obolele glavne pevke dobila vlogo Marice v Kalmanovi opereti Grofica Marica. V Zagrebu so se zanj tako navdušili, da je takoj dobila solistični angažman in ostala tam 10 let. Največ je pela Malo Floramy, bila je tako popularna, da so jo klicali „Mala Floramy“, njene fotografije pa so prodajali v zagrebških trgovinah. Leta 1939 se je vrnila v Slovenijo, najprej je bila

stalna gostja v Ljubljani, zatem je do izbruha vojne pela v Mariboru. Pred

Slika: Marica Lubejeva kot Grofica Marica v Kalmanovi opereti.



Namci je zbežala v Zagreb in od tam v Osijek, kjer je nastopala do začetka 1945. Na Hrvaškem je spoznala tudi ustaške zapore in v Lepoglavi izgubila moža.

Po osvoboditvi je zopet prišla v Maribor, kjer jo je Anton Neffat, prvi direktor Opere SNG Maribor, sprejel v Opero. Bila je eden stebrov prve slovenske Opere — že decembra je nastopila kot Marinka v Prodani nevesti. Zatem je pela glavne vloge v Gorenjskem slavčku, Madame Butterfly, Eru z onega sveta, Rusalki, La Boheme, Carmen. Rusalka je bila njena zadnja vloga, z njo je slavila 30-letnico umetniškega dela. V pokoj je šla 31. marca 1954, po dvaintridesetih letih nastopanja.

Naj omenimo še njeno delo pri filmu. Leta 1930 je v Berlinu snemala glasbeni film na glasbo znanega operetnega skladatelja Roberta Stolzja Das Lied ist aus (Pesem je končana). Slavni mojster je bil z našo Marico izredno zadovoljen; v spomin na film ji je podaril svojo fotografijo, kjer je lastnoročno napisal: „Briljantni pevki Marici Lubejevi tisočkrat hvala...“

Marica Lubejeva je bila velik pevske in igralske talent in svojevrsten fenomen, saj je brez glasbene izobrazbe (nikoli ni študirala solo — petja) vse vloge naštudirala po posluhu. Kljub velikim uspehom in priljubljenosti se nikoli ni počutila kot zvezda, vedno je bila preprosta, skromna, zato jo je publika vsepovsod imela tako rada. Najbolj je bila priljubljena v svojem Mariboru, kjer jo poznajo pod imenom „naša Marica“.

Naši Marici, ki je še vedno čila in živahna (v družbi prijateljev tudi še rada zapoje), želimo iz srca še veliko zdravih let!

MIRA MRACSEK

PRESENEČENJE ZA PRESENEČENJEM

Mariborsko operno gledališče pripravlja presenečenje za presenečenjem — v dobrem smislu besede. Po zadnjem vrhuncu v lanskoli sezoni, Gershwinovi Porgy in Bess, je bila 14. decembra prva letošnja sicer zakasnela premiera Gounodove opere Faust. To delo je v običajni izvedbi kljub nespornim muzikalnim kvaliteta m nekoliko romantično razvlečeno.

Tokrat pa se ga je lotila nam že znana umetniška skupina iz Češkoslovaške: režiser František Preisler, kostumograf Josef Jelinek, scenograf Oldřih Šimaček in koreograf Boris Slovak, ki so ustvarili tudi

Porgy in Bess. Osrednja vloga režiserja Preislerja je sicer očitna, a skupina dela kot eden in to, kar ustvari, je povsem enovito. Po njihovi zaslugi je bil Faust na mariborskih deskah edinstvena predstava, ki dokazuje, da ima opera bodočnost in da lahko uspeva v današnjem času. Vse na odru je bilo živo, vse se je neprisljano gibalo, da bi lahko podčrtalo osnovno misel, ki jo je režiser s sodelavci izluščil iz Goetheja in Gounoda: boj med dobrim in zlim!

Napori omenjene umetniške skupine bi bili seveda brezplodni, če ne bi bila kvalitetna izvedba. Direktor

in dirigent Boris Švara je ne le izbral to skupino in vrsto sijajnih poustvarjalcev, ampak je predstavo tudi vodil in usklajeval. Na mariborskem odru že dolgo nismo slišali takšnega kvarteta, glasovno na višini in zanesljivo v vseh legah, ki se je po režiserjevih napotkih tudi igralsko izvrstno vključil v glasbeno dramo, Faust je bil Jurij Reja, Margareta Nada Ružđjak, Marta Majda Švagan, Mefisto pa, ki mu je režiser določil osrednjo vlogo, Neven Belamarić, ki je s pojavo, igro in glasom v pravnji meri prevladoval v dogajanju. Prav tako je bil dober Antonios Filipatos kot Valentin in imenitna Dragica

Kovačič v vlogi Siebla. Zbor, ki ga je pripravil Maksimiljan Feguš, ni bil le skupina pojočih statistik, bil je resnično živ spremljevalec dogajanja. Prepričljivi so bili tudi člani baleta, tokrat ne s klasičnimi baletnimi gibi temveč z učinkovitimi izraznim plesom. Dobro so učinkovali tudi posneti zvočni vložki.

Upričoritev je polna sijajnih režijskih, scenografskih in koreografskih domislic, ki tvorijo čudovito celoto in dvigajo dogajanje na raven, kjer je vse podrejeno osnovni zamisli — da dobro vendar zmaga nad zlim!

VLADO GOLOB

KNJIŽNIČNA KULTURA

Tokrat vam ne nameravamo predstaviti domačih glasbenih knjižnic, pravzaprav tudi tujih ne, vsaj ne ene same. Spregovorili bi radi o določenem tipu tovrstne ustanove, ki ga v Evropi še bolj malo poznamo in za katerega, kot kažejo nekateri primeri, še nismo zares zreli. In kje najdemo te „drugačne“ knjižnice?

V Evropi so si že utrle pot v Skandinaviji, sicer pa je načelo, po katerem so organizirane, najbolj prišlo do veljave v Severni Ameriki. Ne gre samo za glasbene knjižnice, pač pa za tovrstne javne ustanove nasploh, za vsakdanjo, „običajno“ obliko knjižnic, ki so včasih povezane z univerzami včasih pa odprte javnosti. Najpogostejše gre za ogromna poslopja, ki imajo knjige razvrščene po nadstropjih, in sicer po tematiki. Glasbi bi tako pripadla nadstropje ali kar več oddelkov, od tistega s partiturnimi do onega s ploščami. In kaj je skupno tem knjižnicam, ne glede na to, kakšen prostor odmerjajo glasbi? Takoj ko obiskovalec prestopi njihov prag, mu je na voljo prav vse bogastvo, ki

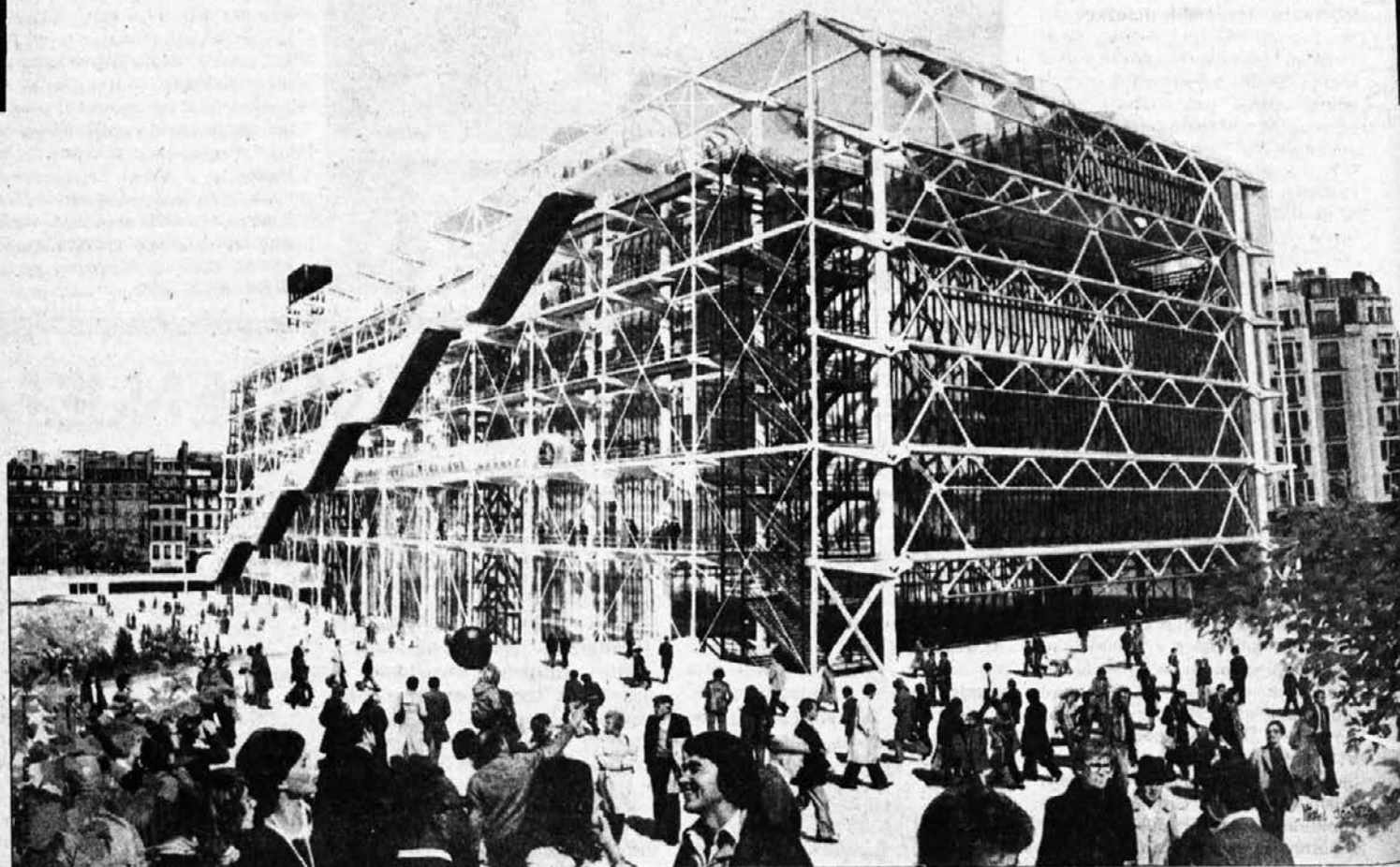
ga ponujajo (in prav nič ne skrivajo): čeprav je včasih težko dobiti dovolilnico za obisk (recimo za nas, ki prihajamo v ZDA ali v Kanado le za kratek čas, ne študiramo tam in nimamo stalnega bivališča), je nato vsakomur vse dostopno. Lahko prelistava rokopise, si natakne slušalke in posluša plošče, lahko sede pred ekran z video kaseto, vzame knjigo, ki ga zanima, iz nje prekopira strani, ki jih potrebuje (običajno je skoraj v vsakem nadstropju po nekaj fotokopirnih strojev). Nihče ga ne vpraša, kako si upa sprehajati se med knjižnimi policami, kako mu pride na misel, da brska med „dragoceni“ knjigami. Posrednikov med bralcem in knjigo ni več; vsekakor pa ni težko najti osebe, ki se spozna tudi na tisto, kar nas zanima, in nam pomaga pri iskanju. Takšne knjižnice zahtevajo od obiskovalcev večjo samostojnost, saj se je treba znajti že pri katalogih in iz njih razbrati, v katero nadstropje ali oddenek je treba po knjigo, ki nas zanima.

Obenem pa svoboda gibanja znotraj knjižnice omogoča, da bralca vodijo

same knjige, da se mu obzorja sproti, kar samodejno širijo, če je le dovolj radoveden, da prelista še po tistem, kar je poleg dela, ki ga najbolj zanima. V knjižnici, kakršnih smo vajeni pri nas, bi morda do tako razvejenih podatkov prišel šele po ovinkih ali dolgotrajnem iskanju. V dveh izredno zanimivih in bogatih glasbenih knjižnicah, ki smo si jih uspeli ogledati v Kanadi, pa ni nič lažjega, kot s partituro v roki sestiti gramofonu in si zavrteti ploščo, nato pa nekaj polic dalje pobrskati še za vsemi podatki, ki se navezujejo na poslušano delo. Avdio in videoteka, ki spada h glasbenemu oddelku univerze Laval v Quebecu, je spravljena v nekaj prostorih obsežne univerzitetne knjižnice; plošč, trakov, kaset seveda ni mogoče poslušati kje drugje v hiši, zato pa se iz drugih oddelkov da prinesiti knjigo, ki jo obiskovalec potrebuje pri poslušanju. „Poslušalnica“ v Lavalu je opremljena s kar se da sodobnimi napravami in je zbrala izredno veliko posnetkov (predvsem sodobne glasbe) in sicer vseh vrst. Drugače je organizirana glasbena knjižnica

univerze McGill v Montrealu: ni v centralni univerzitetni knjižnici, pač pa na glasbenem oddelku (ki je obenem visoka šola, se pravi akademija za instrumentaliste in glasbene teoretike). Ta oddenek pripisuje izredno velik pomen starejši glasbi, zato je razumljivo, da skuša knjižnica nuditi svojim obiskovalcem kar največ gradiva s področja, ki ga raziskujejo. Tu je v nekaj prostorih zbrano vse od plošč do revij in teoretičnih spisov o sami glasbi, pa tudi o estetiki, filozofiji, sociologiji, tako da bralec izgubi kar najmanj časa za iskanje in tekanje iz knjižnice v knjižnico, hkrati pa kar najbolj temeljito izkoristi čas. Zakladi, ki se kopičijo na policah, so seveda kot brezno brez dna — in prav v tem je čar takšnih knjižnic. Nekaterim je najbolj všeč to, da jim pri izbiri nihče ne gleda pod prste, zato je bilo knjižnični fond treba opremiti z magnetnimi ploščicami, da ne bi police naenkrat ostale prazne, da se gradivo na njih ne bi preselilo v zasebne knjižnice.

METKA ZUPANČIČ



VRHUNSKI JUGOSLOVANSKI BALET BREZ TUJCEV

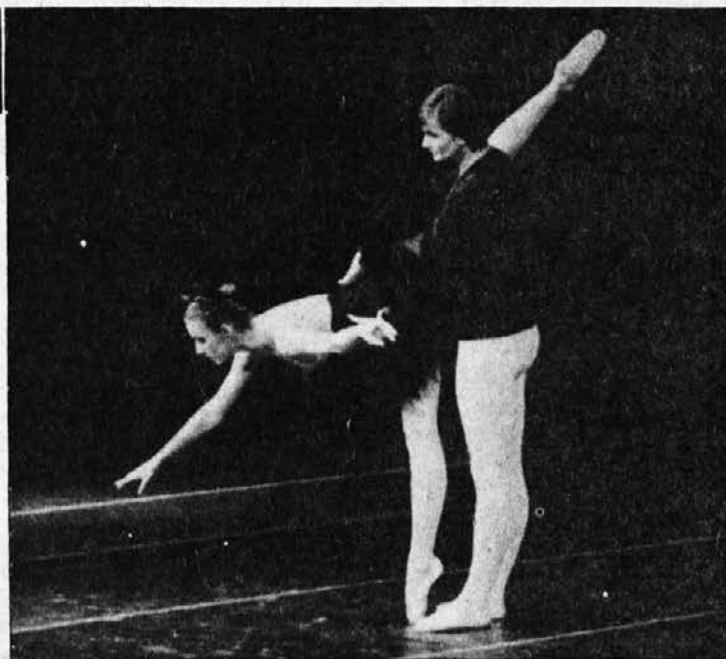
Napoved prvega jugoslovanskega baletnega tekmovanja, ki je potekalo od 18. do 21. decembra preteklega leta na odrih prelepe nove gledališke stavbe v Novem Sadu, je sprva izzvala skeptične pripombe. V jugoslovanski baletni umetnosti namreč že dolgo nismo čutili ustvarjalnega napredka, nič novega se ni zgodilo. Jugoslovanski baletni plesalci in koreografovi je na svetovnih odrih vse manj, pa tudi baletne predstave pri nas se v zadnjem času ne odlikujejo z vrhunskimi dosežki.

Zaradi zakoreninjenosti v klasični racionalizem in neoblikovanosti lastnega nacionalnega baletnega izraza je jugoslovanska baletna umetnost po letu 1960 „zbolela“ za ustvarjalno anemijo, ki pa bi se jo dalo ozdraviti, saj nam je kot narodu z naravnimi plesnimi zmoglostmi angleški pisatelj in baletni kritik Arnold Lionel Haskell v „zlatem obdobju povojnega jugoslovanskega baleta“ zagotavljal mesto naslednikov velikih ruskih plesalcev (in zlasti plesalk). Razvoj je bil torej prekinjen. Treba je bilo torej narediti inventuro dosedanjih dosežkov ter mu začrtati nadaljnjo pot. Do novosadskega tekmovanja, ki je doseglo izredno visoko raven in širino, je bil edino upanje baletni bienale, na katerem pa nastopajo celotni baletni ansambli. Tu torej ni mogoče odkriti posameznikov, zlasti ne mladih — naslednikov dosedanjih plesalcev in koreografov. Na svetovni baletni oder pa prihajajo mladi vrhunski umetniki, ki jih odkrijejo na tekmovanjih posameznikov. Zveza baletnih umetnikov Jugoslavije, ki so jo dokončno oblikovali novembra 1982 v Zagrebu, bo, upamo, reševala organizacijske in kadrovske težave, ki so v glavnem zarile zaradi razvoja. Tekmovanje, ki bo (po dogovoru za okroglo mizo) vsaki dve leti, pa bo omogočalo pregled in selekcijo mladih baletnih plesalcev in koreografov.

Tekmovanje poteka v dveh kategorijah glede na starostno stopnjo: I. kategorija od 16 do 18 let, II. od 18 do 22 let, III. od 22 do 28 let. Tekmovalni program je obvezen.

V Novem Sadu je v prvi skupini tekmovalo petnajst učencev višjih letnikov baletnih šol — med njimi tudi najmlajša tekmovalca Marko Omerzel in Snežna Vrhovec, učenca VII. razreda srednje baletne šole v Ljubljani, ki sta z duetom iz prvega dejanja Adamove Giselle v močni konkurenci starejših učencev prišla v polfinale. V drugi skupini sta iz

Slovenije tekmovala mlada člana baletnega ansambla SNG iz Ljubljane Mateja Pučko in Matej Selan, pa Manica Paustainer iz baletnega ansambla SNG v Mariboru. Od dva: K sliki: Mateja Pučko in Matej Selan — slovenska tekmovalca v II. kategoriji, sta se dobro odrezala.



najstih so se v polfinale uvrstili le štirje, med njimi Pučkova in Selan s plesom v duetu iz tretjega dejanja Labodjega jezera Čajkovskega. Do vrha je prišel le Selan, ki je osvojil v svoji skupini bronasto odličje; srebro so dodelili Tanji Vujšić iz Skopja, zato pa temperamentnemu in

nadarjenemu Zlatku Paniću iz Novog Sada.

Najbolj vznemirljivo je bilo tekmovalstvo tretje skupine, saj se je za nagrade potegovalo šestnajst izkušenih in že priznanih baletnih plesalcev. Nekateri med njimi so dobitniki številnih nagrad in priznanj na bienalu in drugod, vendar zaradi tega nista niti malo upadla morala in tekmovalni duh. V polfinale se je uvrstila le polovica tekmovalcev. Tokrat se je žirija najteže odločila, zato je sklenila nagrade razdeliti v dve skupini — posebej moškim in posebej ženskam. Edini slovenski tekmovalec, Marjan Krulanovič je odločno dokazal, da je najboljši. Odlikovala ga je trdna in precizna plesna tehnika, ki jo je v vlogi Alberta v Adamovi Giselle (ob sodelovanju Judith Muranyi, članice baleta SNG iz Ljubljane, ki je nastopila zunaj konkurence) dopolnjevala elegantna plesna scena. Med ženskami je to dosegla že priznana Almira Osmanović iz Sarajeva. Za njima so le malo zaostajali Zoica Purovska iz Skopja in Aleksandar Izraelovski iz Beograda (dobitnika srebrnega odličja) ter Ana Savić-Husein iz Skopja in Ostoja Janjanin iz Zagreba (dobitnika bronaste nagrade). Omembe vreden poskus, ki ni ostal neopažen, je bil nastop mariborske plesalke Ljiljane Keča, ki pa je v hudi konkurenci starejših in bolj izkušenih kolegov izpadla že v prvem delu tekmovanja.

Med šestimi tekmovalci — koreografi sta bila dva iz Slovenije (Ivo Kosi in Vlasto Dedović, solista ljubljanskega baletnega ansambla in koreografa), dva iz Makedonije (Snežana Spasovska in Ekrem Husein) ter dva iz Srbije (Sonja Lapatanov in Vladimir Logunov). Njihove koreografije niso pokazale nič posebno novega, zato žirija ni podelila prve nagrade. Srebrno odličje je dobil Vlasto Dedović, bronasto pa sta si delila Ekrem Husein in Vladimir Logunov.

Sodelujoči in gostje so bili s tekmovalcem upravičeno zadovoljni, saj so ugotovili, da je bila zaskrbljenost zaradi pomanjkanja baletnega kadra pri nas odveč. Manjkalo je torej le spodbud in navdušenja. Nadaljevati in dograjevati je treba to, kar že imamo — brez pomoči tujcev, ki na naših tleh pogosto delujejo iz osebnih interesov, manj pa v želji, da bi pomagali oblikovati vrhunski jugoslovanski balet.

JELICA PORENTA

Fotografiral
MIOMIR POLZOVIĆ

ZAGREBŠKI BALET NA GOSTOVANJU V ZDA

Balet HNK iz Zagreba je v času od 12. oktobra do 30. novembra lani gostoval v Severni Ameriki. Sodelovali so tudi slovenski plesalci Štefan Furičan, Vojko Vidmar, Andrej Črepinko in Karli Grabnar. Na enajst tisoč milj dolgi poti so obiskali devetnajst držav ZDA in Kanado.

Na šestintridesetih predstavah v petintridesetih mestih jih je gledalo okrog trideset tisoč gledalcev. Predstave so bile v velikih šolah, koledžih in gledališčih. Dvorane s 1400 do 3000 sedeži so bile nabito polne, občinstvo jih je

izredno lepo sprejelo. Naši umetniki so imeli na sporedu najboljše, kar premorejo — dva programa baletov na Beethovovo in Straussovo glasbo ter odlomke iz Labodjega jezera in Kneza Igorja. Kot posebno zanimivost lahko omenimo, da so skupino štiridesetih plesalcev spremljali le ena garderobierka, tonski mojster, inspicient in scenograf, torej so se plesalci na nastope pripravljali v glavnem sami. Kritika je nastop „Zagreb Grand Balleta“ omenjala kot enega najpomembnejših kulturnih dogodkov sezone.

MIRA MRACSEK

HERBERT EIMERT

SKLADATELJ

Med skladatelji, ki veljajo za pionirje v odkrivanju novih zvočnih prostranstev, gre eno izmed prvih mest Herbertu Eimertu.

V letih 1949 in 1950 je poznejši redni profesor bonnskega univerzitetnega instituta za fonetiko in raziskovanje komunikacij Werner Meyer-Eppler razvil metode tehnike zbiranja zvoka in manipuliranja s trakom, s katerimi je ustvaril tehnične možnosti za ustvarjanje elektronskih zvokov. Le-ti zvočni modeli so se zdeli Robertu Beyerju in Herbertu Eimertu dovolj zanimivi za prihodnost, da sta se začela z njimi tudi glasbeno ukvarjati. Umetniški nazor obeh so si bili sicer nasprotni; Beyer je odklanjal prenos serijske metode na elektronsko glasbo in zahteval čisto zvočno kompozicijo, ki pa je glede na takratno stanje razvoja ni bilo mogoče realizirati, kaj šele da bi bila nosilec za nadaljnje praktično delo. Eimert pa je kmalu postal vodilna osebnost novega razvoja, katerega strogi koncept je hitro razvil stil oblikujoče sile. Eimertu je tudi končno uspelo, da je s podporo tehničnega direktorja in intendanta tedanjega Severnozahodnega nemškega radia, Hannsa Hartmanna, ustanovil 18. oktobra 1981 v Koelnu prvi studio za elektronsko glasbo in to kljub najostrejši opozicijski kritiki v naslenih letih.

To je pomenilo popoln preobrat in znani glasbeni pisec Stuckenschmidt je proglasil kar novo dobo v razvoju glasbene umetnosti.

Eimert je bil rojen 1897, sedemnajstega je moral na fronto in bil malo pred koncem vojne težko ranjen. Leta 1919 je pričel študirati na koelnem konservatoriju. Študij je moral leta 1924 prekiniti, ker si je nakopal jezo učiteljev s svojo knjigo *Atonalni nauk o glasbi*. Naslednja leta je študiral na koelnski univerzi in doktoriral leta 1931 z disertacijo „Glasbene strukture oblik v 17. in 18. stoletju“. Leta pred drugo vojno in med njo je preživel kot urednik nekega časopisa. Po



vojni je postal prvi urednik koelnkega radia, ki so ga upravljali Angleži. Tu je prevzel vodstvo pozneje tako znamenitih „glasbenih nočnih programov“ in jih vodil do leta 1965. Čeprav se je leta 1962 upokojil, je tri leta kasneje postal profesor na koelnski visoki šoli za glasbo.

Že mladi Eimert se je teoretično in praktično ukvarjal s takrat še mlado dvanajsttotsko tehniko. Po drugi vojni pa je napisal glasbo za radijsko igro *Kain po Byronu*. S koncertno izvedbo „Štirih skladb“ 26. maja 1953, nastalih v sodelovanju z Beyerjem pa se je začela za javnost zgodovina elektronske glasbe. Prvemu Eimertovemu poskusu lastne elektronske kompozicije „Strukture 8“ so

sledile še mnoge druge. To so danes že kar klasična dela: *Glockenspiel* (1953), *Etude ueber Tongemische* (1953), *Pet skladb* (1955), V čast Igorju Stravinskemu (1957), *Selektion I* (1959/60), *Epitaf za Ajkicija Kuboyamo* (1958–62) *Šest študij* (1962) itd. Z ustanovitvijo studija za elektronsko glasbo je Eimert obenem s svojim delom vplival na celotni razvoj sodobne glasbene umetnosti. Pomemben je tudi kot teoretik. Njegov Učbenik dvanajsttotske tehnike je postal z vrsto izdaj doslej najuspešnejši učbenik svoje vrste. V knjigi *Osnove glasbene vrstne tehnike* (1964) je raziskoval z isto natančnostjo možnosti in prednosti serijske glasbe. Teoretično delo ga uvršča med najpomembnejše glasbene teoretike po Schoen-

bergu. Z njim je za mlado generacijo ustvaril pogoje nemotnega novega glasbenega razvoja in tisto atmosfero svobode in vztrajne moralne gotovosti, brez katere bi bila mlada glasba na novih poteh kmalu obsojena na propad.

Eimert je odkrival in pospeševal številne vrhunske talente. Med njimi so danes že davno znani in uveljavljeni Karlheinz Stockhausen, Henri Pousseur, György Ligeti, Franco Evangelisti, G. M. Koenig, Mauricio Kagel in drugi.

Njegova zasluga je tudi, da je prvič v glasbenem razvoju postavil radijsko oddajo kot središče novega umetnostnega gibanja namesto običajnih revij in časopisov.

„Nočni glasbeni programi“, kjer je v poldrugem desetletju predstavil celotno sodobno produkcijo skladb, teorij, špekulacij in idej, so danes že zgodovinsko pomembni. Tako so prek Eimerta v Nemčiji prvič slišali elektronsko glasbo, Schaefferjevo „musique concrète“ (konkretna glasba), Cageov „prepared piano“ (preparirani klavir), Ligetijeve predstave zvočnih barv in še mnogo drugega. Eimert je tudi dal pobudo za izdajo zbirke *Die Reihe*, vrste zvezkov, ki jih je ob Stockhausnovem sodelovanju izdal kot informacijo o serijsni glasbi. Te publikacije so postale duhovno in teoretično središče mladega glasbenega gibanja. Eimert je umrl 15. decembra 1972.

„Elektronska glasba se od ostale razlikuje po svoji tuji svetlobi, po svoji elastičnosti. To je predvsem njena silna slikovitost. Neizmerljiva lestvica od grozečih gromov do eteričnih zvokov vsebuje vse šume, vso glasbo in vse, kar je vmes. Tudi pri šumih so zvočna polja, ki so čista, jasna glasba, sicer tuja — kot z drugih zvezd — in bolj kristalna kot polna duše, toda imajo čudovit, nikoli do slej slišan čar...“ Te Eimertove besede, zapisane v reviji *Melos* januarja 1953 zvenijo poetično, celo romantično. V njih čutimo upanja poln pogled v glasbeno prihodnost...

PRIMOŽ KURET

POSLUŠAJTE ODĐAJO „IZ DELA GLASBENE MLADINE“

Najprej se vam moramo opravičiti, dragi bralci, ker smo v prejšnji številki pozabili objaviti čas naše oddaje o skladatelju Henzeju. Tokrat vas opozarjamo, da lahko poslušate oddajo o nemškem skladatelju Herbertu Eimertu v soboto, 29. januarja, ob 18.30 na prvem programu ljubljanskega radia.

FREDERIC CHOPIN

Na Poljskem ljudje verjamejo, da štokljino gnezdo na hišni strehi prinaša srečo, in kadar zagledajo bližajočo se jato štokelj, jih z dobrodošlico pozdravljajo. Tudi na Chopinovi hiši je bilo gnezdo. Družina je živela v vasi Zelazowa Wola sredi širnih polj. Mati — Poljakinja je od rojstva živela v tej ravni pokrajini, oče pa je sem prišel iz Francije, ko mu je bilo šestnajst let. Našel si je službo učitelja francoščine v bogati vaški družini, kjer je spoznal svojo bodočo ženo. Čeprav je rad življal na deželi, se je zavedal, da so službe v mestu boljše. Takoj ko se mu je ponudila priložnost, se je zaposlil v Varšavi kot učitelj francoščine v novi deški srednji šoli. Tako se je družina preselila v prestolnico, ko je bil Friderik še dojenček.

V družini so ljubili glasbo. Mati je kljub zaposlenosti s štirimi otroki pogosto igrala klavir, oče pa je dobro obvladal violino in flavto. Ko je bil Friderik še dojenček, je ob vsakem igranju začel jokati in kasneje so ugotovili, da ima mnogo občutljivejši sluh od drugih otrok. Ko je bil star šest let, se je začel učiti klavir. Njegov učitelj Zywny je že dolga leta poučeval, a tako nadarjenega učenca še ni srečal. Friderik je vsako melodijo že prvič zaigral pravilno in skoraj ni potreboval učitelja. Zdelo se je, da njegove roke počno natančno tisto, kar je hotel. Podobno kot roke je imel v oblasti tudi obraz. Če je hotel oponašati opico, se je tako spaknil, kot bi prišel naravnost iz živalskega vrta. Prijatelji so ga pogosto prosili, naj posnema živali. Zelo rad je tudi s sestrami uprizarjal igrice, za katere so besedila napisali otroci sami.

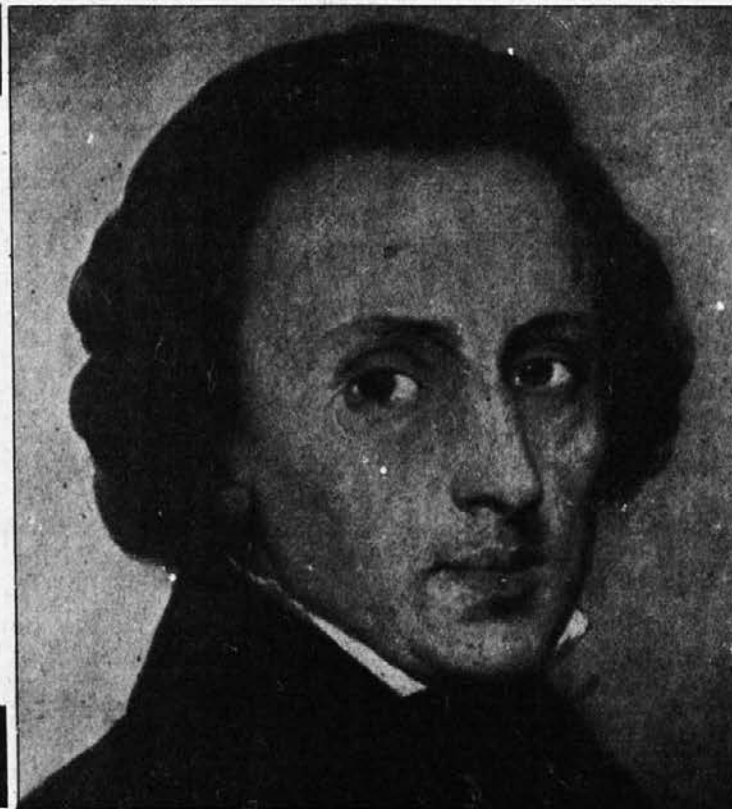
Kmalu se je razvedelo, kako odlično Friderik igra klavir. Neka gospa ga je prosila, da bi zaigral na njenem hišnem koncertu. Gostje so bili navdušeni in so dejali, da Friderik igra prav tako dobro kot Mozart v njegovi starosti.

Naslednjič je nastopil čez leto dni, ko mu je bilo osem let. Tokrat je šlo za javni nastop pred številnim občinstvom. Mati je Frideriku za to priložnost kupila žametno obleko s čipkastim ovratnikom, saj je igral z orkestrom. Poslušalci so bili čisto iz sebe od navdušenja in niso nehali ploskati. Po koncertu je mati Friderika vprašala, kaj je po njegovem občinstvu najbolj ugajalo in deček ji je odgovoril: „Mislim, da moj ovratnik, mama!“

Na ta koncert je prišlo mnogo slavnih ljudi in začela so deževati povabila za nove koncerte. Tako je Friderik spoznal bogate družine in prišel tudi v hišo velikega kneza Konstantina. Tu se je spoprijateljil s knezovim sinom Pavlom, ki je bil njegovih let. Včasih je knez Frideri-

ka prosil, naj mu zaigra kakšno svojo skladbo. Vedno je namreč užival, ko je gledal dečka, kako igra in strmi v strop. „Mar vidiš tam napisane note?“ ga je spraševal. Ena Friderikovih skladb je bila knezu tako všeč, da si jo je dal napisati, nato pa jo je moral kapelnik obdelati za ansambel, ki jo je igral na paradi.

Z dvanajstimi leti se je Friderik vpisal v srednjo deško šolo. Bil je tako prizadeven učenec, da je na koncu leta prejel posebno priznanje. Seveda pa je bil prav tako navdušen za norčije kot drugi dečki njegovih let. Med počitnicami je s sestrami odšel na deželo, kjer so jih čakali konji in prostorni gozdovi. Še pomembneje je bilo na deželi to, da je imel Friderik dovolj časa za glasbo. Tu je poslušal ljudske pesmi in ples, ki so ga čisto prevzeli. Ljubil je te melodije in hodil je od vasi do vasi, da bi jih slišal čimveč. Veliko plesov si je zapisal, še več se jih je vgnezdilo v njegov spomin. Poleti, ko je imel štirinajst let, je igral ruskemu carju, ki je bil na kratkem obisku na Poljskem. Nad dečkovim igranjem je bil tako navdušen, da mu je podaril diamantni prstan. Nekaj dni pozneje so izdali prvo Friderikovo skladbo — rondo za klavir. Friderik je sicer do takrat napisal že precej del, a prvič je doživel, da so njegovo delo tiskali, kar je za vsakega skladatelja zelo vznemirljivo doživetje.



Po tem razburljivem poletju se je Friderik kar težko spet lotil šole, vendar ni želel razočarati očeta in je tudi zadnje šolsko leto zaključil z odličnimi ocenami. To poletje je odšel z materjo in sestrami na potovanje po Nemčiji. Dobra hrana, počitek in sveži zrak so mu vrnila zdravje, ki je bilo ob koncu šolskega leta omajano.

Po vrnitvi v Varšavo se je Friderik odločil, da stopi na pot poklicnega glasbenika. Starša sicer še nista bila prepričana, da je njun sin na to dovolj pripravljen, a prijatelji so jima prigovarjali, da sta Friderika poslala na triletni tečaj v glavno varšavsko glasbeno šolo. Direktor Elsner je bil prav gotovo najprimernejši učitelj, ki ga je Friderik lahko našel. Bil je strog, a je znal popustiti tam, kjer je bilo treba. Najprej se je prepričal, da Friderik obvlada vsa pravila komponiranja, nato mu je dovolil, da katero od njih prelomi, če ni bilo druge poti, da bi Friderikova glasba zazvenela tako, kot je želel. Elsner je tudi kmalu uvidel, da Friderik veliko bolje kominira za klavir kot za orkester in zbor. Zato mu je dovolil, da večino časa prebije ob klavirju.

Friderik je hrepenel po potovanju in še posebej si je želel obiskati Berlin. Želja se mu je uresničila, ko ga je tja vzel s seboj eden očetovih prijateljev. Friderik je poskušal čas čimbolje izkoristiti. Vsak večer je obiskoval koncerte in operne pred-

stave, brskal pa je tudi po glasbenih trgovinah, kjer je ure in ure presedel v kotu in neumorno prebiral notne zapise. Kar prekmalu so se morali vrniti. V tistih časih je potovanje trajalo nekaj dni in kočijaž se je pogosto ustavljala, da so se potniki osvežili v gostilni in da je kočijaž napojil ali zamenjal konje. Friderik je ta čas porabil za igranje, če je našel kak klavir. Potniki so utihnili in sedli okrog njega. Pogosto je še kočijaž prisluhnil igranju. Ko je Friderik končno le moral prenehati, so ga poslušalci na rokah odnesli do kočije. Bili so navdušeni, saj še nikoli v življenju niso slišali tako čudovitega igranja.

Naslednje leto sta Varšavo obiskala dva slavna glasbenika: Hummel je bil eden najboljših pianistov tistega časa, Paganini pa je bil verjetno največji violinist, kar jih je kdaj živelo. Friderik je bil očaran in obenem presenečen nad njunimi sposobnostmi. Uvidel je, koliko mu manjka do njune ravni. Kljub temu je bil prepričan, da bo nekega dne igral tako dobro kot onadva. Končni izpit na glasbeni šoli je položil z odličnim uspehom, zato je bil razočaran, ko mu vlada ni odobrila denarne podpore za potovanje v tujino. Nadaljnje šolanje mu je omogočil oče, ki sicer ni bil bogat, a je sinu želel pomagati, kolikor je bilo v njegovi moči in mu je podaril svoje prihranke.

Friderik je najprej odpotoval na Dunaj, pozneje pa v Pariz. To mesto je tako vzljubil, da mu je ostal zvest vse življenje. Kariero je začel kot koncertni pianist in doživljal je velike uspehe, vendar je bilo njegovo igranje primernejše za manjše prostore kot za koncertne dvorane. Vse več časa je namenil komponiranju. Krhalo pa se je tudi njegovo zdravje, ki nikoli ni bilo prav trdno in umrl je razmeroma mlad.

Friderik Chopin je ostal slaven do današnjih dni predvsem zaradi svojih skladb za klavir, saj sodijo nekatere med najlepšo glasbo, kar je nastalo za ta instrument. Veliko del zahteva od izvajalca izredne tehnične spretnosti, ker jih je napisal za svojo izvajalsko raven. Skoraj polovico njegove glasbe sestavljajo najrazličnejši plesi — valčki, mazurke, poloneze. Večinoma temeljijo na poljski ljudski glasbi, ki jo je Friderik poslušal v poletjih, ki jih je preživel doma na deželi. Nekatere teh plesov so priredili za orkester in so glasbena podlaga baletu Les Sylphides, ki so ga izvajali tudi v Ljubljanski operi. Chopin je pisal tudi za orkester in glas, vendar to glasbo redkeje slišimo. Zato pa so klavirski recitali pogosto sestavljeni izključno iz njegovih del.

CATHERINE GOUGH
Prevedla VESNA ČINČ

ŠTUDIJSKO SREČANJE Z RICHARDOM STRAUSSOM

Znani slovenski operni režiser Emil Frelj je v preteklem decembru slavil dvoje obletnic. Dopolnil je sedemdeset let in hkrati slavil petdeset let umetniškega dela. Jubilej je proslavil delovno, z režijo Puccinijeve opere *Turandot* v ljubljanski Operi. Sodelavcu revije *GM1*, ki že dolgo sodeluje s svojimi prispevki iz glasbenega sveta z vseh celin, iskreno čestitamo in mu želimo še veliko uspešnih let. V letošnjem letniku smo že začeli objavljati njegove spomine na sodobnike. Tokrat nam opisuje svoje srečanje s skladateljem Richardom Straussom.

Kot mlad režiser, željan umetniškega izpopolnjevanja, do tedaj je bilo za menoj le devet režij oper in operet, sem se na Visoki glasbeni šoli Mozarteum v Salzburgu udeležil strokovnega opernega seminarja namenjenega režiranju opernih del uglednega nemškega skladatelja Richarda Straussa.

Že od nekdaj me je privlačila njegova značilna glasbena govorica, ki je precej odmaknjena od klasičnih pravil. Predvsem je bilo to čutiti v njegovih opernih delih, kjer je bila glasba tesno povezana z odsko vsebino in besedo. Odkar sem pred drugo svetovno vojno nastopil na odru ljubljanske opere v obrobni vlogi sužnja v *Salomi*, ki jo je pevsko in igralsko nepozabno upodobila tedanja primadona Zlata Gjurgjenac, so me vse bolj privlačila Straussova operna dela.

Z njegovimi nadaljnjimi deli *Arabello*, *Kavalirjem z rožo*, *Ariadno na Naksu*, *Elektro* in ponovno s *Salomo*, sem se zatem približe spoznal še v času režijskega študija v dunajski državni Operi. Mojstrove oznake večine glasbenodramatskih del, ki jih je poimenoval glasbena tragedija (*Elektra*), glasbena komedija (*Kavalir z rožo*), glasbena drama (*Saloma*), lirčna komedija (*Arabella*), samo potrjujejo Straussov moderni ustvarjalni nagib in njegov odklon od posplošenja tradicionalnih klasičnih opernih oblik.

Prav ta značilnost je bila privlačen izziv, da se udeležim teoretičnega in praktičnega režijskega seminarja v Salzburgu pod vodstvom znanega nemškega opernega režiserja dr. Rudolfa Hartmanna in njegovih asistentov iz Muenchna.

V posebni učni dvorani Mozarteuma se nas je zbralo osemindvajset takrat mladih režiserjev iz raznih evropskih držav. Študijsko ozračje je bilo enkratno. Sledila so si predavanja, razpravljanja in praktična izvajanja raznih prizorov iz Straussovih oper.

Odlični poznavalec Straussovih opernih del režiser Hartmann, ki je zrežiral na nemških odrih vse Straussove opere, nas je uvažal v globlje poznavanje posameznih dejanj in prizorov. Pustil nam je, da smo svobodno glasbeno in vsebinsko razčlenjevali opere in pojasnjevali posamezne značaje oseb. Vse to smo morali nato podkrepiti s praktičnimi vajami z mizanscensko razporeditvijo, pri čemer smo si medsebojno pomagali s predstavljanjem posameznih vlog. Najteže je bilo izoblikovati značaje. Korepetitor nam je bil s klavirskim spremljanjem in provizoričnim petjem v veliko pomoč. Profesor je večkrat posegel vmes s vprašanji, zakaj si je posamezni režiser

tako zamislil ta ali oni prizor.

Nekega dne nas je obiskal skladatelj Richard Strauss, ki je prišel na seminar v spremstvu direktorja in profesorjev Mozarteuma. Z vsakim izmed nas se je pogovarjal, ko nas je Rudolf Hartmann predstavil in dodal, katera mojstrova dela nam je dodelil v režijski študij.

Ugotovil sem, da mu je bila zelo pri srcu opera *Ariadna na Naksu*, katere predigra in njen prehod v prvo dejanje sta mi bila dodeljena v režijsko mizanscensko razčlenitev. Precej dolgo se je zadržal v pogovoru z menoj. Med drugim me je vprašal, če sem že režiral katero njegovih oper. Ker nisem (žal tudi do danes ne), sem mu povedal, da je ljubljanska Opera uprizorila *Salomo*, (v kateri sem pel sužnja), *Kavalirja z rožo* in *Ariadno na Naksu*. Zaželel mi je mnogo uspeha pri seminarski nalogi.

Skladatelj Richard Strauss je bil tršat, globlje zarezanih potez na obrazu z značilnimi košatimi brki, visokega čela, z redkimi srebrnkasto sivimi lasmi in gostimi obrvmi nad predirnimi sivkasto modrimi očmi. Po pojavi strog in hladen, vendar z nekaj bavarške prostodušnosti velikega umetnika.

Z mladeniško zaverovanostjo smo sledili njegovemu predava-

nju o pogledih na glasbeno ustvarjanje. Marsikaj je podkrepil z glasbenimi primeri iz svojih oper, ki jih je na klavirju predvajal korepetitor seminarja. Največ je bilo seveda govora o pomembnosti operne režije za nadaljnji razvoj glasbenodramatske umetnosti. Richard Strauss je na splošno opredelil svoje operno delo za glasbeno dramsko zvrst, a ne za opero v klasičnem smislu, ker sta v njegovih odskih delih enakovredni beseda in glasba, pa seveda ritem, melodika govora in petja.

Strauss je spremljal naše seminarske vaje in posegal vanje z duhovitimi pripombami. Z nemajhnim ponosom se spominjam njegove pohvale, ker sem med tremi režiserji – seminaristi, ki nam je bila dodeljena ista naloga, še najbolj domiselno rešil prehod predigre v prvo dejanje opere *Ariadna na Naksu* z vrtilnim odrom in karakteristično razčlenil značaje oseb v stilu *commedie dell'arte*.

Svoje zamisli smo morali najprej teoretično obrazložiti in nato na tablo s kredo narisati odsko mizansceno, vse to pa praktično izvesti s kolegi seminarja, ki so predstavljali razne vloge. Režijska izvedba z igralsko največkrat neukimi režiserji je često zbužala nemalo zadreg in tudi zabave, ki so se jim od srca nasmejali tudi resni člani komisije z Richardom Straussom na čelu.

Študijska vrednost seminarja je bila dodatno nagrajena s popoldanskimi in večernimi obiski vaj za najnovejšo Straussovo veselo mitološko opero *Danaina ljubez*. Vedoželjno smo spremljali velikopotezno režijsko snovanje našega profesorja Hartmanna in njegovih asistentov, ki so nam posredovali mnoge skrivnosti režijskega dela. Premiero te nenavadne opere, ki jo je Strauss dokončal leta 1940, je preprečila vojna. Krstna izvedba *Danaine ljubez* ni bila šele leta 1952 na salzburškem festivalu.

EMIL FRELIJ



LABIRINTI GLASBENE ZABAVE

Osnovni mehanizmi naše proizvodnje glasbene zabave in pa britanske industrije rocka in popa si žal na splošno ravno ne nasprotujejo. Kljub temu pa bi jih na prvi pogled zelo težko primerjali, tudi zaradi na videz nepremostljivih razlik v razsežnostih obeh sistemov. Medtem ko je naš še v povojih, pa je britanski pravi labirint agencij za zaščito avtorskih pravic, studijev, firm in založb – izdajateljev, tovarn za izdelavo plošč, kaset in videokaset, distributorjev, agencij za organizacijo koncertov, po katerem poleg ostalih „popotnikov“ tavašo še novinarji.

Koloz slabih tisoč britanskih firm in založb, izdajateljev nosilcev zvoka najde v svojih labirintih prostor tudi za tujega novinarja. Tudi večina še tako majhnih založb ima zaposlenega posameznika, ki skrbi za Press International, novinarje iz inozemstva, jim priskrbi brezplačne izvide plošč, vstopnice za koncerte, slikovno in „besedno“ gradivo, poskrbi za organizacijo intervjujev... Ta oseba je praviloma „nežnega“ spola, mlajša od štiridesetih let, privlačnega videza in seveda vedno pripravljena nakloniti pravo mero pozornosti bolj ali manj uglednemu novinarju. Pri tem imamo „pisuni“ iz kakšne Jugoslavije v Veliki Britaniji v glavnem le „eksplozivno“ vrednost. Ta se ti kot sodelavcu neodvisne študentske radijske postaje še zviša, saj ti ob izjavi, da radio, za katerega delaš, v Jugoslaviji v „eter“ pošilja punk, marsikje prileti na glavo na pol disidentska avreola.

Stiki novinarjev z založbami in firmami so v britanskih labirintih vpeti v stroge obrazce ravnanja in obnašanja. Napako narediš že, če jo mahneš na firmo nenapovedan. Še najverjetneje je, da te bo v nasprotno smer odposlal že sam vratar. Tako si se prisiljen spoznati z „dišavami“ londonskih telefonskih celic. Julie s Press International. Dan. Ura. Brez zamude! Seveda pa na firmi ne boš opravil ničesar, če nimaš s sabo tudi „dokazil“ o svojem delovanju: novinarskih akreditativov, informacij o delovanju radia, izvodov revij, za katere pišeš... Pomemben je tudi nastop. Delovati moraš samozavestno, prepričano v svoje „poslanstvo“, hkrati pa se ne splača biti kdovekako podkovan o ocenah izdelkov firme v britanskem glasbenem časopisu. Temu „izpitu“ sledi „nagrada“, večja ali manjša količina plošč, med katerimi je seveda tudi veliko

tretjerazrednih izdelkov, ki jih skuša „odgovorni“ odriniti novinarju iz „rock ‘n’ roll province.“ V zadnjem času v obdobju zmeraj močnejše gospodarske krize, založbe omejujejo „razdajanje“ svojih izvodov tudi vnaprej. Zato zahtevajo od tebe tudi povratno informacijo, tvoje članke o svojih izvajalcih, ploščah, ki si jih prejel...

Vzporedno z inflacijo in devalvacijo dinarja prihaja v Veliki Britaniji do inflacije in devalvacije jugoslovanskih novinarjev. Vse več takih ali drugačnih „stručnjakov“ za pop muziku“ veselo pleni press oddelke večine uglednejših britanskih firm. Posledice?

„Ti si že sedmi jugoslovanski novinar ta teden in tretji danes,“ me je kar malce porogljivo sprejela „odgovorna“ za tisk pri CBS. „Ne morem si misliti, da lahko v Jugoslaviji deluje taka množica radijskih postaj in da se tiska toliko revij. Ali se ne bi vi, novinarji, mogli malce bolj organizirati?“

Tako je vedno težje dobiti brezplačne vstopnice za koncerte, „saj ju imata že vaša jugoslovanska kolega, ki bosta tudi gotovo pisala o njem.“

Chris, novinar najbolj branega britanskega glasbenega časopisa New Musical Express, mojih problemov seveda kot eden „privilegiranih“ nima. Vstop na koncert mu lahko

preprečijo le občasne „ohladičve“ med izvajalci in časopisom.

Očitno je, da se Chrisov položaj na lestvici britanskih novinarjev dviguje. Čeprav ta kot vljudni Anglež svojega naraščajočega prestiža ne poudarja, pa ga lahko čutiš pod fasado medsebojne izmenjave informacij. Iz dokaj odprtega in družabnega britanskega znanca se je razvil brezosebni novinar. Na njegovo preobrazbo v „hladno oko kamere“ je mogoče vplivalo tudi njegovo delo. Že samo v Londonu je vsak večer vsaj deset koncertov, vsak teden izide več deset plošč... in vse to v glavnem spremljajo tudi ocene.

Chrisu prinašam „sveže“, jugoslovanske novovalovske izdelke in iz leta v leto ga manj zanimajo. Njegove pripombe na dogajanje pri nas se omejujejo le na ohlapni, lahko tudi ironični „Great“ („Fino!“ „Izredno!“). Tako je ob mojem zadnjem srečanju z njim moja zagnanost že kar splahnela.

Graham je skrit v čisto drugi „luknji“ labirintov industrije glasbene zabave. Je oblikovalec plakatov in ovitkov plošč. Zanimivo je, da skuša samostojno nastopati že pri osemnajstih letih. Seveda pa bi kot „nemodni“ ustvarjalec kaj hitro postal „suh“, če ne bi od časa do časa ilustriral tudi kakšne reklame. Izdelek, ki mu je prinesel še največ denarja in tudi ugleda, je daljevske bojevniški ovitek albuma skupine

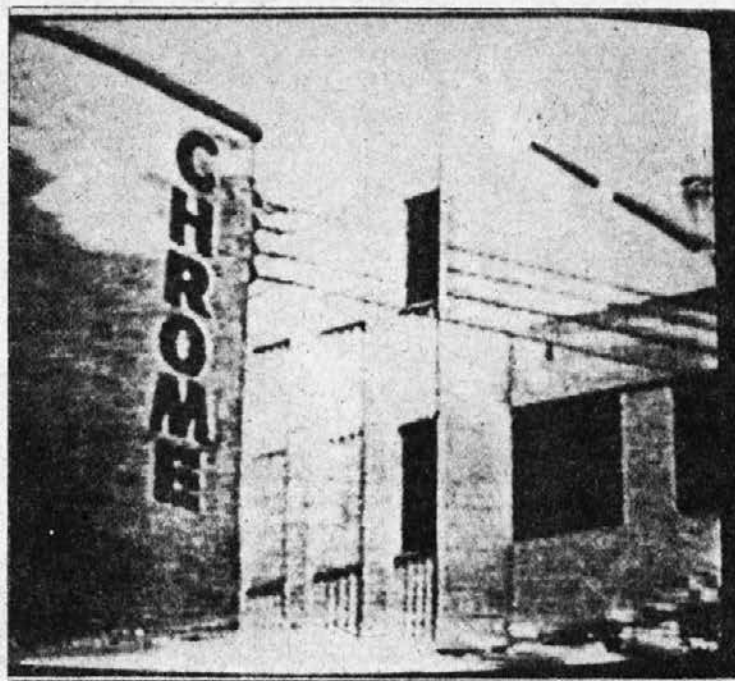
The Lords of The New Church. Ta kar izžareva živalsko nasilnost in apokaliptičnost. Pri tem pa je Graham nenevarna, kratkovidna krhka „osebica“, ki kljub punk „opremi“ niti malo ne deluje punkovsko. Je naravnost klepetav, družaben, dokaj uglajen, na trenutke pa tudi „umetniško“ odmaknjen. Zelo ga navduši dejstvo, da so novinarju iz „daljne“ Jugoslavije vseh približno isti izvajalci kot njemu. Pritegne ga tudi moje pripovedovanje o našem punk dogajanju. Navdušeno izjavi, da bo „prištopal“ v Jugoslavijo takoj, ko si bo nabral dovolj denarja.

Med sprejemom na veliki firmi in pa na neodvisni založbi obstajajo zelo očitne razlike. Medtem ko ti na prvi „odmerijo“ klasične četrt ure, priložnostno skodelico kave in avtomatični nasmeh ob „Upam, da se bova še videla,“ pa me številne male založbe spominjajo na Radio Student. Nered in gneča. Z množico papirjev in fotografij posute mize. Gramofon v kotu te bombardira z zvoki še neizdanega albuma. Zaposleni hitijo sem ter tja ter odgovarjajo na tri telefonske klice hkrati. „Pobrskej kar sami! Nove slike bi morale biti pod tistim kupom... In katere albume bi rad?“ Kaj hitro se obisk v taki založbi raztegne na celo popoldne. Srečuješ se z izvajalci, producenti, pa tudi z drugimi novinarji. Izmenjava informacij v glavnem poteka natrgano, a dosti manj togo kot pri „eminentnih“ firmah.

Na Rough Trade, najbolj znani med neodvisnimi založbami, se s promocijo plošč ukvarja tudi Scott. Zaradi številnih vlog, ki jih opravlja, na prvi pogled že kar obsedeno ves čas drvi sem ter tja. Scott se zaveda, da bi ga, „udarnika“, kakršen je, z veseljem zaposlili pri večini velikih firm, s čimer bi si dokaj izboljšal svoj gmotni položaj. Vseeno pa ima veliko raje relativno samostojnost in pa delo z glasbo, ki mu je tudi všeč. Scott mi je svoj čas poslal kar precej plošč. Vzrok: kulturna izmenjava. Všeč mu je namreč, da se tudi v Jugoslaviji (ki jo razmeroma dobro pozna) predstavljajo izdelki industrijskih rockerjev in drugačnežev tipa Cabaret Voltaire in This Heat. Scott, diplomirani sociolog, zagovarja popolno alternativnost v glasbi. Vsakršen kompromis, odstopanje, lahko „drugačno“ glasbo v trenutku onemogoči. Zanimivo!

(se nadaljuje)

PETER BARBARIČ



V IMENU LJUDSTVA

Kreativnost Riblje čorbe je v prvem obdobju ostajala nekako v senci punkovsko-novovalovskih dogajanj — seveda le iz (kritičke) perspektive preloma z jugo-rockovsko tradicijo in politizacijo novega rocka; publika je bila vselej razporejena drugače. Z novo glasbo — posebej na zadnji veliki plošči „Buvlja pijaca“ (Boljši trg) je Čorba — oziroma Bora Đorđević naredil precejšen korak naprej v radikalizaciji tekstovnih sporočil, pa tudi njegova, do tedaj docela „populistična“, množičnemu okusu namenjena muzika je dobila nove odtiske. To je bil tudi povod za pogovor z njim pred ljubljanskim koncertom Čorbe 27. decembra letos.

Kako je s to turnejo? Reklame je bolj malo ...

Organizator je, drug... zadnjič (op.: tik po zagrebški nesreči) je bilo 6000, poslušalcev, zato pa bodo tokrat prišli tisti, ki jim je res do naše glasbe; prej so prišli iz radovednosti ...

Ste imeli kaj problemov z organizacijo koncertov?

Bilo jih je nekaj, odpovedali so nam koncert v Zvorniku, Prijedoru, Tuzli ...

Zakaj?

V Tuzli niso mogli zagotoviti varnosti, za Prijedor ne vem, v Zvorniku pa je „odpovedal“ koncert predsednik SZDL osebno — brez pojasnila. Odpovedali so tudi koncerte v Karlovcu in na Reki; tu so prodali 4000 kart že v predprodaji, potem pa so koncert odpovedali zaradi — božiča. (??)

Ali si imel kaj težav z besedili za zadnjo ploščo, preden so „šla skozi“?

Ne, nisem niti spraševal, kaj menijo v firmi; glede tega sem samostojen ...

Kaj pa kritike „od zunaj“?

Napadel me je neki gojenec vojaške akademije v „Našo armijo“ in pri tem citiral Kardelja. Zelo lahko je citirati Kardelja, uporabljajo ga kot „kvizka“, ne samo njega, tudi druge porabijo za precej neargumentirane napade ...

Na novi plošči si zaostрил nekatere stare teme, nekaj besedil deluje tudi kot reakcija na škandal, ki je nastal okrog skladbe „Na zapadu ništa novo“.

Tudi če gre za reakcijo, je bila čisto človeška, zame je skladba „Slušaj, sine, obriši sline“ bolj generacijska pesem, ločena od povoda ...

Dobršen del plošče nosi ostro antiavtoritarno sporočilo („Pravila pravila“, „Kako je lepo biti glup“, „Slušaj sine ...“).

V „Pravilih“ se ukvarjam z nesmi-

selnimi pravili, smiselna pravila so potrebna... nesmiselna je prepoved kajenja v gibanju za vojake ...

V beograjski TV oddaji „Porota“ si dejal, da politike in rocka ne gre mešati ...

Resnično mislim, da mora biti vsaka umetnost angažirana, vendar nisem začel z namenom, da bi se zavestno ukvarjal s politiko in se tudi ne nameravam, ker me to res ne zanima; bolj me je zanimalo začeti pri sebi, o svojih majhnih resnicah in krivicah. Če je to politika, potem prav ...

Ali bi se vednarle strinjal s tem, da ostaja potreba po drugačnem izražanju političnega stališča mladine, kot — pogojno rečeno — generacijskega stališča oziroma izraza družbenega položaja mladih?

Ne verjamem, da je lahko kdorkoli tako močan, da lahko izreče stališče cele generacije ... (V: Vse — kakor, ker je generacija razdeljena ...) ... mladina mora začeti pri sebi, kot pripadniki mlade generacije bodo lahko pisali take pesmi, če se jim bo zdelo potrebno ... jaz sem na primer pred kratkim napisal tele lepe verz, in to iz potrebe; lahko delujejo politično, ni pa nujno: „Veliko hvala, veliko hvala/ neću da budem dvorska budala/ najdete drugog da vas jebe/ ja sam budala samo

za sebe.“ To lahko vsakdo razume, kot hoče ...

Kaj pa pesem, ki si jo recital na TV — „Amerika i Engleska bit će zemlja proleterska“? Lahko poveš besedilo?

Da, to je — pogojno rečeno — pozitivna pesem ... „Dolje odvratni kapitalisti, dolje nesvrstani buržoazija ... pardon, dolje trula buržoazija/ žive la nesvrstana Afrika, žive la nesvrstana Azija/ zbog toga Amerika i Engleska biće zemlja proleterska/ mi ćemo vas osloboditi/ mi ćemo vas izvesti iz mraka/ boj ne bje svetlo oružje/ boj bje srce od junaka/ naravno, Amerika i Engleska biće zemlja proleterska/ i još se čuje naš moćni glas/ sada je konačno kucnuo čas/ mi smo vaš spas./ mi smo za vas/ drugovi, računajte na nas/ u svakom slučaju Amerika i Engleska biće zemlja proleterska/ budi se istok i zapad, budi se sever i jug/ koraci tutnje u napad/ napred uz druga je drug/ svakako Amerika i Engleska ...“. To je pozitiven angažma, zares ne more biti bolj pozitiven, in zakaj me potem kritizirajo? Sklenil sem, da bo moja naslednja plošča čisti „flower-power“ ... nobenega flirtanja s politiko, pa še propadno povrh, nobene politične pesmi, same take pozitivne (smeh) ...

Kaj misliš, kakšen vpliv imajo tvoja besedila na mlade?

Ne verjamem, da gre za kak bi-stven vpliv. Ljudje pridejo, pojejo naše pesmi in grado domov, in še naprej bodo delali tako, kot rečeta mama in oče. Dobro je že, če uspem, da razmišljajo o tem, kaj pojem ...

Najbrž publika le verjame v to, kar sporočajo besedila in refroni, ki jih „množično poje skupaj z bendom“?

Verjetno verjamejo, s tem se lahko istovetijo, ker je to delno njihovo stališče. To je dobro; vprašanje pravega angažmaja pa je problematično, ker umetnost — ali rock — sama na sebi nista dovolj, da bi dosegla kakršnekoli spremembe; lahko je le spremljevalni pojav pravih sprememb ... Morda lahko rock prisili ljudi k razmišljanju, lahko spravi stvari z mrtve točke ... rock mora biti revolucionaren, kajti ko postane splošno sprejet, ko ni več avantgarda, zgubi svojo osnovno globalno šilo in smisel ...

Ne, tebe so pri nas najbolj množično sprejeli ... kakšen je tvoj odnos do lastne popularnosti in do — pogojno rečeno — mrtvi, ki ti jo daje? Kaj misliš o tezi, da je rock skupina neformalni glasnik mladih ob tem, ko mladinska organizacija ne omogoča mladini lastne družbene in politične identitete?

Dejstvo je, da mladinska organizacija ne daje tistega, kar bi morala — s častnimi izjemami ... bilo je dosti dobrih akcij, vendar ni treba, da je ZSM rock menažer. Mogoče pa je združeno z njimi; sem nikakor ne pretendiram na vlogo vodje, ne formalnega ne neformalnega.

Ali sedanja gospodarska situacija kaj vpliva na vaše delo?

Da — naši šoferji morajo dobivati bone na šverc, da lahko sploh potujemo. Slišim, da se bodo povečale davčne stopnje in ne vem, če bomo sploh še igrali. Že sedaj nam davki poberejo polovico in so koncerti na robu rentabilnosti, če hočemo poslovati legalno. Illegalno pa se ne sploča — sedaj npr. Šabana Šaulića obtožujejo, da jemlje denar „na roko“. Vprašanje je, kdo bo naslednji, kajti vsi delajo tako; imam vtis, da SDK preganja nogometaše in nas, pa smo manjše ribe ... je pa dosti milijarderjev ...

Ti torej nisi med njimi? (v smehu): Na žalost ne ...

IGOR VIDMAR

Fotografiral:

MIKI STOJKOVIĆ



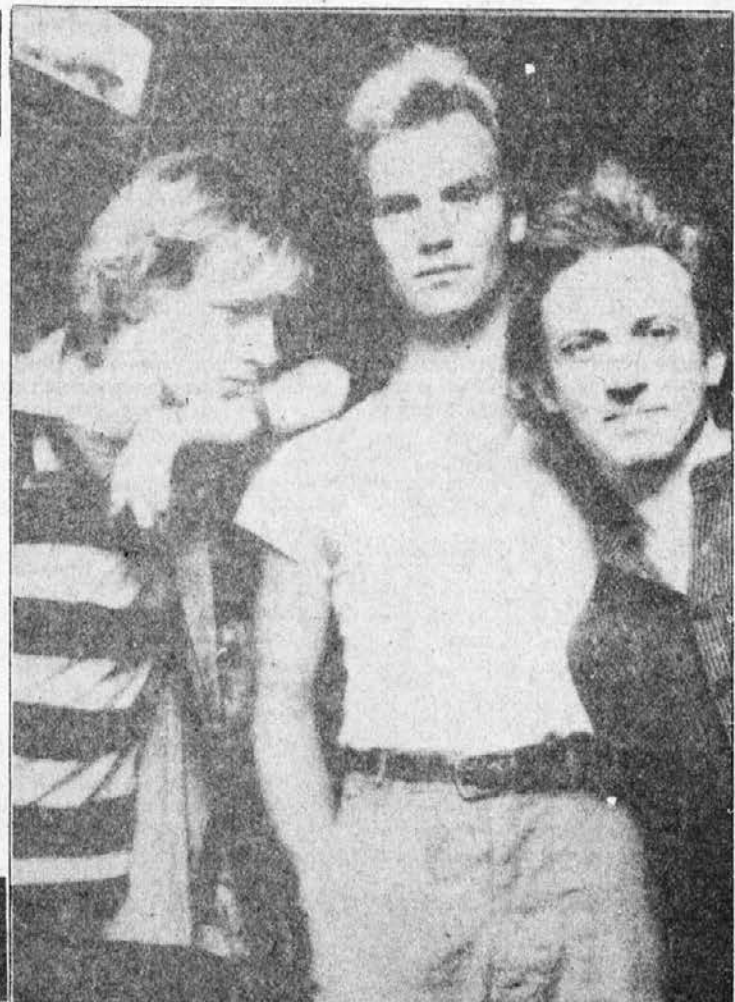
MNOŽIČNA GODBA

V enem od prejšnjih zapisov iz tele serije smo opozorili, da nekaj takega kot „resna glasba“ realno obstaja v predstavi poslušalcev, pa če se muzikologi še tako kremžijo ob napačnem poimenovanju. In po čem boste poslušalci zanesljivo prepoznali v tem, kar poslušate, resno glasbo?

Predvsem po tem, da jo je treba resno, zbrano poslušati. Čisto vseeno je, ali je to, kar poslušate, Beethoven ali Ornette Coleman ali „rock v opoziciji“. Velja, da bo poslušanje prineslo tem več estetskega ugodja, čim manj bo motečih zunanjih vplivov. Poslušalec naj bo udobno zleknjen in izoliran od nepredvidenih šumov. Če posluša „v živo“, mora biti dvorana akustična, vidno okolje nevtrilno, vonji prijetni, sosede ne smejo čvekati in šuštet z bonboni, da se lahko kar najbolj zbere. Poslušanje ga mora, če naj mu uspe, zamakniti v sen – v prisposodbi ali zares.

Množična godba torej očitno ni resna glasba. To velja tako za Avsenike kakor za Pankrte ali, na drugi strani, za reklamno muziko. Resda ni bil predlagan še noben zakon ali začasen ukrep, ki bi prepovedoval resno poslušanje glasbe po radiu, vendar pa posredni in neposredni proizvajalci množične godbe, od delničarjev pop industrije prek managerjev, producentov, snemalcev do godbenikov, že v samem načrtovanju tistega, kar bo kot posneti zvok prišlo do vas, **vneprej računajo** z vašo **neresnostjo** pri poslušanju.

Njihova preračunljivost seveda ne pomeni, da vas ne jemljejo resno. Nasprotno: vedo pač, da je vaše poslušanje površno. Obseg radijskih in TV programov, ki so vam načeloma dosegljivi in med katerimi izbirate, vas skoraj ves čas izpostavlja organiziranim, s človeškim duhovnim delom ustvarjenim zvokom, imenovanim v najširšem pomenu besede glasba. Kdor bi hotel vse to resno in zbrano poslušati, bi se mu kratko malo zmešalo. Zato vaše poslušanje dosti bolj od zvestega sledenja glasbi zaznamuje bežna pozornost od tistega, kar se v določenem trenutku pač vrti na postaji, na katero imate naravnano radio, in namesto kar se da popolnega pomnjenja zvokov vas doleti hoteno ali nehoteno **preslišanje**. Še več, čim več tega, kar ste slišali, boste hoteli čim prej in čim temeljiteje pozabiti. Komu pa se še ni zgodilo, da je jutraj, ko je prižgal radio, slišal kako znano, preprosto skladbico, ki mu je sicer sila zoprna, pa se je potem čez pol ure ali čez pol dneva nepričakovano zalotil, kako si



mrmra prav to, kar je skušal preslišati in pozabiti?

Odkar je razleganje muzike iz stanovanj, iz avtomobilov in celo iz zvočnikov sredi mesta neizogibna sestavina vsakega dne, se je temu ustrezno spremenil tudi način, kako jo dojemamo. Popolnoma neodvisno od tega, za katero zvrst gre, je za novodobno godbo bistveno, da vam preide v ušesa in kri, ne da bi se tega prav zavedali. Zaznate jo šele, ko vas že drži – pa naj vas drži, pač glede na vaš okus, za srce, za vrat ali „za jaja“. Tisto, kar radio predvaja kot „resno“ glasbo, pri poslušalcih le izjemoma naleti na zbranost, ki bi izključevala druge njihove dejavnosti med poslušanjem. Večinoma se sučejo „preguljeni“ hiti splošno sprejetih skladateljev, virtuofov ali dirigentov enako vztrajno kot v „zabavno glasbenem“ programu „vedno zelene melodije“. Smetanova Vltava ali Zbor ciganov iz Verdijevega Nabucca imata enak smoter in enak učinek pri poslušalcih kakor Only You ali Yesterday. Če izoliramo ta vidik, je tudi Pogorelič „pop“

in s tem bliže Riblji Čorbi kakor Vinku Globokarju.

V resnici seveda obstaja razlika: pop godba **vneprej** računa z bežno pozornostjo poslušalcev in tudi tisti godbeniki, ki skušajo, kot se temu navadno reče, „prebiti okvire“ takega dojemanja godbe (npr. Laibach, da ostanem pri „domačem“ zgledu), dosežejo to z vneprejšnjim računom, le da tako rekoč obrnejo predznak in se **namenoma** izneverijo **točno določenim** pričakovanjem poslušalcev. Uveljavljen način, na katerega skušajo pridobiti poslušalčovo pozornost industrijski proizvodni komadi godbe, je, da se ponujajo kot **različica istega**: upoštevati morajo, kaj ste vajeni poslušati in česa še ne ali pa že ne več; obenem pa morajo napraviti vtis, da vsebujejo **neko drobno razliko**. Katera je ta razlika, niti ni nujno, da veste; dovolj je, da vaši možgani registrirajo komad in vam ga spomin prej ali slej zasuče po lastni pobudi.

Nikakor ne moremo enačiti naprednosti, originalnosti ali katereko-

li druge zasluge množičnih godbenikov s težnjo po nekomercialnosti. Vsi, ki so vplivali na premike v množični godbi, so **hotel** biti popularni. Če so hoteli zgrabiti množico, so morali do njih tudi priti in v svetu kapitala to nujno pomeni tudi, da so bili hote „komercialni“. Godba, ki hoče v takšnem svetu priti do poslušalcev, jim mora biti dostopna.

Do radijskih programov in skoznje se lahko prebije le, če upošteva, da bo njihovo poslušanje površno. Zato mora uporabiti zvijačo, lepilo, na katerega ujame slehernega poslušalca kot pajek muho. Vsak uspešen komad je zvijača, pa četudi se tega ne zavedata ne poslušalec ne godbenik. Godbenik je namreč hkrati zmerom svoj prvi poslušalec (in to praviloma dovolj kritičen!) in ker večina godbenikov množične godbe to postane tako, da se v godbenike preobrazijo iz vnetih poslušalcev, privržencev in posnemalcev, lahko tu iščemo korenine osupljivega pojava: pogosto se izjemno vplivni zvezdniki (npr. Beatles na višku kariere, pa Patti Smith, Little Richard itd. – najdemo jih v vseh „stilih“) zatačejo v **religioznost**. Ker se sami v ničemer – razen te drobne razlike, ki jih je napravila slavnost – ne razlikujejo od svojih privržencev, jim je **nedojemljiva** prav skrivnost njihovega **lastnega uspeha**. Ker nič bolje od njih ne razumejo svojega „magičnega“ vpliva, so se prisiljeni opreti na **vero** v nekoga drugega, pa čeprav v nekoga drugega v njih samih, kot na „Boga“, ki je za to odgovoren.

Alternativa bežnemu poslušanju ni copatarska estetika ljubiteljev hifija, ki jim je aparatura, katere lastniki so, pomembnejša od tega, kar poslušajo, in ki zaradi zaljubljenosti v popolnost posnetka ravnodušno pozabijo na godbo, za katere posnetek gre. Pop je ravno tista **godba**, ki se zadovolji s površnostjo poslušanja in vsiljuje poslušalcu lenobo, nenevarno ugodje. „Alternativna“ množična godba pač računa z bežno pozornostjo kot z nujno začetno stopnjo poslušanja, ki je ni moč poljubno preskočiti. Na tej stopnji si poslušalca pribori in ga obenem pošilja k ponovnemu, pazljivejšemu poslušanju. Pozorno poslušanje ni nikakršen ideal, pač pa pripomoček, ki vlija pogum, da poslušate radio enako površno kot poprej, a z večjo dojemljivostjo za razlike med zvočnimi kulisami krasnega novega sveta.

JOŽE VOGRINC

POPRAVEK

Podnaslov Množične godbe v 3. številki bi se moral glasiti Ali obstaja zgodovina množične godbe?

JOACHIM KÜHN – VEDNO NOVI IZZIVI

GOST ZAGREBŠKEGA JAZZ FESTIVALA 1982

Klavir sem začel igrati v petem letu, note sem se naučil brati prej kot črke. S šestimi leti sem prvič javno nastopil, igral sem Schumann. Pri osmih me je začel zanimati jazz in veliko sem vadil ob poslušanju plošč; pri dvanajstih pa sem si že omislil manjši sestav. Čeprav sem se pri trinajstih trdno odločil, da bom postal poklicni jazzovski glasbenik, se mi je zdelo, da ne bo škode, če še malo študiram klasično glasbo. Moja prva služba je bila v nočnem klubu v rojstnem mestu Laipzigu. Pozneje sem odšel na Češkoslovaško in Poljsko, kjer je zelo veliko dobrih jazzovskih glasbenikov. Ko sem se vrnil, sem ustanovil trio, s katerim sem snemal plošče. Preselil sem se v Zahodno Nemčijo, kjer sem k sreči dobil štipendijo, da sem se lahko izpopolnjeval. V tem obdobju me je zanimal samo free jazz. Med bivanjem na Češkoslovaškem sem spoznal Dona Cherryja in ko sem ga spet srečal v Parizu, sem igral v njegovem sestavu. Tam sem prišel v stik tudi z Gatom Barbierijem, s katerim sem nato nastopal po Italiji. To je bilo okrog leta 1967, ko me je privlačil vsak modernejši zvok. Igral sem na Newport jazz festivalu in tam spoznal Coltranea, kar je bilo zame posebej vznemirljivo. Ko sem se vrnil v Evropo, sem še nekaj časa igral z Gatom Barbierijem, sodeloval sem pri snemanju glasbe za film Zadnji tango v Parizu in užival, ker je bil tam tudi Charles Haden. Leta 1969, pri petindvajsetih, sem se preselil v Pariz, kjer sem sestavil skupino in podpisal pogodbo za snemanje plošč. Veliko sem potoval in nastopal skoraj na vseh jazzovskih festivalih. V zadnjem času nastopam v glavnem solistično, posebno zato, ker od sedemnajstega leta nisem posnel nič solističnega. Poleg tega solistično igranje ne podleže času, vedno je aktualno in lahko nastopaš tja do poznih let.

Ali to pomeni, da raje igraš sam?

Ne, oboje mi ugaja, prav tako rad igram skupaj z drugimi glasbeniki kot sam.

V čem je razlika?

Razlika je velika. Kadar igraš sam, si popolnoma prepuščen sam sebi, sam svoj si. Ko pa igraš z drugimi, se nečemu odrekaš, zato pa slediš dogajanju, dihanju kolegov in za povračilo drugi glasbeniki podpirajo tvoje muziciranje in ti dajejo nove zamisli.

Kako bi opredelil svojo sedanjo glasbo? To ni samo jazz.

Neprestano se je spreminjala. Po

obdobju, ko sem se intenzivno ukvarjal s free jazzom, v času tako imenovanega električnega booma, sem vse pogosteje igral rock, občasno sem uporabljal tudi sintetizator. Ko me je prijatelj John Ackerman povabil v Los Angeles, sem začel jazz zanemarjati in se posvečal rock'n'rollu, igral sem z mnogimi rockerji. V Kaliforniji me je jazz, ki so ga takrat tam igrali, utrujal in moral sem najti nove izzive.

Koliko je po tvoje jazz vplival na rock in obratno?

Vplivi so močni in obojestranski. Veliko jazzovskih glasbenikov se je odprlo rocku, na primer Herbie Hancock.

Iz glasbenih ali le iz komercialnih teženj?

Rekel bi, da predvsem iz glasbenih, čeprav ne bi mogel trditi, da ni bilo komercialnih. Odkar sem začel snemati „električni jazz“, moje plošče veliko bolje prodajajo. Zelo malo so jih prodali, ko sem snemal free jazz.

Morda zato, ker je free jazz le precej zagonetna glasba, nedostopna širšemu občinstvu?

Vsekakor. Sem se po petih letih igranja free jazza znašel v slepi ulici. Igral sem glasbo, v kateri glasbenih tem ni bilo mogoče jasno razpoznati. Moral sem se izvleči iz tega in električni jazz je bil prikladen za to. Čeprav sem ponovno igral skladbe s razpoznavnimi temami in ritmom, sem imel priložnost eksperimentirati z zvokom in novimi glasbili. Po štirih letih igranja električnega jazza mi je tudi tega bilo dovolj in vrnil sem se k akustičnemu. Menim, da zavoljo glasbenih izkušenj zdaj igram še bolj svobodno kot pred desetimi leti, in da je v mojem sedanjem igranju več muzike.

Ko smo že pri vplivih in izkušnjah, lahko omenimo, da je v tvojem igranju stalno čutiti povezanost s klasično glasbo.

Seveda, veliko sem igral francoske skladatelje, predvsem Debussyja in

Ravela. Nekateri pravijo, da je v moji glasbi veliko Ravela. Zdaj ne igram več klasične muzike, a jo še vedno rad poslušam, v zadnjem času predvsem Bacha. Včasih se mi dozdeva, kot bi v glasbi ne bilo ničesar, česar prav on ne bi napovedal. Vendar mislim, da noben klasični skladatelj ni vplival na moje igranje, vsaj ne neposredno.

Poslušas sodobno glasbo?

Včasih, v glavnem francoske skladatelje, na primer Messiaena, Satieja, Beria, a po moje je ta glasba preveč intelektualna in ji manjka komunikativnost.

Ceniš vrhunsko izvajalsko tehniko, se ti zdi neobhodna?

Zame je najvažnejše izraziti lastne občutke, temu podrejam vse drugo. Ni vedno nujno in edino pomembno, da je izvajalska tehnika vrhunska, seveda pa cenim tehnično dovršeno igranje. Vedno sem občudoval Johna Coltranea, ki je zelo izrazil tehnik, obenem pa cenim Milesa Daviesa, ki ni tako tehnično superoren. Sam imam še kar solidno tehnično znanje in ne vem, zakaj ga ne bi uporabljal. Včasih igram solistično in če bi cele večere igral v počasnih tempih, bi bil verjetno precej dolgočasen.

Vrniva se k jazzu. Kakšen položaj ima ta glasba v tvoji deželi?

Zelo dober. Nemčija je še vedno ena izmed dežel, kjer jazz dobro sprejemajo. Veliko je možnosti za nastope, številni so tudi klubi, kamor prihajajo igrati celo tuji glasbeniki. Nekateri nato ostanejo v Nemčiji. Obenem se rojeva generacija mladih – zelo dobrih jazzovskih glasbenikov, ki pa se kljub vsemu težko prebijejo in si ustvarijo ime, brez česar seveda ni stalne zaposlitve.

Že večkrat si bil v Zagrebu. Se ti zdi naš festival dober?

Ko me je Boško povabil, sem takoj pristal, da pridem. O organizaciji težko govorim, a program se mi zdi zelo dober.

Kaj meniš o jugoslovanski jazzovski publiki, kakšna je v primerjavi z občinstvom drugod po svetu?

Vaša publika se precej razlikuje od tiste, ki sem je vajen. Precej hladna je, težko jo je pridobiti, razgreti. Stik z občinstvom seveda vpliva tudi na muziciranje. Prav zato igram na koncertih, drugače bi najbrž samo snemal!

ZVONKO VAROŠANAC

Fotografiral:

DAMIL KALOGJERA



FRAGMENTI, MARGINALIJE, PRELOMNICE

„Zdi se mi, da mnogi današnji kritiki sploh ne znajo poslušati. Videti je, kot da se pridružijo večini v trenutku, ko slišijo nekoga, ki daje vtis, da ve, o čem govori. Morda to zveni zelo surovo in neposredno, a mislim, da so ti tipi polni dreka. Rad bi povprašal nekatere izmed njih kakšno stvar kot glasbenik, da bi tako končno le zvedel, kaj si mislijo, kje da živijo.“

Tako gnevno je nekemu novinarju izjavil saksofonist Jackie McLean – in v svetu množične godbe ne naletimo tako poredko na podobne izjave njenih ustvarjalcev. Nič boljšega mnenja o glasbeni kritiki – še posebej tisti, ki navidez ne govori o glasbi in glasbenikih, t.j. ki poskuša spodkopati golo pojavno raven z medijl in nosilci zvoka posredovanih glasbenih proizvodov te industrije – nima povprečen in „množičen“ potrošnik omenjenih proizvodov. Tako lahko govorjenje o glasbeni kritiki pomeni več stvari, v vsakem primeru pa je to sodba o dejavnosti, ki afirmativno ali pa per negationem, z zavračanjem nje same, pomembno posega v polje množične godbe (in kulture) ter oblikuje način dojemanja posameznih glasbenih zvrsti med poslušalci. „Glasbeno kritiko“ izrekajo tisti, ki se z njo ukvarjajo poklicno ali pa mislijo, da so poklicani za takšno dejavnost, pa tudi v našem vsakdanjem vrednotenju, ki se začneja z opredelitvami: „To mi je všeč, to pa mi ni“, ali „To je dobro, to pa ne“ – in se pri tem še kako opira tudi na poimenovanja razparceliziranih področij glasbenih zvrsti – je že začetek takšnega kritičnega spoprijema s proizvodi zvočenja, ki nas obdajajo. Žal le redko kateri tak „vsakdanji glasbeni kritik“ – gospodinja, ki posluša Val 202, osnovnošolec, ki posluša „Še pomnite punkerji“, mlada delavka, ki zjutraj pred odhodom odpre radio ter opravi svojo toaleto ob zvokih izbranih popevk – pride dlje od takšnih opredelitev; seveda je takšno stanje v skladu z obstoječo stopnjo razvoja družbenih odnosov in kot takšno ni NITI nacionalna tragedija NITI fenomen, ki bi zahteval takojšnjo analizo. Zanimivejši pa postane ta fenomen takrat, ko se v osnovi enako utemeljene oziroma neutemeljene sodbe pojavljajo na prikrit, mistificiran način v javnosti – v časopisih, na radiu, televiziji, predavanjih ipd.

Preidimo k problemu: kaj si pravzaprav „misli“ glasbena kritika, ka-

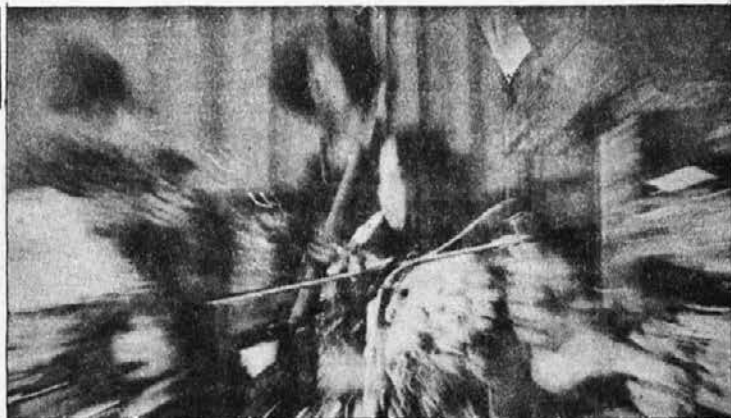
tere izdelke beremo in poslušamo vsakodnevno, pa naj gre za katerokoli področje glasbene ustvarjalnosti? Čeprav bo naša opredelitev pavšalna, njene splošno prepoznavne podobe ne bomo veliko zgrešili.

Predvsem: obstoječa „glasbena kritika“ se nikoli zares ne vpraša, kaj pomeni določena, na konkretnem koncertu izvedena ali na konkretnem nosilcu zvoka posredovana glasba in kakšno sporočilo nosi s seboj. Preprosto odmisli, da ima celotna glasbena proizvodnja svojo zgodovino, vsaka specifična zvrst pa še svojo posebno ter da se vse to dogaja v določenem socialnem prostoru ob součinkovanju določenih družbenih in individualnih dejavnikov. Prav tako pa vsako izvedeno glasbeno dejanje povratno vpliva na socialno okolje.

V samem toku glasbenega dogajanja (v svetu in pri nas) pa tudi vsak posamičen glasbeni pojav nekaj pomeni – naj bo to koncert, izid plošče, njeno reproduciranje (ali ne

oddaljeno od vsakodnevnega družbenega življenja svojega časa, razvija se tako rekoč vzporedno z njim. S tem glasba ne pridobiva samo posebnost, lastno zgodovino, ampak začneja v manjšem obsegu reproducirati zgradbo samega družbenega in ekonomskega makrokosmosa ter kazati lastno notranjo dialektiko, svoje lastne proizvajalce in potrošnike, svojo lastno podlago.“ **Fredric Jameson** v knjigi **Marksizem in forma**.

Če stvari zaostriamo dosledno izhodiščem, ugotovimo, da je tudi v sami glasbi prisotna razredna razkladnost, razredna opredeljenost in opredeljivost njenih posameznih proizvodov, manifestacij, vsebin ali celo posameznih plasti. V zvezi z njo pa se opredeljujejo tudi njeni proizvajalci. Isto velja za t.i. „jazz“, katerega delna in specifično generirana nadgradnja je sodobna improvizirana godba. Tudi ti dve obliki glasbene produkcije torej nista izvzeti. Zato je pomembno vprašanje:



reproduciranje) prek medijev, zapis kakega dela ali organizacija glasbenega dogodka. Ima torej svojo večpomensko, v posameznih točkah še posebej določujočo in obvezujočo vrednost. Takšnih točk je v zadnjih petindvajsetih letih še posebej veliko v t.i. „sodobni improvizirani godbi“, saj le-ta v svojih najboljših dosežkih, ki so žal pri nas v veliki večini še vedno nepriznani, pomeni največ, kar se da v aktualni glasbeni ustvarjalnosti sploh doseči. Kljub vsemu nekateri izvajalci takšne glasbe najdejo pot tudi med nas, v naše družbeno-kulturno okolje – v zadnjem času celo vedno pogostje.

„Zahodna glasba se od samega začetka oddaljuje od svoje kulture kot celote, se na novo zgrajuje kot samosvoje in avtonomno področje,

ali je pri konkretnem glasbenem proizvodu mogoče odčitati nosilce in nastavke revolucionarnih glasbenih teženj, vsebin in sporočil, napredne socialne ali individualne izkušnje? Ali je morda „odmev“ oziroma glasbeno oblikovan izraz univerzalnih osvobajajočih socialnih ali individualnih teženj? Ali pa – nasprotno – v enem ali v vseh svojih elementih ostaja znotraj t.i. „meščanskega kozmosa“, pristaja na dano in že poznano, ostaja znotraj obstoječih glasbenih obzorij, gradi na osnovi privilegijev vladajočih?

„Glasbeni kritiki“ pri nas in v svetu, ki s svojim pisanjem in govorjenjem o sodobnih glasbenih pojavih oblikujejo merila širokim slojem poslušalstva, se po pravilu izogibajo tak-

šnim opredelitvam glasbe, ki jo ocenjujejo. Izkušnje kažejo, da nimajo potrebnega metodološkega aparata za takšno početje. Sploh pa v zvezi z glasbo vedno znova naletimo na paradoks, v splošno sprejetem nesmiselnem mnenju, da lahko o stvarih in problemih sodi le tisti, ki se nanje spozna; le za glasbo pa po nekem čudežnem zamolčanem dogovoru v javnosti velja, da jo lahko vrednoti vsak. Pri čemer imamo še najmanj v mislih spričevalo kakšne od naših glasbeno-izobraževalnih institucij, saj se le-te obnašajo, kot da bi živele v svetu, ločenem od vsega sodobnega glasbenega dogajanja. Hote ali nehoti, vede ali nevede takšni „glasbeni kritiki“ s svojim početjem izpričujejo izrazito meščansko-pozitivistično naravo obravnavanja glasbene proizvodnje. Takšnemu vrednotenju glasbe pa po pravilu uide mimo ušes vse tisto, kar še ni priznано, na kar uho ni navajeno, zato pa prinaša s seboj novo, prodorno in angažirano. V tem je škoda, ki jo ti pisci povzročajo kulturnemu osveščanju, prav tako pa lahko tu iščemo enega od ključnih vzrokov za to, da tiste glasbene stvaritve, ki bi po svoji temeljni „idejnosti“ še kako ustrezale socialistični kulturni politiki, tako težko najdejo svoje mesto na glasbenem prizorišču. Bohotijo pa se kič, potvorbe, lažni problemi, sladkobnost in zdrava človeška neumnost. Stara marksistična resnica je, da so razmišljanja in dejanja, ki jim je kaj do tega, da razvijejo resnico v estetski objektivnosti, nujno usmerjena v avantgardo, ki je po svoji naravi izključena iz že sprejete kulture.

„To je samo glasba,“ pravi nemški marksistični mislec in odličen poznavalec vsega novega v glasbi, Theodor W. Adorno.

„Kako mora šele biti narejen svet, v katerem že vprašanja o kontrapunktu pričajo o nepomirljivih konfliktih? Koliko je življenje danes v osnovi iztirjeno, ko se njegovo podrtjevanje in otrplost odražata celo tam, kamor ne seže več nobena empirična nuja, na področju, za katerega ljudje mislijo, da jim ponuja azil pred pritiskom strahotne norme, in ki odkupuje dano jim obljubo samo s tem, da jih prikrajša za tisto, kar od njega pričakuje.“ Na to misel se velja večkrat spomniti.

ZORAN PISTOTNIK

ZA OČI IN UŠESA

V nekaj nadaljevanjih vam bomo predstavili razstavo o glasbenih/zvočnih strojih in zvočnih okoljih, ki je bila leta 1980 v pariškem Muzeju modernih umetnosti.

V iskanju „svobodne“ glasbe: novi tonski sistemi, elektroakustična glasba in stroji „svobodne“ glasbe.

Do 18. stoletja poznamo le dva avtorja, ki sta uporabila električno energijo v povezavi z glasbo: poskuse češkega pastora Divisa Prokopa v Denis d'Or (1759) in Francoza Francaisa Jeana – Baptista z električnim clavecinom (1759). Vendar to še ni bila elektroakustična glasba, kajti električni tok je poganjal mehanske dele tradicionalnih glasbil na nov, drugačen način.

Thaddeus Cahill, ameriški pravnik in avtodidaktični tehnik, je prvi uresničil zamisel o elektroakustičnem glasbilu. Za svoje glasbilo, ki ga je imenoval *Dynamosphone*, je uporabil dvanajst dinamov izmeničnega toka – po enega za vsak ton kromatične lestvice. Prvič ga je predstavil v Washingtonu leta 1900. Drugo glasbilo, z imenom *Telharmonium*, je bilo sestavljeno iz 145 dinamov. Zaradi izredne velikosti so ga morali postaviti v industrijsko dvorano. Javno so ga predstavili leta 1906 v *Telharmonic Hall*, po kateri se tudi imenuje. Glasbo, ki jo je ustvarjal, Thaddeus Cahill, generatorji, „*Dynamosphones*“, 1900

so lahko poslušali vsi kalifornijski telefonski naročniki. Kraj zvočnega dogajanja ni bila več koncertna dvorana, temveč prostori po vsej Kaliforniji, kjer so imeli instalirano telefonsko napeljavo. Feruccio Busoni, pisec knjige *Načrt za novo estetiko glasbe* (1906), je tej iznajdbi posvetil celo poglavje. Vendar se za *Telharmonium* niso zanimali ne skladatelji ne poslušalci. Eden izmed vzrokov je bil tudi slab telefonski prenos, v času ko sta bila gramofonska plošča in radio s precej boljším zvokom na poti k popolni uveljavitvi. V Evropi so začeli s prvimi poskusi elektroakustične glasbe pred prvo svetovno vojno, pomembne raziskave so opravili tudi v Sovjetski zvezi. V začetku dvajsetega stoletja so iznašli ojačevalce in zvočnike.

Raziskovalcem elektroakustične glasbe in strojev so se pridružili tudi skladatelji, likovni umetniki in arhitekti. Med pomembnejše sodi Lew Termen, ki je po emigraciji v ZDA za družbo RCA izdelal serijo strojev, imenovano *Theremin*. Tako kot Zvočni križ Obouhova je deloval na približevanje in oddaljevanje človeškega telesa elektronskim cevem, ki so imele antene. Naprava je delovala glede na gibanje v prostoru, zato so ga nekateri imenovali tudi *Etherop-*

hone.

Iznajditelji prvih elektronskih glasbil so hoteli posnemati zvok tradicionalnih glasbil. To pa je odvrnilo nekatere skladatelje, da bi ustvarjali za ta glasbila (Edgar Varese in Percy Grainger).

Percy Grainger je bil – tako kot Busoni in Antheil – izvrsten pianist. Ko je bil star sedemnajst let (roj. 1882), je prvič objavil koncept „svobodne“ glasbe: „To je glasba, ki razširja umetne meje zahodnjaške glasbe, njena dinamika je podobna valovanju morja in se razvija kot butanje valov ob obalo, uhaja v višine tonov in enot stalnih mer.“

Koncept je utrdil med študijem pri Busoniju v Berlinu. Solistična kariera ga je zelo ovirala, zato je praktično uresničil prve kompozicije in prve stroje v štiridesetih letih v sodelovanju z inženirjem Burnetom Crossom v New Yorku.

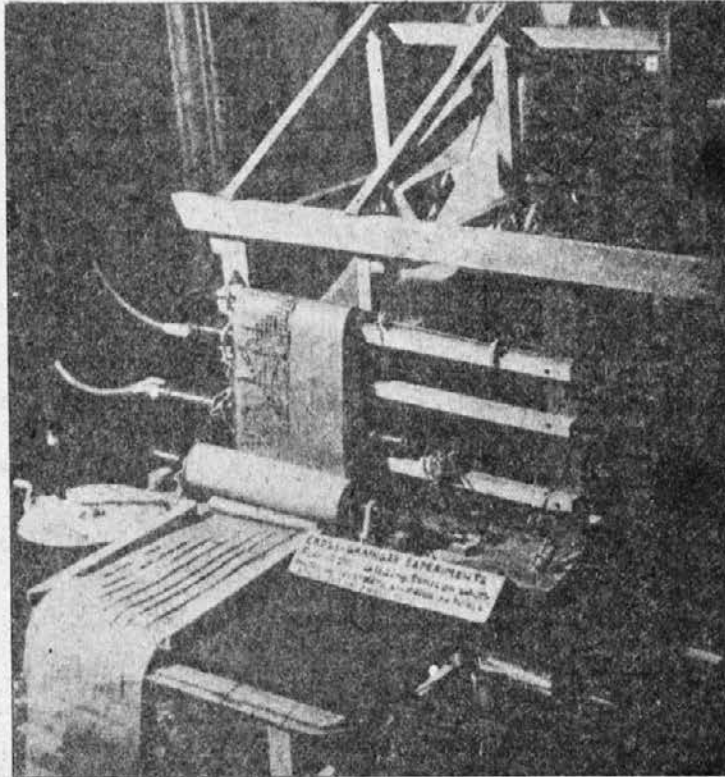
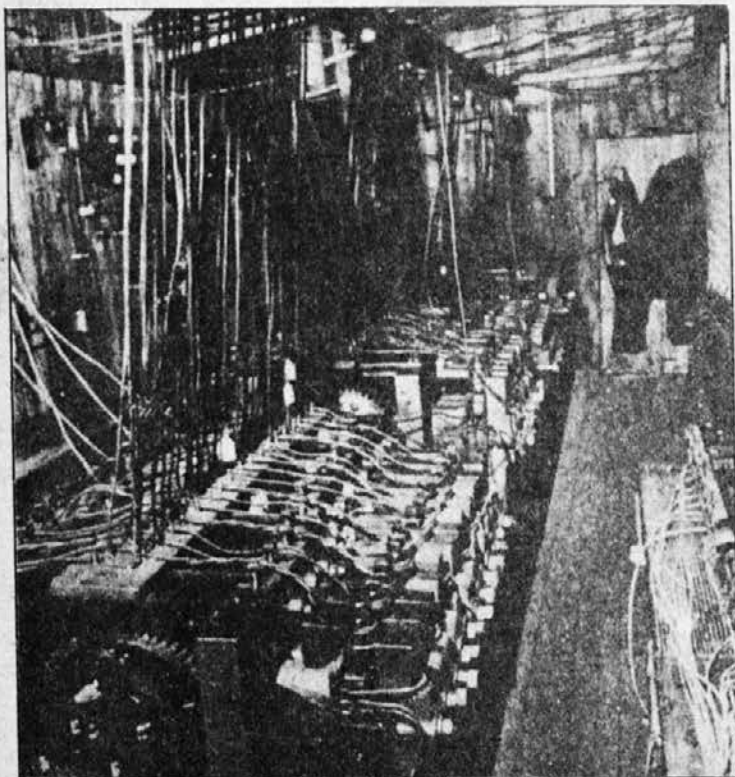
Stroj za „svobodno, free – glasbo“ je sestavljen iz odpadkov in starih predmetov: šilčkov, skodelic za mleko, stebel bambusa, koles kotalk, žogic za namizni tenis, zvrtkov preprog, stepalnika za sneg, sušilcev za lase, sesalca za prah in zavojnega papirja. Svojim glasbilom je dal zvaneča imena, kot npr.: *Kangaroo – Pouch – Flying – Disc – Paper – Graph – Mode – Machine*. Stroj je bil

Percy Grainger, „*Kangaroo – Pouch – Free – Music – Machine*“, 1955

244 cm visok in 183 cm dolg. Dve napravi za navijanje zvrtkov papirja sta bili nameščeni ena nad drugo: imenoval ju je *Feeder* in *Eater*. Zvrtki papirja so bili valovito razrezani („glasba kot morje“) in so prenašali valovanje papirja na oscilatorje, ki so ustvarjali zvok.

Prav ti stroji so pogosto opisani kot predhodniki današnjih sintetizatorjev – zvok je bil rezultat čiste mehanske operacije. Zadnji Graingerjev stroj, ki ni bil dokončan zaradi njegove smrti leta 1961, je bil še bližje „svobodni, free“ glasbi: prozorna folija, na kateri je bela glasba zapisana s črno barvo, je tekla med svetlobo in foto-celicami. Svetlobo je prekinjal glasbeni zapis in jo spreminjal v zvok prek prevodnikov in elektronskih ojačevalcev. Ta stroj je bil podoben tistemu, ki si ga je zamislil angleški umetnik Martin Rieus, ki živi v Berlinu. Pri *Flute Playing Machine* je uporabil prozorno folijo, na kateri so bile zapisane zvočne informacije, ki so se s pomočjo svoje intenzitete in fotocelic spreminjale v zvoke. S pomočjo tega stroja je mogoče zvočno predstaviti tudi slike drugih umetnikov.

Pripravi: MILOŠ BAŠIN
Prevedli: KATKA in PETER JAMNIKAR, SONJA ŠPENKO
Nadaljevanje prihodnjic



GLASBA IN MEDIJI

Ob Novem letu tudi predstavniki medijev javnega obveščanja pregledujejo delo minulega leta in delajo programske načrte za naprej. Bili smo priča nekaterim takšnim pomenkom in zdi se nam potrebno o tem spregovoriti nekaj besed.

Povsod smo slišali podobno ugotovitve — premalo denarja, nič deviz, nujnost komercialnih programov, ki naj omogočijo produkcijo finančno manj donosnih... Pri tem so glasbeni programi posebno prizadeti, saj si teh brez gostovanj tujih glasbenikov, brez uvoza plošč in studijske tehnike skoraj ne moremo predstavljati.

Radio, televizija, produkcija kaset in plošč ter tisk nas stalno soočajo z glasbo. S tem, koliko pozornosti posvečajo določeni zvrsti, lahko odločilno vplivajo na okus glasbenega občinstva. Že s površnim pogledom opazimo, da prav najmanj zahtevnim, predvsem „zabavlaškimi“ in pogosto predvsem na komercialni učinek preračunanim glasbenim zvrstem mediji posvečajo največ prostora. Tako se utapljam v „ljudskem kiču“, poneumljenih besedilih „novokomponirane narodnozabavne glasbe“ ter v razprodaji neizvirnosti in slabega okusa (popularne popevke, delovanje različnih „kmečkih“ ansamblov, radijske oddaje kot npr. „V nedeljo zvečer“...).

Povsod opazimo težnjo po zadovoljevanju okusa „povprečnega“ poslušalca in ta se tudi največkrat oglašja s svojimi „željami poslušalcev“ in „pismi bralcev“. Vendar, ali si ta poslušalec res „želi“ točno takšen izbor glasbe, ki predvsem zabava, ne obvezuje, ne zahteva miselnega naprežanja, posebna zbra-

nosti ali poglobitve? Enostavno želi slišati to, česar je navajen, česar so ga „navadili“ poslušati (ali niti ne poslušati, temveč le imeti za nekakšno stalno, a neobvezujočo zvočno kuliso, da pogovor ne zastane v tišini...). Če bi mu ob zvokih, ki jih je navajen, dali možnost poslušati tudi kaj bolj tehtnega (ob primeri razlagi), ga opozorili na plehkost „komercialnega zvočnega okolja“, bi začel razmišljati o tem in morda izrabil možnost razširiti svoje glasbeno in splošno kulturno obzorje.

Na decembrski okrogli mizi o radijskem programu je bilo rečeno, da je program (gledan v celoti — 1., 2. in 3. program) dovolj tehten in da so navade poslušalcev, „da ne zavrtijo pravega gumba na sprejemniku“, krive, če dobre oddaje niso deležne bolj množičnega odmeva. Vendar je treba poslušalce najprej pripraviti do tega, da bi si želeli kaj bolj „zahtevnega“. Dokler bodo zadovoljni vsak s svojim „zabavno-popularnem zvočnem kotičku“, bodo njihove želje ostajale na kaj skromni ravni.

Ravno v zadovoljevanje teh želja — to tudi vnaprej zagotavlja finančni uspeh — so vedno bolj prisiljene naše glasbenoproducentske ustanove (in tudi spremljajoči tisk). Tretji glasbeni program, ki se za želje slabega okusa v glavnem ne meni, je bil v že omenjeni oddaji označen kot „elitni“ in s tem avtomatično odmaknjen od ostalih, čeprav bi njegova vsebina morala biti blizu vsakemu družbeno-kulturno osveščenemu poslušalcu. Brez takšne osveščenosti si tudi težko predstavljamo sprejemanja samoupravnih moralne in delovne odgovornosti.

Zelo obetavno so ob vsem tem zvenele besede Franca Šetince na koncertni proslavi 175-letnice glasbenega šolstva na Slovenskem... da denarja za kulturo ne bi smelo primanjkovati in da je nekultura precej dražja od kulture...

...in vendar smo na raznih pogovorih o načrtovanju glasbenega programa v letu 1983 slišali precej drugačne besede:

Produkcija kaset in plošč: minimalne finančne možnosti za izdajanje tujih licenčnih plošč — brez izbiranja (prisiljeni so vzeti, kar jim ponudijo); nujnost širokopoteznega produciranja komercialnih plošč narodnozabavne in popularne glasbe, ker se dobro prodajajo in omogočajo financiranje glasbeno bolj zahtevne produkcije. Ta zaradi manjšega občinstva ostaja pri nizkih nakladah — pogosto ravno zaradi slabe obveščenosti publike.

RTV Ljubljana: prepoved uvoza plošč!!!!, pomanjkanje denarja za nakup tujih oddaj in posnetkov koncertov iz tujine, manj denarja za kvalitetno domačo produkcijo, še manj za izboljšanje že precej zastarele opreme in s tem zvočne kvalitete glasbenih oddaj, premalo tudi za oddajanje „elitnega“ tretjega radijskega programa po vsej Sloveniji...

Koncertne agencije: ni denarja (deviz) za gostovanja glasbenikov iz tujine, za kulturno izmenjavo s tujino, za podpiranje domače glasbene ustvarjalnosti...

V najbolj brani „medijski“ reviji Stop sploh ni več prostora za prispevke o bolj zahtevni rock in jazz glasbi. Ankete bralcev so namreč pokazale, da si glede glasbe želijo

predvsem čim več strani z raznimi kratkimi sočnimi informacijami, raznimi stopničkami, stopposli, kratkimi zgodbami o popzvezdniški eliti, da pa jih kaj bolj „razmišljajočega“ prav nič ne zanima. Seveda jim je redakcija ustregla.

Tudi pisma bralcev v tej reviji kažejo pri glasbenih vprašanih povsem neglasbeno zvedavost. Želje in pisma poslušalcev, ki jih sprejemajo na RTV Ljubljana, v veliki večini družijo podobna glasbena nezahtevnost. Jasen odraz tega so najbolj poslušane radijske oddaje „V nedeljo zvečer“, „Naši poslušalci čestitajo in pozdravljajo“..., kjer je izbor glasbe na sramotno nizki ravni.

Kdo so torej vsi tisti, ki tako trumoma zasipajo Radio, Televizijo, Stop ipd. s svojimi „programskimi željami“ in so zaradi svoje množičnosti tudi uslišani. So res le ti predstavniki poslušalcev, je njihov glasbeni in splošni okus res tisti, ki naj bo vodilo programske politike osrednjih glasbenih medijev?

In vendar stalno srečujemo ljudi, ki se čudijo banalnosti tega „povprečnega okusa“ zvočnih (in drugih) odjemalcev, vendar pa njihovih pisem, pripomb in želja ni slišati na radiu, prebrati v Stopu... Naj se torej opogumijo in zasujejo uredništva z zahtevami po programu, ki nas bo kulturno bogatilo in nam širil obzorje ter mogoče tudi tiste z zdaj banalnimi željami izobrazil do stopnje, ko si bodo želeli slišati in prebrati kaj drugega. Dokler se jim česa boljšega ne približa, si tega kajpada ne morejo želeli.

Fotografija in besedilo:
LADO JAKŠA



PLOŠČE / KNJIGE

SKLADATELJ BOGO LESKOVIC

Leskovica poznamo predvsem kot dirigenta. S ploščo, ki jo je izdala Produkcija plošč in kaset RTV Ljubljana (LD-0802), pa spoznavamo tudi Leskovica-skladatelja. Na plošči je posneta njegova simfonija v enem stavku Domovina in priredba Tajčevičevih Balkanskih plesov. Obe deli dirigira avtor sam simfoničnemu orkestru Slovenske filharmonije. Tajčevičevi Balkanski plesi so v Leskovičevi priredbi ena izmed znanih skladb jugoslovanskega repertoarja sploh. Tudi Domovina se deloma naslanja na folklorno motiviko. Skladatelju se pozna, da pozna orkester, saj je delo zvočno barvito in raste iz tradicije. Nastalo je pred dobrimi 40 leti. Žal manjka podatek, kdaj je bilo posneto. Zelo dober posnetek je delo Rudija Omote in Emilije Soklič, komentar pa je tudi na tej plošči prispeval Danilo Pokorn.

SKLADATELJ JANKO RAVNIK RTV LJUBLJANA

Ko se je nedavno umrl skladatelj Janko Ravnik (1891-1982), pred prvo vojno, pojavil s svojimi skladbami v reviji Novi akordi, je bil znanilec novih časov slovenske glasbe. S svežino, neposrednostjo izraza,

bogato invencijo in smislom za barvito zvočnost, je postal ob Antonu Lajovicu, Stanku Premrlu in še nekaterih drugih veliki up mlade slovenske glasbe. Resda se je mladi Ravnik pozneje posvetil bolj pedagoškemu delu, vendar je njegov po obsegu skromni opus še vedno nad vse tehten prispevek v slovenski glasbi. S svojo glasbeno govorico, ki je temeljila v novi romantiki, pozneje pa se je usmerila v sodobnejši slog, je ustvaril nekaj prepričljivih klavirskih del, zborov in samosplovov. Zdaj je nekaj njegovih del iz različnih obdobji dostopnih tudi na plošči (LD-0801), ki jo je izdala Produkcija kaset in plošč RTV Ljubljana s pomočjo Kulturne skupnosti Slovenije. Posebno je mikavna zaradi danes že kar zgodovinskih posnetkov, saj skladatelj večino del igra na klavir sam oziroma spremlja tenorista Antona Dermoto (pesemski cikel Segulidilla) in ženski komorni zbor RTV Ljubljana (skupaj s pianistom P. Šivicem, zborovodja je L. Lebič). Sicer pa je na plošči še posnetek dveh zgodnjih zborov (Poljska pesem, Ženjica) v izvedbi Komornega zbora RTV Ljubljana, ki ga vodi Marko Munih. Komentar je napisal Danilo Pokorn, posnetki pa so delo M. Gobca, B. Turka, S. Dolenc. Plošča bo že s raznovrstnostjo programa, predvsem pa s svojo kakovostjo pritegnila diskofile, saj je tudi sicer tehten prispevek k doslej posneti slovenski glasbi na ploščah.

PRIMOŽ KURET

BOA RITAM STRASTI / SUZY

Na naši rockovski sceni se ne zgodi ravno pogosto, da skupina v slabih desetih mesecih posname in tudi izda dve veliki plošči. S tem ne mislimo na neproduktivnost domačih skupin, temveč bolj na nezaupanje založb, ki bi najraje videle v vsaki naložbi kuro z zlatimi jajci. Vendar je zagrebška Boa dokazala, da se lahko premagajo tudi take vrste tabuji, pa čeprav njen prvenec ni bil ravno platinast ali pa zlat, dejstvo pa je, da ni ostajal v prašnih skladiščih.

„Ritam strasti“ je tako kot debi posnet na Švedskem in pomeni logično nadaljevanje začrtanih Boinih projektov. Zvok v osnovi gradi na premisah novega funka, kar pomeni v jugoslovanskem prostoru množične godbe novost in obenem nekakšen most med, če se lahko tako izrazimo, art rockom in valom po-

pulizma, a ne tistega najbolj šablonskega, materializiranega v posnemovalni disko mrzlici, ampak tistega, ki formi funka vceplja radikalnejše vsebine.

Jasno je, da moramo to radikalnost jemati z določene distance, saj so Boa le prvi bend, ki se je spustil v te vode in so tako vsakršne primerjave nemogoče. Z razliko od prve plošče, so se na „Ritmu strasti“ vloge določenih instrumentov spremenile. Najočutnejši novosti sta v razširitvi manevrskega prostora zvoka kitare, ki je bila na prvencu potisnjena močno v ozadje, in v bolj raznovrstni uporabi sintetizatorja in vzpostaviti klavijatur kot nasprotja v ritem sekciji slonečemu funkyju. Besedila niso najmočnejše orožje Boe, saj se omejujejo bolj ali manj na impresivno slikanje, nekaj metafor in se sučejo okoli pretrganih ali natrganih osebnih vezi.

Skratka, album, ki ne zaostaja za uspešnim prvencem, ki se ga lahko posluša in na katerega se lahko pleše. Če pa bi ga hoteli na vsak način stilno opredeliti, bi rekli „art funk“.

LEON MAGDALENC

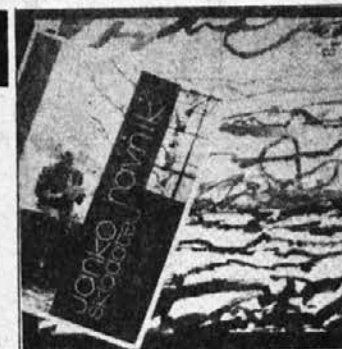
PARTIZANSKE PESMI ZA MEŠANE ZBORE ZKOS 1 983

Med prvimi letošnjimi zbirkami Zveze kulturnih organizacij Slovenije (izšlo že decembra 1982) sodi prav gotovo zbirka 46 partizanskih pesmi za mešane zборе. Ob 40. obletnici 2. zasedanja AVNOJ-a jo je ob očitnem pomanjkanju tovrstne literature kot posebno jubilejno izdajo in v nakladi 600 izvodov (prvi natis) izdala ZKOS, uređil pa jo je Radovan Gobec, eden najvidnejših spremljevalcev tovrstne slovenske glasbene zapuščine, skladatelj, zborovodja, pedagog in pisec. Urednik je vse pričujoče mešane zборе razvrstil v izvirne partizanske pesmi (24 zborov), priredbe ljudskih pesmi



(8), pesmi drugih jugoslovanskih narodov (7) in pesmi drugih narodov (7). Ni treba posebej poudariti, da so mednje uvrščene tiste najpomembnejše pesmi NOB (1941-45), ki hkrati še danes pomenijo marsejeze slovenskega naroda v njegovi zadnji vojni vihri. Skoraj polovico vseh objavljenih pesmi je posebej priredil za mešane zборе urednik izdaje sam. Ob dejstvu, da je po vojni izšla le pesmarica (stotih) moških zborov (1959, ponatis 1980), so pričujoči mešani zbori prepotrebna hrana številnim domačim (in tujim?) kvalitetnim, predvsem pa množičnim amaterskim zborom. Urednik zbirke Radovan Gobec že napoveduje novo zbirko partizanskih (triglasnih) pesmi za mladinske zборе.

FRANCI KRIŽNAR



NAGRADNA KRIŽANKA

NAGRADNI RAZPIS

Debela kuverta vaših rešitev se nam je nabrala v tem mesecu in veseli bomo, če se nam bo tudi v prihodnjem, čeprav so vmes zaslužene zimske počitnice. Rešitve četrte letošnje križanke nam pošljite najpozneje do 15. februarja na naslov REVIJA GM, Krekov trg 2, 61000 Ljubljana. Trem izžrebanim reševalcem bomo poslali knjigo Kurta Pahlana v prevodu dr. Primoža Kureta POSLUŠAM IN RAZUMEM GLASBO.

NAGRADE ZA 3. ŠTEVILKO

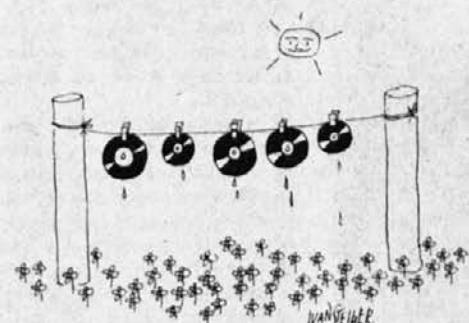
Veliko ploščo Glasbene mladine Slovenije MLADI MLADIM prejmejo tile reševalci: Vinko KOLETO iz Ljubljane, Suzana HROVAT iz Radovljice in Marjanca KOMOČAR iz Krškega.

REŠITEV 3. KRIŽANKE

postopač, Asturija Stol, sak, jr, Vasa, George, gorgonzola, štrene, mentor, prerijs, vitre, eks, Als, koda, snaha, EMO, re, WR, RK, brzino, mer, ekonomika, žar, lakaj.

		MAKROMOLEKULSKA SNOV, KI SE UPORABLJA ZA IZDELAVO UMETNIH VLAKEN, LEPILA	ŠOLSKA LETNA POROČILA	OSEBNI ZAIEMEK	DUŠA UMR- LEGA PRI STARIH SLOVANIH	VEZNIK	ZNAMENJE V ŽIVAL- SKEM KROGU	AMERIŠKE STRUPENE KAČE Z OB- ROČKI NA REPU	GLAG. OBL. ZA IZRAŽA- NJE DOVRŠ- DEJANJA
		PRIPADNI- CA OTRO- ŠKE OGRA- NIZACIJE							
		SPOROČILO, OBVESTILO							
		MESTO V ZAHODNI UKRAJINI				IGLAVEC			
		3. IN 2. SA- MOGLASNIK				VSAK OD 4 TEDNOV S POST. DNEVI			
	GALIJI			KAZALNI ZAIEMEK	KIPARSKA STVARITVE				
					DODATEK, DOPOLNILO				
MANJŠE LJUDSKO STRUNSKO GLASBI- LO S TOLKALCEMA	OBDELOVA- NJE PLOČE- VINE S KLA- DIVOM	TENIS NA- VRATILOVA						SREDIŠČE VRTENJA	
		EGIPČ. BOG SONCA						ENAKA SO- GLASNIKA	
								PREDLOG	
RUMENO RJAVA BARVA			MEDMET						ANDREJ JARC
			ODLOKI, UREDBE		OGNJEK NA SICILIJI				
MARIBOR, OPERNI TENORIST (JERNEJ)					SPODNJI DEL NOGE PRI PRAŠČU				
REALNA GIMNA- ZIJA				ZADRUŽNA ORGANIZA- CIJA V RUSIJI	SLOV. SLI- KAR IN GRA- FIK (Mr. km)				
JUNAŠKA PESNITEV		TUJE ŽEN- SKO IME				VELIKE UJEDE	REDKO ŽENSKO IME		
		SKLADATELJ DUCAS							
POPKI POPROVCA ZA ZAČIMBO				TERMIN					
				FIGURA PRI ČETVORKI					
GLAVNI ŠTEVNIK			ŽENSKO IME						
			BARJI						
KDOR IMA KAJ RAD									
JELKA				SLAVNI AMERIŠKI REŽISER KAZAN					

Ž-MOL



EPPUR SI MUOVE

Torek zvečer pri Igorju. Do pol osmih se nas zbere že kar lepa družina. Precej je znanih obrazov — tu je Baki, pa pianistka Jelka, čelist Tomaž, nekaj študentov muzikologije, pa še kakšen z Akademije... Čakamo Uroša in Aldo. Prvi se kmalu prikaže, medtem ko se drugi pusti kar nekaj časa čakati. Ko pride, prinese s seboj sveže posnetke scenske glasbe za gledališče, ki jo ima trenutno v delu. In že je tu prva tema večera — poslušanje in pogovor o nastajanju in značilnostih te in takšne glasbe. Čez slabo uro se vsi skupaj stisnemo v sobico s pianom. Tokrat je v središču pozornosti gostja — mlada slovenska pianistka, ki živi in dela v Koelnu — Jelka Klemenčič. Prejšnji večer je v Društvu slovenskih skladateljev predstavila zanimiv izbor sodobne klavirske glasbe in vsi z zanimanjem prisluhnemo njenim razlagam klavirskih partitur Stockhausna, Cagea in drugih sodobnih skladateljev, njenim izkušnjem z interpretacijo, njenemu pogledu na sodobno klavirsko glasbo.

To so le bežni utrinki z enega izmed srečanj, ki so se jih odločili prireditelji mladi skladatelji kar v stanovanju enega od njih. Ob analizi partitur in poslušanju posnetkov ter ob izmenjavi lastnih ustvarjalnih izkušenj si želijo pridobivati novo znanje, si širiti glasbeno obzorje, navezovati stike z izvajalci in ne nazadnje tudi dokazati glasbenim Slovincem, da je tako sodelovanje mogoče in to v sproščenem prijateljskem vzdušju, ki je daleč od že kar prislovičnega rivalstva, ki prepogosto vlada v slovenskih glasbenih, predvsem ustvarjalnih krogih (pa le-ti niti niso kakšna (ne)častna izjema...).

Zamisel o takšnem sodelovanju seveda ni nova, saj so že zdavnaj uveljavljeni skladatelji starejših generacij imeli (ali celo še imajo?) nekaj podobnega, je pa zato prav gotovo nov zdravi entuziazem teh mladih skladateljev in pa njihova odločenost razviti sodelovanje na novih medsebojnih odnosih. Je v tem tudi iskrica nezadovoljstva, provokacije, upora? Morda, a je bolje, da ne razmišljamo preveč v tej smeri...

Če poleg vsega upoštevamo dejstvo, da je v mladem slovenskem glasbenem ustvarjanju precej dolgo vladala očitna kriza, saj med vsemi uveljavljenimi skladatelji in pa tistimi, ki so ravnokar stopili na lastno ustvarjalno pot, zeva velika vrzel, je razumljivo, da nas vse, kar se s slednjimi dogaja, še kako zanima. Tokrat mogoče res še malce (pre) zgodaj, zato pa tembolj iz srca...

Glavni pobudniki in organizatorji krožka so trije mladi slovenski skladatelji: Aldo Kumar, Igor Majcen in Uroš Rojko, reden gost pa je tudi študent kompozicije Baki Jashari.

Povabili so tudi Brino Jež — Brezavšček, ki se pa vabilu (še) ni odzvala.

Pa prepustimo besedo raje njim samim.

Uroš: Do pobude za krožek je prišlo čisto spontano. Najprej sva se o tem pogovarjala z Igorjem, pozneje pa tudi z Aldom.

Aldo: To je bilo letos poleti, ko sva se z Urošem vračala s Poljske, kjer sva bila na tečaju kompozicije. Tam sva se seznanila s podobnimi oblikami delovanja in sva sklenila, da bomo kaj podobnega poskušali izvesti tudi pri nas. Na te pogovore bi najbrž kmalu pozabila, če ne bi Igor dal odločilno pobudo za organiziranje krožka.

Igor: Ponudil sem prostor za shajanje v svojem stanovanju, poleg tega pa imam tudi določeno število plošč in partitur, ki smo jih lahko uporabili za začetek. Prvič smo se srečali proti koncu septembra in od takrat se bolj ali manj redno dobivamo vsak teden.

Baki: Do sedaj smo predvsem analizirali partiture in poslušali ustrezno glasbo.

Uroš: Pomembno je to, da se seznanjamo z glasbeno literaturo, do katere je v našem slovenskem prostoru zelo težko priti. Igor jo je že od nekdaj nabavljala in njegova zbirka nam je služila kot izhodišče za skupno delo.

Aldo: Včasih se s takim načinom dela lahko naučiš celo več kot na primer pri uri kompozicije na Akademiji.

Uroš: V tem, da se lahko veliko naučimo, vidim poglobitveni namen naših srečanj. Želimo pa se seveda povezati tudi z drugimi mladimi glasbeniki, predvsem z izvajalci, in počasi oblikovati neko stalnejšo skupino.

Igor: Trenutno poskušamo navezati osebne stike z izvajalci in na naša srečanja povabiti posamezne instrumentaliste, da bi predstavili svoj instrument (kot ga je na primer Jelka). Pozneje bi lahko začeli sode-

lovati tudi pri konkretnem ustvarjalnem delu.

Aldo: Predvsem bi radi videli, da bi se spremenil odnos izvajalcev do sodobne glasbe in glasbe nasploh, da bi izvajalec z glasbo zaživel...

Uroš: ... da bi se spremenil zlasti tisti kvazi profesionalen odnos izvajalcev do glasbe, v katerem je nekdo glasbenik le tisti čas, ko je v službi.

Aldo: Radi bi videli, da skladatelj na eni strani in izvajalec na drugi ne bi že takoj na začetku ustvarila določene distance, ki onemogoča vsakršno medsebojno sodelovanje.

Igor: Šlo naj bi predvsem za soustvarjanje, za plodno vzajemno sodelovanje, recimo v obliki glasbene delavnice.

Uroš: Želeli bi razvijati tudi oblike seminarskega dela in smo s tem namenom že vabili nekatere profesorje in tudi znane skladatelje, ki bi lahko imeli v okviru krožka tematska predavanja. S tem bi tudi radi, če že ne spremenili, kar je verjetno nemogoče, pa vsaj opozorili na nesmiselnost značilnih slovenskih odnosov (medsebojnega rivalstva in netolerantnosti), ki vladajo med skladatelji starejših generacij. Ko bomo sami v njihovih letih, upam, da bodo naši medsebojni odnosi drugačni.

Igor: To je značilnost slovenskega kulturnega prostora. Ideološka naspotja in medsebojna trenja so povsod po svetu, vendar pa v širših kulturnih sredinah le redko prerastejo na raven, ko je vsak, ki karkoli stori, avtomatično izpostavljen napadom z vseh strani, (primer z novim učbenikom za glasbeno vzgojo).

Baki: Mogoče bi bilo tu vredno omeniti težave Kantušerjeve knjižnice.

Aldo: Da, tudi to je eden od konkretnih primerov, v katerem se nameravamo skupno angažirati, če seveda že ni prepozno.

Uroš: Gre za skladatelja Kantušerja, ki deluje v Parizu in ki je leta

in leta prinašal v Slovenijo dragoceno glasbeno literaturo. Zanj pa ni nihče pokazal zanimanja ali, bolje rečeno, nihče se ni hotel zavzeti za to, da bi od te literature bilo tudi kaj koristi, niti Društvo slovenskih skladateljev, čeprav so vsi posamezni skladatelji očitno vedeli za problem. Skratka — usoda je tipično slovenska.

Igor: V teh razmerah z osebno iniciativo bolj malo dosežeš in to spoznanje nas je združilo. Hoteli bi biti predvsem skupina, ki bi sodelovala na prijateljski povezavi. Lahko bi sicer rekli, da nadaljujemo neko določeno tradicijo, saj je že obstajala podobna skupina skladateljev starejših generacij — Pro Musica Viva, vendar hočemo delo organizirati na popolnoma drugačni osnovi, zlasti na drugačnih medsebojnih odnosih. Nekoč je, malo za šalo (malo pa tudi zares), padel predlog, da bi se imenovali Grupa iz obupa... Hoteli smo se tudi že uradno organizirati, a smo najbrž začeli na nepravem koncu, saj je za to morda še prezgodaj.

Uroš: Predvsem zato, ker nameravamo nekateri nadaljevati študij v tujini. Ta zavest zaenkrat onemogoča vsakršno trdnjšo organizacijo. Poleg tega pa so vse dosedanje izkušnje s takim sodelovanjem kar malo spodbudne. Opozorili so me že, da je vse skupaj sicer čisto v redu, da pa je nevarno, da se iz krožka izčrpi kakšen klan... Če bi se res nekoč bolje organizirali, bi potrebovali zlasti nekoga, ki bi imel dovolj smisla za organizacijo, nekakšnega menežerja.

Igor: Mislili smo se že nasloniti na skupnost likovnikov Eburna, a je zaenkrat še neizvedljivo, ker imajo sami probleme s prostori. V tem primeru bi prišlo do veljave povezovanje medijev, saj bi lahko s svojo glasbo sodelovali pri razstavah. Tudi sicer nas zanima sodelovanje z drugimi mediji, z gledališčem na primer, pa prirejanje happeningov in podobno. V Ljubljani, največjem slovenskem kulturnem centru, primanjkuje takšnih oblik kulturnega udejstvovanja, ki jih sicer imajo vsa pomembnejša kulturna središča zunaj in deloma tudi v Jugoslaviji.

Uroš: Da ne govorimo o našem družbenem odnosu do vseh takšnih oblik kulturnega delovanja. Na zahodu jih podpira privatni kapital, na vzhodu država, pri nas pa...

Aldo: Na zahodu bi nam stanovanje ponudil mecen, tukaj nam ga je pa Majcen...

Ideja, želja in zlasti pripravljenosti za skupno delo torej ne manjka. Upajmo, da ne bo ostalo le pri tem. Končno pa — tudi če bi se to zgodilo, ali ne bi bile te ideje in želje že same po sebi vredne pozornosti? Če že ne drugega, vsaj kot simptom nekega slovenskega glasbeno-kulturnega trenutka.

MARKO KRAVOS

