

REVIJA GLASBENE MLADINE SLOVENIJE

ŠT. 5/L. XVIII / 1987-88





LOU REED





Naslovnica:
Fotografiral: LADO JAKŠA

**REVIJA GM, L. 18, ŠT. 5
FEBRUAR 1988**

Revija GM
izdaja Glasbena mladina
Slovenije

UREDNIŠKI ODBOR

v. d. glavnega urednika – Kaja Šivic,
v. d. odgovornega urednika – Cvetka
Bevc, urednik – Peter Barbarič, likovni
urednik – Miloš Bašin, lektorica – Mija
Longyka, stalni sodelavci – Matjaž
Barbo, Veronika Brvar, Lado Jakša,
Igor Longyka, Tomaž Rauch, Roman
Ravnič, Irena Sajovic in Eva Uršič-Pet-
kovšek

ČASOPISNI SVET

Slavko Mežek (predsednik), Dr. Marija
Bergamo (FF – PZE Muzikologija), Igor
Dekleva (AG Ljubljana), Nena Hohnjec
(PA Maribor), Ivan Marin in Ida Virt (ZD-
GPS), Nevenka Leban (DGUS), Peter Ko-
pač (DSS), Marko Studen (ZKOS), Ro-
man Lavtar (ZSMS), Lea Hedžet in Polo-
na Kovač (obe GMS).

NASLOV UREDNIŠTVA

REVJA GM, Kersnikova 4, 61000 LJUB-
LJANA, p. p. 248, telefon (061) 322-367,
račun: SDK Ljubljana, št. 50101-678-
49381. Revija izide osemkrat v šolskem
letu. Cena posameznega izvoda je 650 din,
polletna naročnina za drugo polletje
XVIII. letnika znaša 2600 din. Rokopisov ne
vračamo, fotografije pa le v primeru dogovo-
ra.

Revija GM lahko kupite na uredništvu re-
vije (Kersnikova 4, 61000 Ljubljana), v Tru-
barjevem antikvariatu (Mestni trg 25, Lj.), v
Mladinski knjigi na Nazarjevi ter v Muzika-
lijah Državne založbe Slovenije (prav tako
Ljubljana).



V OSPREDJU

VSTANITE – A NE LE K ZDRAVLJICI!

Letošnji slovenski kulturni praznik je pokazal, kaj želimo, kaj zmoremo in kakšni Slovenci smo. Tako številnih, množičnih, kvalitetnih, pa majhnih in drobnih prireditev najbrž še ni bilo nikoli doslej. Je temu vzrok slovenska narava (vedno so se Slovenci za svoj obstoj in svojo samostojnost borili pretežno s svojim jezikom in svojo kulturo)? Je temu vzrok zatajevanje srca nad situacijo, ki skuša družbo prepričati, da je edina pot k izboljšanju rezanje finančnih peruti prav kulturni in izobraževanju? Je to poskus vseh, ki svojo življenjsko energijo posvečajo bogatenju in dviganju doživljajske ravni družbe, pokazati svojo moč, svojo samostojnost?

Kakršenkoli že je vzrok ali splet vzrokov za ta kulturni »bum«, ponosni smo lahko in veseli, da se naša kultura ne da kar tako. Pa bo zdržala še naprej, ali se bo zadovoljila z enim praznikom na leto? Kulturni praznik bi namreč moral biti le vrh, zbir najboljšega, kar bi izhajalo iz vsakodnevne kulture – lahko praznujemo rojstni dan nekoga, ki ga ni?! Če bomo namreč nadaljevali v smeri imenovanih neproduktivnih dejavnosti in siljenju umetnosti in kulture v komercializacijo, se nam lahko zgodi, da si bomo spodkopali zelo pomemben družbeni temelj. Zadeva je presneto dolgoročna: kajti če pokoljemo preveč živine in nato zmanjka mleka in mesa, se to pozna zelo zgodaj. Posledica je drag uvoz, ki ga čutimo na žepih, vendar je težava rešljiva, čeprav z žrtvami. Če pa zavremo kulturni razvoj in izobraževanje, se posledice ne pokažejo tako drastično in hitro, vendar so lahko za dolga leta pogubne – lastne kulture ne moremo uvoziti, napak v izobrazbi mladih generacij ne moremo nadomestiti in popraviti z ničemer... lahko le ugotavljamo, da družba »peša«. Mnogo lažje je podirati kot graditi. Se tega zavedamo? Zakaj torej skušamo prihraniti tam, kjer gre za najmanjša družbena sredstva, ki pa so družbi nenadomestljiva? V vseh govorih poudarjamo, da je družba brez kulture invalidna družba. Ali to pomeni, da imamo slabo vest, ali da smo v to res tako prepričani, da bomo za našo kulturo napeli vse sile? Bomo videli. A dobro bi bilo, da ne bi čakali na to prekrizanih rok in se nostalgичno obračali le k Prešernu!

KAJA ŠIVIC



Fotografiral: JOŽE SUHADOLNIK

ENISESA ZI IZ VSEBINE

2–3
KOMENTIRAMO

3–6
ODMEVI

7
TELEGRAMI IN RAZNO

8
OD VSEPOVSOD

9–16
(PRED)USMERJENE STRANI:
ALI GA POZNATE? MALO
MEŠANO, FUNKCIJA VIŠINE
TONA, TONSKI SISTEMI,
PISMA IN KAJI, IZLETI
V ZGODOVINO ROLLANJA

17
GLASBA, KAM?

18
NOSTALGIJA

19
GLASBENA ANALIZA-ZAČETKI

20
LJUDSKA GLASBA NA
ŠVEDSKEM – II.

21
ČETRTEČ PO MAČJE

22–23
MINE IZ TUJIH DISKOTE-CK

24
IZDAJE

RADIJSKE ODDAJE

Opozarjamo vas na oddaje iz dela Glasbene mladine, ki so na sporedu prvega programa Radia Ljubljana vsako drugo sredo ob 14.20. Oddaje v naslednjem mesecu: 2. marec (predstavitve 5. redne številke in ilustracija prispevka o poslušanju glasbe) ter 16. marec.

Hkrati vas opozarjamo na oddajo »alternativnejših« revijalnih prispevkov Druga godba revije GM, ki je na sporedu drugega programa Radia Ljubljana vsak drugi petek ob 22.15. Oddaje v naslednjem mesecu: 26. februar in 11. marec.

SIMFONIZEM KIJEVSKEGA OKROŽJA

Zagrebsko gostovanje kijevskega teatra Ševčenko za tezo o glasbenem gledališču, a proti teatralni glasbi

Kaj je to opera: glasba s petjem in igro ali gledališka predstava, podprta z glasbo?

Kaj je to balet: plesna igra z glasbo ali glasba, ob kateri je moč tudi plesati (in navsezadnje ni niti treba)?

Preden boste odmahnil z roko in se prenehali čuditi, kaj da je podpisanemu, da postavlja tako neumna vprašanja, razmislite o njihovi morebitni **psihološki vrednosti**. Pisec teh vrstic je v dosedanjem obdobju svojega delovanja poleg ostalega prebil kakih deset honorarnih let v »jami« gledališkega orkestra in dodobra občutil, kaj v teatru pomeni »spodaj« ali »zgoraj«. Žal je ravno ta fizični ustroj gledališča prav tako pripomogel k tisti žalostni praksi izvajanja, ko igranje v operi prepogosto reducira na podrejenost orkestra pevcem, le-ti pa raztezajo svoje agogične ali (psevdo) igralske »žlunde«, tako da dirigentu ter orkestru ostaja le še to, da glasbeno tkivo zamesijo glede na opisane postopke na sceni.

Da pa se sedaj tole ne bi kazalo kot protipevčevski pamflet (bivšega) gledališkega orkestra, se preselimo v gledališče, kar pomeni tudi avditorij (to slednje poudarjam).

Teh nekaj uvodnih misli iz priložnostne operne-baletne čitanke za začetnike čudovito pristaja k dogajanju ob jesenskem gostovanju kijevskega (ZSSR) Državnega akademškega teatra **Taras G. Ševčenko** v Zagrebu, kjer se je predstavil s tremi operami (Taras Bulba Lisenka, Katarina Izmajlova Šostakoviča, Boris Godunov Musorgskega), dvema baletoma (Romeo in Julija Prokofjeva, Labodje jezero Čajkovskega) in z dvema koncertnima programoma (v dvarani **Lisinski**). Na veliko hvaljeni Ukrajinci so do najmanjših koticov napolnili poslopje HNK-ja in prostrano koncertno dvorano Vatroslav Lisinski. Vaš poročevalec je odposlušal in odvidel vse, vendar globoko odločen, da se bo osredotočil na Prokofjeva in Šostakoviča, saj sta Romeo in Julija ter Katarina Izmajlova v samem vrhu baletne in operne literature (tega stoletja).

Ukrajinska zgodovinska opera Taras Bulba izpod peresa njihovega najznamenitejšega skladatelja Nikolaja V. Lisenka je minila v znaku ustreznega predstavljanja kijevskega opernega ansambla, polnega odličnih pevcev in glasbenih »orkestrašev«. Ravno pravi uvod za to, kar bo sledilo, smo pomislili, a naslednji dan doživeli – razočaranje. Balet Romeo in Julija, čeravno izvrstno odplesan, nekaj manj vpadljivo kostumiran ter mojstrsko koreografiran, ni odmeval dostojno lastni partituri. Skladno s tipološko nomenklaturjo z začetka teksta je bilo to atraktivno poskakovanje z igranjem (ne pa obratno). Pa saj to vendarle ni Adamova Giselle, nekakšen milozvočni piruetni šlageraj, da bi se lahko orkestralni part najpogosteje končal v preprostem korepeticijskem spreletavanju (scene), pa naj bo še tako korektno (na trenutke niti to ne) odigran.



Naslednja predstava, Šostakovičeva Katarina Izmajlova, je rešila enigma, postavljeno večer prej (od kod tolikšen padec v kvaliteti): v »jamo« se je vrnil šef-dirigent **Stjepan Turčak**, jasno je postalo, da leži vsa krivda za Prokofjeva, kakršen je bil, na duši **Olega Rjabova**, drugega dirigenta, za katerega ne najdem niti ene pohvalne besede. Turčak je, v nasprotju z njim, neprestano žel aplavze, ko pa je orkester zaigral interludij po presunljivi sceni s policaji, okrepljeno z dodatno kopico »blejzerjev«, je iz gledališča vzkripelo skandiranje.

Katrina Izmajlova? Ta lucidna kombinacija farse, parodije, tragedije in česa vsega še ne, ta sofisticirana »Lady Macbeth Mcenskoga okrožja«, presneto! – to je vendar eden od vrhuncev, do katerih sploh lahko pridemo v vsej operni izkušnji. Zavzema koto višav planike opernega duha, kot Zaljubljen v tri pomaranče, Wozzeck...

Se sreča, da ima nemarnost zagrebske Koncertne direkcije včasih tudi svoje dobre strani. S tem da so istočasno organizirali Labodje jezero (V HNK) in koncert solistov, zbora in orkestra (v **Lisinski**), so nas usmerili na naslednjega in nas s tem odrešili prevelikega napora lastnih čutov in sumljivi smeri. Na obeh koncertih smo se še enkrat prepričali o neoporečnem simfonizmu celotnega moštva.

V torek, 17. novembra, je KD sparila še en izvajalski tandem: v **Lisinskem** Narcisa Yepesa, v HNK-ju pa Borisa Godunova. Z Yepesovega recitala sem uspel priteči na celo zadnje dejanje, ko je Godunov ravno zblaznel. Je sploh moč Godunova tolmačiti bolje, kot to dela superiorni **Anatolij Kočerga**, čigar ime si velja zapomniti skupaj še s tremi: **Stjepan Turčak** (šef-dirigent), **Lav Venediktov** (zborovodja) in **Gizele Cipola** (Katarina Izmajlova).

Za konec samo še eno vprašanje, ki je namenjeno zastrašujoče veliki večini kolegov in kolegic v svetu opere: zakaj neki Kočerga, ki igra kot malokdo, ki poje (Godunova) bolje kot kdorkoli, ki torej troši

ogromne količine glasbene, scenske in, končno, fizične energije – zakaj on vse to lahko naredi, ne da bi moral glasbo v operi narediti za poligon svojemu izumetničenemu hlinjenju, iz dirigenta pa golega prometrica v signalizaciji za lastne »vpade«?

NENAD MILETIĆ

OB 25-LETNICI ODELKA ZA MUZIKOLOGIJO NA FILOZOFSKI FAKULTETI

Ko se skladatelj Adrian Leverkühn v Doktorju Faustusu pogovarja s predstavnikom spodnjega sveta, je ena izmed podob, ki si jo ta nadane – »intelektualistični muzikolog z očali.« Se lahko enigma glasbenega fenomena razreši res samo z zlodejevo pomočjo? Prodrati v skrivnosti glasbe so skušali že stari Grki s Platonom in Sokratom, korenine muzikologije pa z glasbeno teoretskimi in filozofskimi razpravami segajo v srednji vek. Kot zaokrožena znanstvena celota z razdelanimi metodološkimi postopki se je izoblikovala v romantiki in se skupaj s kultiviranjem odnosa do preteklosti (odkritje srednjega veka in Bacha, ki ga je potrdila Spittova monografija) osamosvojila od drugih strok.

Pri nas lahko začetke muzikologije iščemo v ciklusu predavanj iz glasbene zgodovine, ki jih je pred vojno imel Josip Mantuani na ljubljanski univerzi. Po drugi svetovni vojni se je z ustanovitvijo zgodovinskega oddelka na Akademiji za glasbo pričelo epohalno delo prof. Dragotina Cvetka. Leta 1962 so se naši glasbeno-slovci preselili na Filozofsko fakulteto in vključili muzikologijo v univerzitetni okvir, kar je hkrati pomenilo formalno vzporeditev naših muzikoloških prizadevanj z mednarodnim okvirom. Slovenska muzikologija je predvsem v prvih letih stala pred zahtevno nalogo – raziskati lastno glasbeno preteklost; zgodovinski bazi je dodala glasbeno teoretske discipline, pomožne muzikološke vede, in poiskala pomoč pri sociologiji, psihologiji in estetiki. Od leta 1965 spremlja to donkihotsko početje (letni vpis povprečno desetih »usmerjenih izobražencev« na delovni kvadraturi dvosobnega stanovanja) Sancho Pansa v podobi Muzikološkega zbornika, katerega povzetki prazprav redno izhajajo v mednarodni bibliografski literaturi.

S tiskovno konferenco ob izidu 23. Muzikološkega zbornika, v katerem s svojimi prispevki sodelujejo Marija Bergano, Jurij Snoj, Ivano Cavallini, Jiri Vysloužil, Mirjana Veselinović, Nataša Kričevcov in Vinko Globokar, pa se je tudi pričelo muzikološko slavlje ob koncu preteklega leta. Ob jubileju so pripravili razstavo *Arti musices*, ki je obsegala pregled publicistične in založniške dejavnosti naših muzikologov.

Metode, cilji in obseg muzikoloških prizadevanj so znani. Če ne drugače vsaj toliko, kot jih je pred dobrimi sto leti določil Guido Adler v svoji razpravi. Tako so muzikologi tokrat segli iz svoje ožje začrtanosti in postavili vprašanje o razkroju slovenske

LUTKE '88

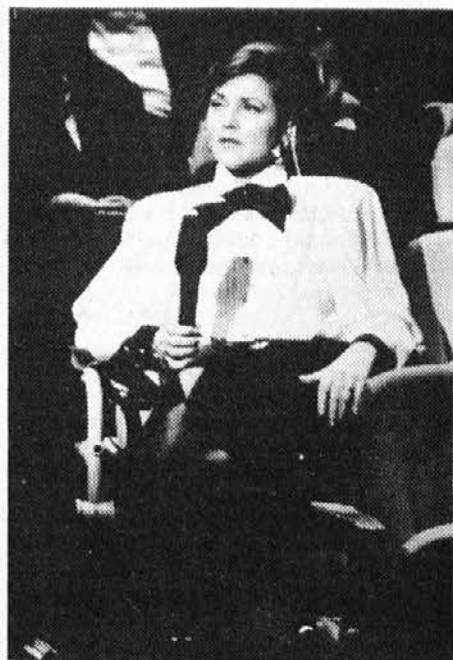
glasbene zavesti. Od besed, kako je treba hoteti, znati, moči, in iztočnice v polemih reakcijah iz samih prispevkov (za to tribuno je Oddelek za muzikologijo pripravil delovno brošuro, ki je rezultat odgovorov na cirkularno pismo, poslano povabljenecem) je pogovor stekel o glasbenem jeziku, zgodovinskem spominu in utopičnih razsežnostih glasbe. »Glasbeniki niso ne preroki, ne politiki!« je bilo rečeno. Gostje so se seveda ustavili ob problemu politizacije glasbe in iskanju greha in krivde slovenskih glasbenih cenzur, nas dolgočasili s traktati iz glasbene zgodovine in končali s prodajalno butikov.

Izziv, ki ga je tokrat ponudila muzikologija, je pritegnil glasbenike, filozofe, sociologe, teoretike in še koga. Zid, ki ga je bilo treba podreti: spregovoriti o pereči problematiki glasbenega dogajanja na Slovenskem. Za razrešitev pa so potrebna »volja, znanje in sredstva«, kot je bilo uvodoma poudarjeno...

Svojo tribuno so priredili tudi študentje muzikologije. Tema »Resna glasba ali ne?« je v ospredje postavila razločevanje med »resno« in »zabavno« glasbo. Na tej okrogli mizi je bilo – podobno kot prejšnji večer – tako resno kot zabavno. Resno, ker so študentje zagrabili tako trd oreh, zabavno, ker v debati skoraj niso sodelovali. Sicer se takšne razmejitve v glasbi zmeraj izkažejo za dvomljive, terminološke zmede v enem večeru ni bilo moč rešiti, pomagati si s sociološkimi aplikacijami pa tudi ne. Ostaja le upanje, da študentje niso zapeli zadnji-krat.

V program slovesnosti ob jubileju sta se vključila tudi dva glasbena večera: komorni koncert z izvajalci Tomažem Lorenzom (violina), Klemenom Ramovšem (kljunasta flavta) in Igorjem Sajemtom (kitara) in Zvočna identiteta slovenskih pokrajin z Miro in Matijo Terlepom. Nastopajoči so večinoma bivši študentje muzikologije in so tako skozi koncerta na svoj način aktualizirali vprašanje o odnosu znanosti in glasbene umetnosti. Slovenska muzikologija pa ga mora reševati tako danes kot jutri.

CVETKA BEVC



Ni naključje, da Heinrich von Kleist v svojem znamenitem eseju O marionetnem gledališču sprašuje o skrivnostih lutkovnega sveta ravno gospoda C. - ja – opernega plesalca. Negibna lutka, ki jo oživlja človeška domišljija, pogosto zaživi šele ob glasbi. Saj vemo. Lutkovna gledališča so že od nekdaj bogatila svoje predstave s pesmimi, šumi, kupleti, scensko glasbo in stilizacijo petih tekstov. V skladu z izročilom je pred dvajsetimi leti v Moskvi Obravcov postavil na oder marionetno verzijo opere Carmen in svojo predstavo v celoti zasnoval na glasbeni tematiki. Povezava gledališče-glasba-lutke ni tako neverjetna, kot se zdi na prvi pogled.

Noč v gledališču lutk? Z veseljem. Toda, ker za takšno pustolovščino ne najdem časa, sem raje potovala po predstavah na **lutkarskem prazniku v Cankarjevem domu**. To vsekakor ni bilo nič manj vznemirljivo. Še zlasti, ker sem pozornost namenila predvsem zvočnim razsežnostim tovrstnega festivalskega slavlja.

Najbolj polna glasbene domišljije je bila predstava korejskih študentov. Lutkovna igra Yangju Piolsandae, ki izvira iz tradicije plesnih mask, je z improvizirano spremljavo bobnov, gonga in tarabuke potencirala občutenje celotne predstave in pripeljala ta **glasbeno-lutkovni ritual** do pravega »ritmičnega« koncerta. Kakšno nasprotje temu je pomenil Subotški Mi-ši-ko Mi-šan! Z dramaturško razširitvijo japonske zgodbe o dveh zaljubljenih miškah je deloval sicer čisto simpatično, toda s playbackom zjaponizirane glasbe Mihajla Djordjevića in z imitacijo muziciranja glavnih protagonistov je izzvenel v prazno. Še kaj hujšega je pripravila kolektivna režija Pionirskega doma v Mrtvaškem plesu: ropotanje lestev, tišina in sklepni baročni koncert, ob katerem sem si odpočila vsaj ušesa.

Stari lutkar Matije Pile je hodil s svojimi lutkami po svetu in razveseljeval ljudi. Na uprizoritev Višje gledališke šole iz Bolgarije je dopotovalo kar nekaj podobnih mojstrov. Let z rokavicami je kot variete v muppet varianti pričel z uvodnim songom iz Fossovega Kabareta in si privoščil tako lutkovno paradijo opere kot avantgardne glasbe na primeru Othella. Čeprav ne tako zabavna, a vendar zanimiva, je bila predstavitev Mrtvec pride po ljubico Svetlane Makarovič. Z arhaičnimi ljudskimi pesmimi, posnetkov žrebca in petja v cerkvi in z uporabo zvočnih efektov je ljubljanskim lutkarjem uspelo ustvariti učinkovito zvočno kuliso. Razen tega so v ospredje postavili zvočne variacije na temo krika in šepeta. Še močnejša glasovna poigravanja so spremljala lutkovno inačico slovenske ljudske pravljice o Zlatorogu, ki jo je pripravilo Gledališče lutk iz Mostarja. Glasbena oprema Edija Majarona, ki je pripomogel k učinkovitosti muzikalne podobe v celi vrsti predstav (Teofrastova Opravljanja, Car Saltan, Aristofanova Lizistrata), je bila tokrat zasnovana na folklorni dediščini, se približala starim guslarjem in s pridihom poganjskega rituala pojočo govornico razdelila v nenehno ponavljajočo se glas notranjega opreznega in pogumnega razuma.

Meni je lastni notranji glas pogumnega razuma neizprosno svetoval ogled Hiše Jürgena Beckerja, ki so jo v eksperimentalni naravnosti in daleč proč od klasičnega lutkarstva ponudili študentje Nemškega inštituta za lutkarstvo. Pred mano se je zvrstilo sedemnajst posameznih prizorišč, napolnjenih z grozljivimi podobami vsakdana in začudenimi z oglušujočim ropotom, »harmonijo« železnih pil, živim dialo-

gom dveh čelov, posnetki novodobnih glasbenih iskanj in učinkovito izrabljeno tišino. Le-ta je svoje prispevala tudi v postavitvi Annouilhovega Skrančana in Kommerellovega Pobilšanega biribija – predstavah Visoke šole za gledališko umetnost Ernst Busch iz Berlina. Annouilh je z Devico Orleansko pokazal nekoliko spremenjen obraz še v postavitvi poljskih lutkarjev iz Wrocława, kjer je playback Zbigniewa Piotrowskega namesto »zvočnega kulisarjenja« raje uspešno stopnjeval dogajanje.

Kot nepogrešljiv se je izkazal Weillovski pri-spevek v glasbeno scenski praksi. Koliko je imel opraviti z lutkami, ne vem, toda belgijskim lutkar-



jem je bil dobro poznan. Perraultov Obuti maček se je preobul skupaj s klasičnimi kabaretnimi songi in instrumentacijo jazzovskih zabavišč. Toda še zmeraj boljše to kot hollywoodske disco zasanjane melodije v ritmu starogradske pesmi malega gledališča Duško Radović iz Beograda. Podobno je bila prepletena s pesmimi – tokrat v stilu narodno zabavnega ruskega folk sounda – ruska pravljica Konjiček grbavček kot izdelek sovjetskih »lutkašev«. Znova se je oglašil ruski country ob Gogoljevem Portretu Lutkovske katedre češke akademije, ki se je nevarno približal američkemu musicalu in v končni fazi postavil pred nas igro z glasbo, petjem, plesom, pantomimo in tudi z lutkami.

Z glasbo je tako sebe kot občinstvo odlično pozabaval s paradijo slagerjev Arsen Dedič v Zlatem jabolku (Zagrebsko gledališče lutk). Glasbeno opremo lutkovnih predstav je vzelo dosti bolj resno Gledališče v vetru iz Braunschweiga, ki je svoje opravilo samo z zvokom saksofona. Njegova poigravanja so zapolnila celo paleto glasbeno-scenske uporabnosti od čiste zvočne kulise prek intenzivnega stopnjevanja do odločilnega posega v dogajanje.

Nekaj podobnega je poskušalo narediti tudi Gledališče Papilu Ankanar v komornem muziciranju papirnatih lutk in senc, glasbe in tišine v Andersenovi Deklici z vžigalicami – pravljici za odrasle in otroke. Dobrodošli so bili mladi obiskovalci tudi na predstavi Lesena Raca Barbare Gregorič. Kakšno osvežitev je pomenilo živo muziciranje Mladinske skupine Jože Pengov iz Ljubljane!

Lutkarji pa se niso pozabili oddolžiti očetu slovenskega lutkarstva, Milanu Klemenčiču. Njegov miniaturni Faust se je prebudil v nočnem programu skupaj z okusno izbranim romantičnim glasbenim zaledjem Igorja Cvetka. Inačico te stare marionetne igre je pripravilo tudi Popotno gledališče iz Gdanska. K njim je upravičeno sodil le posnetek lajne.

Fotoreportaža: Med festivalom Lutke 88 in letošnjim kulturnim praznikom (predpraznikom) v CD. JOŽE SUHADOLNIK

K tej glasbeni podobi mednarodnega lutkarskega festivala naj dodam le še najbolj dovršeno uresničitev v smislu povezanosti lutk in glasbe: Andersenovega Pogumnega svinčnega vojaka v postavitvi Lutkovnega gledališča iz Zadra. Glasba Antuna Duličkega v klavirski interpretaciji Vladimirja Krpana je govorila jezik papirnate plesalke, vojaka in pekleniška; razkrivala skrita hrepenenja lutkovnega sveta. Izvrstna režija Luke Paljetka pa je s to pravljico hkrati ponudila enega izmed odgovorov na vprašanje, ki je v času lutkarskega dogajanja nenehno viselo v zraku: **lutka jutri**.

CVETKA BEVC

POMURSKA TURNEJA SIMFONIČNEGA ORKESTRA



Simfonični orkester SGBS Ljubljana z dirigentom Francijem Rizmalom na koncertu za mlade v Beltincih. Foto: Albert Abraham

Turneja simfoničnega orkestra Srednje glasbene in baletne šole iz Ljubljane je odlično uspešna. Z enajstimi koncerti za mlade in večernim je orkester pričaral lepote te zvrsti glasbe skoraj 4.500 poslušalcem. To je zavidljiva številka s katero se ob tridnevni turneji lahko pohvali le redkokateri ansambel.

Mladi glasbeniki so se izkazali in naleteli na izjemen odmev prav med mladimi. Simfonični orkester, ki ga vodi Franci Rizmal, šteje triinpetdeset mladih glasbenikov. Koncertirali so v petih pomurskih krajih, v vseh štirih pomurskih občinah, trikrat v Ljutomeru, dvakrat v Radencih, petkrat v Murski Soboti ter po enkrat v Beltincih in Lendavi. Za Glasbene mladine Ljutomera, Gornje Radgone, Murske Sobotice in Lendave je bila turneja velik zalogaj, ki pa so ga uspešno izpeljali.

Se ne uradno ustanovljena (med tem že), se je Glasbena mladina Murske Sobotice tako že potrdila s prvim gostovanjem iz svojega programa. Uspešno opravljena turneja ji je velika vzpodbuda za delo vnaprej. To vsekakor, saj elana po sprejetem programu ne manjka. Dve delovni skupini sta pripravili kar se da bogat program izobraževanja mladih po šolah (nosilec je Glasbena šola Murska Sobotica v sodelovanju z glasbenimi pedagogi na šolah) in gostovanj. GM je uspešno priredila tudi večerni koncert ob kulturnem prazniku. Nastopila sta zahodnonemški violončelist Thilo Krigar in pianist Bojan Gorišek. Do konca šolskega leta pa načrtuje še nekaj gostovanj, glasbeno delavnico in morda še kaj.

VOJČI CELEC

PREMIERA IN REPRIZA

Na odru ljubljanske Opere so v letošnji sezoni po dveh obnovitvenih predstavah uprizorili komično opero Figarova svatba W. A. Mozarta. Pri umetniškem oblikovanju predstave so sodelovali trije gostje iz tujine: dirigent Wolfgang Scheidt, režiser Erhard Warneke in scenograf Dieter Lange. Dirigent W. Scheidt je z vso zavzetostjo za slogovno enovito podajanje muzikalnega gradiva pripravil orkester, ki je po dolgem času igral intonirano in ritmično zanesljivo. Dvojna zasedba solističnih vlog je omogočila postavitev dveh različnih predstav. Moram priznati, da se je na premieri 23. XII. 1987 bolj izkazal ženski del ansambla. Odlični sta bili Irena Vremšak-Bar v vlogi Suzane in Višnja Pavlovič kot Rozina. Inge Heini, ki se je prvič predstavila ljubljanski publiki, je bila prikupen Kerubin, vlogo Marceline pa je zanesljivo podala Božena Glavakova. Zgolj rutinsko so svoje vloge odpeli in odigrali Franc Javornik (Figaro), Ferdinand Radovan (grof Almaviva) in Dinko Lupi (Bartolo).

Premiera je bila presenečenje in je zbudila (vsaj pri meni) zanimanje za ogled ene izmed repriznih predstav. 16. I. 1988 je za dirigentskim pultom stal Marko Gašperšič, v glavnih vlogah pa smo poslušali Olgo Gracelj, Mileno Morača in Jako Jeraša. Prvič se je v večji vlogi predstavil mladi bas baritonist Miro Belamarič, ki je Figara pevsko in igralsko sproščeno podal, njegovemu sicer lepemu glasu pa manjka nekoliko več prodornosti. S svojim nastopom sta prijetno presenetili Zdenka Gorenc (Kerubin) in Mojka Žagar (Barbka).

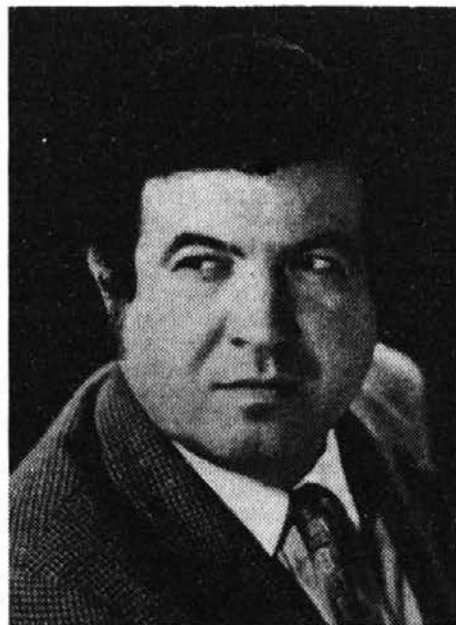
Režijski koncept Erharda Warnekeja je v celoti izhajal iz Mozartove partiture, v ospredje je postavil odnose med ljudmi ter poudaril komedijo s tenkočutno in dognano psihološko zarisanimi potezami. Sproščen potek dogajanja je omogočila enostavna scenografija D. Langa. Dva sončna žarka v ljubljanski sivini.

BARBARA KORDAŠ

„LABODJI SPEV“ VLADIMIRA RUŽDJAKA

V Zagrebu je 9. oktobra nepričakovano umrl eden največjih jugoslovanskih umetnikov, Vladimir Ruždjak, in sicer dva tedna po nastopu na baročnem festivalu v Mariboru; to je bil njegov zadnji koncert. Operni in koncertni pevec, skladatelj, režiser in profesor solo petja in operne igre na Glasbeni akademiji v Zagrebu je veliko in zelo rad nastopal tudi v Sloveniji, polnih 35 let.

Umetniško pot je začel leta 1946 po končani Glasbeni akademiji v rojstnem Zagrebu kot solist Opere HNK, od koder je šel 1954 v Hamburg; naslednjih 20 let je bil hkrati član oper v Hamburgu, Zagrebu in New Yorku, gostoval je v San Franciscu, londonskem Covent Garden, Boljšoj teatru v Moskvi in drugod. Bil je prvi Jugoslovčan po vojni, ki je pel v Metropolitan Opera v New Yorku. Naš slavni baritonist je kot operni in koncertni pevec nastopal po vsej Evropi, Severni in Južni Ameriki in azijskih de-



zelah. Pel je in bil na višku umetniških zmogljivosti do zadnjega dne, nagla smrt je pretrgala njegovo več kot 40-letno umetniško delovanje. V SNG Ljubljana in Maribor je gostoval v mnogih operah, sam in z ženo Nado. V Sloveniji je tudi veliko koncertiral, v Ljubljani je na primer prvi pel črnske duhovne pesmi, Brahmsov Requiem je pripravil v slovenščini. Pred leti je pel Mahlerjev ciklus in praznjenje Lutoslawskega z orkestrom Slovenske filharmonije. V Mariboru je večkrat pel na baročnem festivalu. Sodeloval je tudi v Radencih na festivalu glasbe XX. stoletja, lani je imel recital v Rogaški Slatini v okviru Rogaškega glasbenega poletja. V Ljubljani je režiral opero Don Carlos (in pel Poso) in ljubljansko premiero Janáčkovice opere Lisička zvitorepka, v kateri je pel Gozdarja. Vedno je rad poudarjal, da sta mu slovenska publika in sodelovanje s številnimi slovenskimi glasbeniki ostala v najlepšem spominu.

Tudi potem, ko je že bil zelo iskan pedagog, je še naprej intenzivno nastopal in bil deležen ovacij doma in v tujini, zadnja leta več na koncertnih kot na opernih odrih. Pogosto je pel tudi lastne skladbe, bil je priznan skladatelj, predvsem vokalnih del.

Njegova smrt je globoko pretresla zlasti nas, ki smo imeli to srečo, da smo doživeli njegov nepozabni „labodji spev“ v Viteški dvorani gradu v Mariboru, kjer je v izvrstni pevski in fizični kondiciji, odlično razporejen kot vedno, navduševal zvest občudovalce svojega petja.

MIRA MRACSEK

ZA 175. ROJSTNI DAN

Tako rekoč osrednja glasbena ustanova na Dunaju, znani Musikverein (glasbeno združenje), se je za svoj 175. rojstni dan odločila na široko odprti vrata in povabiti na štiri ure trajajočo glasbeno »poslastico« pretežno v štirih koncertnih prostorih – vključno z na novo

pozlačeno veliko dvorano, ki sama sprejme toliko obiskovalcev kot vse druge dvorane skupaj — in še več... Tako je na jubilejno popoldne 29. novembra (lanil!) po neoklasicistični, za »navadne obiskovalce« tako težko dostopni stavbi, vršalo, kar se le da: v spodnjem predverju so ponujali plakat, ki je vabil še na prireditve avstrijske Glasbene mladine (tudi ta ima svoj sedež v Musikverein), čeprav so se obiskovalci pulli predvsem za program tistega dne. Kakor se spodobí, je bilo glasbeno slavlje zastoni, čeprav je sicer najcenejša vstopnica za veliko dvorano — za najmanj udoben, »stoječi« prostor, 50 šilingov (kadar ima človek sploh to srečo, da se prebije vsaj do tja!). Kakovost zaradi zastoni-skosti ni bila nič manjša, nasprotno: organizatorji so se potrudili, da bi kar najbolj predstavili najširšo paleto glasbenega dogajanja (v hiši in širše), od zelo kvalitetnih študentov Visoke glasbene šole do priljubljenih in uveljavljenih izvajalcev. Programi, ki so torej vzporedno tekli v več dvorinah, so se povsod izmenjavali na pol ure; občinstvo se je selilo, kot mu je narekoval okus, radovednost, glasbena »želja«. Proti koncu je hudo pretakanje ljudi iz prostora v prostor varuhe vrat, reda in avstrijske sposobnosti ali uglednosti pripravilo do tega, da so tudi vrata v dvorane puščali odprta. Nič zato, da so le vsi prišli na svoj račun: le da je v meditativno orgelsko glasbo v veliki dvorani recimo vdrl navdušeno skandiranje po izvedbi nepogrešljivih valčkov obeh Straufov. To sta morda le dve skrajnosti v sicer izredno pestrem programu, čeprav vabilo k poglobljenemu poslušanju ni moglo biti vodilo pri tako odprto zastavljeni prireditvi. Najbrž velja ugotovitev, da je le prevladalo načelo »za vsakogar nekaj«; v programih »težjih« del pa so bile v ospredju znane, že večkrat slišane skladbe v nekoliko neobičajni izvedbi (če ne drugače, vsaj na izvirnih instrumentih). Sicer pa so se predstavile najrazličnejše skupine s deli od srednjega veka naprej, pri čemer so ustvarjali »animatorsko« ozračje izvajalci sami s prikupnimi orisi izbranih del. Poslušalec je dobil vtis, da so vsi nastopajoči vrhunski izvajalci, ki jim ni odveč seči po »nižjih žanrih«, kadar je to potrebno in ki znajo predstaviti sebe in glasbo, s katero nastopajo. Taka je bila očitno tudi naravnost prireditve.

Najbrž se velja ustaviti še pri posameznih izvajalcih, da bo slika dogajanja popolnejša. René Clemencic s svojim »konsortom« je bil igrivo popoln: je pritegnil občinstvo bolj kot s prekrasnim odlomkom iz Carmina burana z glasbo, ki je zabavala dvorjane Ludvika I. — z različnimi Schmelzerjevimi suitami in gavotami (za čembalo, godalni kvartet, kontrabas in boben). Trobilni kvintet dunajskih simfonikov je sicer »popularnim« programom vse do cirkusko naravnane glasbe pokazal večjo zrelost in profesionalnost od kvarteta pihal dunajskih filharmonikov (sicer zares izvrstnega orkestra), ki so bili videti in slišati kot podmladek spričo precej šolske izvedbe Mozarta in Rossinija (njunih znanih skladb za to zasedbo). Orgle v veliki dvorani so bile posebno doživetje, tudi zaradi izvajalca Martina Haselbücka, ki pa je v duu s pozavnistom Rudolfom Joslom morda le zabredel v malce preveč populistične vode (do odlomkov iz Beraške opere in Lennonovega Včera). Izvrstni, že kar nenadkriljivi so pevci »hišne« pevske zveze — Singvereina, ki so se potrudili s Haydnom, Brahmsom in Schmidtom.

METKA ZUPANČIČ

O MEDNARODNEM TEKMOVANJU KOMORNH ANSAMBLOV »SERGIO LORENZI« V TRSTU

Konec oktobra in prve dni novembra je v Trstu potekalo tretje mednarodno tekmovalje komornih skupin s klavirjem **Sergio Lorenzi**. Izredno delovno združenje Musicisti Giuliani, ki je dalo pobudo in skupaj s tržaško radijsko hišo ter še nekaterimi ustanovami organiziralo to tekmovalje, prireja manifestacijo v spomin na sijajnega italijanskega pianista in pedagoga Sergia Lorenzija, ki je mnogim generacijam ostal v nepozabnem spominu kot profesor poletnih tečajev za komorne ansamble s klavirjem na sloviti Akademiji Chigiana v Sieni. (Tudi sam sem imel kot član Tria Lorenz pred mnogimi leti priložnost občudovati tega (vele)mojstra v glasbenem in človeškem smislu.)

Na letošnjem tekmovalju se je predstavilo 34 skupin iz različnih dežel. Seveda so prednjačili Italijani, vendar je bilo zastopstvo še vedno dovolj pestro — poslušali smo tudi mlade glasbenike iz Japonske, Avstralije, Izraela, Velike Britanije, Francije, Zahodne Nemčije in Jugoslavije (žal samo en slovenski duo). Vzrokov za tako pičlo jugoslovansko udeležbo je verjetno več, gotovo pa je glavni v premajhni informiranosti tistih naših mladih glasbenikov, ki bi se glede na kvaliteto gotovo lahko potegovali za visoko uvrstitev.

Raven nastopajočih je bila večinoma izredno visoka, le da so se nekateri sicer izvrstni posamezniki premalo zavedali, da prihajajo na tekmovalje komornih skupin. Ansambel odličnih posameznikov, ki pa nimajo usklajenega interpretacijskega koncepta, oziroma se, zanašajoč na visoko raven posameznikov, sestavijo na hitro, ne more in ne sme na takem tekmovalju računati na večji uspeh. Pogrešali smo številčnejše ansamble (trio, kvartete, kvintete...), saj je bilo daleč največ sodelujočih v diu (Klavirski, violina — klavir, violončelo — klavir, flavta — klavir, klarinet — klavir itd.). Iz navedenega lahko torej sklepamo, da je stalnih komornih formacij s klavirjem razmeroma zelo malo, kljub temu da tekmovalje omogoča sodelovati vsem ansambelom, katerih člani v povprečju niso starejši kot 36 let. »Na hitro« pa je gotovo najlažje sestaviti duo, čeprav se tudi v njem kaj hitro opazijo »luknje«.

Delo v žiriji, ki so jo letos sestavljali G. Turchi (predsednik), E. Bagnoli, M. Messinis (vsi iz Italije), A. Bibalo (iz Norveške), M. Dancila (iz Romunije), P. Lukas — Graf (iz Švice) in podpisani, je bilo sicer zelo naporno, a tudi izjemno zanimivo. Kljub temu da so se mnena posameznikov včasih hudo kresala, smo bili v odločilnih trenutkih presenetljivo enotni in ob razglasitvi rezultatov tako rekoč ni bilo posebno razočaranih kandidatov, kar je na takih tekmovaljih izjemna redkost. Nekaj udeležencev je sicer proslilo za razgovore z žirijo že med posameznimi etapami (tekmovalje je potekalo v treh etapah), vendar ne, da bi jo »kamenjali«, temveč s prošnjo za pojasnilo, kaj jih je »pokopa-

lo«, oziroma za nasvet, kako delati naprej. In kdo so bili najboljši?

1. nagrada: Kvartet Fidelio (iz Francije)
2. nagrada (ex equo): Klavirski duo (štiriročno) — (iz Italije)
- Klavirski duo (dva klavirja) — (iz Japonske)
3. nagrada (ex equo): Duo saksofon — klavir (iz Italije)
- Duo violončelo — klavir (iz Vel. Britanije — Zah. Nemčije)

P. S.: Vsi izvajalci, ki bi jih zanimala udeležba na tem tekmovalju (prihodnje bo v podobnem terminu l. 1988), lahko dobijo prospekt z vsemi informacijami v pisarni Glasbene mladine Slovenije.

TOMAŽ LORENZ

GLASBENO PRAVLJIČARJENJE

»Saj sami ne vemo, kakšne sposobnosti se skrivajo v nas; še slutimo ne, kaj vse bi lahko dosegli!« Tako pomodruje Andrić sredi pravljice o ovci Askí, ki je v smrtni grozi odkrila v sebi ples in z njim premagala volka. Saj sami ne vemo..., dokazujejo tudi učenci Glasbene šole Moste Polje, ko vpletajo v to pravljico pisan ništrc svojih glasbenih točk in točkic, predvsem violinskih (kajti tovarišica in tovariš Repšetova, ki sta vsega tega »kriva«, sta violinska), a zra-



Dve od treh violinskih gracij...

ven še teh in onih instrumentalnih in tudi pevskih in celo ljudskoplesnih pa še prav posebej tudi prav zares baletnih...

Sedim poleg tovarišice Marije (Benkove!) ob robu odra, se vsakokrat nanovo vznemirjam ob pravljici, ki jo pomagam pripovedovati, in kar naprej uživam v »mimohodu« teh glasbenih in plesnih točk, ki se prižigajo kot lučke, vsaka s svojo toploto, vsaka s svojo bliščavo, vsaka po svoje govori o svojem ustvarjalčku ali ustvarjalčici. Da je bolj prijetno, se kar tako za zabavo še malce sekiram: kako bo danes nesel glas pevčici Tei, jo bo Janja pravčasno ujela s piščalko? Ne bo Tomaž od same lepote zvoka svojega violončela pozabil, kako gre naprej? Ne bo danes spet kaj pičilo Damira, da mu bo treba prepovedati sodelovanje v violinskem orkestru

(njegovemu bratcu Janu, tudi violinistu, se to že ne more pripetiti)? Bo tokrat Miha še bolj ali še bolj zasranjo zaigral svojo skladbo? Da ne bi mini-Marku že spet tik pred nastopom popustila g-strunica na violinici, na katero zabrenka tisto: me-dved-sto-pa-cap-cap-cap? Ne bo Sanja prav mirno in samozavestno zagodla tisto od lanske pravljice namesto letošnje, že bolj odrasle (že skoraj petletne!)? Bom prav zadel tisti stavek: pa to zato ne gre, pa to zato ne gre, ki ga Maruša povzame s svojo violino? Se mi ne bo katera od naših treh violinskih gracij (Monika – Anja – Maja) pregloboko zagledala v plešočo Sarie – ovčico Asko in se od tega spotaknila pri svojih zahtevnih, že kar koncertantnih skladbah? Bosta harmonikarja Marjanca in Stanko popustila »ledinskim« folkloristom, če jih bo med plesom in petjem sapa dajala pa bodo malček pohitevali

Za Sarie, ne; zanjo me ni skrb, to opravi zvrhano zares za zaveso njena baletna pedagoginja Vidmarjeva; le naše moram paziti, da se prav z odprtimi usti ne zabulim v to »ne še ovco, ne več jagnje«, kot pravi pravljica (ne še dekle, ne več deklico, kot kaže njena podoba, pa ne še umetnico, ne več začetnico, kot daje čutili njen ples in vse njeno bitje v čaru plesa) – to se mi na odru vendarle ne spodobi!

Nazadnje se vselej vse srečno izteče tam v Domu španskih borcev. Kajti vsi smo dobro pripravljeni in že drug zaradi drugega ne maramo, da bi bilo kaj narobe ali samo napol. Še bolj pa zaradi otrok, ki se jih vselej nabere in nagnete polna dvorana – in če hočeš, da bodo doživeli in priznali pravljico... Mlado občinstvo ne pozna ne uvidevnosti ne odpustanja ne drugih sort hinavščine in laži!

A nam je tudi nič treba ni. To, kar spletno v pravljico, je vendarle samo pika na i, na temeljit i našega celoletnega dela (no, no, Humer, kam se pa vrivaš!?).

JOŽE HUMER

III. MEDNARODNO PEVSKO TEKMOVANJE LUCIANO PAVAROTTI

Že od avgusta (1987) dalje potekajo preliminarni avdicije za mednarodno pevsko tekmovanje Luciano Pavarotti, ki bo v Philadelphiji (ZDA) od 24. do 28. junija 1988.

Mednarodno tekmovanje THE OPERA COMPANY OF PHILADELPHIA – LUCIANO PAVAROTTI INTERNATIONAL VOICE COMPETITION, ki je bilo ustanovljeno leta 1980 na pobudo L. Pavarottija in pod pokroviteljstvom philadelphijske operne hiše, je koncipirano tako, da s preliminarnimi avdicijami, ki potekajo v Južni in Severni Ameriki ter v Evropi, poizkuša zajeti kar najširši krog koncertnih in opernih solistov z vsega sveta.

V sedmih letih, kar obstaja, je tekmovanje postalo izredno popularno med mladimi, obetavnimi in ambicioznimi pevci, saj nagrada vključuje nastop ob slavnem Pavarottiju, številne televizijske prenose, snemanja in podobno.

no. Tako so na primer nekateri od zmagovalcev II. mednarodnega tekmovanja ob L. Pavarottiju peli v Verdijevem Requiemu pred 15000 gledalci v dvorani Spectrum v Philadelphiji.

Preliminarnih avdicij za prvo tekmovanje leta 1981 se je udeležilo več kot 500 pevcev iz 33 držav, v finale se jih je uvrstilo 77, 19 pa jih je prejelo nagrade, II. tekmovanje leta 1985 pa je na avdicije privabilo že več kot 1500 pevcev, od tega se jih je v finale uvrstilo 150, med katerimi so izbrali 54 najboljših iz desetih držav. Nekateri so nastopili ob samem Pavarottiju v La Bohème in Plesu v maskah, nekateri pa so bili povabljeni, da pojejo na predstavah s philadelphijskim opernim ansamblom.

Tri izmed nagradencev II. mednarodnega tekmovanja smo slišali tudi pri nas v Ljubljani v okviru 35. poletnih kulturnih prireditvev. Z orkestrom Slovenske filharmonije so nastopili sopranistka Nuccia Focile, tenorist Jozef Kundlek in baritonist Paolo Gavanelli.

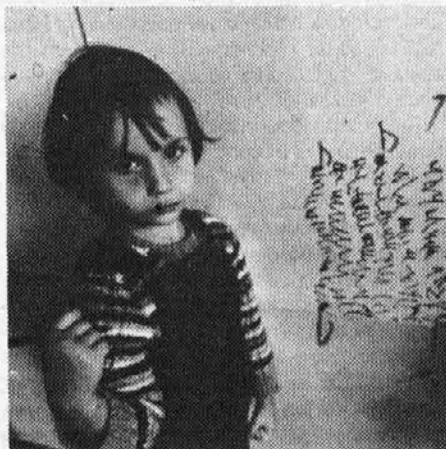
Kakšen ugled uživa tekmovanje, pričajo imena ljudi, ki so v svetovalnem odboru. Naj naštejem le nekatera – Lorin Maazel, Serge Baudo, Joan Sutherland... Tričlansko žirijo pa sestavljajo direktorica tekmovanja Margaret Anne Everrett, Luciano Pavarotti in maestro Antonio Tonini iz Milana.

V novembru lani je, na Pavrottijevo pobudo, Hrvatsko narodno kazališče v Zagrebu organiziralo v Hrvatskem glasbenem zavodu informativno predstavitev glasovnih potencialov pri nas, na katero je povabilo maestra Toninija. Na predstavitev oziroma na to »informativno avdicijo« so povabili 22 pevcev iz Beograda, Skopja, Novega Sada, Zagreba, Ljubljane in Maribora. Glede na to, da zanimanje za to zvrst umetnosti pri nas zadnje čase upada, so neposredni stiki Hrvatskega narodnega kazališča s Pavarottijem izredno pomembni.

Poleg nekaterih pri nas že uveljavljenih pevcev, kot sta Ivanka Boljkovac in Boris Trajanov, so na tej predstavitvi nastopili tudi nekateri pevci, ki se še šolajo. Iz Ljubljane je bila povabljen mlada obetavna Zagrebčanka Estera Pilj, ki študira na ljubljanski Akademiji za glasbo pri prof. Evi Novšak-Houškovi.

Organizacija te predstavitve naših pevcev mastru Toniniju, članu žirije tekmovanja, je bila v rokah tajnice HNK Jasne Juric, umetniško vodstvo pa je bilo poverjeno dirigentu Miru Belamariću.

BREDA PRETNAR



Fotografiral: LADO JAKŠA

2. koncert CONSORTIUM MUSICUM

Dvorana Slovenske filharmonije, 27. decembra 1987

Izvajalci: Olga Brecelj – sopran, Cecilija Kobal – orgle, zbor in orkester Consortium Musicum, dirigent Mirko Cuderman

Drugi celovečerni koncert v letošnji koncertni sezoni sta zbor in orkester Consortium Musicum posvetila cerkveni božični glasbi od poznobaročnega do zrelega klasicističnega obdobja. V prvem delu koncerta smo slišali pet božičnih kantat na svetopisemske in pastoralne teme. Kantata Slava Bogu na višavah H. Purcella z zelo zahtevnim basovskim partom je bila solidno in pazljivo izvedena. Pastoralne, sveteljske narave sta bili tudi kantata V. Lübecka Pozdravljen, sladki ženin moj z nežnim in melodičnim srednjim delom ter skladba Michaela Haydna Brž, pastirci, za menoj. Svečano in prepričljivo sta bila izvedena pastoralni motet Pastores F. X. Brixija in pastoralni ofertorij Exulta filia Sion C. Czernyja za zbor in orkester, s poudarkom na fraziranju, dinamičnih kontrastih, učinkovitih spremembah tempa in izraza.

V drugem delu koncerta je bila izvedena slavnostna koncertantna maša Missa Cellensis Josepha Haydna iz srednjega obdobja njegovega ustvarjanja. Posamezni stavki maše so enovito oblikovani, z imitativnimi oz. fugalnimi odseki (Gloria, Credo, Agnus Dei), ki jih je zbor jasno in natančno izvedel. Kljub svečani in mogočni naravi te maše je bilo prepričljivo izraženo spevnejše in mirneje občutje v srednjem, počasnem, delu Credo in začetku Sanctusa ter Benedictusa. Vse solistične odseke, ki z zborovskimi niso povezani, je sopranistka podala zelo muzikalno in oblikovno lepo. Dirigent Mirko Cuderman je izvajalce zelo prepričljivo vodil, kar je bilo jasno občutiti v zelo muzikalni in bogati izvedbi.

T. KRAJNC

NOV PROGRAM

Mladinski pevski zbor Trbovlje z zborovodkinjo Ido Virt je pripravil praznovredno mladinske pravljice operne **Kaznovana radovednost** skladatelja Pavla Sivica. V predstavi, ki jo je režiral Jože Andrej Čibej, nastopata poleg mladih pevcev Karmen Lindič, sopran in Riko Majcen, bas bariton, instrumentalni del pa so prispevali člani orkestra RTV Ljubljana z dirigentom Markom Munihom.

Kmeti Podbregarja prisilijo palčki, da podpiše z njimi pogodbo, s katero jim dovoli na njegovi njivi pobirati pridelke. Za protiuslugo mu bodo palčki čuvali domačijo, vendar mora o vsem skupaj molčati. Njegovi ženi Špeli, ki o tem ničesar ne ve, ni všeč da na njivi kar naprej vsega pomalem zmanjkuje in tu se zgodba zaplete...

Solsko uro trajajoča opera v sodobni glasbeni govorici je primerna za prvi stik osnovnošolske mladine s to glasbeno zvrstjo.

TEKMOVANJA

Pri Glasbeni mladini Slovenije si lahko mladi glasbeniki, ki jih to zanima, ogledajo spisek kakšnih petindvajsetih mednarodnih tekmovanj za različne instrumente in skupine, ki se bodo v tem in prihodnjem letu zvrstila po Evropi in drugod po svetu.

22. 12. 1987, Narodna galerija:
VEČER G. PH. TELEMANN
23. 12. 1987, Velika dvorana SF:
**KONCERT KOMORNEGA
ANSAMBLA AZ**

Komorne skupine Srednje glasbene šole iz Ljubljane so nam pod vodstvom prof. Tomaža Lorenza predstavile štiri komorna dela G. Ph. Telemanna: koncert v D-duru za štiri violine, Trio sonato v a-molu za flavto, violino in b. c., Trio sonato v a-molu za flavto, obojo in b. c., ter Koncert v B-duru za tri flavte, tri violine in b. c. Izvedena dela niso izvenela le kot pusto prebiranje not, saj so mladi glasbeniki tvarino dosledno predelali in se približali baročnim zakonitostim muziciranja in svojevrstni skladateljevi glasbeni praksi, ki mestoma (s prevladovanjem homofonije nad polifonijo) kaže prihod novega, galantnega stila.

»Od muh« niso bili niti njihovi starejši kolegi, študentje Ljubljanske glasbene akademije, ki jih je vodil prof. Ciril Škerjanec. Z ubrano igro so izvedli Haendlov Concerto grosso v C-duru, kjer so stopili v ospredje violinisti Jelka Glavnik, Lidija Grkman (odlična!) in violončelist Nebojša Bugarski in se zlasti razživel med podajanjem zadnjega stavka v značilnem kontrastiranju med »concertinom« in »ripieni«. Jelka Glavnik je ponovno nastopila skupaj s prof. Dejanom Bravničarjem v Bachovem Koncertu za dve violini in v skladnem dopolnjevanju tako violinistov med seboj kot z orkestrom je izrazno najmočnejše izvenel drugi stavek. V drugem delu programa smo prisluhnili Griegovim »romantičnim idili« (mestoma impresionistično obarvani) in Sere-nadi Edvarda Elgarja, kjer so izvajalci dosledno sledili skladateljevim zahtevam.

Dijaki in študentje »muzikusi« so sicer potrdili izbiro svojega poslanstva, toda vsaj od študentov bi pričakovali, da kdaj pogledajo tudi prek »romantičnih pokrajin«.

Irena Sajovic

19. XI. 1987, Dvorana slovenskih skladateljev SGLJ Ljubljana:
Čembalski koncert Ursule Dütschler

Program: G. F. Händl: Suita št. 2 v F-duru, C. Ph. E. Bach: 12 variacij na temo Folie d'Espagne, G. Ligeti: Madžarski rock, J. S. Bach: Toccata št. 5 v D-duru, D. Scarlatti: sonati K. 543 in K. 29, B. Martinu: Dva im-promptuja.

Mlada švicarska čembalistka je skladbe izvajala na dvomanualnem francoskem čembalu, ki je nastal v glasbeni delavnici Borisa Horvata. Že s prvo skladbo je s primernimi razlikami v tempu, registraciji in fraziranju pokazala interpretatorsko moč in se v Bachovih variacijah z vso skrbnostjo posvetila ornamentskim značilnostim. Zelo učinkovito je (prvič ljubljanskemu občinstvu) predstavila ritmično, tehnično in interpretativno zahtevno chaconno Madžarski rock. Bachove Toccate in Scarlatti-jeve sonate (skupaj s poudarjenimi dra-



Fotografiral: LADO JAKŠA

matičnimi elementi flamenca in smislom za detajle) je U. Dütschler izvedla briljantno in tekoče, koncert pa je sklenila z Martinu-jevim skladbama – od katerih je bila posebej učinkovita druga v ritmu valčka – in z dodano Scarlatti-jevo Sonato.

T. Kranjc

Glasba desetih strun

Navidez sta dva taka instrumenta, ki segata z obsegom tesno drug v drugega, za komorno muziciranje nezdružljiva. Dva uveljavljena jugoslovanska koncertanta, čelist Pavle Dešpalj in kitarist Dušan Bogdanović, pa sta na svojem koncertu v Cankarjevi mali dvorani dokazala, da sta čelo in kitara ob spretnih aranžmajih lahko zelo uspešna poustvarjalca stare in nove glasbe. Od Boccherini-jeve baročne sonate do Dvořakove romantične sonatine so se vrstila domača in tuja dela, v katerih sta se oba instrumenta menjavala pri oblikovanju zdaj melodije, zdaj spremljave, včasih pa družila v skupno oblikovanje glasbenega izraza. S solistično izvedbo lastnih skladb je Dušan Bogdanović upravičil svoj skladateljski ugled. Polna dvorana mlajšega občinstva je navdušeno nagrajevala oba koncertanta še posebno po poslasticah, s katerima sta segla po Gershwinu.

P. Š.

Ljudska glasbila v preteklosti in sedanjosti,
okrogla dvorana CD, 22. decembra 1987

Mira Omerzel-Terlep in Matija Terlep sta pripravila zanimiv večer, ki bi mu lahko rekli tudi srečanje ljudskih godcev. Kot sad njunega večletnega raziskovalnega in zbirateljskega dela so se ob pomoči ljudskih godcev in ob Mirini vezni besedi po času nastanka predstavila skorajda vsa ljudska glasbila, izpričana na naših tleh. Ob prikladnih ljudskih vižah so se zvrstile trstenke, bršljanov list, zvegle, boben, dude, sopele, šurle, dvojnice, drumlica, okarina, lončeni bas, čuk, orglice, bordunske citre, žlice, bumbas, violinske in akordične citre, vijulin, bajs, cindra, tamburice, pojoča žaga, oprekelj, cimbale, gosli, klarinet in bas ter lajna za nameček. Posamezno ali v različnih združbah so glasbila in godci odstrli zanimivo zvočno podobo slovenske dežele, precej drugačno od tiste, ki nam jo

vsiljujejo mediji. Poleg Mire in Matija so zagodli Jože Laporšek, Franc Topolovec, Luciano Kleva, Dario Marušič, Jože Zajc, Tomaž Plahutnik, Janči in Joži Kociper, Tone Rajnar, Miško Baranja, Andrej Sobočan in Zdravko Debeljak.

ROR

V veliki dvorani Cankarjevega doma je 28. decembra Mariborska opera pod vodstvom Uroša Lajovica s pravo mero temperamenta in v duhoviti režiji izvedla opereto **Netopir** Johanna Straussa. Pohvaliti je treba vse izvajalce po vrsti, saj so se zbor, orkester in solisti izkazali z več kot korektno igro. Čisto posebej pa velja omeniti zares blestečo pevsko in igral-sko izvedbo sopranistke Dunje Spruk.

Novoletni koncert orkestra SF pod vodstvom Uroša Lajovica je 1. januarja v Cankarjevem domu skušal pisano publiko razveseliti z bolj ali manj poslušljivim in lahkotnim programom: 2 x Rossini (Uvertura k Tatinski sraki in arija Malcolme iz La donna del lago), 2 x Mozart (Koračnica KV 380 in motet Exultate, jubilate KV 165) ter 2 x Verdi (arija Elene iz Sicilijanskih večernic in baletna glasba Štirje letni časi iz iste opere).

Če, odštejemo dobro izvedbo orkestra, izjemni sopran 11-letnega Zagrebčana Maksa Emanuela Ceničiča in šarmantno pojavo mezzosopranistke iz Beograda, Jadranke Jovanović, je bil »sendvič« (pod)pop-porne glasbe, v katerem se je znašel ubogi Mozart, rahlo razvlečen in na meji okusnosti. Mar v naši – slovenski – glasbeni literaturi res ni poslušljivih del, ki bi jih lahko Slovenska filharmonija (ki je ponosna na to, da je slovenska) ob takih priložnostih izvedla brez škode z: svoj ugled in finančni uspeh?

KŠ

Odrski krst Hlapca Jerneja v SNG Maribor

Kmalu po premieri baleta Bahčarska fontana je bila v Operi in baletu SNG Maribor druga premiera v sezoni: glasbeno scenski krst Hlapca Jerneja hrvaškega skladatelja Nikole Hercigonje. Prva izvedba tega dela je bila 1984 v Sava centru v Beogradu, v Mariboru pa so ga uprizorili s podnaslovom »scenski pasijon«. Tako je skladatelj poleg velikega zbora upo-

rabil še skupino »pripovedovalcev« – evangelistov.

V Mariboru so Jerneja scensko razdelili na dva dela. Vizijo Betajrove in Vizijo boga. V središče je režiser in scenograf postavil živi panoptikum, to je žive projekcije za tančico, ki so vpadale v zgodbo junaka, z obeh strani pa je statično postavil zbor. Poleg opernega zbora sta sodelovala še APZ Boris Kraigher in Otroški zbor OŠ Bojana Ilčiča. (izvrstno jih je pripravil zborovodja Maks Fleguš). V naslovni vlogi se je izvrstno izkazal basist Nikola Mitić (v alternaciji Stepan Stojanović). V manjših vlogah so nastopili Jože Kores, Antonios Filipatos in Janez Perman v alternaciji z Božidarjem Brajkovičem. Zahtevni orkesterski part je operni orkester pod vodstvom Staneta Jurgeca zelo dobro obvladal. Tako kritika kot občinstvo so Hlapca Jerneja v Mariboru lepo sprejeli, obetajo pa se mu številna gostovanja po Jugoslaviji.

MIRA MRACSEK

Buga Up, MKC Poljane (Glej), Ljubljana, 8. 2. 1988

Ameriško-evropska zasedba drugačnega rocka Buga Up je s svojim spodbudnim nastopom (organiziral ga je SKUC Artrock) podobno kot lani Nick Cave, prav uspešno minirala okostenelo ljubljansko kulturnopraznično ponudbo. Buga Up se izogibajo evropskim resnobnim RIO špagetom. In to z odločnim drvenjem po ameriški popularni glasbi in zelo pogosto celo rocku. V ospredju odrskega dogajanja je bil pričakovano vodja skupine, newyorški čelist **Tom Cora**. Ta je gotovo eden najhujših premaknjencev newyorške off-off scene – ves čas duhoviti, dinamični, nepričakovani. Posebno v drugem delu koncerta pa je Buga Up presenetila tudi kot celota, z dinamično udarno godbo, ki je bila s svojimi navezanimi na rock blues, folk, country in gospel ves čas bližje ameriš-kemu rocku kot pa newyorškim art iskanjem. Tako se je v tem delu odprlo tudi prej dokaj labilnim kitaristu in bobnarju. Vse skupaj je bilo tako več kot simpatično.

PBC

NAPOVEDUJEMO

Prireditve Cankarjevega doma, Ljubljana – 26. februar – Nostalgija – Plesnega teatra Ljubljana z gosti, 27. februar – koncert Akademskega komornega zbora Collegium Musicum (Beograd). (Britten, Caplet, Erić, Despić, Nikolovski,...), 29. februar – Pesem je ženska – večer šansonov na besedila Janeza Menarta, Ervina Fritza, Frana Milčinskega in drugih... Vita Mavrič, Milan Ferlež, Silvo Štingl, 2. marec – klavirski recital Dubravke Tomšič-Srebotnjak (Beethoven, Debussy), 7. marec – Ivan Monigetti (violončelo) (Beethoven, Šostakovič, Stravinski), 21. marec – Mladi mladim – Mojca Zlobko (harfa), 30. marec – Marinko Opalić (kitara) (Sor, Turina, Albéniz, Ponce, Lauro, Barrios).

OD VSEPOVSOD OD VSEPOVSOD

Ob obletnici rojstva **Pabla Casalsa** so se slovenski čelisti 29. decembra lani zbrali na **SREČANJU**, ki naj bi postalo vsakoletna oblika delovnega in prazničnega sestanka. Pobudnik in neposredni organizator priveditve, ki je zajemala zanimivo predavanje Vilima Demšarja (Kaj lahko napraviš sam), kratko razlago Matije Lorenza o sposobnostih učenca za izobraževanje na srednji šoli in nastop nadarjenih mladih čelistov iz raznih krajev Slovenije, je bil čelist Matija Lorenz.

•••••

V počastitev slovenskega kulturnega praznika se je 2x razprodana **velika dvorana CD** navdušeno poklonila spominu našega poeta – z venčkom skladb nesmrtnega **Straussa**. Člani uredniškega odbora RGM so večera kulturno preživeli ob poslušanju plošč iz domače diskoteke.

•••••

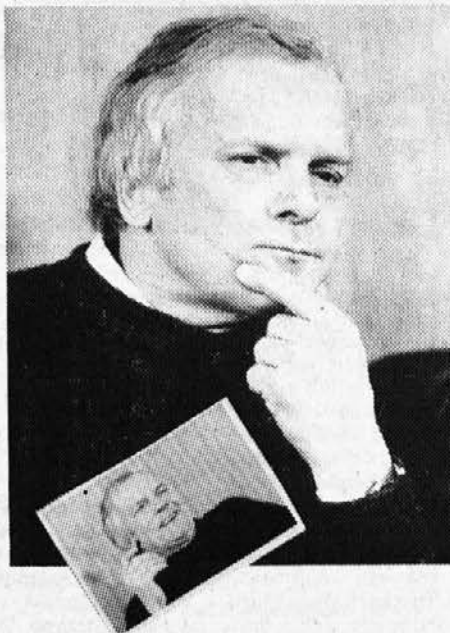
30. decembra preteklega leta je bila v **CD** predstavitev **nove akustične školjke**, ki je bila prvič uporabljena na novoletnem koncertu. Upamo, da bo **Slovenska filharmonija** na svojih koncertih demonstrirala akustične zmogljivosti nove školjke tudi z »novejšim« programom.

•••••

Štiriindvajsetletna zahodnonemška pevka **Ute Lemp** je najprej navdušila Francoze in Američane, potem pa je do zadnjega kotička napolnila hamburški kongresni center, ki je bil prva postaja njene turneje po ZRN. Vsestransko nadarjena Ute vnema vesoljno poslušalstvo z repertoarjem, ki ga sestavljajo šlagerji iz popularnih musicalov, kot so *Cats in Cabaret*, večno zeleni songi Kurta Weilla in Friedricha Hollandra, pa tudi priredbe aktualnih pop hitov. Z izjemno koreografijo, v kateri se poigrava s šestimi ameriški plesalci, z mezzosopranom, kultiviranim po vzoru ameriških pevk, in ne nazadnje s svojim obrazom ponuja Ute Lempers pravi »Personality show«.

•••••

Da je kriza, ki jo doživljamo, predvsem odraz naše ekonomske politike, ne pa posledica splošnega stanja v svetu, nam je verjetno sedaj že jasno; da drugod po svetu ne ustavljajo naložb v »neindustrijske« (neproduktivne?) objekte, pa nam itak poročajo tuji časopisi in radijske postaje. Tako lahko v eni od decembrskih števil pariskega *Le Monda* preberemo, da so v središču **Metza**, tik ob najstarejši francoski cerkvi Saint-Pierre-aux-Nonnains začeli graditi novo **glasbeno središče** z 8000 m² površine. Poleg velike koncertne dvorane s 1548 sedeži (po velikosti bo torej enaka znamenitemu dunajskemu Musikvereinu) bo v stavbi tudi nekaj razstavnih prostorov, galerij, obsežen salon, manjša dvorana, prostor za vaje etc.



Tudi **Vinko Globokar** se je udeležil tiskovne konference, ki jo je organiziralo teleharmonično gledališče sfer »Kava na Brnikih«. Njegov prispevek k postavitvi je glasbeno fiksiran, njena teaterska predelava je popolnoma svobodna. Zato bo teater k sodelovanju pritegnil trenutno najbolj znane grškega pianista Antropodosa, operno hišo Kam-li-sung iz Jokohame (Japonska), country pevce iz Aixa v Provansi, litvanske duduše in havajsko emigrantsko plesno skupino »Euridika iz podzemlja«.

•••••

Sabbatical se imenuje vsako sedmo leto visokošolskih profesorjev, ko se le-ti odpotujejo od napornih predavanj, hkrati pa si nanovo izpopolnjujejo svoje znanje. Čeprav to ni običajno za dirigente, si je lani nekaj podobnega privoščil **Zubin Mehta**, ki je tako konec decembra po skoraj popolni enoletni odsotnosti spet stopil za pult svojih newyorških filharmonikov. Povedal je, da se je za to odločil zato, ker ni mogel izdržati napornega tempa 90 koncertov na leto in si je moral nabrati novih moči. Seveda ni zgolj počival, ampak se tudi izpopolnjeval. Tako je študiral partiture, bral kulturno-zgodovinske razprave (predvsem o Evropi in Indiji), nekaj časa pa je prebil na križarjenju. Seveda povsem brez dirigiranja ni šlo. Kot dosmrtni častni glasbeni direktor izraelske filharmonije je vodil orkester na prvo gostovanje po Poljski in Madžarski, dirigiral je florentinskemu Maggio Musicale Orchestra, na Dunaju vodil izvedbo *Othella* in Mahlerjeve Tretje, v Los Angelesu pa je pripravil Tristana in Izolda. V prihodnje se namerava posvetiti predvsem več opernim delom, še vedno pa ostaja tudi polno zaposleni glasbeni direktor newyorške filharmonije (pred njim sta ta orkester vodila Bernstein in Boulez).

(International Herald Tribune, dec. 1987)

Konec decembra so v pariškem kulturnem centru **Georges Pompidou** pripravili koncert v spomin pred kratkim umrlega ameriškega skladatelja **Mortona Feldmana**. Za uvod je nekaj spominov na pokojnika povedal njegov prijatelj, skladatelj Iannis Xenakis, nato pa so izvedli troje Feldmanovih del, ki so značilno odražala skladateljev ustvarjalni razvoj. Prva skladba, *Piece for Four Pianos* (1958), je napisana v serijski tehniki. Druga skladba je bila lirična *The Viola in my Life N° 3* (1970), kjer je v ospredju barvitost in je po čarobni zvočnosti morda podobna Webernu, le da je čas iz nje še vedno izločen. Za tretje delo, *Why Patterns?* (1978), se je skladatelj pri ustvarjanju navdihoval pri orientalskih tapisarijah: posamezni zvoki in akordi so majhni motivi, pa čeprav imamo še vedno občutek mirovanja.

(Le Monde, dec. 1987)

•••••

V tem stoletju so slovanske dežele prispevale mnogo legendarnih pevcev, sedaj pa so se v **New Yorku** pojavili štirje novi talenti, ki so kritike spomnili na velik **slovanski delež** v vokalni glasbeni umetnosti. Na vrhu seznama je dolgo pričakovan debut bolgarske sopranistke Ghene Dimitrove v naslovni vlogi Puccinijeve *Turandot* v Metropolitanu. Drug bolgarski sopran, Anna Tomowa-Sintow je izvrstno pela Violetto v Verdijevi *Traviati* istega gledališča. Na odru pa sta zasijala tudi dva ruska pevca: tenor Vladimir Popov, ki je pel Calafa ob Dimitrovi kot *Turandot*, in mezzosopran Elena Orazsova, ki je nepričakovano nastopila v treh predstavah novega *Trubadurja* v Metu.

(The Christian Science Monitor, dec. 1987)

•••••

Tudi letos se bo **mednarodna glasbena akademija za soliste (IMAS)** odvijala v **Bückeburgu**. Vsi izjemno nadarjeni mladi solisti iz vsega sveta vabljani!

•••••

JOHN CAGE je bil gost Posvetov o novi glasbi v Weingartnu na Zgornjem Švabskem, kamor ga je povabila tamkajšnja pedagoška akademija skupaj z lani ustanovljenim Združenjem za novo glasbo. Brezskrbna predznanost Cageove glasbe zveni, kot se je pokazalo v Weingartnu, še vedno osupljivo sveže in brjevito. Cage vztraja kot glasbeni anarhist in individualist navkljub vsem postmodernizmom. V Weingartnu je med drugim izvedel svoj performance *Variation VII*, demonstriral svojo znamenito preparacijo klavirja, predstavil svojo frankfurtsko opero *Europeas 1, 2 in 3* na številnih posvetovanjih diskutiral s študenti o načinu svojega dela, ki temelji na principu aleatorike.

Süddeutsche Zeitung

Od vsepovsod smo tokrat pripravili: **MB, CB, NS in PBC**

Fotografiral: JOŽE SUHADOLNIK

GA POZNATE?



ŽIVLJENJE

Eden največjih skladateljev tega stoletja se je rodil pred 107 leti in umrl konec druge svetovne vojne. Večino svojih moči je posvetil raziskovanju ljudske glasbe osrednje Evrope in obdelavi ljudskih tem z izredno zanimivim osebnim pristopom. Skladatelj, ki je bil tudi imeniten pianist, je napisal nekaj pomembnih komornih, orkestralnih, opernih in baletnih del, ki so še danes v železnem repertoarju vseh znanih glasbenikov, ansamblov in orkestrrov. Med najbolj znana in cenjena dela sodita tudi Koncert za orkester in opera Sinjebradec.

IZ PISMA IRMI JURKOVICS (1905)

Reči moram, da so Bach, Beethoven, Schubert in Wagner pisali glasbo s tako močnimi značilnostmi, da se ob njih lahko skrrije vsa francoska, italijanska in slovenska glasba! Najbližji štirim velikim je Liszt, ki pa je redko pisal madžarsko. Ko bi lahko jaz svojo žalno koračnico v enem ali drugem pogledu primerjal z njim! Toda narod se ne more uveljaviti z delcem na štirih straneh, pa če bi bilo še tako veličastno! Na kratko, mi smo še daleč od tega, da bi bili pripravljeni na start. Delati, učiti se, delati, učiti se in še tretjič delati in učiti se. Tako bi lahko nekaj dosegli. Če primerjamo madžarsko ljudsko glasbo z drugimi ljudstvi, smo lahko presenetljivo zadovoljni. Kolikor poznam ljudsko glasbo tujih narodov, jih naša po izrazni sili in bogastvu sprememb daleč prekaša.

S PREDAVANJA V BUDIMPEŠTI (1931)

Po mojem mnenju učinki kmečke glasbe ne morejo biti globoki in stalni, dokler ne študiraš te glasbe na samem podeželju, kot del kmečkega življenja. Ne zadošča, da jo študiraš nakopičeno v muzejih. Njen značaj, ki

Veseli smo, da večina reševalcev letošnje uganke ne odneha. Kakšnih štiri-deset mladih bralcev pridno pošilja rešitve v določenem roku in doslej so prav vse pravilne!

V naslednji številki bomo objavili imena in priimke vseh tistih, ki prihajajo v poštev za žrebanje. Sporočili vam bomo tudi, kako in kdaj bomo po sklenjeni 7. številki tega letnika organizirali žrebanje.

Odgovore na tokratno uganko nam pošljite do 9. marca.



ga z besedami ni mogoče opisati, mora najti svojo pot v našo glasbo. Polna mora biti prave atmosfere kmečke kulture. Kmečki motivi ali posnemanje takšnih motivov dajejo naši glasbi samo nekaj novih ornamentov: nič drugega...

... Skladba z ljudsko melodijo mora nastati v primerni uri ali — na splošno rečeno — biti mora prav tako delo inspiracije kakor vsaka druga kompozicija.

Nikakor ne bi hotel trditi, da je edina rešilna pot za skladatelja naših dni glasba na temeljih ljudske glasbe. Usodna napaka je pripisovati temi kake skladbe tolikšen pomen. V glasbi ustreza tematično gradivo zgodbi v drami. In kakor v pesmi in v slikarstvu je tudi v glasbi brez pomena, kakšne teme uporabljamo. Mnogo bolj bistvena je oblika, v katero vlijemo svoje delo. Ta oblika odkriva znanje, ustvarjalno silo, umetniško individualnost.

Bachovo delo je bilanca glasbenega razvoja nekaj stoletij pred njim. Njegovo glasbeno gradivo sestoji iz tem in motivov, ki so jih uporabili njegovi predhodniki. V Bachovi glasbi lahko sledimo motivom in frazam, ki so jih uporabili že Frescobaldi in drugi njegovi predhodniki. Ali je to plagiat? Nikakor. Kajti za umetnika ni le pravilno, temveč potrebno, da ima svoje korenine v umetniški preteklosti...

UGANKA 5

Skladatelj je

Ime in priimek.

Starost.

Naslov.

GLASBA ZA MNOŽICE



Plošča številka ena. **Depeche Mode: Music For The Masses** (Mute – ZKP RTVL). Očitno postaja, da Depeche Mode niso sposobni narediti dveh enako močnih plošč zaporedoma. Tako je bila že njihova plošča *Some Great Reward* za razred manj prepričljiva od svoje predhodnice, njihovega do danes najmočnejšega izdelka *Construction Time Again*. Danes, dve plošči pozneje, se soočamo s podobno situacijo. *Music For The Masses* namreč le žalostno caplja za eno leto starejšo *Black Celebration*. Sploh je tale novi proizvod Depeche Mode njihova do zdaj najbolj inertna plošča, plošča z najmanj svežimi idejami in z največ neizrazitega žvečenja preizkušenih obrazcev. Tudi njene »novosti«, predvsem njeno spogledovanje s pompozno neoklasičnim in neoromantičnim (ali celo laibachovskim – konec koncev snemajo Depeche Mode za isto založbo kot Laibach) simfonizmom ali s klišejsko funky discidnostjo, nas ravno ne morejo dvigniti na noge. Elektro pop Depeche Mode je namreč vedno zbujal naše simpatije s svojo neposrednostjo, s svojimi skrajno enostavnimi in privlačnimi melodijami. Tako se Depeche Mode na *Music For Masses* izkažejo le na dveh ali treh skladbah, ki bi se po zaslugi svojega težkega ozračja in učinkovitih enostavnih zvočnih rešitev še lahko postavile ob bok skladbam z *Black Celebration* (a že ne več tistim s *Construction Time Again*). Sicer pa tale novi izdelek Depeche Mode zaostaja za *Black Celebration* tudi po tekstovni plati. Z njenega prodornega motiva odtujene ljubezni se namreč spušča na raven naivnega romantiziranja *Broken Frame*, njihove druge velike plošče. A zdaj seveda brez stare svežine in simpatične naivnosti. Tako delujejo Depeche Mode samo še obrtniško izpeto. Prav žalostno.

Plošča številka dve. **Roger Waters: Radio Kaos** (EMI-Jugoton). Roger Waters nam je po pričakovanjih pripravil žalostno zvočno skrpučalo, pri čemer ima to podobno kot kakšen njegov (ali vsaj delno njegov) *The Wall* (Zid) še moralno poanto. Waters je skušal svojemu izdelku kot veliki veteran progresivnega rocka (Pink Floyd) dati prestižno obeležje tematskega albuma, skoraj že rock opere. Osnovni tematski zaplet svojega »dela« je na hitro povzel iz Tommyja Whojeve (telesno prizadeti mladenič z nadnaravnimi sposobnostmi) in ga posodobil za sodobno generacijo Sinclair ali Atari srednješolcev in osnovnošolcev. Poleg tega naj bi bilo to še nabito z družbenimi sporočili. Resnici na ljubo, tako osladno in ceneno obsodbo Ronalda Rea-

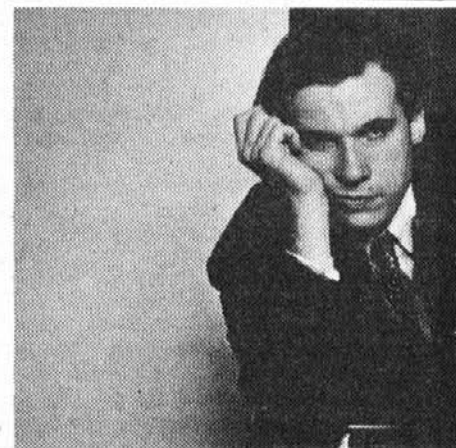
gana in Thatcherjeve, površinsko obdelavo motiva brezposelnosti (očiten vpliv nedavne stavke angleških rudarjev) ter grozotno naivno in pompozno obdelavo motiva nuklearne apokalipse lahko srečaš le pri najbolj »levih« punk skupinah. Tudi veliki finale plošče je zanimiv – naivna in patetična propaganda za Live Aid koncert kot za vrhunec združitve vseh svetlih sil na Zemlji. Tako predstavlja Radio Kaos lep primer zmedene, površinske in omejene angažiranosti ostarelih rock progresivcev, ki jo lahko pojé vsak malce bolj zmerno ubran politični konservativizem. Njegovo »ideološko« tekstovno plat neverjetno uspelo zaokroža njegova glasbena plat. Progresivec Waters namreč žalostno in dolgočasno brodi po močvarah plitvega in nedomišljenega pop rocka z discoidno produkcijo (tam na ravni tretjerazrednega Billyja Idola in občasno Dire Straitsov), ob občasnih izletih v pompozni simfo in operetni rock sedemdesetih let. Tudi brez pričakovanega oziranja po dosežkih dobrih starih Pink Floydov seveda ne gre.

Plošča številka 3. **Bon Jovi: Slippery When Wet** (Mercury – RTB). Tale zadeva je daleč najbolj žalosten izdelek od vseh treh. Podobno kot izdelki Led Zepparda ali Europe je primer spajanja pop metala in dumfa dumfa pop rocka z vsemi preverjenimi obrazci tega križanca – s spogledovanjem s simfo rockom sedemdesetih let (nekajkrat zelo konkretno z »resnimi« klavirskimi frazami Keitha Emersona in Ricka Wakemana), s hard rock glasom, obvezno razjokano balado, z nedomiselnimi soli, spelnimi pop refreni in produkcijo, ki ploščo posreduje tudi v normalne disco klube. Še bolj grozna so njena besedila, ki pomenijo pravi slavošpev kvazi-rockerstvu iz ameriških srednjeklasnih filmov (od nekajkrat ponovljenega moško utemeljenega motiva izgube nedolžnosti na zadnjih sedežih avtomobila do slike dolgočasenih delavcev, ki hranijo svojo kitaro v omari in čakajo na svoj trenutek). Zanimivo je, kako plošča odraža trenutno ameriško družbeno stvarnost. V ospredje poriva znani ameriški ideal enakosti pod soncem, in to skozi ljubezen, ki nas kot družbena bolezen popolnoma izenahuje (skladba *Social Disease!*), prav zaradi nje pa se spleča stisniti zobe in pretrpeti trpke razmere. Iz njih te bo prej ali slej odrešil rockerski pobeg v svetli svet (ali ne gre skoraj za ceneno podvajanje krščanskega čakanja na oni svet, kjer bo vse poplačano?). Kako idealna plošča za vzpostavljanje družbenega miru. Kak pameten ameriški šerif jo je najbrž že predpisal kot obvezno zvočno hrano na lokalni radijski postaji in v disco klubih v vročih delih svojega mesta. **PBC**



Tudi tokratni sprehod skozi plošče smo opravili ob pomoči trgovine s ploščami **Helidon** (pasaža med Čopovo in Nazorjevo, Ljubljana) ter tokrat tudi **ZKP RTV Ljubljana**

GLENN GOULD (1932 – 1982)



Ob peti obletnici smrti kanadskega pianista in skladatelja Glenna Goulda je Glasbeni informativni center iz Zagreba v sodelovanju s kanadsko ambasado pripravil razstavo o življenju in ustvarjanju tega velikega glasbenika 20. stoletja.

Glenn Gould se je rodil 25. 9. 1932. Prva učiteljica glasbe mu je bila mati Florence Grieg Gould, ki je že pri triletnem sinu odkrila glasbeno nadarjenost. Z dvanajstimi leti je diplomiral iz klavirja na Kraljevem konservatoriju v Torontu, kjer je študiral še orgle in teorijo.

Njegova bleščeča pianistična kariera se je začela z nastopom v New Yorku leta 1955. Dosegel je izreden uspeh pri publiku in pri kritikih in si s tem odprl vrata velikih koncertnih dvoran.

Prvo ploščo z Bachovimi Goldberg variacijami je posnel za založbo CBS, s katero je tudi podpisal ekskluzivno pogodbo za 25 let.

Koncertiral je z največjimi dirigenti 20. stoletja: z Bernsteinom, Karajanom, Stokowskim, nastopal po skoraj vseh evropskih glavnih mestih, po Sovjetski zvezi in Bližnjem vzhodu.

Leta 1964, ko je bil na vrhuncu slave in moči, je prišlo do pomembnega preobrata v njegovem življenju. Trdno se je odločil definitivno zapustiti koncertne odre. Nikoli več ni javno nastopil. Na svoje številne občudovalce se je obračal le še izključno prek svojih posrednikov – mikrofona in kamere, uporabljajoč pisanje kot del umetnosti.

Gould je posnel okrog sto plošč, napisal šestdeset člankov, od apologije na temo Barbare Streisand do Schönberga, komponiral, realiziral številne radijske in televizijske oddaje, snemal filme.

Umril je 4. novembra 1982 za posledicami možganske kapi.

Danes, pet let po njegovi smrti, se lahko reče, da je bil ena najkontroverznih osebnosti svojega časa. Širša javnost so zabavale posebnosti iz njegovega privatnega življenja. Govorili so o pravih obredih pranja in namakanja rok v topli vodi pred snemanji, o tem, kako se je kopal z

rokavicami na rokah in o njegovem odporu do rokovanja. Živel je zaprt v svojem studiu v pritličju luksuznega hotela v Torontu; ignoriral je zrak in sonce ter delal neumorno, noč in dan. Hranil se je ob zori s pečenimi jajci in sadnim sokom – to mu je bil edini obrok v celem dnevu. In tako naprej. Na žalost se je o fenomenu Gould vse prevečkrat govorilo zgolj v zvezi z njegovim ekscentričnim življenjskim stilom.

Pianist, skladatelj, pisatelj, mislec je živel in deloval na več umetniških področjih. Zanj je bila značilna lucidnost, kakršno si lahko dovolijo samo tisti, ki so pripravljeni zavračati vse kompromise in ki poznajo moč izziva. Ravno ta ga je do smrti gnala v potrebo po prekvalifikaciji vsega, česar se je lotil. Yehudi Menuhin je po prijateljevi smrti napisal: »Glenna Goulda so hoteli uvesti v rekreativno vlogo, katero običajno prevzemajo posredniki, se pravi interpreti, ki se trudijo, da zabavajo, presenečajo in očarajo poslušalce. Vendar je bila ustvarjalna moč, ki ga je prežemala, tolikšna, da je odrejala strukturo in obrazec njegovega življenja. Skrajna selektivnost in restrikcija v izbiranju redkih prijateljev in projektov, katerim se je predajal, vzajemno odbijanje ljudi, tujih njegovemu svetu in ustvarjanju, pa naj so bili to novinarji ali koncertna publika, ali preprosto vsiljivi »dvo-nožci« – ta izbor je pripomogel k izolaciji, ki mu je bila potrebna za osvobajanje in razvijanje ustvarjalne energije.«

Mikrofon, elektronski trak, radio, televizija in film so mu pomenili neizbežna sredstva, s katerimi se je razrešil problem anahronizma pojma »koncertni pianist«. S tem se je sicer izgubil neposreden stik s publiko, vendar je Gould to rešitev spremenil v umetniški izziv, postala je umetnost sama po sebi, vključujoč vse mogoče tehnike snemanja.

S tem ko je na višku slave po skrbno pripravljenem načrtu zapustil »krvoločne koncertne arene« in svoje ustvarjanje omejil na intimnost hermetičnega snemalnega studia, je podaril novo vlogo interpretu in utrdil (v magistralnem eseju Snemanje in njegove perspektive) novo koncepcijo tistega, kar bi interpretacija lahko bila. Oddaljil se je od pasivne, brezosebne publike, se približal individualnemu poslušalcu, ki sodeluje in je pozvan, da z njim deli zanos ustvarjanja umetniškega dela. Glenn Gould se je umaknil »v svet tišine, samote in totalne askeze, v katerem, očiščen od grobih utelešenih zvokov, ki so postali nekoristi njegovemu notranjemu sluhu, le še duh posluša.«

Čeprav imajo Gouldovo glasbeno delo danes za enega od stebrov umetnosti našega stoletja, pa njegovo literarno ustvarjanje vse do danes ni bilo deležno potrebne pozornosti. Bruno Monsaingeon je uspel rekonstruirati to obilno literarno produkcijo in jo razvrstil na dva dela: Poslednji puritanec in Kontrapunkt na črti. Tretji del, Ne, jaz sploh nisem ekscentrik, je nastal v popolnoma drugačnem duhu, je nekak slikovit avtobiografski portret.

Gould, to je človek, ki, po njegovih besedah, namenjenih J. Straussu in J.S. Bachu, bogati svoj čas, čeprav mu ne pripada, govori za vse generacije, čeprav ne pripada nobeni. To je najvišji dokaz individualnosti, ki dokazuje, kako je človek zmožen ustvariti lastno sintezo časa in prostora, ne podlegajoč konformizmu, ki mu ga njegova doba želi vsiliti.

BARBARA FLAJS

OD A DO Ž

belcanto: (it. »lepo petje), it. vokalna tehnika, ki poudarja lepoto glasu in bleščečo izvedbo. V operni praksi 19. stol. je dobil pomen nasprotja dramsko izraznemu petju.

da capo: od začetka; znak za ponavljanje skladbe ali odstavka do določenega mesta; D.C. al Fine = od začetka do znaka fine (konec)

enharmonija: istovetnost dveh po tonski višini in notaciji različnih tonov, ki v temperirani uglasitvi zvenita enako (npr. cis-des)

melos: vsebinska prvina melodije

ZANIMIVKE

Kadar se tudi politiki navdušijo nad glasbo, gre najbrž zares! V ZRN so se odločili za jazz. Sam kancler Kohl je podprl projekt za jazzovsko izobraževanje, katerega model je pred nedavnim ustanovljeni zvezni mladinski jazz orkester, sestavljen iz tridesetih nadarjenih glasbenikov, ki so na svojem prvem koncertu v kanclerjevem uradu v Bonnu navdušili z izjemnim tehničnim in stilističnim nivojem. Finančne podpore zvezne vlade bodo poleg tega orkestra deležni tudi oddelki za jazz glasbenih akademij v Hamburgu, Kölnu in Hannoveru. Če se bodo stvari še naprej tako razveseljivo odvijale, do nemške akademije za jazz po vzoru Bostona in Texasa morda ni več tako daleč.

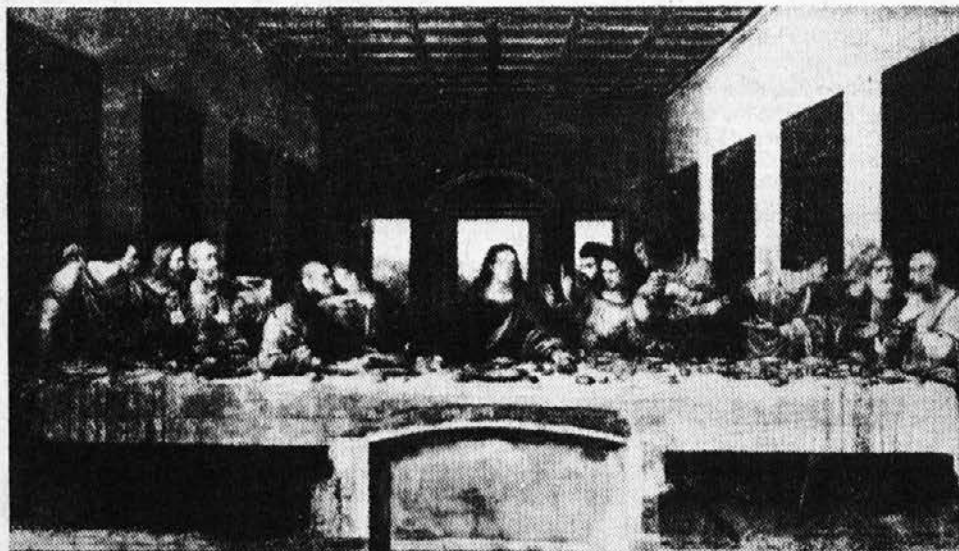
ČESTITKA



Skladatelju, pianistu in glasbenemu piscu **PAVLU ŠIVICU**, enemu najbolj požrtvovalnih sodelavcev Glasbene mladine in še posebej Revije GM priskrbo čestitamo ob visokem življenjskem jubileju.

UREDNIŠTVO

FUNKCIJA VIŠINE TONA, TONSKI SISTEMI

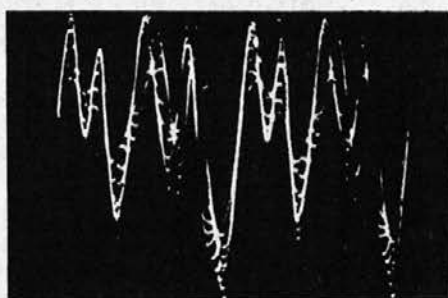


Če bi bila ta slika skladba v durovi ali molovi lestvici, katera oseba bi predstavljala toniko? (L. da Vinci: Zadnja večerja)

Glavno področje glasbe je seveda zvok v obsegu, ki je dostopen človeškemu ušesu in ki ga označujemo s frekvencami tonov. Frekvenca tona je število nihajev na sekundo, ki jih ustvarja zveneče telo (struna). Najpočasnejša frekvenca, ki jo uho še zaznava, je 20 hertzov (nihajev na sekundo), najhitrejša pa 18000 hertzov. Pod spodnjo mejo slišimo le posamezne udarce, nad zgornjo mejo pa je ultrazvok, ki je nedosegljiv človeškemu ušesu. Če poslušamo različne frekvence, se naše uho odziva nanje kot na višino tona. Iz ne čisto jasnih vzrokov pravimo – čim počasnejša frekvenca, tem »nižji« ton, čim hitrejša frekvenca – tem »višji« ton. Ta dogovor uporabljamo kljub temu, da ima nobene fizikalne vrednosti. Vsi zvočni nihaji – ne glede na to, od kod izvirajo in kako hitri ali počasni so – zasedajo vsi enak prostor. Visoki toni niso nad našimi glavami in nizki ne pri naših nogah.

Tonski obseg in register

Del višinskega spektra, znotraj katerega se gibljejo vse višine tonov v skladbi, imenujemo obseg skladbe. Način, kako so višine tonov uporabljene v tem obsegu, veliko pripomore k napetosti ali sprostitvi v skladbi. Teoretično vzeto, so skladatelji že od nekdaj imeli na voljo vse višine tonov znotraj slušnega spektra. Pa vendar jih do nastopa elektronskega zvoka in njegovega vpliva na uporabo klasičnih instrumentov niso uporabljali. V bolj tradicionalni glasbi je obseg izkoriščen v mnogo ožjih mejah, čeprav je sam po sebi lahko širok ali ozek. Zaradi določenih razlogov, ki jih lahko samo ugibamo, povzročajo ekstremi obsega (zelo širok ali zelo ozek), precej več napetosti kot zmerni obsegi. V skladbi z ozkim obsegom imamo na voljo manj višin tona – tako moramo vsako višino tona večkrat ponoviti, in po določenem številu ponovitev se napetost poveča. V skladbi z zelo širokim



Na trobenti ustvari ton A¹ takole zvočno valovanje.

obsegom pa se napetost lahko poveča, če se poslušalec »razteguje« skupaj z izvajalcem do zelo visokih ali zelo nizkih tonov.

Med najnižjim in najvišjim tonom obsega je del, ki ga imenujemo obseg povprečnih višin – register. Včasih je v primerjavi z vsem obsegom nizek, včasih visok. Prav tako se zdi, da je register povezan z napetostjo skladbe, saj zelo visok ali zelo nizek register ustvarja precej večjo napetost kot register v sredini obsega.

Cas, v katerem se ves obseg zvrsti, prav tako prizadeva naš občutek za glasbeno napetost. Širok obseg, predstavljen v kratkem času, povzroči, da se poslušalec zelo jasno zaveda ekstremov obsega: to ustvarja več napetosti, kot če bi se isti obseg odvijal v daljšem času. Nasprotno pa je z ozkim obsegom: če se zvrsti hitro, ima le malo efekta, počasna predstavitev pa dviga napetost.

Poglejmo nekaj primerov, ki vam bodo pomagali pri poslušanju efektov obsega in registra ter hitrosti sprememb znotraj obeh.

PRIMER 1: K. Penderecki, *Capriccio za violino in orkester* (1967) V tem primeru jasno slišimo, da soloviolina pokriva zelo širok obseg, ki se razteza od najnižjih do najvišjih tonov, ki jih instrument zmore.

PRIMER 2: Glasba afriškega ljudstva Senofo, *Moška pesem Obseg* te skladbe je zelo ozek, skoraj je bolj podoben ekspresivnemu pripovedovanju.

PRIMER 3: J. Brahms, 1. simfonija (4. stavak) Obseg glavne teme je precej ozek, samo nekaj tonov širši od pesmi ljudstva Senofo.

Vprašani: Je register v celotnem obsegu v glavnem srednji, visok ali nizek? Je ves obseg predstavljen hitro ali počasi?

Tonski sistemi

Naša ušesa so seveda navajena na dur-mol sistem, ki je v zahodni glasbi osrednji že nekaj stoletij. Vendar je ta sistem le eden od mnogih, ki so se razvili v različnih krajih, ob različnem času in v različnih kulturah. Čeprav se različni tonski sistemi zelo razlikujejo med seboj v številu tonov in v medsebojnih zvezah, ni nobeden od njih boljši od drugega, in vsak po svoje je lahko vir napetosti ali sprostitve v skladbi.

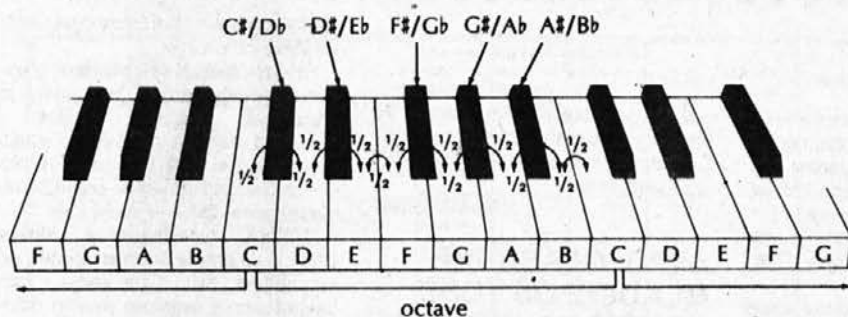
Vsi tonski sistemi (lestvice) imajo skupne tri stvari:

- toni se vrstijo v nizu, ki se giblje znotraj oktave;
- med toni znotraj oktave so razdalje določene (intervali);
- pri vsaki lestvici je tendenca enega od tonov, da postane žarišče in končna točka, h kateri se vračajo vsi toni – tonika.

Oktava pomeni dva tona, ki jih označimo kot enaka, čeprav se njuni višini dejansko razlikujeta. Ta značilnost »oktavne enakosti« je osnova za razdelitev tonskega prostora v kateremkoli tonskem sistemu. Vsaka višina tona je nasproti drugi določena znotraj oktave. Ta vzorec intervalov se potem ponavlja od oktave do oktave skozi razpoložljiv obseg.

Oglejmo si oktavo na klaviaturi: opazimo ponavljajoč se vzorec dveh in treh črnih tipk. Če poslušamo prvo tipko od enega vzorca črnih tipk in prvo od naslednjega vzorca, slišimo enakost tona – oktavo. Enako lahko poskusimo z vsemi ostalimi tipkami.

(PRED)USMERJENE STRANI (PRED)USMERJENE STRANI



1. Pentatonska lestvica

Ce igramo na klaviaturi skupino dveh in treh črnih tipk, igramo niz petih tonov, ki velja za enega najstarejših tonskih sistemov – pentatonsko lestvico. Razširjena je bila že v grški antiki, na Kitajskem, najdemo jo tudi pri Indijancih.

2. Durova in molova lestvica

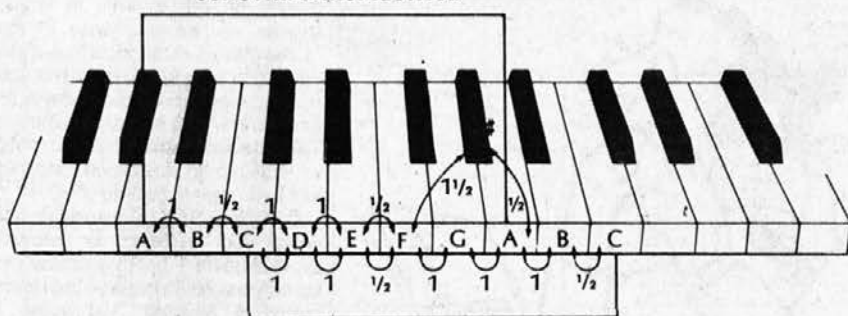
Že skoraj tri stoletja uporablja zahodna civilizacija tonski sistem, ki temelji na razdelitvi oktave na dvanajst tonov v enakih razdaljah. Interval med vsakim od teh dvanajstih tonov se imenuje polton (glej sliko 1).

Ce si zaigramo to dvanajstonsko lestvico (od C do C po vseh tonih), lahko pomislimo, da tonske zveze, ki jih slišimo, nimajo dosti skupnega z večino melodij, ki jih poznamo. Vzrok je v tem, da v tradicionalni glasbi uporabljamo le sedem tonov od dvanajstih (v

različnih nizih) kot tonski material skladb, ostalih pet pa rabi za pomožne tone. Dve različici niza sedmih tonov sta najpomembnejši v zahodni glasbi zadnjih treh stoletij: durovski način in molovski način ali na kratko dur in mol. Ce želimo slišati durovski način, urejen v lestvico, zaigramo tone od C do C po vrsti po belih tipkah. Enako storimo za mol, le da zaigramo tone od A do A (namesto G igrate zvišan G = GIS – črna tipka). V durovi lestvici C-dur je C osrednji ton – tonika, v molovi je tonika A. Da bi preizkusili, kako močno teži naš sluh k toniki, zaigramo lestvico in se ustavimo na H oz. GIS. Ali lahko mirno končate na teh dveh tonih ali vas vleče v toniko (C oz. A)?

Durova in molova lestvica se precej razlikujeta med seboj zato, ker se njuni intervalni strukturi – razdalja od tona do tona – razlikujeta

osnovna a-mol lestvica



c-dur lestvica

Durovo ali molovo lestvico lahko prenašamo na vse druge tone (vedno v istem vzorcu, seveda) – to imenujemo transpozicija. Vsak nov začetni ton postane tonika nove lestvice, »durovska« oz. »molovska« narava pri tem ostane, ker ne spremenimo njune intervalne strukture.

Ceprav sta durova in molova lestvica v mnogih skladbah zelo povezani, uporabljajo skladatelji prehajanje iz ene v drugo za doseganje velikih kontrastov in s tem seveda večanje napetosti.

3. Druge lestvice

Dur in mol sta igrala glavno vlogo v zahodni civilizaciji v zadnjih tristo letih, pred tem časom pa so prevladovali druge lestvice. Našteli bomo nekaj najpomembnejših, ki jih na klavirju zaigramo po belih tipkah:

- od D do D – dorska lestvica
- od E do E – frigijska lestvica
- od F do F – lidijska lestvica
- od G do G – miksolidijska lestvica

Te lestvice ravno tako lahko začnemo na

kateremkoli tonu, uporabljajoč njihovo specifično intervalno strukturo. Po treh stoletjih zelo majhne uporabe, sta se dorska in miksolidijska združili z durom in molom v velikem delu popularne glasbe, najbrž tudi zaradi vpliva bluesa.

Akordi

Doslej smo govorili o zaporedjih tonov – in v mnogih glasbenih kulturah uporabljajo tone le v nizu. Zahodna glasba pa je zelo razvijala sočasne kombinacije tonov – od samo dveh skupaj do velike gostote in kompleksnosti kombinacij. Taka sočasna zvenjenja imenujemo akordi.

V durovi in molovi lestvici gradimo akorde z intervalom terce.

Akorde ravno tako delimo v durove in molove, glede na njihovo sestavo. Durov akord je prvi, tretji in peti ton durove lestvice (spodaj velika, zgoraj mala terca), molov akord so enaki toni molove lestvice (spodaj mala, zgoraj velika terca). Ne glede na to, kateri od teh treh tonov je osnovni (spodaj) – kar pomeni, da jih lahko svobodno obročamo – ostane akord durov oz. molov.

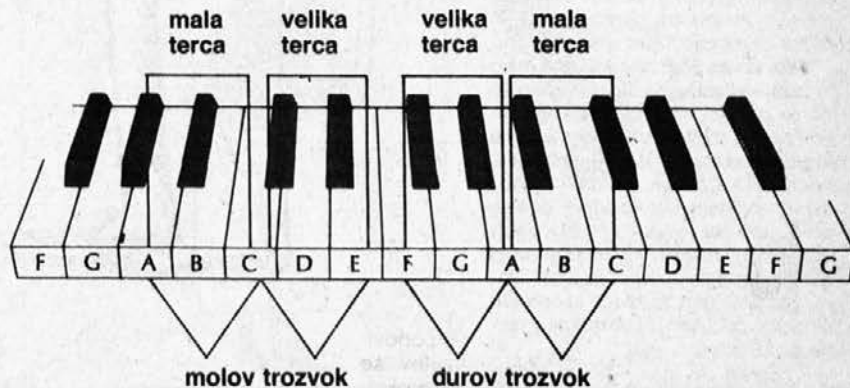
Ce durovemu ali molovemu akordu (trozvoku) dodamo še en interval terce zgoraj, dobimo četverzvok – septakord (zunanji obseg je interval septime). Trozvoki in septakordi so osnovni material nauka o zakonitosti gradnje in povezovanja akordov – harmonije.

Akordi se med seboj povezujejo v različne zveze, ki jih imenujemo kadence. Ena najbolj preprostejših kadenca je zveza I – IV – V – I, kar pomeni, da zgradimo akord najprej na prvem tonu lestvice, nato na četrtem, pa na petem ter spet na prvem in jih zaigramo v takem zaporedju. Pri tem dominira akord na petem tonu (stopnji), ki »pada« (cadere = pasti) nazaj na prvi ton.

Četrtonske tonske sisteme

Najmanjši interval, ki smo ga doslej opisovali v tonskih sistemih, je bil polton. Naše uho je tako navajeno na poltone, da nas še manjša razdelitev skoraj moti ali pa je celo ne opazimo. Pa vendar druge glasbene kulture, npr. kitajska, druge orientalske ter vzhodnoazijske, uporabljajo še manjšo razdelitev – četrttone (polton razdeljen še na polovico).

V zahodni glasbi so bili četrttoni uporabljeni le nekajkrat tik pred dvajsetim stoletjem, najpomembnejša dela v četrttonskem sistemu pa je prispeval Čeh A. Hába, ki je želel z njimi obogatiti tudi melodiko. Za širjenje zvočnega območja in za zvočno barvanje pa jih občasno uporabljajo tudi nekateri sodobni ustvarjalci.



molov trozvok

durov trozvok

Dragi mladi bralci in dopisniki, tudi tokrat vam predstavljam dve pisemci. **Biba Kužnik** iz Trbovelj nam je opisala svoj obisk matineje Glasbene mladine v Cankarjevem domu ter koncert dua (flavta in harfa) na glasbeni šoli v Trbovljah ob ustanovitvi tamkajšnje Glasbene mladine.

VTISI S KONCERTOV

V začetku tega šolskega leta smo v okviru naše glasbene šole odšli v Cankarjev dom na koncert **MLADINSKE FILHARMONIJE** iz Beograda. Orkester je svoj program popestril s solisti – Andrejem Zupanom (klarineta) iz Ljubljane, 9-letno Djurdjijo Djurić iz Beograda (obetavno pianistko), oboistom in trobentačem iz orkestra ter še dvema pianistoma, ki sta z orkestrom igrala Živalski karneval. Ob poslušanju sem se marsikaj naučila, slišala in videla pa sem tudi harfo, na katero nam je igrala Mojca Zlobko. Zelo sem bila navdušena. Kritike si zaenkrat še ne morem privoščiti, saj je bil to moj prvi obisk koncerta.

Koncert orkestra Slovenske filharmonije v decembru je bil nekoliko drugačen – izvajalci so bili starejši, njihovi obrazi resnejši, glasba mirnejša. Poslušali smo Slike z razstave. Vsaka slika je bila zelo zanimivo opisana, predstavljali smo si lahko gibanje in prelivanje barv. Tudi ta koncert mi je bil všeč in iz Ljubljane sem odšla z lepimi občutki, bogatejša za zanimivo doživetje.

Konec decembra smo imeli v glasbeni šoli v Trbovljah uradno ustanovitev naše občinske Glasbene mladine. Krajši koncert sta ob tej priložnosti izvedla harfistka Mojca Zlobko in flavtist Cveto Kobal, ki sta o svojih instrumentih povedala veliko zanimivega.

Želela bi, da bi bilo takšnih koncertov še več in da bi bili poučni in zanimivi.

BIBA KUŽNIK
6. r.
OŠ Trbovlje

Naša zvesta bralka **Eva Vengar** z Jesenic nam je pisala, da je premisljala o Reviji GM, ki se ji zdi dobra. Želela pa bi si še marsikaj – izrazila je predvsem tri želje, ki jih moramo pokomentirati:

1. Rada bi, da bi v rubriki **PISMA** objavljali razpise in pogoje za razne pevske in plesne avdicije, saj jih mladi ne morejo nikjer zaslediti.

Vse, ki vas podobne reči zanimajo in težko izveste, kje, kdaj in kako se nanje prijaviti, vabimo, da nam natančno sporočite, kakšne vrste petja in plesa vas mikajo, da se bomo lahko orientirali. Obstaja namreč veliko zvrsti – Glasbena mladina dobiva predvsem obvestila o zborovskih dogajanjih in vseh novicah v zvezi glasbenimi šolami. Kar zadeva folklor, zabavno glasbo, disco in športne plesne ter podobno, bi se morali posebej pozanimati.

2. Želela bi tudi, da bi poleg posterjev objavili še kratek življenjepis osebe.

O tem predlogu bomo razmislili in mu morda tudi ugodili, čeprav se načeloma v Glasbeni mladini skušamo ukvarjati bolj z glasbo kot življenjskimi podatki glasbenikov.

3. Kje bi lahko dobila samo glasbo brez besedila pesmi *Papa Don't Preach* Madonne?

Sklepam, da gre za notni zapis pesmi, (ki ga pri nas nimamo). Največkrat note in besedila priljubljenih pesmi objavljajo nekatere tuje glasbene revije, s katerimi se ukvarja revija STOP. Morda bi ta lahko pomagala. V kolikor pa kateri izmed naših bralcev ima željene note, naj to sporoči **Evi Vengar** (Cesta talcev 3, 63270 Jesenice).

Ker je februar mesec mnogih kul-

turnih prireditev, vam snovi za pisemca prav gotovo ne bo manjkalo. Le malo časa in dobre volje si je treba vzeti. Storiteto!

VAŠ UREDNIK

AKTIV GLASBENE MLADINE OŠ TONE TOMŠIČ V LJUBLJANI

Pred kratkim smo obiskali eno manjših osnovnih šol v Ljubljani, kjer obstaja edinstvena dejavnost za glasbo vnetih učencev in njihove mentorice. **OŠ Tone Tomšič** ima namreč svoj aktiv Glasbene mladine, ki intenzivno in stalno deluje in se iz leta v leto razvija. Učenci so nas pri-

srčno sprejeli in nam izčrpno predstavili svoje delovanje.

BRONKA SAX (mentorica, glasbena pedagoginja): Naš aktiv je pravzaprav glasbena družina, v katero se vključujejo vsi tisti, ki imajo radi glasbo, ki želijo biti »naši« in ki so pripravljeni prispevati k polnejšemu glasbenemu življenju naše šole.

VESNA (predsednica aktivna GM): Delujemo v štirih skupinah, od katerih ima vsaka svoje vodje – razdeljeni smo v komisijo mladih novinarjev in poročevalcev, kulturnih animatorjev, tehnično-organizacijsko komisijo in programsko komisijo.

LIDIJA (vodja mladih novinarjev): Naša skupina skrbi za glasilo AGM, ki ga izdamo dvakrat ali trikrat v šolskem letu. V njem je poleg prispevkov (kratkih člankov, vtisov, pesmic...) tudi nagradna križanka. Rešitve zbiramo v glasbeni sobi in na določen dan organiziramo žrebanje. Takrat se zberejo vsi reševalci, nagrade pa prispevajo starši.

LELA (vodja kulturnih animatorjev): V avli imamo vitrino (radi bi sicer večjo, a tudi tako je dobro), v kateri objavljamo članke o glasbi, koncertne programe, slike in risbe, male oglase v zvezi z glasbo – skratka skušamo javnost osveščati o kulturnem dogajanju.

PETRUŠA (vodja organizacijsko-tehnične skupine): Naša komisija je najbolj številna. Pomagamo vsem drugim pri pripravljanju in tehnični izvedbi – razmnožujemo in speinjamo glasilo, skrbimo za izgled glasbene učilnice, krasimo jo (na tablo obešamo lastne risbe in izdelke drugih učencev), na nastopih skrbimo za instrumente, praktike, razsvetljavo, izdelujemo simbole in voščilnice, tudi instrumente čistimo...

BRONKA SAX (mentorica): Vsak vodja vodi evidenco o delovanju svoje skupine – poleg predstavljenih komisij imamo še tri zore in tri instrumentalne skupine. Vsi vodje so zbrani v programski komisiji, ki se sestane večkrat na leto. Tu se pogovorimo o načrtih za delo in nastope, o programih koncertov, poročamo o uspehih in že uresničenih akcijah... Najstarejši zbor, ki se imenuje *Modre ptice*, je imel lani 40 nastopov. Konec junija je nastopil celo v Modestovem domu v Celovcu, kjer ga je občinstvo izredno lepo sprejelo. Poleg tega skušamo sodelovati še zunaj šole, izmenjujemo nastope z zborom *Beli galebi* z OŠ Anton Ukmar iz Kopra in podobno. Na kratko povedano, na tej šoli, ki ima približno 500 učencev, se jih okrog 70 odstotkov tako ali drugače vključuje v glasbeno življenje, mnogi med njimi pa tudi po končani osemletki nadaljujejo glasbeno udejstvovanje v zborih, ansamblih ali kako drugače.

Temu ni kaj dodati. Samo želimo si lahko, da bi bilo takšnih aktivov in dejavnosti še več. Vsekakor vabimo tiste, ki imajo na svoji šoli podoben krožek ali aktiv, da se nam oglasijo.

V naslednji številki pa bomo predstavili nekaj prispevkov iz glasila aktivna Glasbene mladine OŠ Tone Tomšič iz Ljubljane.



(PRED)USMERJENE STRANI

Rešitev 4. križanke:

Vodoravno: POSTOVKA, ASTEROID, SKAKALKA, TRN, NIL, OBIR, LAK, ROMA, ODA, AVIZO, ID, LAR, CO, AB, NN, LET, REEVES, AKCENTI, EROTI, SALMIK, TOLAR, RI, UT, TAHI, FANTOMI, REK, KOCKAR, IVAR, FOT, VALOVANJE, DALI, OWEN, VILE, IDA, ELI, NARA, AMAN, NAL, LISTKI, IS, RUJ, OTTAWA, EMA, KORVIN, ORNATI, SKAJ, T.

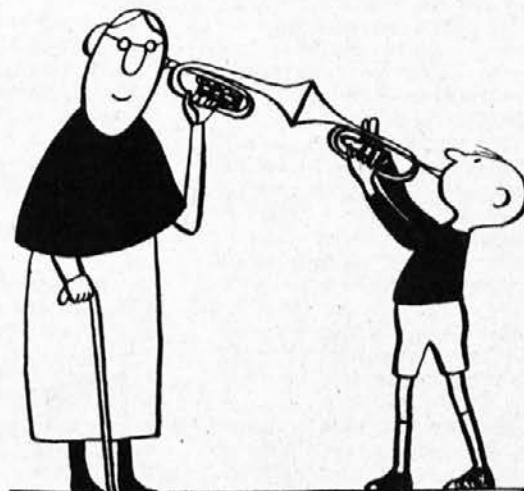
KRIŽANKA 5

Dragi reševalci, tokrat je prišlo več dopisnic, na katerih ste kot rešitev napisali le skladatelja in obe njegovi deli – torej L. v. Beethovna, opero Fidelio in Pastoralno simfonijo. Uredništvo želi, da kljub glasbeni naravnosti naše revije rešite in pošljete celo križanko – uganka ima pač svoja pravila in križanka je križanka. Zato teh rešitev v žrebanju nismo upoštevali, čeprav so pravilne.

Med v celoti pravilno rešenimi križankami smo izvlekli dve, katerih reševalca prejmeta ploščo: to sta MIHAELA PEISCHL iz Ljutomer in BORUT KOROŠEC z Lesc.

Rešitve pete letošnje križanke nam pošljite na običajni naslov do Dneva žena.

SESTAVIL IGOR LONGTEA	NAJBOLEJ TANANO DELO KULABAT NASLICE!	DOBITNICA ODLIKA- VANJA	KRIŽAN	STENSKA OBLOGE	POLET	JERKO NOVAK	TOVARNA BARVIC V GELJU	TUJE MOŠKO IME
LOVEC NA SOBOLE								
ZGODNJA MOZAR- TOVA OPERA								
JUTRA JABRANSKI OTOK						48. IN 49. ŽE TISEC KRI- NINAR (J. BICKSON)		
ZNAMKA ITAL. AUTOMO- BILOV					POVRZAN ŠOP NITI ZAOKRAS ROMI			
OMENSKO KEJLO							BOGATAŠ	IME POK. PEVSEGA PEDAGOGA DARIANA
ANGLEŠKA HVALJICA			STAR SLOVAN	ŽEN. IME PTICE SEVERNIM MOBLJ				
MESTO OB LIPU V ČENI GORI								
DOHAŽE TEN. IME						ANT. ORMAN NOVE GRVICE TENPLARJI		
IME SKLA- DATELJA NASLICE V KRIŽANKI							AVTON. DEMANA ZAR. NEPČIJE	AVTON. DEMANA ZAR. NEPČIJE
IVANA KOSILCA ODPATNIK V STVNI				OBNOVKA PROSTORNA ŽELEZOV OKSID			ROPARSKI KUČAR HORNARSKA PIJACA	
VIŠOKA PLAVJOTA V MISSOU- RIJU, ZDA					USIHANJE TELTRIVA BALMAT. MOŠKO IME			
RUŠKI PE- SAIK 12. 99. STOL. (FJO- DOR, 1898-78)	OPERA SKLADA- TELJA NA SLIKI	IZUMITELJ MOTORJA MOTRAJMI ZGODNIN	KLIN LISTAVEC STEDIM LESOM	IGRALEC GABIN PRINODNJE OD "JE"			NAŠA IN TUJA ČERKA ANGEL. FILM RET. (GAB)	
PLESAJOBA					BELINUE- VAOPERA TALISOVA PIJACA			OSEBNI ZAHTEK
ORIENT				DIVJE RACE (PESH.) SOSNOČKI			ROSTNI KRAJ BAI. KRIŽAN VEZNIK	OČE PESTNER
TEMELJNI DEŽAVNI BODUNENI (HNOŠENI)			ANTONOB. OZNAKA ŠPANJE	PRIMEŽ KAR OSTANE				GOVEH MLADIČ
MESTO V NEW ME- XICO, ZDA			VELIK HRIS		ŽENSKO IME			KIS
KRATICA ZA ČLEN		TOMA DRAGOŠ- NAKOVINA	VERHUNSKI SPORTNIK ITALIJAN VELETOZ					
PIVSKI VZKLIK: DO DNE!			MEDNOST UTRANJA HUDIR, VRAG					
GLAVNO MESTO POLJSKE								
DEJANJE		ALCH. MESTO OB IZLIVU EMSA RH. POLITIK						
POKRIVA- LA PRI SLOV. MAR. NOŠI			TELUR SOSEDNJI ČERKI					
KOROŠKI LJUBSKI SKLADAT. (PAVEL)								
ČEBELJI SANCJI			POŠLJI REŠITEV URADNI- ŠTVU					



IZLETI V ZGODOVINO RROLLANJA



Otis Redding

NAZAJ V AMERIKO

Angeži so vrnili udarec! Podobno kot je sredi petdesetih let val mlade ameriške popularne glasbe odplaval takratno britansko popularno glasbeno bedo, so sredi šestdesetih let plošče **Beatlov** in **Stonesov** obračunale s plastičnimi ameriški najstniškimi pop rock'n'roll izvajalci. Njihovemu naletu so kljubovali le redki beli pop izvajalci, a še ti so praviloma delovali na zmedeni zahodni obali ZDA (predvsem predstavniki t. i. **surf popa** z **Beach Boys** na čelu, a o njih več pozneje). Zato pa so se lahko ZDA v šestdesetih letih pohvalile z zelo **močno črno popularno glasbo**, ki je prodirala tudi na belo tržišče in, kamor smo že zvedeli, prek luže tudi v Veliko Britanijo in do **Beatlov**. Centra te črne popularne glasbe, za katero se je vedno pogosteje začel uporabljati izraz **soul**, sta bila dva, **Detroit** in **Memphis**.

Kaj je pravzaprav soul? S tem izrazom so se vztrajno ukvarjali vsi mogoči teoretiki popularne glasbe. Na koncu so se zedinili le okoli tega, da vključuje soul toliko različnih temnopolnih glasbenih izrazov, od ostrega plesnega prek erotičnega, »stiskajočega se«, do razmišljujočega, da

ga označuje le barva izvajalca na odru (danes pa še to ne). Mogoče vam širino te glasbe na najjasnejši način predloči kakšna izmed zadnjih plošč **Princea** ali **Michaela Jacksona**, ki oba izhajata iz tega zvoka (in delno tudi še ostajata v njem).

Vira soula sta bila dva – črnska cerkvena glasba in polakirani **rhythm&blues**. Zanj so bili že od vseh začetkov značilni zelo dodelani in jasno načrtani aranžmaji s pogosto poudarjenimi trobili, obenem pa je ta izraz do skrajnosti izrabil takratni razvoj studijske tehnologije (med norimi producenti, ki so bili najbolj zaslužni za takratni preskok studijskega snemanja iz faze jamskih ljudi v dvajseto stoletje, moramo omeniti vsaj producerski simbol tistega časa, **Phila Spectorja**).

V **Detroitu** se je **Berry Gordy Junior** naveličal dela ob tekočem traku v Fordovi tovarni avtomobilov in s sposojenim denarjem je ustanovil dve črni glasbeni založbi: **Motown** (izpeljanka iz **Motortown**) ter **Tamlo** (najprej **Tamila**). Gordy je bil prvi temnopolti lastnik kake ameriške disko-grafske založbe, ki se ji je uspelo prebiti na vrh ameriškega in tudi svetovnega tržišča popularne glasbe. Njegov vzpon je bil vzporeden z emancipacijo črncev v ZDA v šestdesetih letih in kot uspešen poslovni mož je Gordy pomenil vzor marsikateremu izmed črnih nekonformistov.

Gordyju moramo poleg poslovnih sposobnosti priznati tudi izredno uho za tržno prodorno glasbo. Naslonil se je predvsem na črnsko cerkveno glasbo, ki jo je prevedel v popularno glasbeni jezik, pri čemer se je trudil ohraniti ali celo poudariti zavzetost in naboj cerkvenih pevcev. Lista izvajalcev, ki so prek njega prodrli na ključna mesta v zgodovini popularne glasbe, je obsežna: **The Temptations**, **The Miracles**, **Four Tops**, **Marvin Gaye**, **Stevie Wonder**, **Marvelettes** (**Please, Mr. Postman**), **Martha & The Vandellas** (**Dancing In The Street**), **The Supremes** (v njih je pela tudi **Diana Ross**), vse do **Jackson Five** konec šestdesetih let z lepim **Michaelom** (takrat še v deških letih) v glavni vlogi.

Kot smo že omenili, je bil drugi center soula **Memphis**. Tamkajšnja založba **Stax** se je zelo hitro povezala z uveljavljeno newyorško založbo **Atlantic**. Skozi **Memphis** in nato skozi **Stax** ali **Atlantic** sta prodrli velika soula **Otis Redding** in **Aretha Franklin**, ob njiju pa tudi **Rufus Thomas**, **Issac Hayes** in **The Staples Singers**, v **Atlanticu** pa je svoj glasbeni obraz izoblikoval tudi **Ray Charles**. Ob vseh teh imenih pa ne moremo prezreti **Jamesa Browna**, ki je na svoji samostojni, trmasti (mož je bil namreč dolga leta sam svoj producent in poslovnež) poslovni in glasbeni poti, ločeni od velikih centrov, od leta 1966 naprej uspelo izstreljeval ostre, grobe, »črnuharsko umazane« in ponosne uspešnice.

In kaj so v prvi polovici šestdesetih let zanimivega ponujali mladi ameriški beli glasbeniki? Predvsem folk glasbo. Ta je črpala iz močnega ameriškega folk gibanja v tridesetih in štiridesetih letih s temnopolnim bluesarjem **Leadbellyem** in proletarskimi budnicami **Woodyja Guthrieja** na čelu. Skladbe omenjenih izvajalcev je konec štiridesetih in v začetku petdesetih let najbolj popularizirala skupina **Weavers** (njen najbolj izpostavljeni član je bil **Pete Seeger**). V začetku petdesetih let je zaradi številnih izpostavljenih nastopov angažiranih folk glasbenikov **McCarthyjeva** desničarska kampanja ostro počistila (danes bi rekli diferencirala) s »folk rdečkarji«. Biti folk glasbenik je bilo v tistem času prav sumljivo početje in soočiti si se moral z zaprtimi vrati dvoran za nastope in seveda tudi studiov. Tako so se ameriški »folkerji« vrnili na odre in v studije šele v drugi polovici petdesetih let. Zanje sta se (razumljivo) najprej ogreli neodvisni založbi **Elektra** (zanjo so podpisali **Tom Paxton**, **Phil Ochs** in **Judy Collins**) ter še odprtejša **Vanguard** (zanjo so leta 1956 podpisali pogodbo ponovno zbrani **The Weavers**, po njih pa še **Joan Baez**). V nasprotju z leti rock'n'rolla so začele oživljeno folk glasbo z veliko žlico takoj zajemati tudi velike založbe. Ta je bila zanje zanimiva že zato, ker se je prodajala predvsem na velikih ploščah in je imela ves čas stabilno tržišče. Poleg tega večina izvajalcev te glasbe ni bila tako angažirana in nevarna kot kakšni **The Weavers** (pri čemer so začele velike založbe zelo hitro posegati tudi po teh, spornih glasbenikih). Takole. O eksploziji folk glasbe v drugi polovici petdesetih let in v šestdesetih letih in o svetem **Robertu Zimmermannu** pa seveda več v naslednji številki. Vaš

PODGANA DŽO

Podganji pripis: V času, ko je šlo tole moje nadaljevanje skozi roke različnih GM-jevskih urednikov in lektorice, se je v naših trgovinah pojavila prav zanimiva plošča, ki vam lahko prav dobro predstavi soul šestdesetih let. To je kompilacija **Atlantic soul** (in seveda tudi **Stax**) izvajalcev z nekaterimi najbolj znanimi uspešnicami tistega časa (**Atlantic-Jugoton**).

Kot vse stvari na tem svetu tudi glasba nekam »gre«. Stalno se spreminja, širi svoja izrazna sredstva, se komplicira, občasno poenostavlja, spreminja svojo vsebino...

Skozi ves poznejši (relativno vzeto, od razvoja medijev naprej) razvoj glasbe se v njej ločujeta dve smeri. Tista z izrazito **glasbeno vsebino**, ki nima nobenih namenov slikati karkoli, ampak le dajati nekaj, česar ne morejo »izraziti« besede, slike, morda zapolnjevati čas, prostor, ali predstavljati idejo ali... kdo ve, kaj še vse. Morda včasih preprosto – ugajati.

In potem še druga, t. i. **programska**, ki je najbrž ni potrebno posebej razlagati. Primeri programske glasbe so že dolgo znani in tudi v naših šolah jih še vedno pridno izkoriščajo za »približevanje« glasbe (predvsem resne) nadebudni mladini. Posledica tega pa je marsikdaj, da nekateri ljudje še v poznejših letih v vsaki glasbi iščejo nekakšne slike ali pravljice in s tem ne priznavajo glasbi sposobnosti, ki ji je od nekaj priznana: sposobnost abstraktnega izražanja, močnejšega od vseh ostalih umetnosti. Kar spomnimo se na dobre čase v osnovni šoli ali pa se spomnimo kar na prejšnji teden (če smo še v OS). Skorajda vsi učenci osnovnih šol poznajo »Vltavo«, pa »Postrv«... Kdo pa pozna od Beethovnovih simfonij kako, n. pr., prvo, drugo, četrto, sedmo ali osmo?

Ali glasba res ne more brez vseh ostalih vsebin? V »**zabavnih**« **smereh** je glasba skorajda samo še dodatek praznim besedilom; to velja za domačo-zabavno (nekoč je to bila narodnozabavna glasba) in komercialno glasbo v veliki večini primerov. Glasba je le nekakšno dopolnilo, ki poslušalce, ki so toliko razvajeni, da se jim enostavno ne ljubi samo brati, prisili, da prek medijev, ki so za obvezno, že navajeno kuliso, poslušajo njihove intelektualne utvare. Ki pa jih navadno ne registrira. (Saj ni vedno tako hudo!).

Ali pa ni namenjena ničemu drugemu kot plesu, tako da je pomemben le še ritem. Tisti »najpametnejši« zato poenostavijo celotno zadevo in ustvarjajo cele »skladbe« samo še z »ritem masino«. Občasno dodajo še kak sintetizator, pardon.

Resnici na ljubo moramo priznati, da so dobre stare popevke, da ne govorimo o tistih, ki so se spremenile v evergreene, imele krepko več (vsaj glasbene) vsebine kot današnje. Ali je to napredek? V **resni glasbi** se pojavljajo iskanja nečesa novega. Zvokov, ki še niso bili uporabljeni, je zmeraj manj. Zato ustvarjalci iščejo nove zvoke. In potem spet nove... Vsak zvok, ki je enkrat uporabljen, je marsikdaj že takoj neuporaben. Zakaj? Zakaj je zvok ene violine bil v glasbi lahko prisoten več stoletij, pa se ga ljudje niso naveličali. Ali so v današnjem času nekateri postali prepametni? Ali ni to tako, kot bi odprl steklenico, naredil požirek in steklenico odvrget? Ali ima to kak smisel?

Poleg tega se v glasbi vedno bolj izgublja tista druga, kot ji nekateri pravijo, **človeška plat**. Glasba postaja vedno bolj **robotska, avtomatična**, postavlja se vprašanje, komu je sploh namenjena. Danes ljudje ustvarjajo (tudi) glasbo, ki je enostavno ni mogoče poslušati. Zakaj? Ali glasba ni več namenjena **poslušanju**? Potem naj nas ti, ki to počnejo, naučijo glasbo **gledati**! (Ne, ne, video ni to!)

Ali je to napredek?

V glasbi je včasih bil pomembna sestavina **občutek**. Ali je svojo vlogo izgubil? Ali človek za ta občutek v glasbi nima več časa? Ali ga ni več vreden ali sposoben doživljati? Saj ne gre za enostavno čustveno patetiko iz časa romantike, pa tudi že občasno prej (v baroku, klasiki, celo renesansi...)

GLASBA, KAM?

Ali ni to tisto, kar je glasbo delalo človeško?

Ali je glasba res namenjena **le še** analiziranju, primerjanju, razčlenjevanju, **seciranju**...? Ali ni več namenjena poslušanju? To se lahko vprašamo, če pregledamo strukturo marsikaterega novejšega dela v resni glasbi. Tudi v nekaterih ostalih zvrsteh, ki še niso popolnoma »neresne«. V to skupino spadata, recimo, jazz in tudi alternativni rock... Zakaj se v vseh mogočih smereh tako poglablja prepad med **teoretiki** in **poslušalci**? Danes ima že vsaka, še tako prazna glasba svoj krog teoretikov, ki jo analizirajo, primerjajo, razčlenjujejo, secirajo... Če je ne morejo »obdelati« glasbeno, se spuščajo v njeno sociologijo, zgodovino, in v skrajni fazi še veliko nepomembnejše reči. Iz škandalov, medsebojnih odnosov in še česa ustvarjajo umetno zgodovino in teorijo česar koli. Ali ima to kak smisel? Ali ni to le potuha in možnost za vse, ki se jim ne da početi nič pametnega?

In zdaj še video! Video kot ena od možnosti preusmerjanja pozornosti z glasbe na druge, za glasbo samo povsem nepomembne in celo škodljive pojave. Škodljive zato, ker **poslušalec** postane **gledalec**, kar pomeni, da s tem trenutkom glasba sama ni več pomembna. Druga stvar so t. i. multimedialni projekti, kjer se različne umetnosti (npr.) dopolnjujejo med seboj. Si lahko predstavljate Beethovnov Peto simfonijo v video različici? Teto, ki stoji pred vrati in trka po njih? Vsak osnovnošolec (z redkimi izjemami) bi si to tako predstavljal. Namesto Beethovnov simfonije bi kmalu gledali kriminalko v Hitchcockovem stilu, z zelo podobno vsebino in s »happy endom«. Potem glasbe ne bi bilo več treba. Padla bi na nivo dobre filmske glasbe, ki je v filmu samem navadno sploh ne opazimo.

Že sami **posnetki** imajo na glasbo porazen vpliv. Poleg tega, da kvaliteta posnetka **živi izvedbi** ni nikoli enaka (in nikoli popolnoma ne bo, kljub raznim CD-jem...), so, nasprotno, vse reprodukcije enega posnetka vedno popolnoma enake (razen minimalnih zunanjih vplivov). Ali se poslušalci tega dovolj zavedajo? Najbrž ne. Razen redkih posameznikov, ki redno hodijo na koncerte poslušati živo glasbo (če ne štejemo tistih, ki hodijo koncerte »gledati«), je večina takih, ki se s temi posnetki zadovoljujejo in jim počasi tudi ti preidejo v navado in počasi nimajo več nobene potrebe, nasprotno, včasih dobijo celo odpor do obiskovanja koncertov. Posneta glasba v današnjem času popolnoma nadomesti tisto pravo, živo glasbo.

Res je, da smo pač otroci tehnične dobe, toda:

- ali to pomeni, da nam mora vse žive stvari na tem svetu zamenjati tehnika?
- ali res nismo več živi?
- ali to kam pelje?
- ali je to napredek ali nazadovanje?

Opombe:

¹ Prosim, to ni posploševanje. To velja le za nekatere, kar ne pomeni, da ni tudi to do neke mere potrebno in da je pri vseh, ki se s tem ukvarjajo, to le sredstvo za prikrivanje pomanjkanja znanja ali sposobnosti zdravega razmišljanja.

TOMI RAUCH



Fotografiral: LADO JAKŠA

NOSTALGIJA

Predstava NOSTALGIJA (s podnaslovom Božično sanjarije, ki je bil na željo Cankarjevega doma črtan) je vabila k ogledu ob zaključku minulega leta.

Nemir, tesnoba in nazadnje historijo ob minevanju naravnega ciklusa je koreografinja Ksenija Hribar upodobila s potovanjem skozi čas. Poganska prvobitnost, božična radost in melanholija ter današnji brezidealni svet so le tri osnovne plasti, ki se nam razkrivajo v tej izredno zgoščen predstavi. Po vabljenem uvodu med bele poljane predstava nenehno raste skozi podajanje mitoloških slik. Pricakujemo vrh, nekakšen logičen dramaturški razplet, pa se naenkrat znajdemo na tleh banalne vsakdanjosti. S tem smo gledalci grdo prevarani, zato je podoba stvarnosti še trpkejša.

Vodilna nit predstave je glasba. Ples se nanjo odziva z raznovrstnimi stili in tehnikami. Tako plesalci izraznega plesa kot gostje – baletniki so z občudovanja vredno dovršenostjo tehnike in zaokroženo vsebinsko podobo predstavljali protiutestavljajući nog in rok po taktu v stilu ljubljanskih mažoret in Kazine.

Scenografinja in kostumografka Eka Vogeltnik je iz podrejene vloge ustvarjalca vizualnega ugodja večkrat posegla v dogajanje in postala nosilec celotne predstave. Likovne kreacije, vzete iz mitologije (Maske, Mrlič, Velika Pehta), so namreč zaživele povsem samostojno.

Najmanj prepričljivo sta izzveneli pasijonska igra in burka na današnje »kmečko rajanje«. Preprosto gledališče se ni uspelo zlit s celotnim občutenjem predstave.

Gledalec, ki je pričakoval uprizoritev v skladu s sentimentalnim prazničnim ozračjem, je bil verjetno presenečen. Petim zaporednim predstavam čas, ki razspava z množično kulturo, zunanjim bliščem in svečavo, pravgotovo ni bil naklonjen. Kljub temu so zamisli, ideje in asociacije še dolgo odmevale v meni in predramile »polno zavest«.

V ponovletnem kulturnem zatišju sem se domenila za sestanek v nebotičniku z ustvarjalci Nostalgie: koreografinja Ksenija Hribarjevo, kostumografko in scenografko Eka Vogeltnikovo in glasbenim sodelavcem Lado JAKŠA.

Hrepenenje po prvobitnem, pristnem doživljanju, hrepenenje po domu in iskanje utehe v tradiciji, nakazuje razmišljanja »fin de sieclovskega« časa. Kako bi pa Vi opredelili predstavo Nostalgie?

Ksenija HRIBAR:

Nostalgie je nastala iz številnih drobcev, kar pa ni običajno za koreografovo postavitve. Koreograf navadno vzame glasbeni primer in ga nato nadgradi s svojimi idejami. Sama glasba pa seveda že ima svojo notranjo logiko, svoj začetek, razvojni potek in konec. Koreograf navadno tej osnovni logiki sledi. Jaz pa sem morala rdečo nit predstave poiskati sama. Najbolj me je zanimalo, ali se bodo številni delčki sploh ujeli v celoto.

V nostalgijo občutje, v doživljanje prvega snega, nas zasanja glasba P. Glassa. Filmsko pisano, nežno zvočno kuliso pa je bilo treba prebiti, kajti začenjajo se druge stvari. Ravno pri teh prehodih sem imela največ težav. Po začetnem uvodu sem si najprej zamišljala vlažen, grd gozd, meglo in zvonjenje, predstavljeno s konkretno glasbo. Nekdo pa mi je prinesel Tuxedoon in tako so nastale Maske (tudi petelin, ki pa se je na odru neprimerno lepše obnašal, kot ga je napovedovala divja glasba). Pri podoživljanju mitologije sem večinoma izhajala iz knjige Alenke Goljevčec Mit in slovenska ljudska

pesem. Žrtvovanje je osnovni motiv predstave. Prehod iz poganskih žrtvovanj, iz časov prvobitnega strahu v eno samo žrtvovanje človeka z blažilno teorijo o Kristusu se v predstavi zelo hitro izvrši. Razmišljanja o našem Kristusu, ki je ravno tako ves povit in ne more blagosloviti, je pri meni povzročilo branje knjige Alenke Puhar o vzgoji otrok v prejšnjem stoletju. Orfejeva zgodba je podobna Kristusovi, ravno tako zgodba kralja Matjaža, ki pa je sedaj le še spomin – kulisa Sedejeve slike. S predstavo današnjega podivjanega sveta nas sooči glasba skupine Test Departement, skupine, porojene iz obupa zaradi nemogočih razmer na dnu družbe. Streljanje, norenje, pokanje nas spet zaobjame s prvobitnim strahom, z obsodbo na čas poganstva. Predstava je narejena zelo zgoščeno, nabita je z vsemi mogočimi asociacijami, slikami. Tako pa je tudi v današnjem vsakdanjem svetu. Zasičenost z raznovrstnimi stvarmi; nekatere občutimo, nekatere pa gredo preprosto mimo nas.

Predstavi ne manjka komičnih situacij, kljub temu pa je ne bi označila kot zabavno. Upodobitev mitologije izzveni v današnjem svetu grozljivo odmaknjeno, arhaično, religija je ironizirana, lahko bi rekla tudi cinčno zavrnjena, ostanejo le otroške sanje, ki pa so spet omejene na čas. Kaj ostane nazadnje obubožani, izpraznjeni zavesti, ki se najbolj zave svojega minevanja ob zaključku naravnega ciklusa oz. koledarskega leta?

Ksenija HRIBAR:

Nisem proti veri in največji greh se mi zdi žaliti verska čustva. Jaz tega ne bi nikoli naredila. Pojem krščanstvo mi pomeni pravljice, veliko lepih stvari, pa tudi veliko groznih. Vera je nekaj drugega. Jaz verjamem v sile, v bogove. Vsi krščanski običaji so poganskega izvora. Govorijo o eni sami stvari, o smrti in življenju. Treba je bilo nekaj storiti, da se je življenje še enkrat rodilo. Grozni strah poganskega človeka, ki ni vedel, ali bo sonce še kdaj vzšlo, je zamenjala krščanska blažilna teorija. Praznovanje božiča se je uveljavilo zelo pozno, šele v času baroka z ustalitvijo meščanstva. V današnjem svetu blažilna



Foto: JANKO DERMASTJA

teorija ne drži več. Lahko samo upamo, da se bo kdo spomnil novo, odrešilno vero.

Kako je potekalo sodelovanje med Vami in koreografino?

EKA VOGELNIK:

Zelo rada sodelujem s Ksenijo, ker lahko k predstavi veliko prispevam tudi sama. Ksenija da začetno idejo, jaz pa nato prek slik in ilustracij poskušam ugotoviti, na kaj se najbolj odzove. S tem ji ponudim dodatne ideje, ki jih ona razvija naprej, jaz pa ji prinašam nov material. Predstavo tako postopoma skupno dograjujemo.

Primer upodobitve Plesa snežink, prve plesne kreacije Nostalgie. Ksenija mi je na že izbrano glasbo (Glass) povedala samo občutje. Plesalke naj bi tukaj nežno plesale. Začela sem razmišljati o materialu; biti mora torej nežen, ne sme se oprijemati, ker to deluje agresivno. Barvni odtenki, »kombinezaste barve« – bela, kožna, svetlo modra, naj bi pričarale sneg, sneženje. Letni čas ravno tako zahteva vtis vrhnje obleke, plesalke ne smejo imeti golih ramen. Z izborom barv sneženja, ki sem jim dodala še lesne odtenke, sem dobila celotno barvno podobo predstave. Predstavo sem nato gradila kot sliko oz. ilustracijo. V Nostalgiji prevladujejo tople barve in se seveda zelo razlikujejo od prejšnjih predstav, npr. Alpskega sanjarija, kjer je prevladovalo popolnoma drugačno barvno občutje.

Plesne upodobitve potekajo po kronološkem redu, temu sledijo tudi elementi scene in dekoracije. Kakšna je bistvena razlika med sceno in dekoracijo v preteklosti in danes?

Eka VOGELNIK:

Včasih je imelo gledališče le najnujnejšo osnovo kostumov in scenskih elementov. Viri celo poročajo, da je moral plesalec oz. igralec prinesiti s seboj eno gosposko in eno kmečko obleko, če je hotel biti sprejet v gledališko družino. Danes za likovno podobo, torej za sceno in kostume, skrbita scenograf in kostumograf. Svoje načrte predložita v oceno tehničnemu uredniku mesec dni pred predstavo, v velikih profesionalnih gledališčih pa tudi pol leta prej (npr. v moskovskem teatru). Moj način dela se razlikuje od dela v večini današnjih gledališč, kljub temu pa mislim, da ne spadam v zgodovinski koncept oblikovanja predstave. Po poklicu sem arhitekt in slikar, zato lahko sama narišem, oblikujem sceno, sešijem kostume oz. poskrbim za likovnost gledališča, kakor bi jaz imenovala oblikovanje scene in dekoracije.

Ali lahko sklepam, da se je glasba v predstavo vključila kot zadnja, le kot dekorativni element oz. zvočna kulisa, saj njen razpored ne poteka po zgodovinskem redu plesnih kreacij in likovne opreme?

Lado JAKŠA:

Težko si predstavljam koreografa, ki bi postavil ples v prazno in nato pričakoval, da se bo glasba nanj usedla. Ksenija je torej že od vsega začetka imela zamišljen izbor glasbe (barvo zvoka, naravo glasbe), jaz sem ji pomagal večinoma le kot tehnični sodelavec s tem, da sem ji presnel, poiskal nekatere glasbene primere in dodal nekaj zvočnih »efektov«. Zgodovinski koncept, ki je prisoten v dramaturgiji pripovedi, za glasbeno opremo ni bistven. Glasba je zelo odprta in lahko pričara raznovrstna razpoloženja, ne glede na zgodovinsko obdobje. Sodobna glasba lahko pričara magično, arhaično občutje, obenem pa lahko ljudska glasba izzveni zelo moderno.

VERONIKA BARVAR

GLASBENA ANALIZA ZAČETKI II.

Glasbena analiza se je kot samostojna znanost uveljavila šele konec 19. stoletja, čeprav lahko njen razvoj kot metodološki princip spremljamo že od prve polovice 18. stoletja naprej, nekateri analitični postopki v obliki učnih metod pa so obstajali že v srednjem veku. Predhodnike sodobne analize lahko najdemo v dveh področjih glasbene teorije: v preučevanju modalnih sistemov in v glasbeni retoriki.

Že srednjeveški duhovniki so pri sestavljanju in sistematizaciji cerkvenih glasbenih zbirkov – tonarijev, pravzaprav opravljali analitično delo. V zbirkah so bili cerkveni napevi (predvsem antifone iz oficij) razvrščeni po modusih, da bi si jih lažje zapomnili. Takšna praksa že vsebuje osnovne analitične postopke: primerjanje glasbenega materiala in opazovanje pogostnosti osnovnih oblikovnih principov (ponavljanja, variiranja, kontrastiranja). Vprašanje je le, do kakšne mere je bila takrat razvita zavest o navedenih principih kot elementih samostojne znanosti.

Odnos med glasbo na eni in gramatiko, retoriko ter dialektiko na drugi strani je hkrati jasen in nejasen. Več stoletij je bila glasba pretežno vokalna, vezana na tekst in z njim pogojena. Skladatelji so bili podvrženi vplivom retorične teorije prek teksta kot glasbene predloge. Tudi z razvojem samostojne instrumentalne glasbe vpliv retorike ni izginil.

Retorični odnosi **znotraj glasbenega koncepta** izhajajo iz starogrške in starorimske literature o govorništvu in retoriki, še posebej iz del Aristotela, Cicera in Quintiliana. Quintilianova razprava *Institutio oratoria*, ki so jo ponovno odkrili leta 1416, je nudila temelj, na katerem je zasnovana enotnost retorike in glasbe. Quintilian je (kot že Aristotel pred njim) poudarjal podobnost med govorništvom in glasbo. Smisel retorične nauka je bil obvladovanje in usmerjanje emocionalnega odziva občinstva ali, rečeno z jezikom retorike in kasnejših glasbenih razprav, v usposabljanju govornika (tj. skladatelja ali celo izvajalca), da sproži poslušalčeve afekte (emocije).

Že staro gregorijansko petje kaže pogoste in raznolike odraze retoričnega izraza. Tudi glasba iz obdobja zgodnje vokalne polifonije je bila prežeta s temi vplivi. Neposredno prodiranje klasičnega retoričnega mišljenja na glasbeno področje je postalo izrazito od poznega 15. stoletja naprej, z vzponom renesančnega humanizma. Istočasno je retorika postala važen del učnega procesa v katoliških deželah in protestantskih deželah po reformaciji. Vsak izobražen človek je bil vešč retorik. Takšno univerzalno sprejemanje retorike je močno vplivalo na skladateljev odnos tako do sakralne kot do posvetne glasbe, tako do vokalne kot vokalno-instrumentalne glasbe, ter vodilo k novim stilom in oblikam, od katerih sta najznačilnejši opera in madrigal.

Te spremembe so zastavile glasbenim teoretikom nove probleme in vprašanja, ki so bila neznana dotedanji glasbeni praksi. Glasba je že v preteklosti skupaj z aritmetiko, geometrijo in

astronomijo pripadala kvadriviju (matematičnim disciplinam). Čeprav je bila še naprej tesno povezana z matematiko vse do 18. stoletja, so se že v 16. stoletju pojavili nemški glasbeni teoretiki, ki so preučevali glasbo kot znanost o odnosu med besedo in tonom. V svojih razpravah so postavili trditev o tridelni formalni organizaciji skladbe na osnovi delitve govora na uvod (EXORDIUM), srednji del (MEDIUM) in zaključek (FINIS). Razpravljali so o ustaljenih principih komponiranja sodobnih oblik: maše, moteta, madrigala in ostalih glasbenih oblik 16. stoletja. Tedaj se je pojavila tudi prva definicija glasbene analize. Izpeljal jo je nemški glasbeni teoretik Joachim Burmeister (1566–1629): »Analiza je razčlenjevanje skladbe na posamezne module, vrste kontrapunkta, na njene afekte ali periode...« (1606). Že prva definicija glasbene analize je vsebovala pojem razčlenjevanja – bistvo analitičnega postopka in ga prvič učvrstila v glasbeni zavesti. S tem se je izpostavila neposredna vez s sodobnim pojmovanjem glasbe.

Pot k razumevanju pojma afekta, drugega ključnega pojma zgornje definicije, je vodila prek koncepta glasbenih figur. Nauk o retoričnih figurah je bil dosledno prenesen na glasbeno področje in preoblikovan v glasbene elemente. Figure so v delu govora, v katerem se razčlenjuje in opisuje osnovna ideja (t.i. DECORATIO).

Vsak govornik je želel v skladu s svojim pojmovanjem pravil in tehnike okrasiti svoje ideje z retoričnimi slikami in dati izrazu emocionalni naboj. Kot sredstvo za doseganje tega cilja so uporabljali koncept jezikovnih figur. V glasbenem jeziku so figure melodični oziroma harmonski obrati, ki izstopajo iz običajnega poteka skladbe in dajejo tako posameznemu mestu posebno težo. Spodnje figure so primeri glasbeno-retoričnih slik. Funkcija skupine tonov je v prvem primeru glasbena ponazoritev gibanja roke pri pisanju (SCRIPSIT), v drugem primeru tok solza (FLETE).



Že o renesančni posvetni in cerkveni glasbi obstajajo obsežna poročila, iz katerih vzemo, da so skladatelji uporabljali različne glasbeno-retorične figure za ilustracijo oziroma poudarjanje tekstovnih pojmov.

Afeksi so rezultat zapletenega odnosa znotraj retorične doktrine. Baročna glasba je sprejela kot osnovni estetski cilj doseganje stilske enotnosti, zasnovane na emocionalnih abstrakcijah – afekti, ki vsebujejo racionalizirano emocionalno stanje ali strast. Namen retorike in kasneje z retoriko navdihnjene glasbe je posnemanje človeških emocionalnih stanj. V baroku so skladatelji (tako kot govorniki) zbuvali v poslušalcih idealizirana emocionalna stanja – žalost, sovraštvo, ljubezen, radost, bes, dvom itd. Skladatelj je vnaprej večje načrtoval afektivno vsebino skladbe ali njenega dela oziroma stavka in vna-

prej pričakoval določen odziv pri poslušalcih. Vsi čisto glasbeni elementi: skale, ritem, harmonska struktura, tonaliteta, melodični obseg, instrumentalna barva itd. so se interpretirali z vidika afektov. Teoretične ideje afekta so vplivale tudi na stil, oblike in kompozicijsko tehniko baročne glasbe.

Glasbeno-retorične figure so bile sredstvo za okraševanje in razčlenjevanje na osnovi prikazovanja afektov. Dramatični glasbeni poudarek se je dodajal določenim besedam in poetskim idejam. Učinkujejo tako kot figura v govoru.

Čeprav so se osnovni glasbeno-analitični principi oblikovali do sredine 18. stoletja, sta razumevanje in razlaga glasbe temeljila na izvenglasbenih fenomenih, kot je retorika. Preobrat v takšnem pojmovanju glasbe je prineslo šele 18. in 19. stoletje.

ZORAN KRSTULOVIC

LJUDSKA GLASBA NA ŠVEDSKEM

Folkmusik



Mladi goslači

PRILJUBLJENOST LJUDSKE GLASBE

Kot smo že omenili, se je zanimanje za ljudsko glasbo v zadnjih desetletjih pomaknilo od same snovi (melodija in besedilo) k nosilcem izročila, repertoarju, okolju, funkciji in izvajalskim shodom. Do petdesetih let se je ljudska glasba pojavljala na radiu, gramofonskih posnetkih in v koncertnih dvoranah le v obliki priredb, ki so jih izvajali zbori, godalni ansambli in poklicni pevci.

Sedaj pa so se nekateri etnomuzikologi pričeli boriti za »pristno« izvedbo ljudske glasbe. Švedski radio je dal pobudo za terensko delo zbiranja kakršnihkoli ostankov ljudskega glasbenega izročila, ki so preživeli v senci poraznega outputa sodobne zabave in tako oblikoval velik arhiv posnetkov, ki jih je predstavil v različnih oddajah in na gramofonski plošči.

Goslači in ljudski pevci so imeli vedno več publike. Na javnem koncertu, ki ga je leta 1962 priredil radio v Muzeju moderne umetnosti v Stockholmu, so prvič naredili poskus, ki naj bi presejal razlike med posameznimi glasbenimi zvrstmi. Dva pristna goslača iz Dalarne sta svoje podedovane melodije izvajala v družbi z Octandre Edgarja Varèseja in Pièce for talkör (Skladba za govoreči zbor) Folkeja Rabesa. Ogromen auditorij je bil, podobno kot kritiki, navdušen.

Radio je izdal več gramofonskih plošč, ki so še v istem letu sledile radijski seriji »Srednjeveška balada«. LP plošče so prinašale terenske posnetke balad, ki so jih v petdesetih letih posneli na Švedskem in v švedsko govorečem delu Finske. To je zbudilo pozornost švedskih glasbenih kritikov (ki so na svoje začudenje odkrili, da ima ta glasba lastno »značilno umetniško vrednost«) in etnomuzikologov po svetu, ki

so sodili, da je ta glasba »največjega pomena za razširitev védenja o nordijski baladi« (Journal of IFCM, 1964). Prevsam pa je to pritegnilo mlade folk navdušence v Stockholmu, saj jih je v zadrego spravilo odkritje, da tovrstno glasbeno izročilo obstaja v njihovi lastni deželi in da mu ne manjka eksotike.

V šestdesetih letih se je jazz klub Storken v Stockholmu spremenil v folk klub, kjer so se s kitaro in lutnjo spremljane trubadurske pesmi mešale z ljudskimi. Mladi ljudski pevci so se premišljeno namenili znova spresti niti tradicije. Iskali so predvsem ustno izročilo, povpraševali po šaljivkah, uspavankah in seveda po starih baladah. Mlajši akademski krogi so se zabavali ob plesanju *långdans* in »plesne balade«, po vzoru še vedno žive plesne tradicije s Ferojskega otočja.

Pri širjenju priljubljenosti ljudske glasbe je igral pomembno vlogo švedski jazz. Mnogi jazzovski glasbeniki so se zanimali za ljudsko glasbeno izročilo in številne priredbe izvirajo iz ljudske glasbe. Utemeljevali so jih na povsem estetskih in glasbenih vrednotah ljudske glasbe – zveza z izročilom jim je bila nepomembna. Kljub temu so, v nasprotju z večino klasičnih priredb v istem času, spoštovali način, na katerega nosilci izročila **izvajajo** svojo glasbo, kar je razvidno na primer na plošči »Adventures in Jazz and Folklore« (1964). Ti in drugi jazzovski posnetki so ljudski glasbi odprli vrata k številnejšemu poslušalstvu in mu pripravili ušesa za poslušanje dokumentarnih posnetkov brez predsodkov.

Priljubljenost ljudske glasbe je dosegla vrh v poznih sedemdesetih letih. Nova generacija, ki je odraščala ob obsežni mednarodni medijski

proizvodnji vseh vrst glasbe, je začela iskati svojo lastno glasbeno identiteto. Z roko v roki z naraščajočo politično zavestjo, ekološkim gibanjem, s protestnimi gibanji in na novo obujeno strastjo za podeželskim življenjem je mednarodno glasbeno gibanje postalo alternativa komercializmu in kulturi višjih slojev. Pomembna veja tega glasbenega gibanja je bila ljudska glasba. Mnogi so šli skozi irsko in grško, ali celo tradicionalno indijsko glasbo, preden so v svojem iskanju korenin našli ljudsko glasbo lastne dežele.

Različne skupine ljudske glasbe – Skågmanslaget, Kebnekaise, Norrlätar in druge – so se obračale k mladi publiki. In mladi, predvsem mestni ljudje, so pričeli romati na goslaška srečanja na podeželju z goslimi, nyckelharpami ali s harmonikami v nahrbtnikih. Publika na srečanjih goslačev se je od leta 1970 do 1971 podvojila. Množili so se tečaji igranja ljudske glasbe in gradnje glasbil ter goslaški klubi in nova ljudska glasba. Ljudska glasba je za marsikoga postala način življenja.

Množični mediji so to priljubljenost izkoristili, časopisi so obilno pisali o ljudski glasbi, radio in televizija sta se zanimanju odzvala z novimi tipi programov, velike dogodke kot koncerte na Folk music weeks v Stockholmu v letih 1977 in 1978 pa je radio vsak dan direktno prenašal.



Na tečaju izdelovanja dud

Med navdušenci za ljudsko glasbo v sedemdesetih letih so bili vsaj tako kot sama snov pomembni ljudje in okolje. Ljudski glasbi so se želeli približati z njenimi lastnimi sredstvi v njenih lastnih okvirih. »Ustno izročilo« je za puriste postalo pojem, častni zakonik (čeprav morda moden), ki so ga raztrosili prek radia in folk revij, komentarjev na ovitkih plošč, s tečaji in srečanji goslačev. Repertoar in nastop sta postala enako pomembni sestavini. Brskali so za glasbo, ki so jo cele generacije uporabljale brez vsakršnih zapisov in jo je obarvalo lokalno glasbeno okolje — tu pa je živa izvedba pomemben člen v verigi tradicije.

Mladi ljudski glasbeniki so na eni strani poudarjali očiten lokalni značaj ljudskega izročila, ki ga je izoblikovala raba generacij in ga skušali poustvarjati na svoj način. Na drugi strani pa so zagovarjali kolektivno izvajanje ljudske glasbe, ki se mu lahko vsakdo pridruži, igra, poje in pleše kot se mu zljubi. V ljudski glasbi in plesu najdemo nezahtevno, vsakdanjo obliko druženja.

Mnogi najuspešnejši posnetki goslaške glasbe iz sedemdesetih let razodevajo premišljeno spremembo v načinu igranja. Glasba je najprej namenjena plesu in goslači zato čislajo ritem mnogo bolj kot melodijo (v nasprotju s klasičnim pogledom na ljudsko glasbo, ki pogosto upošteva le melodijo). Gosli včasih preuglasijo, da bi olajšali igranje bordonov in sozvenenje v nekaj običajnih tonalitetah. Nov, močnejši zvok so iskali in našli v pogosti rabi praznih strun. »Violinske« tehnike zametujejo z držo glasbila na prsih (in loka nekoliko nad žabico), kar onemogoča igranje v legah toda olajša zvočen, ritmičen način igranja, ki so ga nekateri goslači razvili skoroda do virtuoznosti.

Nit zanimanja za preteklost teče skozi vsa mladinska gibanja iz sedemdesetih let. Najdemo jo lahko v dejavnostih Arhivov za ljudsko zgodovino in Združenja za staro glasbo, v goslaški glasbi in ljudski pesmi, kjer so mnogi v zgodovinskem materialu in starih virih skušali najti »nov« repertoar in informacijo o starih načinih igranja in petja. Zanimanje je očitno tudi v preporedu starih ljudskih glasbil, predvsem tistih z bordonom, saj so se tečaji za izdelovanje in igranje nanje v zgodnjih osemdesetih letih razcveteli po vsej deželi.

Obsežni projekti zbiranja ustnega izročila in beleženja izvorov ljudske glasbe, ki so se začeli v sedemdesetih letih, so pripeljali do nastanka pokrajinskih arhivov ljudske glasbe v muzejih in do zaposlitev posebnih skrbnikov zanjo v teh ustanovah.

Ljudska glasba je dosegla novo vlogo tudi v izobraževalnem smislu. Obširne dejavnosti izobraževalnih združenj za odrasle — širjenje filozofije o izobrazbi za vse — so izgleda na Švedskem edinstvene. Ljudsko glasbo so v teh letih predstavili na velikanskem številu tečajev.

Mnogi mladi goslači so dobili prvi poduk v mestnih glasbenih šolah, ki so jih v šestdesetih letih ustanovili, da bi otrokom zagotovili individualni glasbeni pouk. V nekaterih od teh šol so vpeljali repertoar ljudske glasbe, pač glede na razpoloženje in zanimanje med učitelji.

Ljudska glasba je našla pot tudi do glasbenih collegeov s posebnimi študijskimi tečaji in s posebnim dvoletnim tečajem pouka za učitelje. Reakcije na to med goslači niso samo pozitivne. Nekateri menijo, da je tako resna zamisel ljudski glasbi tuja in se boji, da bo njen rezultat uniformiranost stila, saj ljudska glasba temelji ravno na raznolikosti izročila. Drugi pa mislijo, da je ta bojazen pretirana in da pouk dviguje status ljudske glasbe, kar se ji bo v prihodnosti obrestovalo.

MARTA RAMSTEN

Musical life in Sweden, 1987
prevod in priredba: ROR

O MAČKAH IN AMERIŠKEM MUSICALU IV

Moja revna in mlada gospodarica je zaspala pri pisalnem stroju. Nisem sicer Maček Murr — prosim, naj se predstavim: Katjuša, čistokrvna ruska mačka — a vseeno bom poskušala skleniti ta njena mačkanja o ameriški glasbeni komediji. Saj sem vendar kot obvezno spremstvo prisostvovala ogledu musicala Cats. O, kakšna mačja godba je bila to... in... mrmrnjav, kakšni mački...

Toda, ko so na začetku predstave ugasnili luči, se mi je pošteno naježila dlaka. Iz teme so se luščile postave z žarečimi očmi in se plazile na oder (ma kakšen oder — smetišče!). Zvoki uverture so se razrasli v uvodni Jellicle Cats in v nadaljevanju se je pred mano zvrstila cela vrsta songov, prepevanj o mačjem svetu, častitljivem Deuteronomyu, Grizabelli, Macavtyju, Mr. Mistoffelesu, mačjih tatovih in razgrajatih, mačjem bontonu in sklepnem svarilu: pes je pes, a mačka — cat. Glasbeni priokus jazza, rockovska natepavanja, ostanki bluesa in pravi ariozni komadi so prehajali drug v drugega brez fragmentarnosti — tolikokrat očitane musicalu — in se mestoma približali pravi operi.

Med odmorom so mi razodeli skrivnost, kdo je glasbeni maestro. Angleški skladatelj Andrew Lloyd Webber. Fantje, klobuke dol! To je vendar avtor Evite, politične glasbene pobarvanke o življenju in smrti Eve Perón, ženi argentinskega diktatorja Juana Dominga Peróna. Don't Cry for Me Argentina, kjer (če niso to le mačja opraviljanja) se je Evita srečala s slavnim Ernestom »Che« Guevarom. Webber je ta trač prodal v znamenitem Waltz for Eva and Che.

Vse kaj drugega je ponujal v Jesus Christ Superstar. Svoje navdušenje nad biblijsko tematiko je razodel že leta 1967 v gledališkem delu Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat. Tokrat ostajam brez komentarja, a povem naj le to, da so se časi filmskih musicalov hudo spremenili. Največje filmske družbe v ZDA so nekoč kar tekmoval v proizvodnji čimbolj uspešnih musicalov. S povezovanjem vizualnih, zvočnih, plastičnih in koreografskih elementov je filmski musical predstavljal enega od poslednjih poskusov ustvarjanja totalnega spektakla. Novi žanr se je se je z adaptacijo Gershwinove glasbe obelodanil v Amerikancu v Parizu. Podobno je navduševala West Side Story Leonarda Bernsteina, v kateri je Jerome Robbins spretno predelal za film Bernsteinov gledališki komad s petjem in plesom, Bernstein pa je iz njega nekaj let kasneje potegnil simfonične plesne. Ti so v nekoliko drugačni preobleki in z glasbo ameriškega soula in rocka šestdesetih let zaživeli v Formanovih Laseh, ki so prestali gledališko preskušnjo tudi na ljubljanskih deskah. O zadnjem produktu

slovenske inačice musicala — o slovenačkih gorah z glasbo Urbana Kodra — ne bom polivala tiskarskega črnila.

Raje vam razodenem še kaj o zadnji broadwayski premieri. Na sporedu je A. L. Webber in FANTOM V OPERII! Delo sicer bolj spominja na opero kot musical, izginile so sledi Webbrove rock glasbe, libreto pa je po grozljivki francoskega pisatelja Gastona Leroux napisal Richard Stilgoe. Zgodba o strahotno iznakaženem geniju, ki straši po operi in osvaja mlado sopranistko, je v interpretaciji Michaela Crawforda in Sarah Brightman navdušila ameriško občinstvo. Crawford je dal glasbi polno priznanje z izjavo: »Ob tej glasbi me spreletava srh. Andrew me je pripravil do tega, da pojem iz dna srca pa vse do zadnjega lasu na glavi.«



Pri mačji dlaki! To predstavo si moram vsekakor ogledati. Pot do New Yorka je dolga, zato se od vas poslavljam. Sporočite moji Lady, da ji bom poslala kartico z Webbrovim avtogramom. Z denarjem, ki ga bo iztržila za te vrstice, pa naj si kupi Veliko mačjo glasbeno enciklopedijo. Good-bye!

KATJUŠA

NO-ELOKSID HIPOL ZI ENIM MINE IZ TUJIH DISKOTE-CK

LETO 1987:

DISKOGRAFSKA PLAT ZADEVE — pogled iz ZDA

Letne bilance so nekakšen slab običaj, ki se mu tudi mi — da bi vsaj na trenutke ustregli potrebam zdravega razuma — še nismo odrekli. Ob koncu leta povzemamo, izbiramo, seštevamo in tekmuje, da bi vsaj še zadnji trenutek ujeli nekaj, kar naj bi se nam izmikalo; pa tudi zato, da bi obudili spomin na vse tisto, kar je prehitro minilo — navkljub svoji vrednosti in pomenu, ki presega omejenost teh dogodkov zgolj na eno samo, minulo leto dni. To je tudi namen tokratnega pregleda dogajanja na področju, ki ga običajno poimenujemo *sodobna jazzovska in postjazzovska godba*, ob tem pa si mislimo v nemoči natančnejšega poimenovanja svoje; pregled, ki se bo oprl na dosežke diskografske produkcije, t. j. na tisto plat dogajanja, ki je vsaj za nianso trajneje zapisan v naš spomin, ker je zapisan v vinilu.

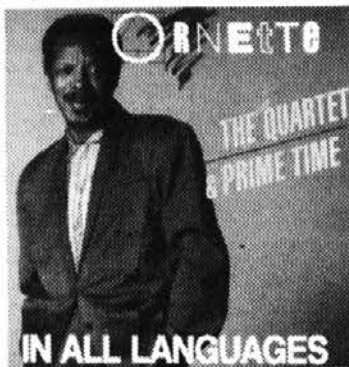
Ob tem samo še uvodna opomba: področje, ki ga še vedno označujemo z zdaj že zelo brezpredmetno besedo »jazz«, je vedno bolj natrpano s kar najbolj različnimi glasbenimi pojavi. Zato je kakršno koli predelčkanje povsem oteženo. Vseeno pa so se izoblikovali nekateri kazalci zelo raznorodnega izvora — od geografskega do generacijskega, od slogovnega do historičnega, ne nazadnje celo literarnega — ki omogočajo vsaj površno orientacijo in površinsko preglednost v tem zvočnem pragozdu z nekaterimi (danes že zelo izrazitimi) zamočvirjenji. Tokratni izbor bo poskušal pobrati smetano tako, da jo bo odzvel takšnim posameznim predelom.

Prebiranje tistega, kar nam je dalo leto 1987, bomo pričeli ob pomoči drugih — z izborom svetovnega glasbenega tiska, s katerim se enkrat za spremembo povsem strinjamo.

Preteklo leto nam je namreč ponudilo dolgo pričakovano, pričakovano pa so bila povsem izpolnjena. Ob 30-letnici *harmonioidnega koncepta* v sodobni glasbi, ki je seveda originalno delo **ORNETTE COLEMANA**, je ta izdal dvojni album z naslovom *In All Languages* ter z njim takoj osvojil kritike, poslušalce plošč in obiskovalce koncertov, na katerih ga je promoviral — na koncu pa tudi letne lestvice najboljših. Tako je NME uvrstil ta album na prvo mesto med desetimi jazzovskimi ploščami leta 1987. Na videz je to seveda presenetljiva uvrstitev glasbenika, ki za nekatera je pripada zgodovini, predvsem pa se v zadnjem času ni ravno intenzivno pojavljal na glasbenem prizorišču, presenetljiva uvrstitev za dvojni album, ki vsebuje celo glasbo dveh skupin in ki ga je izdala majhna neodvisna založba iz Teksasa, ki nima ravno velikega potenciala za njegovo javno uveljavitev. Uvrstitev pa je malo manj presenetljiva za vse tiste, ki poznajo vitalnost njegove glasbe.

In kaj je naredil mojster ob svoji ustvarjalni 30-letnici?

Poleg svojih aktualnih elektrificiranih *PRIME TIME* je ponovno zbral *THE ORIGINAL QUARTET*, glasbenike, s katerimi je konec 50. let



začel svojo prodorno glasbeno pot, obema zasedbama pa je dal igrati samo nov, povsem svež glasbeni material — in to tako, da je kar dobra polovica vseh skladb na albumu odigrana v obeh zasedbah. Vznemirljiva ideja se je uresničila v toliko bolj zadovoljivi godbi. Staremu mačku je uspelo, njegova samokritična počasnost pri izdajanju plošč, po kateri ga že dolgo poznamo, ter njegova preudarna presoja o tem, kdaj naj naredi svoj naslednji korak po glasbenem prizorišču, da mu bo vtisnil nov, izrazit pečat, pa sta se mu ponovno v celoti obrestovali.

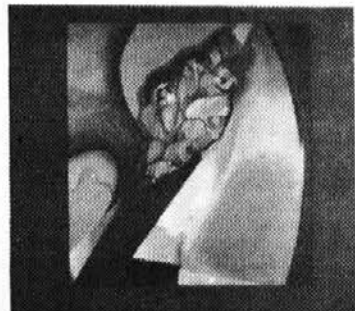
Dvojni album *In All Languages* je izšel pri skorajda novi, zagotovo pa majhni, neveljavljeni in neodvisno delujoči založbi plošč iz Fort Wortha v Teksasu, ki se po lokalno, iz katerega je zrasla, imenuje *Caravan of Dreams Productions*. A to ni edina plošča te založbe, ki se je v izborih lanskega leta uvrstila tako visoko. Vse, kar smo rekli o Ornetteovem albumu, velja tudi za ploščo *When Colors Play* **RONALDA SHANNONA JACKSONA** in njegovih *The Decoding Society*, vse s pripombo, da mu ob njegovem učitelju upravičeno pripada zgolj drugo mesto. Tako pa so se odločili tudi izbiralci najboljših plošč angleškega upoštevanja vrednega NME-ja.

In ko smo že omenjali *Ornettea Coleman*, prvaka med novatorji na jazzovski sceni, se samo po sebi zastavlja vprašanje, kako so leto 1987 preživel drugi velikani sodobne afro-ameriške godbe? Odgovor je kratek: slabo oz. nezanimivo. V delih večine, ki smo jih še pred nekaj kratkimi leti kovali v zvezde in ki pomeni jedro druge in tretje generacije glasbenikov iz New Yorka, Chicaga in še nekaterih severnoameriških mest, je opaziti izrazito nazadovanje oz. zaostajanje za aktualnimi zahtevami zvočnega materiala. Glasba, ki jo vsebujejo njihove lanske letne plošče, postaja tako ali drugače tradicionalistična, pa četudi ta tradicionalizem pri nekaterih že izhaja kar iz izkušnje ameriške improvizirane godbe poznih šestdesetih in sedemdesetih let.

In prav eden izmed ključnih sodobnih ameriških jazz glasbenikov, ki mu v tem pregledu namenjamo precejšnjo pozornost, se bo že čez nekaj tednov, 8. marca, predstavil ljubljanski publiki. To je **Vinnie Golia**, pihalec — multiinstrumentalist, skladatelj, vodja velikih in malih zasedb, producent plošč in lastnik ene najbolj prodornih neodvisnih založb plošč na Zahodni obali ZDA *Nine Winds Records*, ki je uspel v neizrazitem in zapostavljenem glasbenem prizorišču v Los Angelesu soustvariti enega najvitalnejših glasbeniških kolektivov. Golia prihaja v Evropo in v Ljubljano z malo zasedbo, s sekstetom. Predstavil se nam bo v *srednji dvorani Cankarjevega doma*. Organizator koncerta je *CIDM Ljubljana*, ob pomoči Cankarjevega doma.

tih let. Tudi ta že postaja klasika. Morda velja izvesti samo ploščo *You Know the Number* **HENRYJA THREADGILLA** in njegovega seksteta — če že ne zaradi drugega, pa zato, ker ohranja visoko kvaliteto raven svojih izdelkov z izrazitim osebnim pečatom. Tako vsaj razočara ali dolgočasi ne.

Zato je seveda še posebej zanimivo, da je edini izvajalec stare garde, katerega plošča upravičeno prihaja v naš izbor, nekdo, ki že kar enakih 30 let stoji ob boku *Ornetteu Colemanu*. To je seveda **CECIL TAYLOR**, pianist,



katerega solistično ploščo *For Olim* je prav tako mogoče najti med izbranimi desetimi celo v NME-ju. Tam nato najdemo samo še enega, čeprav mlajšega ameriškega veterana **Anthonyja Braxtona** s ploščo, ki jo je posnel na koncertu z angleškim kitaristom **Derekom Baileyjem**, kar pa je že druga zgodba.

Leto 1987 pa je dokončno uveljavilo t. i. *newyorško glasbeno off off sceno*, t. j. glasbeno dogajanje, ki je že nekaj časa postavljeno na področje newyorškega Lower East Sidea in ki si je skozi druženje tamkajšnjih ustvarjalcev bazično različnih glasbenih opredelitev pridobilo vrsto skupnih značilnosti, ne da bi zaradi tega že vzpostavljalo nov enoten slog ali monolitni, zavezujoč trend. Pluralističnost, eklektičnost in transzantskost je prav osnovna odlika tamkajšnjega glasbenega snovanja. Verjetno je v Ljubljani in njenem kulturnem zaledju kar precej alternativnih ljubiteljev godbe, ki se niti ne zavedajo, kako temeljito je bilo newyorško alter-dogajanje v minulem letu koncertno pokrito prav v Ljubljani. Po diskografski plati pa je najboljši predstavnik tega dogajanja v letu 1987 nesporno **JOHN ZORN**, ki pa ga pri nas žal še nismo imeli priložnosti srečati. Ta je v minulem letu izdal kar tri plošče, s katerimi je ponazoril tri različna področja svojega glasbenega zanimanja — in vse tri so bile uspešne. Že v preteklo leto je vstopil z zelo zgovorno ploščo — z *The Big Gundown*, ob kateri je zbral celo kopico odličnih newyorških godbenikov — alternativcev zato, da bi izvajali nje-

gove priredbe filmskih tem *Enrica Moriconneja*. S *Sonny Clark memorial Quartetom* je posnel ploščo *Voodoo*, z njo pa je predstavil svoj odnos do zapuščine klasičnega bebopa; odnos, ki je eden redkih, ki ne puščajo vode konec osemdesetih. *Cobra*, dvojni album z eno studijsko in eno koncertno ploščo, pa je njegovo veliko konceptualno orkestrsko delo, za katerega izvedbo je ponovno izbral podobno kohorto newyorških improvizatorjev kot pri *The Big Gundownu*.

Kaj pa nova ameriška generacija? S svojimi ploščami je bil nekako najodmevnejši krog, ki ga povezuje ime pihalca *Stevea Coleman* in ki se je odločil za že omenjeno *neobebopiziranje*. Odmeven pa je predvsem v Evropi, kamor prihajajo ti glasbeniki iz Brooklyna (še eden predel New York Cityja!!!) koncertiraj in snemaj plošče za evropske založbe. Od ostalega pa ni ravno veliko omembe vrednega. Ob dveh izstopajočih izjemah seveda, ki ju ne moremo spregledati. Za nas sicer nista to nikakršni odkritji, saj sta v lanskem letu samo izpolnila obete, ki so bili nakazani že dolgo prej. Na kratko rečeno: njun počasni, a gotovo ustvarjalni razvoj, ki ga sicer pri nas že ves čas z upanjem spremljamo in smo mu odmerjali zaslužen pozornost tudi v domačem medijskem prostoru, ko v planetarnih glasbenih razsežnostih še ni pomenil skorajda ničesar, je v lanskem letu dokončno ponudil plodove, ki smo jih lahko samo veselili. Poleg tega pa sta oba glasbenika, o katerih je govorila, ponudila edini relevanten, če hočete, postmoderen odgovor na dogajanje na sodobni ameriški jazzovski sceni poleg omenjenih Newyorčanov z Lower East Sidea. Ta dva glasbenika sta seveda **TIM BERNE** in **VINNY GOLIA**.

Leto 1987 pomeni dokončno uveljavitev newyorškega samohodca *Tima Bernea*. Po kopici bolj ali manj odličnih plošč, izdanih od konca sedemdesetih let v samozaložbi, ter dveh nesporno ključnih ploščah za ameriški sodobni jazz tega desetletja, izdanih pri *Soul Note* v Italiji, je *Berne* lani podpisal pogodbo z multinacionalno *CBS* in pri njej izdal ploščo *Fulton Street Maul*. Ta je presenetila vse: tiste, ki ga niso poznali in so ga spoznali šele zdaj, premik plasmana velikega tržišča, iz razumljivih razlogov tiste, ki so ga poznali, pa zato, ker se s podpisom pogodbe z omenjeno založbo ni odrekel ničemer, ampak je svoje dosedanje izkušnje uporabil za to, da je ponudil ušesom še prepričljivejši osebni ustvarjalni akt. *Fulton Street Maul* bo za nas ostala pač ena izmed plošč preteklega leta — poslušljivo radikalna, tradicionalistično novatorska, navdušujoče nenavadna, sprejemljivo nevtrstljiva — postmoderna?

VINNY GOLIA je lani izdal dolgo obljubljano novo in svežo predstavitev svojega *The Large Ensemble*. No, tudi tokrat mu zadeve niso šle povsem od rok in tako smo dobili ponovno dvojni album glasbe, ki je bila posneta že kar dve leti in pol pred njegovimi zidom. A to v ničemer ne moti. Gledano z diskografskega vidika je to plošča, ki pripada lanskemu letu. In zanimivo: v marsičem mu pripada tudi glasbeno in prav v tem se se lahko — z rezervo, ki je v prid slednji — primerja s ploščo *Tima Bernea*.

Facts of Their Lives je svojevrsno veličastna plošča; še posebej je to po dveh značilnostih – po zvočnem volumnu, ki ga ponudi ušesom veliki ansambel, in pa po zasledbi. Na njenem seznamu ni po naključju – poleg samega Golie in pa še dveh manj znanih losangeleskih pihalcev – prav na prvem mestu zapisan omenjeni Time Berne. Med šestimi troblci omenimo trobentača Johna Fumo in pa trombonista Johna Rapsona ter Michaela Vlatkoviča. Pianist je seveda Wayne Peet, basista sta Roberto Miguel Miranda in Eric von Essen, tolkalet pa je Alex Cline, ob njem pa igra vibrafon in marimbo še David Johnson.

Na tem mestu bi lahko mirno zaključili obravnavo diskografske ponudbe v ZDA v lanskem letu ter se odpravili v Evropo; pa tega ne bomo storili. Prvič ne zato, ker tokrat ni dovolj prostora, da bi tudi enako evropsko ponudbo zmogli temeljito predstaviti – in prav ta je v minulemu letu dobila kvaliteto, ki to nedvoumno zahtevajo. Drugič pa zato, ker moramo ob tem izboru pozitivnih diskografskih dosežkov vsaj omeniti eno razočaranje. To se nanaša na skupino Last Exit. Ta je nase opozorila s svojo prvo ploščo, ki pripada letu 1986. Upravičeno. Ne nazadnje so bili Last Exit glasbeni dogodek že po sami alter-zvezdniški postavi, saj so združevali zvezdnike z različnih področij sodobnega jazza in njemu sorodnih področij (Bill Laswell, Peter Brötzmann, Sunny Sharrock, Shannon Jackson). Ta kombinacija, ki si je pred samo dvema ali tremi leti sploh ne bi mogli zamisliti, je v lanskem letu izdala svojo drugo ploščo; tokrat koncertno z naslovom The Noise of Trouble (podnaslov Live in Tokyo). In zares so z njo težave. Čeprav sta zasedba v posameznih glasbenih točkah okrepila znani pianist Herbie Hancock ter sicer odlični japonski pihalec Akira Sakata kot gosta, je nadvse zmeden diskografski izdelek, katerega redka pozitivna plat je, da Sonny Sharrock skupaj predstavlja enega izmed trendovskih nastavkov, ki bodo morda še pomembnejši prav v tem letu. To pa je vračanje k bluesovski osnovi, posredovani skozi senzibilizirano levega glasbenega populizma osemdesetih let. Minulo leto nam je dalo dve plošči, ki sta ta trend nazorno predstavili, hkrati pa celo ponudili nekaj uporabnih nastavkov rockovskemu področju. To sta seveda plošči dveh cenjenih črnih kitaristov: Sonnyja Sharrocka in Jamesa Blooda Ulmerja. Slednji je posnel koncertno ploščo Live at the Caravan of Dreams, pri založbi, ki je omenjena v naslovu, prvi pa s svojim bendom vsaj toliko zanimivo post-bluesovsko – Seize the Rainbow – pri založbi, ki je sicer izdala obe plošči Last Exit – za Enemy Records iz Münchna.

S tem smo opravili z Ameriko leta 1987. Vendar pa svojega dela s tem še nismo končali. Preostane nam še Evropa, ki pa jo bomo morali prihraniti za prihodnjico.

Zoran PISTOTNIK

NOVI ROCK

Eno najznamenitijevjših plošč s konca lanskega leta so izdali dobri stari Gun Club. Naslovili so jo Mother Juno (What's So Funny About – EFA). Znano dejstvo je, da Gun Club že nekaj let živijo in delajo v Evropi, v

prvi vrsti v Berlinu. Rezultat te njihove evropske umešitve seveda ni mogel izostati – zelo neobičajna in privlačna evropsko-ameriška godba, znotraj katere stalno prihaja do sočkanj med ostrim in dinamičnim ameriškim (rhythm &) blues rockom z zgodnjih plošč Gun Club ter evropskim, artovski zaznamovanim intimizmom (ploščo skupine je namreč produciral član skupine Cocteau Twins, ene glavnih predstavnikov britanskega intimističnega popa). Prav zabavno. Šele v evropskem studiu, tik za berlinskim zidom je godba Jeffreya Lee Piercea, pevca, kitarista in osnovnega gonila Gun Club dozorela. Jeffrey seka s svojo ranljivo pijansko zabluesenostjo kot s skalpelom okoli sebe in po sebi. Podobno lahko samo z odprtimi usti spremlja intervencije kitaristov skupine, ki še nikdar niso bile tako raztrgane, razpadajoče in hkrati lebdede in melodične kot na Mother Juno (pri tem velja izpostaviti norenje Pierceovega dolgoletnega sodelavca, Kida Conga, ki je zdaj tudi član Bad Seeds Nicka Cavea). Nobenega dvoma ni, da se lahko Jeffrey Lee Pierce s svojimi ploščami že popolnoma enakovredno meri z drugim uvoženim evropskim izvajalcem bluesa za osemdeseta leta, z Nickom Caveom.

Tudi naš drugi stari znanec Eugene Chadbourne se ne da. Skupaj z odrolanimi kalifornijskimi novopsihedelikami Camper Van Beethoven je izdal ploščo Camper Van Chadbourne (Fundamental), ki na daleč preseže njegove zadnje izdelke po plošči Country Protest (mož je namreč skrajno produktiven). Namesto starega, že malce odcvetelega protestništva ga (oziraoma jih) na njej odnese v sproščeno, duhovito in ves čas zadimljeno freakovsko žoganje s countryem, swingom in psihedelijo šestdesetih let. Tako se lahko na plošči srečamo s posrečeno country verzijo skladbe I Talk To The Wind King Crimsonov pa z venčkom psihedeličnih uspešnic Franka Zappe in z odmevi na čudastvo Theleoniouso Monka. Ob redkih luknjah (v prvi vrsti neposrečena verzija skladbe Be Careful With That Axe, Eugene) je tole več kot spodbudna plošča.

Tudi Firehose, ena trenutno najbolj razvpitih skupin kalifornijske založbe SST, ki vneto lansira skupine novega west coasta, se v precejšnji meri naslanjajo na glasbo s konca šestdesetih let. Pri tem so kot vse podobne skupine zelo obremenjeni s svojimi očeti, z Minutemen (eno najslavnejših SST skupin iz prve polovice osemdesetih let), iz katerih so nastali po smrti njenega kulturnega pevca Daniela Boona. Pri tem so se Fire-

hose pohvalno odpravili stran od njegovega west coast protestništva. Ukvarjajo se z normalnejšimi ameriški rockerskimi (on the road) cestnimi ter osebnimi temami. Zato pa ostajajo glasbeno znotraj podobnih koordinat kot pozni Minutemen, med zdaj že dokaj izpraznjenim funkom in kalifornijskim rockom šestdesetih let, pri čemer še najbolj prepičajo s pop west coast skladbami. Škoda. Iz svojih prvih dveh plošč Full Ragging On ter If'n bi lahko naredili eno prav močno. Tako pa znotraj SST produkcije zaostajajo za kakšnimi podobno naravnanimi Meat Puppets.

Prezreti ne gre tudi nove plošče washingtonske skupine Scream Banging The Drum (Dischord), na kateri nam dajo ti svojo doslej najzrelejšo lekcijo iz tega, kako se da delati melodično, privlačno, kitarsko rockersko razgiban, a hkrati še vedno ameriško punkovsko brezkompromisen in angažiran novi rock.

Dovolj izžvalen izdelek je tudi Drill Your Own Hole britanske skupine Gay Bykers On Acid (Virgin). Na njem ti zanimivo nadgradijo in posodobijo cestni rock in to v precej drugačni smeri kot kakšni Amebix. Postlaswelovska pop produkcija z izpostavljenimi bobni, zamazana psihedelija z britanskim predznakom (njene očete bi lahko iskali v predhodnikih najbolj znane britanske cestne skupine Motorheada, v Hawkwindih) ter trdo, prepoteno počestno rockanje in rolanje se v zvoku teh Gay Bykerjev prepletejo v dovolj zanimivo godbo, ki ji bo treba še slediti. Tudi besedila te skupine podobno drvi proti trdemu, machističnemu rocku, sarkastičnemu opazovanju predapokaliptične stvarnosti ter psihedelični odrolanosti. Škoda le, da na drugi strani bykersko drvenje s prve nekoliko upade. A kljub temu ostaja Drill Your Own Hole eden spodbudnejših izdelkov v drugače slabokrvni britanski rockovski produkciji. Za konec še ena, ne tako nepomembna zanimivost: Gay Bykerji so bili v zadnjem letu pogosta predskupina Motorheada in so na ta način najlepše zanimali ocene, ki so jih umešale ob britanske instant pop skupine tipa Sige Sige Sputnik.

PBC

ORKESTAROT NA BRAČA KADRIOVI (ŠTIP)

Solo saksofon Kadriov Kurtiš (RTB)

Uvodne pripombe: Kljub temu, da je tale izdelek izšel pri domačem RTB-ju (št. 213066), bodo kupci težje prišli do njega kot do marsikatero mine iz tujih diskotek. Tako se ga ne da kupiti niti v RTB-jevi trgovini v Beogradu, ki je specializirana za »narodno« glasbo. Vzroka za njegov visoki status »aristete« sta dva: letnica 1984 in pa ekskluzivnost glasbe na njem; je namreč presvoboden (v nekaterih trgovinah s ploščami so uporabili bolj krut izraz: premalo komercialen) za široko narodnjakarsko tržišče.

Začetki »limene muzike«: zadnja dvajseta leta prejšnjega stoletja, v obdobju tesnega trgovinskega in kulturnega sodelovanja med Kraljevino



Srbijo in Habsburško monarhijo, ko so pihanci v srbskih pihalnih zasedbah zamenjali svoja stara, »orientalska« glasbila z avstrijskimi pleh instrumenti, po znanih cenah, seveda. S temi evropskimi glasbilo so se spuščili v pravi balkanski swing ali celo blues, ki je toliko skrajnejši, kolikor bolj proti Makedoniji gremo. Eden najpomembnejših centrov hard core »trubaške« glasbe je Štip. Od tod je tudi orkester Braće Kadriovi, desetčlanska zasedba makedonskih Romov, v kateri sodelujejo vse družinske generacije, od dvanajstletnega bobnarčka do že osivelega »limenog dide«.

Glasba s plošče teh norih bratov je ena najbolj čudnih, zanimivih in privlačnih v jugoslovanski »narodni« glasbi. Skozi njo namreč skrajno različno spregovori kategorija ljudskega improvizatorja, na katero so nas opozarjali resni in z resnostjo neobremeni glasbeniki, od Sakisa Papatimitrouja naprej. Tako na njej skoraj ni skladbe brez solističnih intervencij. Te so svobodne, pogosto celo divje, za naša ušesa odrgane, neobremene. Je z lepimi toni in prav z užitkom jim mora prisluhniti vsak, ki pada na sodobno improvizirano glasbo, žec ali pa na odrgavanje v novem rocku. Posebej velja izpostaviti izvrstnega saksofonista skupine Kadriova Kurtiša, ne gre pa zanemariti niti bolj umirjenih, tradicionalističnih, a še vedno duhovitih potegavščin njenega trobentača in, ne na koncu, uspešnih svobodnih izletov njenega klarinetista, ki je, po sliki na ovitku sodeč, star komaj kakih petnajst let. Dokaj čudno in zanimivo zvenijo tudi ostale zvočne potegavščine bratov Kadriovi, od nekonvencionalnih uvodov in nepričakovanih preskokov z ene glasbene teme na drugo, prek uspešnih poigravanj z variacijami na določeno glasbeno temo, do duhovite, ponavadi drveče paralelne igre dveh glasbil. Poleg tega daje temu izdelku izjemno močan ton balkanska Melanholija, tako da bi si upal ob njem skoraj že spregovoriti o balkanskem blues občutju. Tudi produkcija plošče ustreza njenemu glasbenemu imago. V ospredje potisne nepretenciозна, tradicionalistična, recimo jim »roots« poteze Orkestra bratov Kadriovi. K njemu tradicionalistično-arhaičnemu tonu pa pripomorejo tudi njeni stranski efekti, predvsem škripanje, ki drugače ne bi bilo v čas nobeni diskografski hiši, a tukaj zdaj stoji na mestu.

PBC

23



MUSICA DA CAMERA

**Naudot, Vivaldi,
Telemann**
(Con buen ayre –
DLSGR)

Pred koncem pretekega leta je v novi kasetni produkciji izšla kaseta *Musica da camera* z baročno komorno glasbo *Con buen ayre* kot plod dela Društva ljubiteljev stare glasbe Radovljica. Izvajalci so: Klemen Ramovš (kljunasta flauta), Paolo Faldi (arčna oboa), Irena Pahor (viola da gamba) in Mikós Spáni (čembalo). Na kaseti so posneti trije trii J. Ch. Naudota, G. Ph. Telemanna in koncert A. Vivaldija. Vse skladbe so izvajane z avtentičnimi baročnimi instrumenti in v nizki intonaciji.

Izvedba posameznih skladb popolnoma ustreza baročnim izvajalsko-stilnim značilnostim, predvsem glede okusno izbranih tempov posameznih stavkov, pravičnega fraziranja ter ritmične natančnosti in prefinjenosti. V živi izvedbi Vivaldijevega Concerta v g molu (PV 402) pride do izraza predvsem melodično dopolnjevanje obeh pihalcev. Izrazito muzikalno in ekspresivno pa je podan *largo* z recitativnimi odseki v Telemannovih triih v a in c molu. Izvajanje drugih stavkov je tekoče in skladno, pri čemer je čutili radost in veselje vsh izvajalcev ob igranju, kar daje že tako muzikalnemu izvajanju svežino in spontano živahnost.

Z *Musica da camera* se začenja izpolnjevanje velika vrzel v produkciji baročne, predvsem komorne glasbe pri nas, zato bo kasete gotovo dobrodošla vsakemu ljubitelju baročne glasbe.

T. KRAJNC

THE JESUS AND MARY CHAIN – Darklands (Blanco Y Negro/Jugoton)

Morda ni nič nenavadnega, da je pri nas izšla šele druga plošča te skupine, saj je v primerjavi s prvo *Psychocandy* popolnoma nedolžna pop-rock ploča in torej bliže okusu imaginarne večinske publike, kakršnega določajo založniki. *Darklands* je sicer povsem lepa, otožna in skrbno instrumentirana plošča, ki pa niti za trenutek ne pokaže niti rockovskih rožičkov, kaj šele kaj nevarnejšega – recimo hrup, trušč ali neznosni feedback, kar vse je iz prve plošče naredilo vsaj zanimiv primer nekakšne rockovske norosti in vitalnosti idej v drugače zelo nezanimivi rockovski Angliji zadnjih nekaj let.

Vendar kaže plošča *Darklands* kar nekaj znamenj ujetosti v lastno nemogočo melanholičnih sentimentov.

Morda kaže tudi na odtujenost in izolacijo posameznikov v urbanizirani družbi, kjer se obratno sorazmerno z gostoto poseljenosti prekinjajo vezi med ljudmi, odnosi postajajo čedalje bolj formalni in hladnejši. Na takšnega posameznika se obrača običajni, predvsem pa stari klasični pop – popevka. *Darklands* je samo variiranje tega pravila, za nameček pa se zdi, kakor da bi brata Reid ponavljala isto pesmico v različnih aranžmajih. Se hočete smiliti samemu sebi? Hočete, da vam kdo piha na dušo? Hočete v sanjarjenjih nadomestiti pomanjkanje pristnih, živih, telesnih in čustvenih odnosov med ljudmi? Potem je to plošča za vas!

KROKAR

AGROPOP – Za domovino z Agropopom naprej (ZKP RTV Ljubljana)

Tretja plošča sodobnega kmetizma preizkuša že znano formulo, ki jo je Agropop uporabil že na prejšnjih dveh ploščah, na prejšnji *Pesmi s Triglavu* pa jo tudi izoblikoval v stabilen vzorec. Od otroške pesmice in umirjenega sentiša, prek vrste pesmi

za šolska rajanja in čredno mukanje, do nacionalno obarvanih »bojnih« pesmi in slovenske »kremenitosti« se vleče ista formula, kako podati ploščo in zagreti zagovode ne množice. Toda Agropop je obenem domiselni, ironičen in parodičen eklektik, ki se dotakne marsikoga – pa naj gre za parodijo glasbe tipa M. Smode, starih rokerjev tipa Benč, pijanski venček (medley) ali podoben venček borbenih pesmi.

Agropop se torej norčujejo iz ljudske naivnosti in omejenosti. V tem imajo prav. Je skupina za srednješolska rajanja in »Ajaja, ajajo« nivo dojemanja. Na tej plošči najdemo žanrsko skorajda vse (tudi nekakšen industrijsko-alternativni komad) vladajoče zabavnoglasbene idiome. Pesmi so narejene domiselno, toda plošča nima glasbeno nikakršne identitete. Agropop je pač skupina spektakla, zabavanja množic in na trenutke izvrstnega parodiranja, toda če jo vzamemo zares, se izkaže za plehko sodobno varianto gojzarske podalpske glasbe. Zato ta plošča ne prinaša nič novega, paralele z vlogo in pomenom Laibach pa so zgolj formalne in zavajajo, čeprav bi se o podobni funkciji obeh v tem prostoru dalo govoriti tudi drugače. To pustimo za drugič.

MAO

ZAPOZNELI STREL T. W. Adorno: Uvod v sociologijo glasbe

Marksističnemu centru CK ZKS se lahko zahvalimo, da je kljub več kot enoletni zamudi pogovor o Adornovi knjigi (DZS, Ljubljana 1986) v eni manjših dvoran Cankarjevega doma sredi januarja pritegnil lepo število obiskovalcev in to ob neprijetni dopoldanski uri. Temeljni vtis domnevnega razgovora je, da med glasbeniki in kritiki na eni strani ter teoretič na drugi ni moglo priti do prave izmenjave spoznanj, ker je teza teoretske besede in njena uzurpacija diskurzivnega prostora kot svinčen pokrov legla nad udeležence.

Na drugi strani pa se tudi bolj ali manj teoretski diskurz ni gibal nikjer drugje kot v hermenevitično adorno-skem okviru, ne da bi se dotaknil nekaterih temeljnih kotov, ki jih je Adorno sam aktualiziral (pustimo tu vprašanje kako), tako da je bil govor o glasbi izrazito redukcionističen in omejen na že s samim Adornom zarisano polje umetniške glasbe. Izpuščen je bil cel kompleks »neumetniške« ali »spodnje« glasbe, s tem pa tudi razmerja, ki ga je Adorno podrobno obdeloval, marsikatera resnica teh obdelav pa je še kako resnična tudi dandanes, četudi zaradi Adornove temeljne zastavitve pogosto stoji na glavi. Takšni in podobni pogovori so gotovo potrebni in še kako zaželeni, predvsem pa bi morali biti bolj diskusijski in jedrnatiji, za knjigo samo pa lahko rečemo, da bi morala odigrati svojo vlogo tako pri glasbenikih, kritiki (zanjo pravijo, da je baje skorajda odvečna) in teoriji. Morda je ravno v raznolikosti njenega dojemanja njena največja plodnost.

EL GATOR

KOROŠKE SLOVENSKE NARODNE PESMI Zdravko Švikaršič, (ZKOS 87)

Pri ediciji Zveze kulturnih organizacij Slovenije je novembra lani izšla zbirka sedemindesetih priredb koroških ljudskih pesmi, ki jih je zvečine sam zbral in v zadnjih letih življenja za mešani zbor priredil Zdravko Švikaršič. Slovenski skladatelj, koroški rojak, ki se je v častitljivo dolgem življenju (1885–1987) posvetil poleg učiteljevanja prav tovrstnemu delu, velja za enega najboljših prirejevalcev ljudskih pesmi pri nas, saj se je v priredbah zgledoval prej pri ljudskem petju kot pa pri kalupih in pravih umetnih zborovskih glasbah. Zato tudi pesmi iz te zbirke, od katerih jih je doberšen del predstavil na koncertih zbor Lipa zelenela je z zborovodjem Lajkom Milisavljevičem (ki je zbirko tudi glasbeno in jezikovno lektoriral), zazvene domače in kolikor se da neizumetničeno, pevci pa jih bodo prav gotovo radi prepevali.

ROR

ZVEZA KULTURNIH ORGANIZACIJ SLOVENIJE

Koroške
slovenske
narodne pesmi.

Nabral in za mešani zbor postavil

ZDRAVKO ŠVIKARŠIČ.

IV ZVEZEK. Cena:

IZDALA IN ZALOŽILA ZKOS V LJUBLJANI 1987.

Vsako pomnoževanje je po zakonu prepovedano.

Naročite in dobite v »Muzikalijah« v Ljubljani.

IZDALA ZBIRKA LJUBLJANA

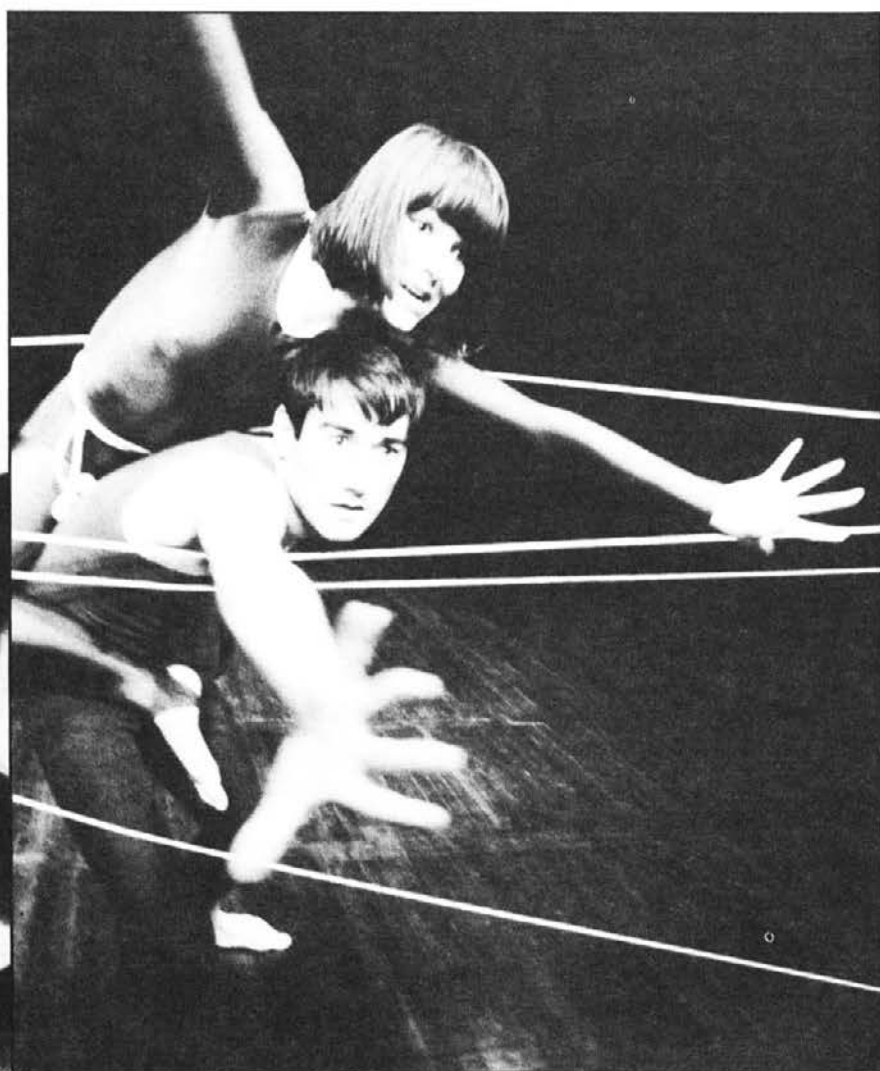


Ritem in gibanje sta osnovi glasbene umetnosti, ne pa čustvo.

Igor Stravinsky

Ritem je življenje, ki pleše skozi prostor in čas.

Cecil Taylor



Zabrekli plesa so skrili nekam med prvih pet dni
siv arjenja prvih pet zato, ker je bil sestega dne
pustni dan človek in je ples starejši od njega.

Anathole Chénier

