

potegnil glasbene točke in v znamenitem sodelovanju Lully in Mollièra je ta dvorni balet doživel višek.

Posebno glasbenodramsko zvrst je hotel ustvariti književnik J. J. Rousseau. Njegov *Pigmalion* iz 1770 je pravzaprav nenavadno delo, v katerem Coignetovim melodijam sledi govorjena beseda. Oboje je med sabo strogo ločeno, nikdar ne zazvenita istočasno, toda glasbene točke komentirajo besedilo ali podpirajo igralčeve pantomime.

V Nemčiji so v tistem času gledališko umetnost gojile potupoče skupine. Igre so bile sprva govorjene, a so jih z namenom »pritegniti občinstvo« v tradiciji ljudskih burk opremljali tako z glasbo kot cirkuškimi točkami. Iz teh »predstav« se je razvila nemška spevogra z govorjenimi dialogi.

Veliki dramatiki 17. in 18. stoletja (Shakespeare, Lope de Vega, Calderon, Corneille, Racine in Mollière) so pogosto zahtevali, da se njihova dela prikazujejo ob scenski glasbi. Ta si je tedaj določila svojo vlogo in se »klasično« izobilikovala. Kot spremjevalka dogajanja je z uverturo odprla dramski razvoj, ga komentirala, poudarjala »usodne« trenutke in zaključila dogajanje, kar je ponavadi pomenilo tudi konec predstave.

(se nadaljuje)
CVETKA BEVC

Foto: LADO JAKŠA



POGOVOR

GYÖRGY SZABADOS



ob samostojnem koncertu 30. marca 1987 v Viteški dvorani Križank

Vpr.: Pri nas dobivamo le malo informacij o razvoju novejše glasbe na Madžarskem, vi pa ste na tej sceni — in to ne samo jazzovski — že dolgo prisotni. Kako ocenjujete sedanje stanje?

Rekel bi, da je madžarska scena dokaj problematična. Trenutno stanje je namreč tako, da po eni strani delujejo skupine, ki gojijo »stari« jazz, in teh je sededa največ. Po drugi strani pa si majhen krog glasbenikov, v katerega se štejem tudi sam, utira samosvojo pot, ki skuša izhajati iz arhaičnega folklomoga temelja, in se tako vključiti v svetovno glasbeno sceno. Z novimi idejami se, skratka, skuša ustvariti novi stil, ki bi odprl nov glasbeni svet.

Ta druga skupina ima pri svojem delu velike težave. Največ polen nam pred noge meče sam birokratski aparat, ono prvo skupino pa izdatno podpira. No, saj je to itak tipična situacija, ki pač priča o tem, da je akademizem danes ravno tako živ kot pred leti.

Vpr.: Kakšne so sploh možnosti za ustvarjanje sodobne glasbe na Madžarskem, kakšen je položaj vas kot glasbenika?

— Najprej bi rad povedal, da samo od glasbe seveda ne bi mogel živeti. Delam tudi kot zdravnik, kar sploh ni tako slabo. Poleg tega pa imam zelo prijazno predstojnico, ki mi vedno pravi, da nikakor ne smem odnehati s komponiranjem. Imam pa tudi veliko družino — tri otroke, tako da sem res polno zaseden.

Kar pa zadeva položaj sodobne glasbe na Madžarskem, je treba reči, da po Bartoku in Ko-

dályju ni bilo več kakega novega stila. Naša kulturna politika je bila do 70. let nasprotno zaprtja. Šele pozneje so nove skupine začele iskati navezavo na zahodne stile. Sam sem že od leta 1962 poglobljen v mnoge glasbene eksperimente, vendar vedno znova naletih na težave z organizatorji, pa tudi publike sprva ni kazala posebnega zanimanja.

Vpr.: Kako pa ta nova madžarska glasbena produkcija uspeva v tujini, koliko ste vi sami povezani z zahodom?

— Sodobna madžarska glasba se kar dobro razvija. Država sicer večji del sredstev namenja bolj klasičnim tokovom, tako da so modernejše tudi in tam deležni kakšne malenkosti, s tujino pa nimamo težav. Lani sem, denimo, nastopal na Štajerski jeseni v Gradcu, z orkestrom Makuz sem bil na Dunaju, potem pa še v Frankfurtu, Berlinu, Karlsruheju, Düsseldorfu...

Ko pa je marca lani v Budimpešti bil festival sodobne glasbe (ISCM) in sem z orkestrom nastopil kot zadnji izmed trinajstih skupin — zahodni tisk je naše izvajanje enoglasno označil za najboljše na tem festivalu, so nas domači kritiki enostavno izpustili: poročali so le o ostalih dvanaajstih skupinah. Na tak način nas bojkotirajo.

Vpr.: Slišali smo o tem, da naj bi se znašli na »čmi listi«, da so dobesedno uničili vse vaše posnetke, narejene na uradnem radiu?

— Vse to je tako komplikirano, da o tem rajče ne bi govoril. Glasbe se nikoli ne ocenjuje z golj glasbenega stališča, temveč vedno tudi s političnega. Ko je bila jeseni 1985 po konferenci v Helsinkih tista znana kulturna manifestacija, so

IMPROVIZIRANA GLASBA

nam dali lep nov avtobus in nas razvozili na tri koncerte po Madžarski, tako da bi nas pokazali tujim dopisnikom. Potem pa je bilo spet vse po starem. Trenutno se je torej stvar menjala le tako, da se skuša vsemu nadeti lepši videz.

Vpr.: *Kaj si torej obeta za svoje nadaljnje delovanje?*

— Moje možnosti so pač enkrat boljše, drugič pa spet slabše. To je odvisno od tega, kaj bogovi hočejo. Saj ti očitno določajo to, kar se dogaja na Zemlji. Trenutno nimam ravno dobrih možnosti za delo, vendar tu ni pomoči. Treba je delati, neprestano delati — takšno je življenje.

Vpr.: *Po tem pretresanju razmer, v katerih delujete, bi se posvetili sami glasbeni produkciji. V Ljubljani smo vas lani na Drugi godbi slišali z orkestrom, tokrat pa nastopate samostojno. Kje vidite razliko med temi glasbenimi sobesediloma? Ali raje nastopate solo ali s skupino?*

— Mislim, da sem predvsem skladatelj. Glasbo potem pač izvajam sam ali v večji formaciji. In nič novega ne bom povedal, če rečem, da je solo nastop mnogo bolj intimen. Klavir je zame namreč kot ženska, do te črte reči imam poseben odnos, ki je v nekem smislu erotičen, tako da je to nekaj povsem drugega kot delo v veliki zasedbi.

Ko glasba obstaja kot misel v moji glavi, je še čisto enozvočna, je v enem samem glasu. Drugotno je, ali jo pozneje organiziram za klavir ali za orkester. Slednji pač prinaša delo z več instrumenti in več ljudmi, kar mi je izvir. In z orkestrom lahko res ustvarjam glasbene barve, zato pa struktura ni tako jasna kot pri klavirju. Tu je razlika med menoj kot posameznikom in orkestrom kot kolektivom.

Glasba ima dve naravi, kot svetloba: prva je telesna in na njej glasba stoji, druga pa je valovanje, improvizacija, in v njej glasba živi. Obe pa je treba združiti, ju z mostom povezati v skladno celoto. In po tem mostu hodimo.

Vpr.: *Kje vidite funkcijo glasbe?*

— Glasba je del narave in prek človeka je glasba del sveta. Ni torej nekaj avtonomnega, prava glasba ne izvira iz same glasbe, temveč iz neposrednega stika med osebami in svetom.

In nova glasba, neoarhaizem, omogoča tak kontakt. Kajti evropska, svetovna glasba se lahko preporodi le z vračanjem v arhaično, v tradicijo, ki je še kako živa. To je tisto, česar na naših glasbenih akademijah še niso zmožni dojeti, ko se oklepajo svoje racionalnosti.

Glasba se ne more narediti kot ročno delo, glasba mora biti spočeta. Glasba prihaja iz organizma, ne iz možganov. In menim, da pripada glasbi kot občemu fenomenu važna vloga v sedanjem svetu. Saj prava glasba le potrebuje, da finančna hierarhija ni prava ureditev; v velikih arhaičnih kulturah so namreč umetniki in glasbeniki bili temelj in vladar je imel pravi odnos do umetnosti. Na tem so stale te družbe, saj mora med svetom, univerzumom, in človekom biti sožitje, ne pa tako kot danes, ko se človeka, individua, postavlja na prvo mesto. Človek je le del sveta. In glasba kot organski fenomen lahko to napačno stanje odpravi. Če pa bi nas doletela svetovna katastrofa, postanejo ta vprašanja seveda brezpredmetna.

Vprašanja pripravil
IČO VIDMAR
pogovor vodil in prevedel
IVO ŠTANDEKER

radio student

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

Peter Brötzmann: 14 Love Poems (FMP — Berlin 1985)

Solo igranje nekako pada med dve skrajni opredelitvi: — uveljavitev improvizatorja — multi instrumentalista, ki kompletно improvizacijo kreira z več kot enim instrumentom in karakterističnim »mešanjem« (npr. krilovka, trobenta, tolka, flauta) ali pa

— s striknim omejevanjem glasbenika na določen aspekt svojega instrumenta, torej z igranjem na en sam instrument z intenco »čim več izvleči iz njega.

14 Love Poems bi kot plošča lahko zapadla prvi opredelitvi, saj imamo na njej opraviti z »mešanjem«, nizanjem skladb, ki so odigrane z različnimi instrumenti. In s tem bi se lahko zadovoljili, če bi podlegli skupajevi o »celi, kompletni plošči, morda celo programski plošči z rdečo nitjo.«

Vendar pozornemu ušusu verjetno ni ušla podrobnost, ki govorji proti tej brzopleti klasifikaciji, a katero bi pač dosegli le to, da bi Peter Brötzmann postal eden izmed tistih, ki jih zanima »tekoč, snoten zvočni tok«, če parafriziramo tovrstne ocene.

Na plošči je 14 samostojnih kratkih skladb. In vsaka med njimi je odigrana striktno samo z enim instrumentom. (Brez kombiniranja različnih pihal.) Tudi, če bi jih med seboj primerjal, recimo tiste, odigrane z basovskim klarinetom (s tem seveda že kratko Brötzmannovo razporeditev komakov na plošči), torej bi jih skušali poslušati eno za drugo, je jasno, da o kakšni »programskosti« ni govorja. Brötzmann se od skladbe do skladbe coredoča na drugačen aspekt istega instrumenta.

Pri solo igranju se porajajo trenutki, ko se glasbenik nelzogljivo znajde v situaciji, ko se mora popolnoma zaneseti na material ali besednjak, ki ga uporablja. Ob takih treh skladbahnih, ko ostale bolj estetske rezerve, kot sta invencija in imaginacija, zatajijo, glasbenik besednjak postane glavno sredstvo podprtja. Zagotoviti mora vse, da ohrixi kontinuiteto in spodbudo v glasbeni predstavi.

Brötzmann, ki slovi kot glasbenik, katerega zanima razgibanje, natrgana muzika, polna preobratov, kot solist postopa racionalno. Izkušnje so preveč bogate, da bi se lahko šel solo polnih 40 minut. Brötzmannov solo projekt je realiziran v kratkih skladbah, v katerih se omejuje le na določen aspekt instrumenta, svojega besednjaka. Kje je racionalnost Brötzmannovega postopka? Prav v gotovosti o svojih sposobnostih, v poznavanju lastnega materiala.

To pa je odlika, ja, zdaj to lahko rečemo, kompletna plošča, ki ni nč druga kot plošča s štirinajstimi ljubezenskimi pesmimi. 14 Love Poems Petra Brötzmania je ena najmočnejših solističnih plošč zadnjih let.

TOLPE BUMOV



Fotograf: BOŽIDAR DOLENC

