

# Bilten

Številka 7  
Januar 2004

Cena:  
1200 SIT  
5,5 EUR

**EPTA**  
Društvo klavirskih  
pedagogov Slovenije  
**DSPP**  
Društvo slovenskih  
pevskih pedagogov  
**EGTA**  
Društvo slovenskih  
učiteljev kitare  
**SOD**  
Slovensko orgelsko  
društvo



## DOGODKI

- 4. klavirska dneva (Maribor)**  
**2. slovenski orgelski dan (Velenje)**

## KONFERENCE

- 2. konferenca ASEG (Ankara - Turčija)**  
**Eurovox - 2003 (Oslo - Norveška)**  
**8. svetovna konferenca klavirskih pedagogov**  
**(Nashvill - ZDA)**

## INTERVJU

**Pavel Steidl**

## TEKMOVANJA

- Mednarodno tekmovanje Vittoria Caffa Righetti**  
**(Cortemilia - Italija)**  
**3. mednarodno tekmovanje Citta di Minerbio** (Italija)

## INTERVJU

**Denis Macujev**

**Dr. Frank-Harald Gress**

## SEMINARJI

- Seminar za pevske pedagoge v Oberlinu (ZDA)**  
**Orgelski seminarji v GŠ Zavoda sv. Stanislava**  
**(Ljubljana)**  
**Kitarski seminar Zorana Krajišnika (Ljubljana)**  
**Poletna orgelska šola v Lichtensteinu**

## INTERVJU

**Jürgen Ahrend**

**Kursad Terci in Korad Kagan**

**Jan Willem Jansen**

## KONCERTI

**Koncertni ciklus Pianissimo 2003/2004**

**Koncertni ciklus EGTE**

**Koncert kitarskega dua Gruber - Maklar**

**Jubilejni koncert skladb Igorja Dekleve**

**VSEBINA****UVODNIK**

Idealen učitelj petja	1
-----------------------	---

**DRUŠTVA**

Kronika DSSP	2
Kronika DKPS - EPTA	3
Klavirski ciklus Pianissimo	4
4. slovenska klavirska dneva	5
Predavanje Metke Lebar	7
Metoda Stanislavski inklavir	7
Koncert Petra Milića	8
Recital pianistke Rite Kinka	9
Kronika EGTA	10
Koncert kitarista Zorana Krajišnika	10
Koncert kitaristke Lucije Lavbič	11
Kronika SOD	12
2. slovenski orgelski dan	12
Drugi poletni orgelski koncertni ciklus - poletje 2003	14

**SREČANJA**

Eurovox 2003	16
2. konferenca ASEG	17
8. svetovna konferenca klavirskih pedagogov v Nashvillu	18

**INTERVJU (I)**

Pavel Steidel	11
---------------	----

**RAZMIŠLJANJA (I)**

The significance of the first years of learning for harmonious development of the student / Pomen prvih let učenja za skladen razvoj učenca	22
Glasbena ustvarjalnost pri pouku instrumenta	24

**TEKOMOVANJA**

Mednarodno tekmovanje Vittoria Caffa Righetti	25
3. mednarodno tekmovanje v mestu Minerbio	26

**INTERVJU (II)**

Denis Macujev	27
---------------	----

**VELIKI SKLADATELJI**

Györg Kurtág: <i>Games</i> – 2st part / Györg Kurtág: <i>Igre</i> – 2. del	30
---	----

**RAZMIŠLJANJA (II)**

Pomen etude v klavirski literaturi 20. stol. - 1. del	35
Pomen starejših posnetkov glasbe	39

**INTERVJU (III)**

Dr. Frank-Harald Gress	42
------------------------	----

**SEMINARJI**

Inštitut za vrhunsko pevsko pedagogiko	46
Tri srečanja na orglah v GŠ Zavoda sv. Stanislava	47
Kitarski seminar prof. Zorana Krajišnika	48
Glasbena kultura v Liechtensteinu	49
8. mednarodna orgelska šola v Velenju	51

**RAZMIŠLJANJA (III)**

O Kitari – od drevesa do zvoka – 5. del (Samo Šali)	52
---	----

**INTERVJU (IV)**

Jürgen Ahrend	54
Kursad Terci in Korad Kagan	55
Jan Willem Jansen	56

**RECENZIJE**

Vtisi s koncerta kitarskega dua Gruber - Maklar	58
Jubilejni portret pianista Igorja Dekleve	57
Jubilejni koncert avtorskih del Igorja Dekleve	60
Koncert ob predstavitvi didaktične edicije	
<i>Za klavir štiriročno</i>	61
Predstavite 1. didaktične edicije DSS	62
Predstavite klavirske zbirke Andreja Hajduja	62

**NOVICE – NAPOVEDI**

Novi šolski prostori v SGBŠ Maribor - enota Tabor	63
Napoved kitarskih koncertov	63
Zvoki šestih strun - Slovenska filharmonija	63



*Slika na naslovniči:  
Györg Kurtág*



ISSN: 1580-6251

**Ustanovitelji:**

Društvo klavirskih pedagogov Slovenije – EPTA  
Društvo slovenskih pevskih pedagogov  
Društvo slovenskih učiteljev kitare – EGTA  
Slovensko orgelsko društvo

**Glavni urednik:**

mag. Radovan Škrjanc  
(E-mail: [radovan.skrjanc@guest.arnes.si](mailto:radovan.skrjanc@guest.arnes.si))

**Odgovorni uredniki za:**

Bilten DKPS - EPTA: mag. Radovan Škrjanc  
Bilten DSPP: Barbara Nagode  
Bilten DSUK - EGTA: Bojana Poljšak  
Bilten SOD: mag. Dalibor Miklavčič  
(E-mail: [dalibor.miklavcic@guest.arnes.si](mailto:dalibor.miklavcic@guest.arnes.si))

**Pomočniki urednikov:**

Pija Brodnik, Žarko Ignjatović, Nevenka Leban-Orešič, Metka Lebar, Ivana Zihrl, mag. Damjana Zupan

**Pri nastanku številke so sodelovali še:**

Mariann Abraham, Lidija Andabaka, Mladen Bucić, Tatjana Hadl, Eva Hren, Planika Jurišić Atić, Klemen Karlin, Julieta Kubik de Habjanič, Lidija Maletić, Teresa Manasterska, Jerica Meglič, Pavel Merljak, Svetlana Milutinović, Marko Motnik, Jerko Novak, Olena Novosel, Katja Porovne Silič, Saša Potisk, mag. Irmina Rakun Alif, Andrea Seljan Drolfelnik, Milena Sever, Barbara Sevšek, Darka Stergulec, dr. Samo Šali, Aljoša Škorja, Igor Vičentič, Suzana Zorko Mlinarić, Metka Žižek, Jelka Zuglej

**Izdajatelj:**

Glasbena šola Ljubljana Vič-Rudnik  
Direktor: Saša Potisk

**Oblikovanje in grafična priprava:**

Studio Trnovo d.o.o.  
Lampetova 11, 1000 Ljubljana  
Telefon: 283 91 40

**Naslov / Address:**

Bilten EPTA / DSPP / EGTA / SOD  
Glasbena šola Ljubljana Vič-Rudnik  
Gradaška 24  
1000 Ljubljana  
Telefon: +386 1 252 14 74  
Fax: +386 1 252 78 23  
E-mail: [bilten@apta.cc](mailto:bilten@apta.cc)

## Idealen učitelj petja

Učitelji petja opravljajo že stoletja staro umetnost, v kateri so le maloštevilni postali odlični in znani pedagogi. Ni lahka naloga pravilno vplivati na umetniško poklicno pot uspešnega umetnika. Vendar ni dvoma, da so nekateri učitelji uspešnejši od drugih, ne glede na njihovo naravno zmožnost ali večino učenja petja.

Pojavljajo se vedno novi revolucionarni pristopi k tehniki petja. Učitelj, osveščen o delovanju glasu, bo le redko nasedel napačnim in največkrat "čudežnim" tehničnim pomagalom. Če naj učitelj ponudi učencu trajno tehnično bazo petja, potem mora imeti zgrajena stabilna dejstva, pripravljenost spoznavati nove ideje in razvijati soliden odnos do umetniškosti skupaj z vso globino osebne muzikalnosti.

### Tehnično usmerjen učitelj

Vsek dober tehnik mora imeti sposobnost odkrivati vzroke pevskih napak in ponuditi jasne rešitve. Obenem mora ostati vztrajen pri svojem delu, kajti za razliko od glasbenikov, pri katerih so tehnične veščine predisponirane s prstnimi gibi oztroma z gibi rok, mora pevec s telesno koordinacijo ustvariti idealen ton. Obstajajo "mehanski" in "empirični" učitelji. So tisti, ki prisegajo, da se principi tehnike in samega nastopanja lahko usvojijo v določenem času skozi bolj širokopotezni pristop, medtem ko se drugi čutijo zavezane natančnemu izpopolnjevanju detailov visoko organizirane pedagogike. Slednja kategorija vključuje tip učitelja, ki mu lahko rečemo tehnično intenzivno usmerjen učitelj. Delovanje pevskega instrumenta je po naravi skoraj nevidno, zato ima vokalna tehnika zavajajoč karakter, ki lahko vodi v preobremenjenost s tehničnimi zadevami. Obstaja nevarnost, da pevec vsak ton tehnično analizira, učitelj pa s svojimi tehnično usmerjenimi ušesi pozablja, da ustvarja mehanično lutko, ki proizvaja tone. Taka, sicer dobronamerna tehnična koncentracija, postane sama sebi namen, kot bi bila pomembnejša od muzikalne in umetniške komunikacije pevca. Vsaka tehnična podrobnost je izdelana, medtem ko je domišljiji in kreativni tok ujet v tehniki. Zato tak učitelj včasih ne razume neuspeha na recitalih oziroma javnih nastopih svojih študentov.

### Interpretacijsko usmerjen učitelj

Nekateri se izogibajo tehničnim posebnostim, ker verjamejo, da se bodo splošne ideje vtisnile v pevčev zavest, če bodo glasbene in interpretacijske zadeve ostale najpomembnejše. Tak način učenja je lahko produktiven samo, kadar hočemo pozornost usmeriti proč od fizičnih dogajanj in dovoliti naravni koordinaciji svobodnejšo pot. Interpretacijsko usmerjena pedagogika je uspešna pri naravno koordiniranih pevcih, ki tehnične zahteve obvladujejo na občudovanja vreden način. Vredno vse pohvale, če si naravno talentiran pevec, ki nikoli ni pomislil na dih ("nikoli ne misliš na dih, ko govorиш, zakaj bi takrat, ko poješ?") ali na katerikoli vidik pevske tehnike. Če je petje tako telesno kot umetniško dejanje (del umetniške moči leži na stopnji izkazane telesne svobode), potem je učenje petja iz teksta in glasbe neprimerno in nezadostno. Številni mali glasovi so sposobni ustvariti skupek glasovnih barv in ekspresivnih nians, ki bolj spominjajo na trik, manirizem ali izumetničenost kot na tehnično kontrolo; ne zato, ker ne bi bili sposobni naučiti se umetnosti koordiniranega petja, ampak ker so sebe prepričali, da ni tehničnih zadev, ki bi jih ne bilo mogoče rešiti skozi tekst in glasbo.

### Tehnično skrivnostno usmerjen učitelj

Obstaja tip učitelja, ki pristopa k učenju s samozavestjo in z navdušenostjo preroka ali prerokinje. Ta zelo predani učitelj poskuša dati tehniki ornamentične pripomočke krvnostnosti. Vse, kar se dogaja v pevski sobi, postaja tehnično odkritje, ki ga ni mogoče najti nikjer drugje. Največkrat pa ga učitelj tudi ni pripravljen deliti z nikomer drugim, razen s svojimi študenti. Le-ti se največkrat držijo takih učiteljev, ker verjamejo, da se napajajo ob tehničnem znanju in da ima samo ta učitelj odgovore, kajti noben drug ne



razume dovolj skrivnostnosti tehnike. Prav nasprotno pa bi morali biti študenti oziroma učenci obveščeni o tem, da ni nobene skrivnostnosti pri petju v tehničnem pogledu. Vsak učitelj, ki je zavil v skrivnostnost, nezavedno priznava nepoučenost o fizični in akustični naravi pevskega inštrumenta. Petje postaja pevcu magični proces, tehnika pa njemu lastna struktura, zgrajena na intuiciji in nenehnem ponavljanju in učenju na podlagi napak. Tehnično skrivnostni učitelj se umika razlagi o podrobni informaciji fizičnega delovanja pevskega inštrumenta. Vsak učitelj, ki deluje z občutkom, da posede enkratno znanje in veščino, ki jo prejema le nekaj srečnežev v njegovem studiu oziroma razredu, potem je to nič drugega kot prevara in profesionalna nevednost. Študenti in učenci bi morali paziti na take nekritične zagovornike svoje teorije, ne glede na to, kako prefinjeno so jim posredovana "znanja".

### **Enolično usmerjen učitelj**

Zelo pogosto se zgodi, da sreča študent ali učenec učitelja, ki snuje vse na "dihu", resonanci", "frontalni impostaciji", "piano petju", "sproščenosti", "gibčnosti" in drugih posameznih pogledih vokalne tehnike. Tudi uspešni profesionalni pevci bodo priznali, da so se dihanja naučili pri enem učitelju, sistema resonance pri drugem, problem prehodnih tonov so reševali pri tretjem, itd. To dokazuje, da mora učitelj imeti sistematično tehniko, ki pokriva vse tehnične vidike petja. Popolna tehnika mora predvideti uravnavanje dihanja oziroma dihalnega vodenja (generator), svobodo vibracijskega vira (grlo), proces povezovanja resonančnih prostorov in koordinacijo fonetične artikulacije glede na jezik in pomen (proses koordiniranja generatorja, vibratorja in resonaterjev). Učitelja z enolično usmerjenim načinom učenja največkrat opazimo preko literature, ki jo študenti

ozioroma učenci izvajajo; pri nekaterih prevladuje gibčnost (kolorature), pri drugih počasne linije, itd. Če se učitelj preveč posveča samo eni pomanjkljivosti, potem vznemiri tehnično ravnovesje, ki je bistveno za dobro petje.

### **Pedagoško ravnovesje**

Malo verjetno je, da bi učitelj zapadel v enega izmed zgoraj opisanih tipov, če pozna dedičino vokalne umetnosti in če je seznanjen z vokalno-pedagoško literaturo (Kako je možno postati strokovnjak, vključno z učiteljem petja, če ne poznaš literature iz tega področja?). Ali je učitelj lahko usmerjen k splošno veljavni resnici, glede na pedagoško ravnovesje, ki bi imela za posledico pozitiven vpliv na pevsko disciplino? Predvsem so to:

1. stabilnost oziroma trajnost - kot posledica vkomponiranih informacij v telo, ki so konstantno ponovljive

2. rast oziroma trajnost; zmožnost vnašati nove načine in informacije (po tehtni presoji) in pripravljenost na spremembe

3. umetniška domiselnost in muzikalnost

Učenje petja je bilo vedno raziskovalni poklic, poln iskanja dejstev. Več kot zbereš informacij, bolje se počutiš na polju, na katerem deluješ. Glasbena inteliganca, znanje stila in zmožnost oblikovanja zamisli so prvi pogoj vsakega glasbenika - učitelja. Naslanjati se samo na svoje izkušnje bi bilo preveč samozavestno, povezano z nepotrebnimi tveganji. Nihče ni popoln.

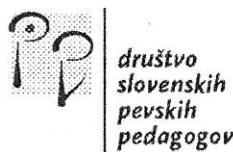
(Vir: R. Miller, *The Structure of Singing*, str. 209-214 in *Journal of Singing*, vol. 59/4, str. 317-318)

### **Pija Brodnik**

## **Društva**

### **Kronika – DSPP**

**Junij – december 2003**



Ko sem pred leti organizirala srečanja učiteljev petja v Glasbeni šoli Domžale, si nisem mislila, da bo nastala tako močna želja po skupni poti vseh pevskih učiteljev. Zato je nastalo Društvo slovenskih pevskih pedagogov, ki je postal (skoraj) moj vsakdanjik.

Po dveh delavnih letih je prvi Izvršilni odbor DSPP pod vodstvom gospoda Marcosa Bajuka zaključil svoj mandat dne 21. 11. 2003. V tem času si je IO

postavil več organizacijskih in strokovnih ciljev in jih v večini tudi dosegel. Največja uspeha sta vsekakor bila načrtovanje in izpeljava novih učnih načrtov predmeta Petje v glasbenem šolstvu in sprejetje našega Društva v European Voice Teachers Association. Nerešena vprašanja pa so ostala naslednja:

- strokovni naziv diplomantov Oddelka za petje Akademije za glasbo Univerze v Ljubljani,
- seminar z naslovom Umetnost korepetiranja s profesorico Bredo Zakotnik žal ni bil izveden zaradi pomanjkanja denarnih sredstev. Ker je delo korepetitorja tesno povezano s poukom petja in s soustvarjalnostjo pevskega repertoarja, pozivamo vse pianiste, da se nam pridružijo s svojimi predlogi in pomočjo pri ovrednotenju te umetnosti. Naše društvo si bo še naprej

O pravilnem strokovnem nazivu pevskih diplomantov Akademije

za glasbo ljubljanske univerze lahko povem, da je bilo glede tega opravljenih dobro število prehujenih korakov, a birokracija in zakonodaja nas pretvorita v rakovice s korakom bolj na stran ... "e pur si muove".

Seminar z naslovom Umetnost korepetiranja s profesorico Bredo Zakotnik žal ni bil izveden zaradi pomanjkanja denarnih sredstev. Ker je delo korepetitorja tesno povezano s poukom petja in s soustvarjalnostjo pevskega repertoarja, pozivamo vse pianiste, da se nam pridružijo s svojimi predlogi in pomočjo pri ovrednotenju te umetnosti. Naše društvo si bo še naprej

prizadevalo za izvedbo omenjenega seminarja in ponovno kandidiralo na razpisu za dodelitev denarnih sredstev za njegovo realizacijo.

Vprašanje o načinu financiranja žal ne dobi odgovora le s prijavami na razne razpise. Ker je to skrb nas vseh, prosimo vse člane za njihove ideje in podporo pri iskanju poti do denarja.

Nisem pa še povedala, kdo sestavlja novi Izvršilni odbor DSPP. To smo Marcos Bajuk, Pija Brodnik, Barbara Lotrič, Barbara Nagode in avtorica članka.

**(Povzela:  
Juljeta Kubik de Habjančič)**



# Kronika DKPS – EPTA

*Junij – december 2003*

Na 2. rednem sestanku - 30. junija 2003 - je IO društva klavirskih pedagogov Slovenije obravnaval naslednje teme:

1. Stanje plačevanja članarine,
2. Bilten št. 6 in 3. Priprave na 4. slovenske klavirske dneve.

Teme naslednjega rednega sestanka IO društva - 15. oktobra 2003 - pa so bile:

1. Pregled zapisnika 2. sestanka IO,
2. Stanje na računu in evidenca članstva,
3. Pianissimo,
4. Poročilo o pripravah na 4. slovenska klavirska dneva - pripravila T. Dvoršak - in 5.

Poročilo o pripravah društva na 1. tekmovanje mladih pianistov - pripravil S. Potisk.

## REDNI OBČNI ZBOR

6. redni občni zbor članov društva je bil v soboto, 15. novembra 2003, na Srednji glasbeni in baletni šoli v Mariboru. Sestanek je imel predviden začetek ob 9.30 uri. Ker je bilo do te ure prisotnih le 27 članov društva, se je skladno s 17. členom Pravil začetek zborna začel 30 minut pozneje, ko je bilo prisotnih 30 članov društva. Po ugotovljeni sklepčnosti je predsednik društva prof. Igor Dekleva s pozdravom odprl zasedanje in predlagal naslednji dnevni red:

1. Predstavitev poročil o delu društva v preteklem letu,
2. Poročilo o poslovanju društva,
3. Volitve nadomestnega člena društva,
4. Predstavitev sheme za klavirsko tekmovanje EPTA in
5. Razno. Dnevni red je bil



*Člani IO na rednem občnem zboru društva*



*Predsednik društva Igor Dekleva in člani IO*



*Vedno polna dvorana med prireditvami 4. slovenskih klavirskih dni*

sprejet brez dopolnil in razprave.

Poročila o delu društva so podali Igor Dekleva (Evropske konference in mednarodna dejavnost društva), Saša Potisk (Delo organov društva in poslovni rezultat), Damjana Zupan (Bilten), Nevenka Leban (Koncertni ciklus Pianissimo) in Damjana Zupan (Slovenski klavirski dnevi). Delo društva dobro poteka na večini področij. Težave so pri organizaciji ciklusa Pianissimo, ki ga bo potrebno reorganizirati.

Predlagana sta bila dva načina organizacije koncertov: na stalnih lokacijah v mestih in po šolah, kot je to že do sedaj. Za pomoč so se javili Erna Lukač, Dejan Jakšič in Andrea Seljan, ki bodo vsak v svojem okolju poiskali ustrezne rešitve.

Poročila o delu društva so bila sprejeta.

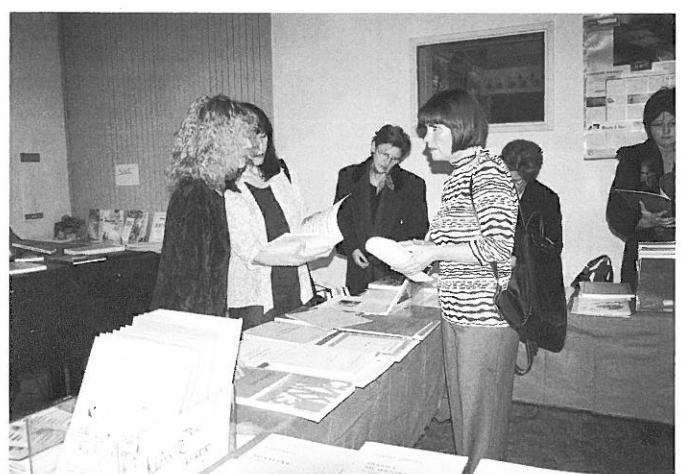
Poročilo o poslovnih rezultatih društva je predstavil Saša Potisk. Poslovanje je uravnoteženo, čeprav društvo razpolaga s skromnimi sredstvi. Društvo bo v prihodnje dosledno priznavalo pravice, ki izhajajo iz članstva samo ob plačani članarini. Poročilo je bilo sprejeto.

Majda Jecelj je predlagala, da se na prostoto mesto v IO izvoli Erna Lukač, ki je to funkcijo že opravljala. Drugih predlogov ni bilo. Predlog je bil sprejet.

Saša Potisk je predstavil svoj predlog smernic za oblikovanje mednarodnega tekmovanja



*Nastopajoči GŠVR*



*Tatjana Dvoršak na »notnem sejmu« ob 4. klavirskih dnevih*



Damjana Zupan med predavanjem

društva. Prisotni so predlog sprejeli in ga ocenili kot dobrega. Sklenjeno je tudi bilo, da se predlog objavi na spletni strani društva in v Biltenu. Društvo bo organiziralo izredni občni zbor, ki bo posvečen vsebini in razpravi o tekmovanju. Pod točko razno so bila posredovana naslednja obvestila:

- 5. slovenska klavirska dneva bosta na Vrhniki 12. in 13. oktobra 2004.
  - Naslednja konferanca EPTA bo v Rimu med 24. in 27. oktobrom 2004.
- Vsaka država lahko za sodelovanje na konferenci v Rimu prijavi enega kandidata, ki bo pripravil 20-minutno predavanje. Prijave za aktivno

sodelovanje na konferenci zbiramo na sedežu tajništvva EPTE (GŠ Ljubljana Vič-Rudnik, Gradaška ul. 24, 1000 Ljubljana) do vključno torka, 24. februarja 2004. Tema predavanja je poljubna. Do navedenega datuma je potrebno poslati

povzetek predavanja v angleščini (približno 200 besed). Izbrani kandidat bo o njegovem sodelovanju obveščen pred koncem februarja, ki je tudi zadnji rok za prijavo v Rimu.

(Povzel: Radovan Škrjanc)



Mladi baletniki z mentorico Marijo Feguš Friedl

## Klavirski ciklus Pianissimo

Sezona 2003/2004

Slovenska EPTA - Društvo klavirskih pedagogov Slovenije je, kot že vemo, med svoje programske cilje uvrstilo organizacijo koncertnega ciklusa mladih pianistov "PIANISSIMO".

V Sloveniji poteka že četrto sezono zapored, predstavili pa smo ga tudi na Hrvškem z izmenjavo koncertov z njihovimi mladimi pianisti. Doslej je bil ciklus v našem širšem slovenskem prostoru, v

raznih glasbenih šolah, lepo sprejet. Nekaj koncertov pa se je, po zaslugu Glasbenega programa Radia Slovenija, dogodilo v radijskem Studiu 14 v Ljubljani. Če naredimo kratek prevez čez

štiriletno koncertno sezono "PIANISSIMA", ugotovimo, da se je do konca decembra 2003 zvrstilo 12 mladih koncertantov: 10 slovenskih pianistov in 2 hrvaška pianista in sicer s 33 recitali po Sloveniji in z enim v Varaždinu. V našem projektu je sodelovalo že lepo število slovenskih glasbenih šol, natančneje 29, ki so prijazno odstopile svoje dvorane s koncertnimi klavirji in bolj ali manj uspešno poskrbele za občinstvo.

V Društvu slovenske EPTA si želimo, da nam bo v prihodnosti uspelo najti soprireditelja, ki bi mladim pianistom lahko zagotovil boljše pogoje, saj so doslej nastopali brez kakršnihkoli honorarjev.

Klub tako rekoč igranje za svojo dušo pomeni koncertiranje v "PIANISSIMU" za mlade pianiste, ki so že končali študij klavirja, neizmerno bogastvo. Pomeni njihovo predstavitev, pridobivanje dragocenih koncertnih izkušenj in s tem pridobivanje nujne samozavesti pri javnem nastopanju. Glavni



Brigitte Pavlinc



namen tega ciklusa je s tem dosežen.

Pri koncertih mladih pianistov pa je zelo pomembno še nekaj. To je mlado občinstvo v naših glasbenih šolah, ki s temi recitali mladih izvajalcev dobi možnost za poslušanje in primerjanje, predvsem pa za seznanjanje z mlado slovensko pianistično generacijo in s svetovno klavirsko literaturo, tudi slovensko.

V mesecu novembru je v letošnjem otvoritvenem koncertu "PIANISSIMA" v čudoviti in akustični dvorani Srednje glasbene in baletne šole v

Mariboru nastopil mladi pianist iz Kranja PETAR MILIĆ v okviru Četrtih slovenskih klavirskih dni. Predstavljal se je z deli Beethovna, Mendelssohna in Chopina. Nekaj dni pozneje je z istim programom nastopil v Studiu 14 Radia Slovenija v Ljubljani. Obakrat je s svojo veliko virtuošnostjo, prepričljivo klavirsko igro in z izjemno poglobljenim vsebinskim podajanjem navdušil polnoštěvilno občinstvo - tako v Mariboru kot v Ljubljani. Letos se nam bo predstavila pianistka BRIGITA PAVLINC, ki je od 1997 do 2001 kot Fulbrightova štipendistka

študirala v New Yorku. Tam je opravila magisterij na umetniškem oddelku za klavir pri prof. Jacobu Lateinerju (spomnjam se ga iz Mednarodne poletne klavirske šole v Velenju) in pri prof. Pavlini Dokovski. V marcu se bo v Sloveniji v okviru "PIANISSIMA" predstavila v Radečah (v tamkajšnji Glasbeni šoli), nato v Studiu 14 Radia Slovenija v Ljubljani, slišali pa jo bomo tudi v prelepi Kazinski dvorani v Mariboru. Brigita Pavlinc bo izvedla skladbe Debussyja, Ravela in Rahmaninova. V aprilu bomo v Sloveniji lahko

poslušali pianista SIMONA KREČIČA, ki se trenutno izpopolnjuje na Visoki šoli za umetnost v Bernu pri prof. Aleksandru Madjaru. Za koncertiranje v okviru "PIANISSIMA" je izbral Schubertovo Sonato v G-duru, Messiaenova Dva pogleda izmed Dvajsetih pogledov na de te Jezusa in Skrjabinovo Drugo Sonato, nastopil pa bo v Velenju (v orgelski dvorani tamkajšnje Srednje glasbene šole), nato v Glasbeni šoli v Trbovljah, za konec pa še v Studiu 14 Radia Slovenija v Ljubljani.

Nevenka Orešič-Leban

## 4. slovenska klavirска dneva

Srednja glasbena in baletna šola Maribor  
14. in 15. november 2003

Gostiteljica letošnjega strokovnega srečanja učiteljev klavirja je bila Srednja glasbena in baletna šola Maribor.

Raznovrstni program 4. klavirskih dni je pripravila delovna skupina v sestavi Tatjana Dvoršak, Majda Jecelj, Božena Pirjevec in Jožica Grebenšek. Skupina je delovala pod vodstvom Tatjane Dvoršak, ki je brezhibno izpeljala organizacijo 4. klavirskih dni. V dveh dneh druženja smo prisluhnili zanimivim predavanjem, tematskim nastopom učencev GŠ in študentov AG, koncertnim dogodkom; srečali smo se tudi s skladateljem Janezom Matičičem.

Po uvodnem pozdravu predsednika društva prof. Igorja Dekleva je potekalo predavanje Elisabeth Eschwé z naslovom *Metoda Stanislavski-Eschwé pri pouku klavirja*. Predavateljica je pianistka in igralka. Poučuje na glasbeni šoli mesta Dunaj in na Dunajski glasbeni univerzi. Na zanimiv način nam je predstavila svojo metodo poučevanja, v kateri uporablja v glasbenem nastopu sistem gledališke igre Stanislavskega. V popoldanskem delu prvega klavirskega dneva je Damjana Zupan predavala na temo *Vloga glasbene medicine pri razvijanju klavirskih potencialov*. Zupanova je zaposlena kot korepetitorica in



Elisabeth Eschwé



Damjana Zupan



Maldi baletniki – še enkrat

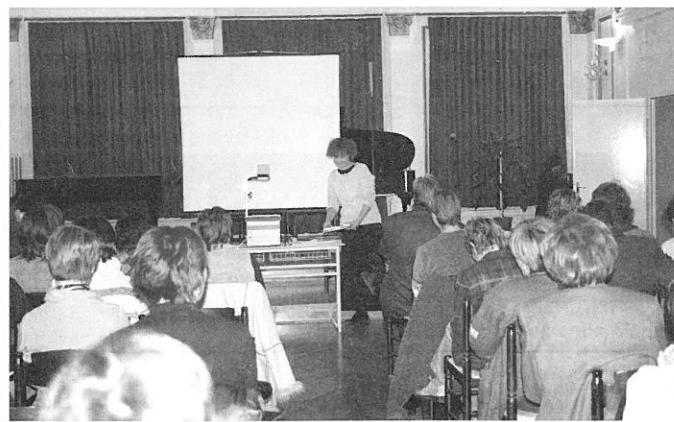
učiteljica klavirja na Srednji glasbeni šoli v Ljubljani ter v Trebnjem. Študij klavirja je končala na AG v Ljubljani in nadaljevala v Londonu na College of Music and Media ter ga končala z magisterijem. Leta 2002/2003 je v organizaciji ISSTIP in London College of Music opravila tečaj v Londonu in postala terapevtka glasbene medicine. V svojem predavanju nam je osvetila glasbeno medicino ter razne tehnike sproščanja, ki ne le zdravijo, ampak nam kot preventiva lahko odprejo poti do mnogih ciljev. Sledila je predstavitev klavirske zbirke *Rimska cesta* skladatelja Andréja Hajduja. Učenci SGBŠ Maribor so predstavili prvi zvezek zbirke – *Otok in nihalo*. Ta je zanimiv, ker je opremljen z zgodbo in risbami ter tako povabi pianista k razmišljanju o glasbi. Na SGBŠ Maribor so razmišljali o Hajdujevi glasbi tudi drugače. Učenci prvega razreda baletne šole so na koreografijo Helene V. Krieger plesali, učenci nauka o glasbi pa so skupaj z mentorico Marijo Feguš Friedl narisali risbice. Marjana Vajngerl je program povezovala z recitacijami, ki so asocirale na vsebinsko glasbe. Predstavitev je bila tudi svojevrsten prikaz poteka medpredmetnih povezav na glasbeni šoli. Ob zaključku prvega dne se je v

sklopu ciklusa Pianissimo predstavil mladi slovenski pianist Petar Milić. Izvrstno je izvedel naslednji program: L. van Beethoven: Sonata št. 8, op. 13 v c-molu "Patetična"; F. Mendelssohn Bartholdy: Variations sérieuses op. 54; F. Chopin: Sonata št. 3, op. 58 v h-molu.

Sobotno dogajanje je uvedel občni zbor Društva klavirskih pedagogov Slovenije. Podana so bila poročila o delu v preteklem obdobju, ki je zajemalo udeležbo in aktivno sodelovanje na Evropskem kongresu EPTE v Gradcu, delovanje ciklusa Pianissimo, Bilten in finančno poročilo. Soglasno je bila izvoljena nadomestna članica IO društva Erna Lukač, ravnateljica GŠ Murska Sobota. Saša Potisk je predstavil shemo za načrtovano klavirsko tekmovanje EPTE in pozval članstvo, da posreduje pripombe ter pobude. Pod točko razno smo se dogovorili o nadaljevanju že omenjenih dejavnosti v naslednjem koledarskem letu in se dogovorili, da bosta naslednja klavirska dneva v novembру 2004 na GŠ Vrhnika. Nastop učencev glasbenih šol Slovenije je potekal takoj po občnem zboru. Predstavili so se učenci GŠ Rogaška Slatina, SGBŠ Ljubljana in GŠ Vič-Rudnik. Zanimiva je bila predstavitev ciklusa 24 preludijev L. M. Škeranca. Skladbice so polne šarma in iskrivih idej, kar smo v igri mladih pianistov tudi začutili. Lepo je, da bodo slovenski skladatelji v novih Didaktičnih edicijah DSS spodbujali novi rod ustvarjalcev, poustvarjalcev in poslušalcev. Nova edicija, pri



**Petar Milić**



**Metka Lebar med predavanjem**



**Janez Matičič med pogovorom**

njeni predstavitvi so sodelovali učenci SGBŠ Maribor, GŠ Franca Šurma Ljubljana in študentje AG Ljubljana, v svoji zasnovi spodbuja družabno muziciranje, saj so skladbe napisane za klavir 4-ročno. Mladi izvajalci z velikim veseljem pristopajo k skupinski igri. Skladbe so izvajali sproščeno in hkrati izredno zavzeto.

Metka Lebar nam je v svojem predavanju Opismenjevanje pri zgodnjem klavirskem pouku predlagala, kako se znati v otroškem svetu domišljije. Odgovorila je na številna vprašanja učiteljskega vsakdana. »Zrasti moramo do veličine otroškega doživljajskega sveta, stopiti moramo na prste, da bi ga dosegli ...«

Posebno zanimiv je bil Koncert pianistov – študentov Akademije za glasbo v Ljubljani. Izvajali so klavirsko glasbo Janeza Matičiča – o skladbah pa je pripovedoval gost večera, skladatelj sam. Janez Matičič rad poudari: »V meni bivata dva skladatelja v isti osebi. Prvi je skladatelj tradicionalne, drugi radikalne usmeritve.«

Skladbe, ki so bile na sporednu, so nazorno kazale to sloganovo nasprotje. Pianisti so skladbe izvajali z mladostnim temperamentom.

Dvodnevno koristno in prijetno druženje je s svojim večernim koncertom zaključila svetovno znana pianistka Rita Kinka. Njeno globoko doživeto in virtuozno izvajanje je bilo na visoki umetniški ravni.

**Darka Stergulec**



**Nastopajoči AG z Janezom Matičičem**



**Rita Kinka**

## Predavanje Metke Lebar

Kako otroku približati svet glasbe, kako mu razložiti smisel in pomen glasbenega zapisa, je vprašanje, ki si ga vsi zastavljamo. Na predavanju Metke Lebar o opismenjevanju pri zgodnjem klavirskem pouku pa smo slišali veliko novih, zanimivih idej in odgovorov na to vprašanje.

Povezave z realnim svetom otroka privlačijo že v vsakdanjem življenju. Takšen način razmišljanja je dobra pot pri njegovem približevanju svetu glasbe.

Toni se gredo fotografirat. To je ena od zanimivih idej naše predavateljice. Vsakemu otroku je takšna situacija poznana - oče in mama imata svojo višino, barvo las ..., imata tudi svoje ime. V vsaki skupini lahko najdemo »C«arja (nota C) ali »G«lavnega (nota G). Če jih vse v domišljiji peljemo z vlakcem, pa

še nekdo manjka, je na tem mestu zagotovo pavza. Ples in gibanje sta tudi del otrokovega življenja. Izkoristimo ga lahko pri taktiranju ali pa noti enostavno narišemo tri noge za tridobni takt ali enostavno zapešemo.

Risanje, skladanje, improviziranje so aktivnosti, ki jih otroci radi počnejo. Če smo sami dovolj kreativni in v otroku uspemo glasbo izenačiti z igro, smo verjetno na dobri poti, da dobi glasba v njegovem življenju svoje mesto.



Metka Lebar med predavanjem

Že od rojstva je preko mame in babice otrok povezan s petjem. Zapojmo mu ali ga spodbujajmo k temu, da sam zapoje in začuti glasbo.

Na oder je Metka Lebar prišla z nasmehom na obrazu, z lutkico na roki, in nas poskusila spomniti, da v vsakem od nas živi otrok, na kar ne smemo pozabiti.

Na vprašanje, če je na tej skupni poti težje nam, pedagogom, ali otroku, je težko odgovoriti. Pedagog se mora vsak dan pripravljati, kako preprosto predstaviti zapletene stvari, da glasba pride v otroško dušo tako enostavna, kot je v resnici. Otrok jo bo zagotovo sprejel.

Hvala Metki Lebar za nove ideje, v vsakem od nas pa je, da skozi te ideje najdemo svojo pot.

Andrea Seljan Droljenik

## Metoda Stanislavski in klavir?



Elisabeth Eschwé ...

Ali ste kdaj prisostvovali predavanju, ki je trajalo tri ure, in imeli občutek, da ste komaj začeli poslušati? Ali sta vas kdaj tako pritegnila vsebina predavanja in šarmantnost govornika, da se vam je zdelo, kot da le-ta govoril vam osebno? Nekaj podobnega se je zgodilo prisotnim na predavanju prof.

Elizabeth Eschwé že prvi dan, na prvem predavanju 4. Slovenskih klavirskih dni v Mariboru, ki sta potekala 14. in 15. novembra 2003. Prof. Eschwé je zelo cenjena klavirska pedagoginja na Dunaju, zelo razgledana ženska, ki je poleg študija klavirja končala še študij igre, angleščine in filozofije. Posebnost, ki jo ločuje od drugih

učiteljev klavirja, je, da pri izvajanju pouka in pripravah za nastop uporablja sistem gledališke igre Stanislavskoga. V uvodnih minutah nas je seznanila s posebnostmi metode Stanislavskiego, ki je naredila pravo revolucijo v gledališki igri na začetku XX. stoletja, ter njeni razširjenosti v gledališču in na filmskih platnih danes. Govorila je tudi o Stanislavskem kot igralcu, ki nikoli ni bil pevec, pa je kljub temu nastopal v muzikilih in to z vso prepričljivostjo in lastnostmi dobrega pevca. Kako mu je to uspelo? Zaradi umetnosti same! Kaj pa je umetnost? Umetnost je, po razmišljanju prof. Eschwéjeve, predstavljati si neko delo s pomočjo "podzavesti (naše osebne izkušnje), narave (medsebojne povezanosti podzavesti in našega intelekta) in navdihnenja". Ključno vlogo pri tem ima naš um, ki s svojo močjo in kreativnostjo povezuje notranjo in zunanjio zavest. Zato pri umetniški izvedbi ni

starostnih omejitev. Prof. Eschwé nas je potem usmerila na klavirsko igro in njene značilnosti.

**1. Sproščena drža telesa –** "fizična napetost nasprotuje intelektualnem delu", pravi prof. Eschwé. Da to drži, nam



... med predavanjem



*... med predavanjem*

je pokazala s praktično ponazoritvijo. Težko je dvigovati mizo in istočasno izvajati npr. matematični račun.

**2. Gibi** - naj bi bili mehki, vedno prisotni, toda varčno uporabljeni. "Pri težkih skladbah se ne gibaj preveč," se glasi njen nasvet.

**3. Dihanje** – globoko in sproščeno, kar se zagotovo da izpopolniti s telesno aktivnostjo. Zagovarja jogu vaje za sproščanje, toda ne izključuje še drugih oblik

telovadbe, ki so nujne za današnjo mlado populacijo, za katero je značilno, da rada sedi pred televizorji, računalniki ali pa igra video igrice.

**4. Razvijanje pozornosti** – tako imenovana pozornost z zanimanjem, ki se razlikuje od gledanja nasploh.

**5. Pomembnost tempa in ritma,** ki vplivata na čutenje glasbenega pulza.

**6. Poslušanje** – čut, ki najdlje traja v našem življenju in se ostri z obilno uporabo

domišljije. Otroci z lahkoto skočijo iz realnega sveta v svet domišljije.

#### **7. Razvijanja čustvenega spomina**

"Glasba je spomin na vse" in se lahko poveže s slikanjem, pisanjem ali z risanjem. Od svojih učencev, ki so različnih starostnih skupin, pogosto pričakuje risbico ali zgodbo, ki je povezana z glasbo, ki jo izvajajo ali poslušajo. To je velikokrat del učne ure. Nekaj takih risb smo si tudi sami lahko ogledali ob poslušanju določenih skladb.

Spomnila nas je, kako zelo pomembno je vedeti za zgodovinsko ozadje skladb (podkontekst), ki jih izvajajo naši učenci. Tako si lažje predstavljajo glasbo in lažje ustvarjajo pravo ozračje. Male fraze, ki jim lahko damo retorični pomen (prej kot harmonični!), premori in korone so v veliko pomoč, če jih učenci pravilno razumejo. Mogoče boste rekli: vse to že dolgo vemo ... in najverjetneje bo držalo. Toda energija, prepričljivost in iskren napor prof. Eschwéjeve, da podeli z

nami svoje izkušnje, so predavanju dali poseben čar. K temu so prispevali tudi video in audio posnetki, s katerimi je ponazorila gotovo vse, kar je bilo povedano. Nalezli smo se njenega navdušenja in ljubezni do glasbe in svojega poklica. Tako opogumljeni, osveženi z idejami in polni optimizma, smo se vrnili med svoje štiri stene, nazaj k našim malim in velikim radovednežem.

**Lidija Maletić**



*Elisabeth Eschwé ... po predavanju*

## Koncert Petra Milića

*Bogata paleta novih glasbenih idej*

Na koncertu, ki je bil v petek, 14. novembra, v dvorani Srednje glasbene in baletne šole v Mariboru, se nam je v okviru koncertnega ciklusa Pianissimo predstavil mladi pianist **Petar Milić**.

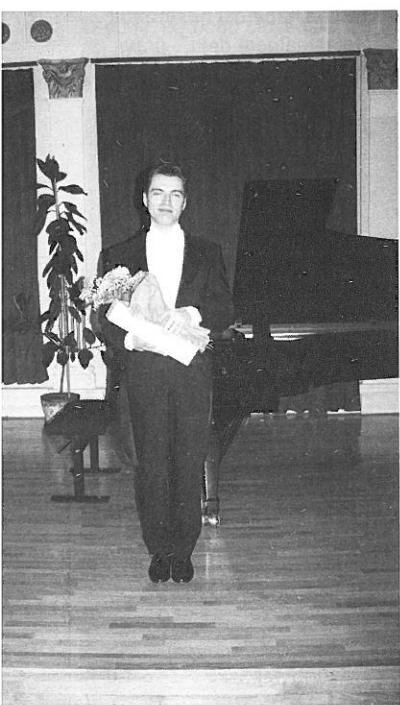
Petar Milić slovenskemu občinstvu ni neznan, saj je že kot študent veliko nastopal in večkrat snemal za Radio Slovenija. Srednjo glasbeno šolo je končal v Ljubljani pri priznanim pedagogu **prof. Janezu Lovšetu**, ki je postal njegov mentor tudi na Akademiji za glasbo v Ljubljani. Podiplomski študij je nadaljeval v Berlinu pri profesorju **Klausu Hellwigu**. Prejel je Prešernovo nagrado Akademije za glasbo in 1997. leta 1. nagrado na mednarodnem tekmovanju "Nikolaj Rubinstein" v Parizu. Za koncert v Mariboru je izbral

dela Ludwiga van Beethovna, Felixa Mendelssohna Bartholdyja in Frederica Chopina. Že takoj na začetku je s pianistično zrelostjo, kultiviranim tonom, s pravo mero klasične zadržanosti, brez nesmiselne virtuoznosti in s

prefinjenim občutkom za fraziranje izvedel Beethovnovu Sonato op. 13 c molu, imenovano Patetična. V nadaljevanju smo slišali Variations serieuses op. 54 F. Mendelssohna. To delo je najbrž najuspešnejše skladateljevo klavirsko delo in predstavlja



*Petar Milić in Tatjana Dvoršak po koncertu*



*Petar Milić*



pravo nasprotje mnogim kičastim variacijam, ki so jih na razne znane teme komponirali nekateri njegovi sodobniki. To uravnoteženo, elegantno glasbo je pianist predstavil s pravo mero romantičnega zanosa in z bogato paletto novih glasbenih idej.

V drugem delu koncerta je zaigral izjemno težko in

zahtevno Chopinovo Sonato op. 58 v h molu. To veličastno delo zahteva duhovno zrelost in briljantno tehniko. Zaigral jo je z razkošnim zvenom, brez favoriziranja tehničnih spremnosti in brez pretirane čustvenosti. Všečna je pianistova drža telesa, ki je kontrolirana, brez nepotrebnih nihanj in afektiranih gibov, ki največkrat nimajo nič

skupnega z zvočnimi učinki. Pianist je požel občudovanje publike, ki ji je podaril večer glasbe, v kateri subtilna igra, čustveni "vulkan" in forma najdejo čudovito ravnotežje. S svojimi odlikami se bo zagotovil uspešno uveljavil na koncertnih odrih tudi izven naših meja. Petar Milić je bil z učenci glasbenih šol in s študenti

Akademije za glasbo v Ljubljani, ki so izvrstno izvedli skladbe raznih slovenskih skladateljev in nekatera klavirska dela **Janeza Matičiča**, največje presenečenje 4. klavirskih dni, predvsem z vidika ohranja vrednot in posebnosti slovenske pianistične šole.

**Milena Sever**

## Recital pianistke Rite Kinka

### Bogata paleta novih glasbenih idej

Nastop novosadske pianistke Rite Kinka je bil vrhunc zelo uspešnih Eptinih 4. slovenskih klavirskih dni v Mariboru in prava poslastica za poslušalce v polni dvorani SGBŠ.

Vrhunska pianistka se je predstavila klavirskim pedagogom, učencem, študentom in ostalim poslušalcem. Ugledna umetnica je dobitnica številnih prestižnih nagrad na pianističnih tekmovanjih v Senigalliji (1979), Vercelliju (»Viotti«, 1981), Beogradu (»Jeunesse musicale«, 1983), Zwickau (»Schumann«, 1985), Sydneyu (1985), Münchnu (»ARD«, 1987), Bordeauxu (1988), Washingtonu D.C. (1990), Bruslju (»Kraljica Elizabeta«, 1991) in Orleansu (tekmovanje Klavirska glasba 20. stoletja, 1996). Rita Kinka ima bogato koncertno kariero z okoli 600 recitali, kot solistka pa je nastopala z orkestri v skoraj vseh evropskih državah kot tudi v ZDA, Izraelu, Tajvanu, Kanadi in Avstraliji. Kot redna profesorica poučuje na Akademiji umetnosti v Novem Sadu, kjer je tudi predstojnica klavirskega oddelka.

Spored koncerta je vseboval tehtno izbrano klavirsko literaturo:

Izbor iz Busonijevih priredb koralnih preludijev za orgle J.S. Bacha:  
»Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ« BWV 639 f-mol,  
»Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf« BWV 617 a-mol,  
»Wachet auf, ruft uns die Stimme« BWV 645 Es-dur in  
»Nun komm der Heiden Heiland« BWV 659 g-mol ;  
L. van Beethoven:  
Sonata v E-duru op. 109



Rita Kinka ... pred koncertom

J. Brahms: Sonata op.5 v f-molu  
V svojih zelo čustvenih, religioznih in slikovitih preludijih J.S.Bach kot da že napoveduje glasbeno prihodnost (po izrazni moči in melodiki). Busonijeve klavirske priredbe pa zagovarjajo objektivno, čisto in absolutno glasbo.  
Rita Kinka jih je prav na tako podala: globoko doživeto, neposredno, vendar brez odvečnega sentimenta.  
Beethovnove zadnje tri sonate so nastale iz popolne tištine in so svet zase. V njih spoznamo novega Beethovna: meditativenega, mističnega, lirskega ...  
Sonata op.109 v E-duru je prava kontrastna sonata. Liričnemu prvemu stavku sledi burni drugi stavek, medtem ko bogate variacije tretjega stavka prinesejo zasanjan in skoraj

impresionističen karakter. Najuspešnejša Brahmsova klavirska sonata op.5 v f-molu nam razkriva polnokrvnega in zrelega skladatelja, ki je prava mera za interprete takega temperamenta in senzibilnosti, kot je Rita Kinka. V obeh zelo zahtevnih sonatah nam je umetnica prikazala vrhunsko umetniško raven. Njeno razkošno tehnično znanje je popolnoma podrejeno glasbenemu in umetniškemu doživljjanju, kar je rezultat velikega talenta kot tudi izjemno dobro šolane pianistke, ki pozna vse skrivnosti klavirske igre (njen študij sta zaznamovala dva izvrstna pegadoga, Evgenij Timakin in Arbo Valdma). V svojem studioznom in intelektualnem pristopu pianistka ne obide oblike niti stilnih značilnosti del, temveč jim neutrudno sledi. Pod njenimi prsti je zvenel pozni Beethoven

intimno in ljubko, Brahms pa junaško, močno in strastno. V ustvarjanju tople in iskrene glasbe je igranje Rite Kinka sugestivno, jasno v izrazu in oblikovanju glasbene fraze ter enostavno v virtuoznosti. Njen ton je bogat in raznovrsten, linije logične in široke, kantilena vzorna - globoka in spevna. Pianistka ima karizmo, ki krasí le velike umetnike. Njeno muziciranje je prevzelo publiko, ki jo je poslušala v popolni in napetih tišini. V svojih prekrasnih dodatkih (M. Ravel: Jeux d'eau in F. Liszt: Legenda št.2 »St. François de Paule marchant sur les flots«) je umetnica še bolj potrdila svojo vrhunsko pianistiko razkošnih barv in velikega zamaha. Za to nepozabno glasbeno doživetje, ki nam ga je podarila, smo ji neizmerno hvaležni.

**Planinka Jurišić Atić**



Rita Kinka in Mitja Vrunčić ... po koncertu



## Kronika EFTA

*Junij – december 2003*

Poleti smo bili na morju, v gorah, prenavljali smo stanovanja, kopalnice, obiskali kak koncert, prireditev, si vzeli ravno prav časa za kitaro, prebirali knjige, ki jih nismo utegnili med šolskim letom, in juninski Bilten, septembra pa smo se trudili kar se da hitro in neboleče vtiriti v delovne sheme. Na koncertnem področju je bila jesen plodna, slišali smo en manj in en bolj navdušujoč dogodek iz cikla Zvoki šestih

strun: 17. oktobra 2003 **Eduarda Fernandeza** na koncertu (in naslednji dan uspešnejše na seminarju na Akademiji za glasbo), 21. novembra 2003 pa odličen **dvoj Gruber - Maklar**. Še vedno so vstopnice za člane EGTE (tiste, ki redno plačujejo članarino) po 1000 SIT, prav tako je cena tudi za učence in študente kitare, če je število predhodno dogovorjeno z go. Alenko Brglez iz Cankarjevega doma (tel. 01-2417171). V

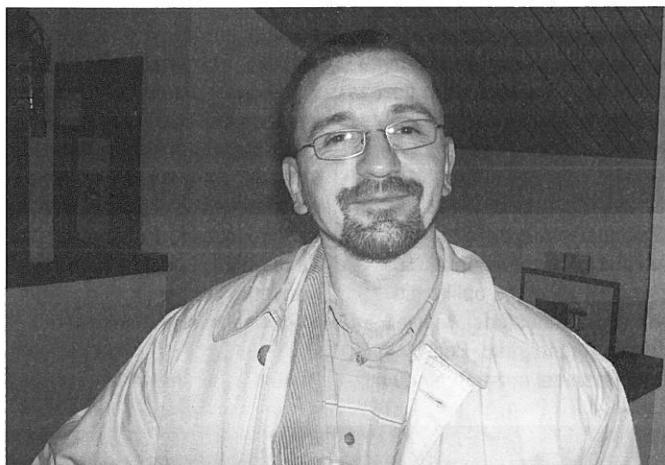
Modrem salonu hotela Union smo lahko prisluhnili **Zoranu Krajišniku** 3. novembra 2003 in **Luciji Lavbič** dne 18. decembra. Zoran Krajišnik je imel tudi 2-dnevni seminar na Glasbeni šoli Ljubljana Vič-Rudnik. V času od 24. do 27. septembra je bila v Ankari 2. konferenca ASEG, katere se je uspešno udeležila slovenska delegacija, več o tem pa v poročilu iz Turčije. V Kopru so od 19. do 22. novembra 2003 potekali Dnevi

kitare. Dogajanje je bilo pestro in zanimivo, poleg prodajnih razstav, pogovorov in predavanj so se zvrstili številni seminarji (Paolo Pegoraro, Tomaž Šegula, Stefano Viola, Aniello Desiderio) in koncerti (**Ana Forznarič, Sebastjan Grego, Gianpaolo Bandini in Cesare Chiacchiarella, Aniello Desiderio, koncert študentov Visoke šole za glasbo Dunaja**).

(Povzela: Bojana Poljsak)

## When the fire burns low - Koncert kitarista Zorana Krajišnika

*Modri salon Hotela Union – 3. novembra 2003*



**Zoran Krajišnik**

Prišel je z nekakšno naglico, skoraj z nemiri. Ni se še dobro umiril na stolu, ko je, meni se je zdelo prehitro, ne bom rekel nepremišljeno, že stregel z Dyensem. Prehitro za klasike. Brez začetne koncentracije, ki bi jo potreboval bodisi on, bodisi občinstvo. Saudade je bil zame v znaku vprašaja. Kot predfilm. Kot napoved koncerta. Uvod. Ne zato, ker bi se bistveno razlikoval od nadaljevanja, ampak zato, ker je bil na hitro pogret. Pri Townerju me je ogenj že rahlo grel. Kot diskretno

prasketajoča žerjavica. Ležerno, lahkotno, neobvezno. V skoraj jazzovskem stilu. Brez nepotrebne patetike, brez vsiljivega opozarjanja nase. S hitrimi gibi v levici, z vratolomnim vibratom, boljšim pretokom kot podrobnostmi. Tonsko neutralno, rahlo čustveno. Unplugged. Prijeten ogenjček. In ko sem mu pri sebi vedno bolj prikimaval, je prišel obrat. Kot bi bil na zmenku z dekletom, ki mi je všeč, ne ravno noro, a dovolj, da moj nasmej s komaj zaznavno piganostjo zrcali njenega, da je na filmu nekaj

več barve, več občutljivosti, pike že skoraj tvorijo sliko, razmišljam o prvi približevalni potezi ... Nato pa me zmoti neka podrobnost, nek kod, kot bi se imunski sistem v hipu odzval na tujek, naenkrat več ne vem, kaj tam počнем, všečnost se razblini. Ni obvladal časa. Ni dvignil temperature. Ni zmogel kulminacije. Manjkala je dramaturgija. Vzlet. Zaplet. Let. Sedaj sem pogrešal patetiko. Maščobo. Pot. Dobil sem vtis, kakor bi igral na električno kitaro, vendar brez ojačevalca. In brez basista. Virtuoznost in

vihavrost nista preprečili oddaljevanja. Temperatura je padla. Nadaljevanje ni bilo drugačno. Če se ne bi zgodil usodni zasuk, bi še vedno hvalil nižjo voltažo, sproščenost, neobremenjenost. Tako sta bila genialna Bogdanovič in Dyens bolj svobodna kot skrivnostna, bolj »izštekan« kot angažirana, kisika je bilo sicer dovolj, vendar ga ogenj ni hotel in ob nepopolnem zgorevanju so se v dimu zaznavali le obrisi. Poznejše pivo je žerjavico hitro pogasio.

**Mladen Bucić**



**Zoran Krajišnik z »egtovcia«**



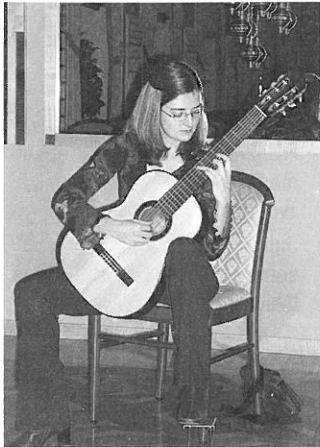
# Koncert kitaristke Lucije Lavbič

*Iz cikla Kitarski večeri v Modrem salonu,  
Grand hotel Union – Ljubljana, 18. decembra 2003*

**Program:**

I. Albéniz: GRANADA,  
D. Aguado: FANDANGO  
VARIADO,  
J.Turina: HOMMAGE À  
TÁRREGA,  
R. Gerhard: FANTASIA,  
F. Sor: TEMA IN VARIACIJE op.  
28,  
G. Sanz: SUITE ESPAÑOLA

V četrtek, 18. 12. 2003 je v organizaciji EGTE (Društvo slovenskih učiteljev kitare) in Grand hotela Union potekal koncert mlade in nadarjene kitaristke Lucije Lavbič pred ne zelo številčno, a zato toplo in v precejšnji meri strokovno publiko. Že na začetku tega zapisa moram žal ugotoviti, da so kljub hvalevredni organizaciji in trdu predsednika EGTE Žarka Ignatovića in Grand hotela



Union koncerti iz cikla Kitarski večeri v Modrem salonu, namenjeni uveljavitvi mladih slovenskih kitaristov, slabo obiskani. Navsezadnje so bili prav vsi koncerti (Duo Eva Jelenc in Anže Palka, Sanja Plohl, Svetlana Pušnik, Tanja Brecelj, Vojko Vešligaj, Zoran Krajišnik kot gost ter Lucija Lavbič) na zavidljivi ravni, ki kaže na lepo prihodnost slovenske kitare. Vsi ti mladi umetniki za svoj razvoj poleg izčrpavajočih vaj in discipline potrebujejo še uspešne koncerte v polnih dvoranah, kar jih napolni z zadostno mero samozavesti in jim da prav v njihovih hotenjih, poplača

dvome in žulje ter jih napolni z energijo za nadaljnje napore in rast. Za kritike tako ali tako vemo, da se na daleč ogibajo kitaristov, zato nagradimo svoje mlade upe z obiskom njihovih koncertov in jim od srca zaploskajmo. Naj si sodbo o obiskanosti kitarskih koncertov v Unionu ustvari vsak sam: krivdo lahko naprtimo bodisi terminu (sredi tedna) bodisi slabii osveščenosti članstva ali slabii obveščenosti (na koncertih je premalo študentov in dijakov), organizatorjem v EGTI zagotovono.

Modri salon Uniona je hvaležna dvorana za nastope solistov in komornih skupin. S svojo zasnovjo je primeren za tip salonskega koncerta. Osebno me moti malo premalo zvoka (še kako potrebnega pri tako krhkem instrumentu, kot je kitara), manjka majhen oder, ki bi nekoliko privzdignil solista in nekoliko popravil omenjeno, ter več luči, ki bi osvetljevala izvajalca ter občinstvo bolj osredotočila na dogajanje na odru: konec concev imamo poleg ušes tudi oči. Mislim, da bi se z malo truda naštete pomankljivosti lahko odpravile. Lucije Lavbič se spomnim z njenega nastopa na zaključnem koncertu tečaja GM v Velenju, enega prvih slovenskih, nekega daljnatega leta, ko je bila stara deset let: bila je vesela punčka, na oder je prišla vsa razigrana s svojo maskoto Algom (simpatični stvor iz priljubljene

nadaljevanke) v roki, jo položila na tla in zaigrala, ne boste verjeli, 3. Lobosov preludij. Spomnim se navdušenja, s katerim smo pospremili njen zavidanja vreden nastop. In taista Lucija je sedaj tu pred nami petnajst let kasneje. Prešine me tisti znani občutek o minljivosti časa.

Španski program. Razumljivo, saj je sedaj na postdiplomskem študiju pri prof. Demetriu Ballesterosu v Madridu. In s prvo skladbo, popularno Granado, nakaže kakšen bo



ustrezne literature, ki je, kakor vemo, pri kitaristih ni v izobilju. Izbera programa je tudi umetnost: treba ga je zelo, zelo domisliti.

Nedvomno je pripisati zasluge za njeno visoko igro tudi dobršoli, ki jo je bila deležna (žal v programske listu ne preberemo, kdo jo je učil na žalski glasbeni šoli – prof. Marija Alatič in njen oče, prof. Srečko Lavbič); prof. Blanši Jovetič na SGŠ v Celju, prof. Andreju Grafenauerju na ljubljanski AG in njenemu sedanjemu profesorju. Mnenja sem tudi, da so podatki v njeni biografiji v koncertnem listu preskopi. Želim si več konkretnih podatkov: katerih tekmovanj se je udeležila in omembe najbolj uspešnega, na katerih tečajih je sodelovala (pred tremi leti je na Glasbenem juliju na Obali npr. krstila novitet Janeza Gregorca, kar se mi zdi pomemben dosežek za celo nacijo in prav gotovo omembe vredno dejanje v biografiji), s kom je sodelovala (slišal sem jo s flavistikom Lariso Zurunić, kitarskem kvartetu Amarcord, ki je prav tako žel velike uspehe po Sloveniji) itd.

S koncerta sem se dobre volje vračal domov. Izpolnil je moja pričakovanja in jih celo presegel. Le takoj naprej, draga Lucija in hvala za odličen koncert. Želimo si, da bi nas še naprej tako razveseljevala. Čimprej!

**Jerko Novak**



# Kronika SOD

Junij – december 2003

## 2. POLETNI ORGELSKI CIKLUS

Ciklus štirih orgelskih koncertov je bil letos posvečen komorni glasbi:

24. junija 2003:  
župnijska cerkev sv. Martina v Srednji vasi pri Bohinju izvajalci:

Marta Močnik - sopran  
Urban Fele - trobenta  
Primož Malavašič - orgle

27. junija 2003:  
mestna cerkev sv. Mohorja in Fortunata v Šoštanju izvajalci:

Julija Rechenmacher – sopran  
Phillip Toman – baročna violina  
Barbara Sevšek - positiv, orgle

29. junija 2003:  
župnijska cerkev sv. Petra v Naklem izvajalki:

Tina Žerdin - harfa  
Andreja Golež – orgle

04. julija 2003:  
nadžupnijska cerkev sv. Martina v Šmartnem pri Slovenj Gradcu, izvajalca:

Martin Belič – flavta  
Nina Štalekar – orgle

## 2. SLOVENSKI ORGELSKI DAN – GS Fran Korun-Koželjški, Velenje - 4. 10. 2003

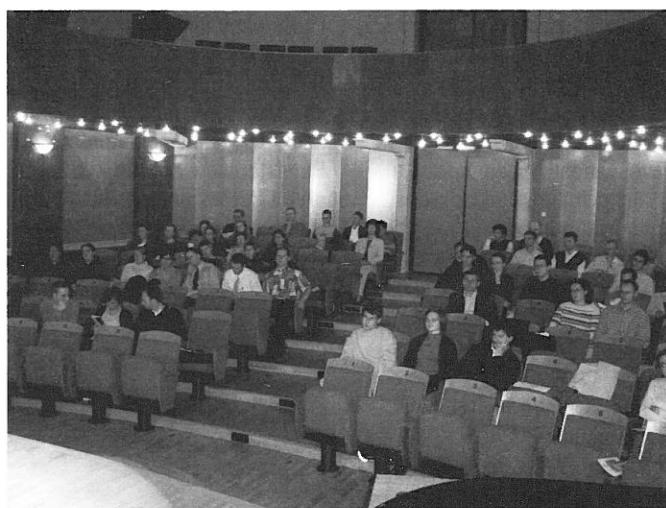
- občni zbor slovenskega orgelskega društva.
- primer učne ure z mag. Hannfriedom Luckejem - Salzburg



### SLOVENSKO ORGELSKO DRUŠTVO

SLOWENISCHE ORGELGESELLSCHAFT  
SLOVENIAN ORGAN SOCIETY

Jenkova 4, 3320 Velenje, [www.orgelsko-drustvo.si](http://www.orgelsko-drustvo.si)



Člani SOD pred občnim zborom v orgelski dvorani GS Velenje

- |   |  |
|---|--|
| <ul style="list-style-type: none"><li>- omizje na temo "Možnosti poklicnega udejstvovanja organistov", voditelj Matej Podstenšek</li><li>- predavanje "Zanimivosti o različnih vrstah orgel. Kakšne orgle so potrebne za vrhunsko pedagogiko", dr. Martin Kares, predsednik Vereinigung der</li></ul> | <ul style="list-style-type: none"><li>Orgelsachverständiger Deutschlands – Nemške zveze izvedencev za orgle in Dalibor Miklavčič</li><li>- predavanje "Ples in orgelska glasba ob koncu 16. stoletja", Marko Motnik,</li><li>- orgelski koncert - mag. Hannfried Lucke</li></ul> |
|---|--|

- "Izzven orgelskega dne" v izvedbi slovenskih orglavcev in čembalistov

## Seminar za izobraževanje orgelskih izvedencev

pri Deželnri glasbeni direkciji Zgornje Avstrije Linz (drugi del izobraževanja od 9. do 11. oktobra 2003) udeležba članov orgelskega društva

## MOJSTRSKI TEČAJ

IN KONCERT:  
**FRANCESCO FINOTTI,**  
Italija

(2.- 4. december 2003 Zavod sv. Stanislava, Ljubljana v sodelovanju z IIC)

Spored koncerta:

Mozart, Schumann, Liszt, Reubke, Bach

Vsebina tečaja:

- poljubna orgelska literatura za aktivne udeležence
- načela registracije v transkripcijah 19. stoletja
- Robert in Clara Schumann in pedalni klavir ter orgle
- Franz Liszt, virtuozi, razpet med klavirsko in orgelsko zvočnostjo
- Julius Reubke in njegovi sonati - vpliv Liszta in Wagnerja

(Povzela: Barbara Sevšek)

## 2. slovenski orgelski dan

Prva oktobrska sobota z datumom 4. 10. 2003 je bila kljub kislemu vremenu pravi praznik za orgelske navdušence.

Slovensko orgelsko društvo s sedežem v Velenju je po lanskoletni prvi tovrstni prireditvi v ljubljanskem Zavodu sv. Stanislava tokrat v prostorih Glasbene šole Fran Korun Koželjški Velenje pripravilo že 2. slovenski orgelski dan, ki je s svojim zanimivim sporedom privabil precejšnje število članov društva in drugih prijateljev orgel. Celodnevni

prerez pestrega orgelskega dogajanja, zajet v lično oblikovani programske knjižici, je blizu sedemdesetim udeležencem ponudil na eni strani strokovna predavanja in pogovore o aktualnih temah z različnih področij organistike, na drugi strani pa priložnost za prijetno druženje in izmenjavo vsakovrstnih predlogov in idej, seveda ob neobhodni spremljavi orgelske glasbe in dobre kapljice. Odlična organizacija je izdajala usklajeno ekipo sodelavcev, v kateri sta levji

udelež bremena nosila mag. Ema Zapušek in Tomaž Sevšek. Uvodni del je minil v znamenju rednega občnega zборa Slovenskega orgelskega društva, ki trenutno šteje 150 članov, med njimi tudi šest orgelskih strokovnjakov iz tujine. Občni zbor je ob pogledu na prehojeno pot in opravljeno delo začrtal predvsem smernice prihodnjega delovanja. Med projekti, ki jih društvo namerava uresničiti v tem šolskem letu, omenimo seminar liturgične orgelske igre na Primorskem, 8. mednarodno

orgelsko šolo z Michaelom Kapsnerjem v Velenju, ogled nekaterih slovenskih orglarskih delavnic, revijo orgelskih oddelkov, študijske skupine za učitelje orgel, predavanje v Slovenski filharmoniji, poletni orgelski ciklus, pa še kaj bi se našlo.

Strokovni del 2. slovenskega orgelskega dne je uvedla demonstracijska učna ura z nemškim orglavcem Hannfriedom Luckejem, profesorjem na salzburškem Mozarteumu. V odkrivanju in





**Organisti – člani SOD se zibajo v ritmu renesančnih plesov**

podčrtavanju muzikalno-tehničnih poudarkov Sonate neznanega skladatelja in sklepnega stavka Bachove Triosonate v d-molu se je izkazal za prodornega in ustvarjalnega pedagoga. Ob skopo odmerjenem času ni bilo moč



**Demonstracijska učna ura s prof. Luckejem**

glasbila, ki ga je razvil dr. Kares. T.i. „baročno-romantične“ mehanske orgle z zmožnostjo prenosa vseh registrrov za eno oktavo navzdol resda predstavljajo kompromisno, a cenovno ugodno rešitev, ki se od elektronskih ponaredkov loči po lepi intonaciji, občutljivih klaviaturah in resničnih piščalih. Zadnje predavanje 2. slovenskega orgelskega dne pa je bilo posvečeno plesu in orgelski glasbi ob koncu 16. stoletja. V orgelskih tabulaturah tega časa je moč najti veliko število raznovrstnih plesov, na številna vprašanja interpretacije, ki se poustvarjalcem zastavljajo

pričakovati čudežev, pa vendar sta učenki Veronika Rošer in Nina Štalekar uro zapuščali s kopico dragocenih nasvetov in vzpodbud za samostojno vadenje.

Tudi omizje o možnostih poklicnega udejstvovanja organistov – cerkvenih glasbenikov ni ponudilo dokončnih rešitev in receptov, je pa zato odprlo ali vsaj dodatno osvetlilo nekatera žgoča vprašanja, povezana z omenjeno problematiko. Razmah na področju izdelovanja in restavriranja orgel ter porast zanimanja za učenje in igranje orgel sta le dva najbolj očitna pokazatelja dviga orgelske kulture v našem prostoru v zadnjih letih, z večanjem števila kvalitetnih instrumentov in mladih izobraženih orglavcev pa se seveda upravičeno zastavlja tudi vprašanje, kako s tem poklicem zaslužiti za vsakdanji kruh. Gordijski vozeli so poskušali razplesti dr. Štefan A. Ferenčák, mag. Tomaž Nagode, Primož Malavašič, Tadej Sadar in Matej Podstenšek, ki je vodil pogovor.

Dr. Martin Kares, predsednik Nemške zveze izvedencev za orgle, zaradi obolenosti žal ni prišel v Velenje. Načrtovano predavanje o različnih orgelskih tipih, naši odgovornosti do orgelske krajine in zahtevah vrhunske orgelske pedagogike glede instrumenta za poučevanje je tako prevzel Dalibor Miklavčič, predsednik Slovenskega orgelskega društva. Zavedajoč se, da je nemogoče, v enem samem instrumentu združiti vse različne tipe orgel, smo se lahko ob predvajanju zvočnih posnetkov pobliže seznanili s posebnim tipom

ob izvajanju teh skladb, pa je mogoče odgovoriti le s poznavanjem tedanje plesne kulture. Predavatelj Marko Motrič je udeležence povabil, da so najbolj prljubljene pozoreniesančne plese kot so pavana, galiarda in branle zaplesali tudi sami ter se tako poskušali čimbolj vživeti v živahno sliko tedanjega človeka, ki se je neposredno odražala prav v njegovem plesu.

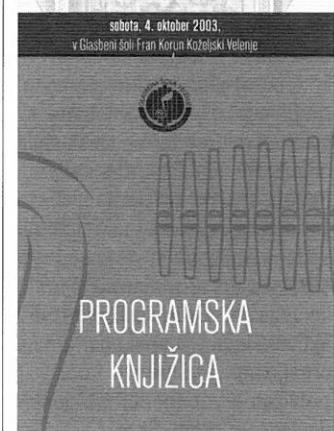
Bogat dan je okronal večerni koncert na Allgäuerjevih orglah v Orgelski dvorani Glasbene šole Velenje. Hannfried Lucke je delom Sweelincka, Bacha-očeta, neznanega skladatelja, našega Zupana, Mozarta, Hesseja in Gigouta dodal lastno improvizacijo. Med koncertom se je mag. Ema Zapušek, podpredsednica Slovenskega orgelskega društva, zahvalila vsem, ki so kakorkoli pripomogli k uspešni izvedbi 2. slovenskega orgelskega dne: domačim in tujim orgelskim strokovnjakom-predavateljem, gostiteljici in soorganizatorki Glasbeni šoli Velenje z ravnateljem mag. Ivanom Marinom, prav tako pa vsem sponzorjem in donatorjem, ki so s svojo finančno podporo omogočili izvedbo celotne prireditve.

Da pa se ne bi prehitro razšli, je enajst slovenskih orglavcev, orglavk in čembalistk mlajše generacije, vsak izmed njih je v sproščenem pokoncertnem vzdušju izvedel po eno skladbo, poskrbelo še za „izzven“ 2. slovenskega orgelskega dne. „Izzven“ – beseda, ki jo bomo zaman iskali v Slovarju slovenskega knjižnega jezika in



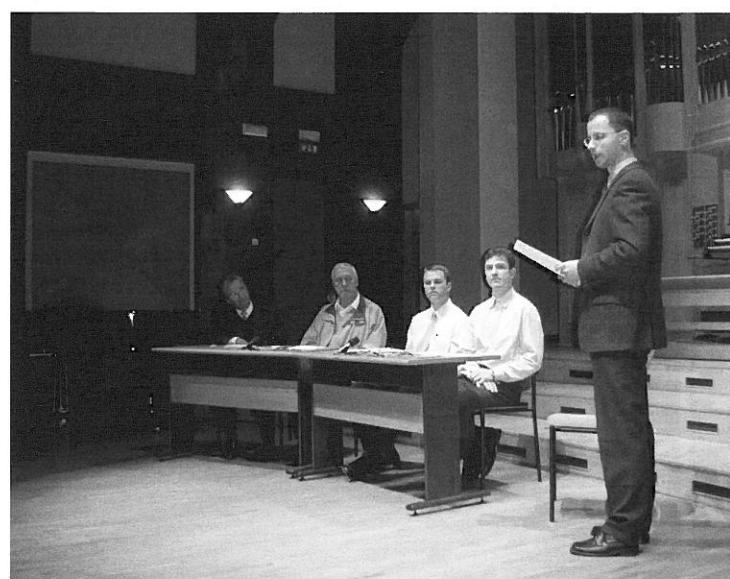
## 2. SLOVENSKI ORGELSKI DAN

kongvenca Slovenskega orgelskega društva



ki simbolično nakazuje svežino duha in idej kroga ljudi, ki je združil svoje moči v prizadevanjih za dvig ravni profesionalne in ljubiteljske orgelske kulture. Dan je tako izvenel v prijetnem spoznanju, da ne le sanjam, temveč tudi uresničujemo iste sanje.

**Klemen Karlin**



**Okrogle miza o poklicnih možnostih organistov**

## Drugi poletni orgelski koncertni ciklus – poletje 2003

Slovensko orgelsko društvo si je za eno izmed temeljnih dejavnosti v našem kulturnem prostoru zadalo nalogu, da bi ozaveščalo širšo javnost o visoki umetniški vrednosti orgel kot glasbenega instrumenta in o vrednosti dediščine orgelskih glasbil na Slovenskem. V ta namen je letos organiziralo že "Drugi poletni orgelski ciklus" – kopico štirih koncertov na nekaterih zanimivih starih orgelskih instrumentih ter na nekaterih v zadnjem času novozgrajenih instrumentih po Sloveniji. Pri tem so se koncertne prireditve namerno izognile s kulturo prezasičenim večjim centrom ter so se skušale omejiti na manjše kraje, saj je namen društva razvijati koncertno dejavnost tudi na do sedaj manj znanih, vendar orgelsko dokaj zanimivih lokacijah. Tako so se koncertno aktivni člani Slovenskega orgelskega društva tudi letos približali prvobitnemu poslanstvu orgel. Skozi zgodovino so namreč orgle imele v vsakdanjem življenju tako vasic na podeželju kot tudi manjših in večjih mest samoumeven prostor ob vsakovrstnih priložnostih; bodisi ob praznikih ali povsem običajnih dneh, ob veselih, pa tudi ob manj osrečujučih dogodkih. Bile so glasbilo, ob katerem je glasbo lahko doživljal vsakdo, ne glede na njegov družbeni položaj ali finančne zmožnosti. Orgle so tako

zdrževale izobražene in neizobražene, ljudi iz nizkih in visokih družbenih slojev. V devetdesetih letih minulega stoletja je Slovenija – po dolgoletnem zapostavljanju tega glasbila - doživela opazen razvoj na področju širitve orgelske kulture, med drugim tudi z gradnjo novih orgel. Novo nastale orglarske delavnice so

umetnostjo bogatiti širši krog ljudi po Sloveniji, hkrati pa tudi vzbujati zavest o dragocenih posebnostih vsakega, še takoj majhnega posameznega instrumenta in o visoki zvezensko-umetniški vrednosti celotne slovenske orgelske krajine kot take. Širje koncerti, ki so sestavljali letošnji »Drugi poletni orgelski

Marta Močnik, trobentar Urban Fele in organist Primož Malavašič, ki so na zelo uspešno obnovljenem in s hrbtnim pozitivom dopoljenem Kunatovem instrumentu izvedli pešter program z deli od baroka do sodobnosti. Najprej je bila na programu Händlova aria »Let the bright Seraphim« za sopran, trobento in orgle, sledila je Bachova aria »Ich will dir mein Herze schenken« za sopran in orgle iz avtorjevega Matejevega pasiona, kot tretjo točko sta trobentar Urban Fele in organist Primož Malavašič izvedla Torellijs »Concertino in C« za trobento in orgle. Sledila je Stachowiczeva baročna stvaritev »Veni consolator« za sopran, trobento in orgle, program pa se je nadaljeval s Preludijem za orgle solo, Bux WV 137, Dietricha Buxtehudeja ter z Mozartovo koncertno arijo »Exultate, iubilate« in »Alleluia« KV 165, v priredbi za sopran in orgle. Koncert sta sklenili dve stvaritvi slovenskih skladateljev, prirejeni prav za tokatne izvajalce; to sta deli: »Alleluia per soprano, tromba in B e organo« Ivana Florjanca ter »Svet« iz dokaj zajetne stvaritve »Nova maša 97« za mešani zbor, ženski zbor, tri trobente in orgle Damijana Močnika v avtorjevi priredbi za trobento, sopran in orgle.

Drugi koncert, ki ga je povezovala Suzana Ramšak, so v petek, 27.junija 2003, v mestni cerkvi sv. Mohorja in Fortunata v Šoštanju izvedli sopranistka Julija Rechenmacher, solist na baročni violini Phillip Toman ter organistka Barbara Sevšek, ki je igrala na zgodovinske orgle na koru, prenesene iz nekdanje šoštanjske župnijske cerkve ter na pozitiv v prezbiteriju, ki ga je za ta koncert ljubezno posodil g. Brane Košir. Na programu sta bila najprej Frobergerjeva orgelska Toccata III. ter Ricercar, sledila je Hanffova kantata »Ich willden Herren loben alle Zeit« za sopran, violino in continuo, nato Bachova Fantazija v c-molu za orgle solo ter recitativ »Ich habe genug« in arija »Schlummert ein, ihr matten Augen« za



Utrinki z drugega koncerta poletnega ciklusa SOD

izdelale več izjemno kvalitetnih novih orgelskih instrumentov in s tem bistveno razširile možnosti kvalitetnega koncertiranja. V sklopu omenjenih prizadevanj so koncertno aktivni člani Slovenskega orgelskega društva v sodelovanju z gosti tudi letos v zadnji tretjini junija in začetku julija pripravili ciklus orgelskih koncertov in tako skušali približevati in z glasbeno

ciklus», so potekali od 24.junija 2003 dalje v raznih krajih po Sloveniji - v Srednji vasi v Bohinju, Šoštanju in Naklem ter skleplni koncert ciklusa - 4.julija 2003 - v Šmartnem pri Slovenj Gradcu. V ospredju letošnjega programa poletnega orgelskega ciklusa je bila komorna glasba z orglami, ki so jo izvajali nekateri ustanovni člani Slovenskega orgelskega društva, študentje različnih Univerz za glasbo v tujini in diplomanti AG v Ljubljani ter gostje instrumentalisti. Tako smo orglam lahko prisluhnili v spremjevalni vlogi v zelo pestrih komornih kombinacijah: z glasom, s trobento, z baročno violino, s harfo in s flauto, predstavile pa so se tudi v solistični vlogi.

Prvi relativno dobro obiskani koncert je potekal v torek, 24.junija 2003 - na terminsko sicer nekoliko neugoden predpraznični dan, botroval pa mu je hkrati tudi zaključek šolskega pouka - v župnijski cerkvi v Srednji vasi v Bohinju. Na njem so nastopili sopranistka





Andreja Golež in Tina Žerdin sta očarali poslušalstvo

sopran in continuo. Program je nadaljevala izvedba Händlove stvaritve »Süße Stile, sanfte Quelle, ruhiger Geiassenheit« za sopran, violino in continuo, koncert pa je sklenila Kerllova Passacaglia v d za orgle solo. Ceprav je koncert motila neprimerna uporaba ozvočenja, so glasbeniki izvedli sloganovo prečiščen in značilno afektirajoče pulsirajoč baročni večer.

Tretji koncert sta v nedeljo, 29. junija 2003, v župnijski cerkvi sv. Petra v Naklem izvedli harfistka Tina Žerdin in organistka Andreja Golež. Na njem smo lahko slišali dokaj nenavadno kombinacijo dveh povsem različnih instrumentov – harfe in orgel, ki sta se v njuni izvedbi začudujanje ujemala. To je potrdil že uvodni, v lepem zvenskem sorazmerju izvedeni Koncert za harfo in orgle Josefa Blanca, kateremu je sledil v romantičnem in sodobnem duhu oblikovani koncertni program. Poleg dobro artikulirane Mendelssohновe šeste sonate za orgle v d-molu op.65 je koncert obsegal še »Dialog za harfo in orgle« angleškega ustvarjalca Davida Watkinsona,

nato »Improvizacijo za harfo solo« Daliborja Bernatoviča – v njej je solistka poleg barvne pestrosti in zanimivih efektov pokazala velik dinamičen razpon. Dokaj značilno francosko je v nadaljevanju zvenela Duboisova orgelska Tokata, nekoliko ponesrečena pa se je zdela naslednja točka – izvedba priredbe »Adagietta« iz pete Mahlerjeve simfonije; koncert je sklenila dokaj eterično zasnovana Aria za harfo in orgle francoskega skladatelja Marcela Grandjanya. Po koncertnem programu in dodatkih je povezovalka programa mag. Ema Zapušek predstavila še delovanje Slovenskega orgelskega društva.

Na relativno zelo dobro obiskanem sklepnu koncertu letošnjega poletnega orgelskega ciklusa v petek, 4. julija 2003, sta v - zelo lepi, gotsko zasnovani in za slovensko podeželje značilno barokizirani - nadžupnijski cerkvi sv. Martina v Šmartnem pri Slovenj Gradcu koncertirala mlada umetnika flautist Martin Belič in organistka Nina Štalekar, ki sta izvedla tehten program baročnih del in skladb

devetnajstega stoletja. Mlada umetnika sta se najprej predstavila z Bachovo Sonato v g-molu za flavto in continuo, Bachova dela št.1020, v kateri sta kljub manjšim tehničnim spodrljajem pokazala zgledno fraziranje in dobro zvensko sorazmerje. Sledilo je znano Debussyjevo impresionistično obarvano delo – Syrinx za flavto solo, v katerem je solist – flautist Martin Belič - pritegnil pozornost s številnimi barvnimi in dinamičnimi odtenki. S precejšnjo mero okusa sta umetnika nato izvedla Corellijev variacijski niz – skladbo »La Follia« op.5/XII v priredbi za flavto in orgle. V tristavčni Mendelssohnovi Sonati II. za orgle v c-molu op.65, ki jo je v nadaljevanju Nina Štalekar zgledno izigrala, pa so se pokazale vse prednosti in slabosti pred tremi leti obnovljenih in povečanih Naraksovih orgel iz leta 1884. Mojstri Škofijske orglarske delavnice iz Maribora so enomannualnemu Naraksovemu izvirniku, ki so ga v celoti obnovili, dodali mojstrsko uspeli pozitiv na korni ograji, žal pa se povečanje pedala na normalen

obseg – izviren je bil s kratko oktavo – ni posrečilo, saj so nekateri oktavni transferi uglasitveno, barvno-zvensko in voluminozno ter - v neposredni povezavi s tem - zlasti estetsko povsem neustrezni. Čeprav smo pričakovali nekoliko več značilno baročno nabreklega fraziranja, nekoliko jasnejšo izigranost in bolj preciziran echo, pa je bila med najbolj uspelimi brez dvoma sklepna točka – štiristarčna Sonata v c-molu Antonia Vivaldija, tako da sta umetnika flautist Martin Belič in organistka Nina Štalekar navdušenemu občinstvu zaigrala še dva dodatka.

Po koncertu je povezovalka programa mag. Ema Zapušek predstavila delovanje in namen Slovenskega orgelskega društva ter prizadevanje članov, da bi v vsakoletnim rednim prirejanjem koncertov – med drugim tudi poletnega orgelskega ciklusa – ozaveščali širšo javnost o visoki umetniški vrednosti orgel kot glasbila ter o pomembnosti ohranjanja visoko vredne pestrosti dediščine orgelskih instrumentov na Slovenskem.

Pavel Merljak

**koncertno uglaševanje  
servis, reparacija  
trgovina  
izposoja**

**ZLATKO SILIČ d.o.o.**  
prodajni agent za klavirje:  
**STEINWAY & SONS**  
in  
**BOSTON**  
tel./fax: (01) 427 1286  
Livada 12, 1000 Ljubljana  
E-mail: zlatko.silic@s5.net  
www.silic.cjb.net



## Eurovox 2003

**Kongres Evropskega združenja pevskih pedagogov, EVTA  
Voice, Body & Soul (Glas, Telo & Duša) - Oslo, 8.- 11. avgusta 2003**

Norveško združenje pevskih pedagogov (NSPF) in Norveška Akademija za glasbo v Oslo sta od 8. do 11. 8. 2003 organizirala Kongres evropskih pevskih pedagogov z naslovom Glas, telo in duša. Zelo obširen program tridnevnega kongresa je imel en sam cilj: kako z glasom doseči svobodno izraznost (glas v telesu, telo v glasu, poduhovljena izraznost, izrazna duša itd., komunikacija).

Zvrstila so se različna predavanja, delavnice, učne ure in koncerti. Predavatelji so bili skladatelji, zgodovinarji - muzikologi, zdravniki otorinolaringologi, solopevci/ke. Prav zaradi tega so temo obravnavali iz različnih zornih kotov in pregledali, kakšne možnosti imamo, ko komuniciramo kot pevci, igralci, spikerji, učitelji, voditelji itd., na različnih umetniških področjih, v različnih glasbenih stilih, z različnimi izraznimi sredstvi (petje, govorjeni tekst, ipd.). Med zanimivejšimi tematikami naj omenim predavanje prof. Per-Ake Lindestada s Švedske, kirurga na Huddinge University Hospital v Stockholm. Ukvarya se z odkrivanjem in zdravljenjem nepravilnosti v glasu, predvsem z raziskovanjem glasovnih nepravilnosti zaradi nevroloških napak in s študijem patofiziologije hripavosti s pomočjo visoko frekvenčnega slikanja.



**Predstavniki enajstih članic EVTE**

Sopranistka Elisabeth Howard iz ZDA je v svojih učnih urah z izjemnim pedagoškim čutom in znanjem "odpirala" izraznost pevcev in pevk, ki so izvajali izključno novodobno vokalno glasbo (pop, rhythm and blues, jazz in musical). Dotaknila se je nam vsem znanih problemov dihanja, opore, belting (posebna tehnika petja, predvsem musicala), jakosti in projekcije glasu, uporabe različnih vrst vibrata, dinamike, glasovne prožnosti, barve, improvizacije, faziranja, itd.

Prav tako zanimiv je bil nastop danske pevke in pedagoginje Catherine Sadolin, ki je razvila svojstveno tehniko petja. Njena metoda obsega štiri glavne načine oblikovanja glasu: neutral (neutralni zvok glasu, mehak ton) curbing (pol metalni

zvok) drive (metalni zvok) belting (metalni zvok) Vsi načini se med seboj prepletajo in s tem ustvarjajo potrebno koordinacijo za barvito in izrazno interpretacijo predvsem sodobnih glasbenih stilov (pop, jazz, blues, itd.). Čeprav je bila pri svoji demonstraciji zelo prepričljiva, pa je marsikdo od poslušalcev v dvorani podvomil o tako enostavnih rešitvah problemov pevske tehnike.

Anne Gjevang, priznana norveška mezzosopranistka, je vodila učno uro z mladimi pevci in pevkami, študenti Norveške Akademije za glasbo.

Poustvarjali so pesmi E. Griega na nemška besedila. Njena pozornost je bila usmerjena na interpretacijo skladb.

Omeniti velja še dva koncerta. Na prvem sta se predstavili dve norveški pevki: Unni Lovlid in Berit Opheim, ki se profesionalno ukvarjata s poustanjanjem norveške ljudske glasbe. Obe vrhunski pevki sta z izjemno pevsko tehniko in s pretanjanim podajanjem prevzeli poslušalce v dvorani (kakih štiristo).

Na drugem koncertu pa sta nastopili dve mladi norveški pevki in Norveški mladinski zbor. Sopranistka Isa Katarina Gericke (diplomantka Norveške Akademije za glasbo) je s pianistom Sveinungom Bjellandom poustvarila osem samospevov za glas in klavir norveških skladateljev

(Halfdan Kjeruf 1815-1868, Agathe Backer Grondahl 1847-1907, Otto Winter-Hjelm 1837-1931), ki so pisali skladbe na nemška besedila. Organist Nils Henrik Asheim je svojo skladbo Stare norveške narodne pesmi v lastni improvizaciji poustvaril s sopranistko Anne Lise Bernstsen. Nastopil je tudi odličen mladinski zbor, ki je pod vodstvom Barbro Greneresen zapel nekaj skladb norveških zborovskih skladateljev (K. Nysted 1915-, S. Olsen 1903-1984, E. Grieg 1842-1907).

Poleg opisanih koncertov sta se zvrstila še dva. Vsi pa so bili ena sama manifestacija norveške ustvarjalnosti in poustvarjalnosti na področju vokalne glasbe - tako pretekle kot sodobne.

Kongres v Oslo je bil za Slovensko društvo pevskih pedagogov še posebno slovesen. Na generalni seji predsedujočega odbora EVTE je društvo DSPP postal enakopravna (enajsta po vrsti) članica EVTE, Evropskega združenja pevskih pedagogov (Italija, Francija, Velika Britanija, Švedska, Finska, Avstrija, Nemčija, Nizozemska, Švica in predsedujoča Norveška).

Predsednica EVTA je postala Guri Egge, pevka in pedagoginja na Norveški Akademiji za glasbo v Oslo, podpredsednica pa Barbro Marklund, odlična mezzosopranistka in pedagoginja, članica vrste mednarodnih pevskih tekmovanj. Na kongresu je prof. Ingrid Sudermann (diplomantka Wilfrid Laurier University, Waterloo, Kanada) iz Trinity Western University v Vancouveru v Kanadi s pomočjo reklamnega spota povabila na Svetovni kongres pevskih pedagogov, ki bo leta 2005 v Vancouveru ([www.ICVT2005.com](http://www.ICVT2005.com)).

Poti so nam zdaj še bolj odprte. Možnosti sodelovanja in povezovanja so neizmerne. Samo na nas je, da jih bomo izkoristili in s tem pomagali sebi, našim učencem in študentom, hkrati pa tudi naši pevski kulturi.

**Pija Brodnik**



**Alenka Slokar-Bajc in Pija Brodnik s predsednico EVTE Guri Egge**



## 2. konferenca ASEG

Ankara 2003

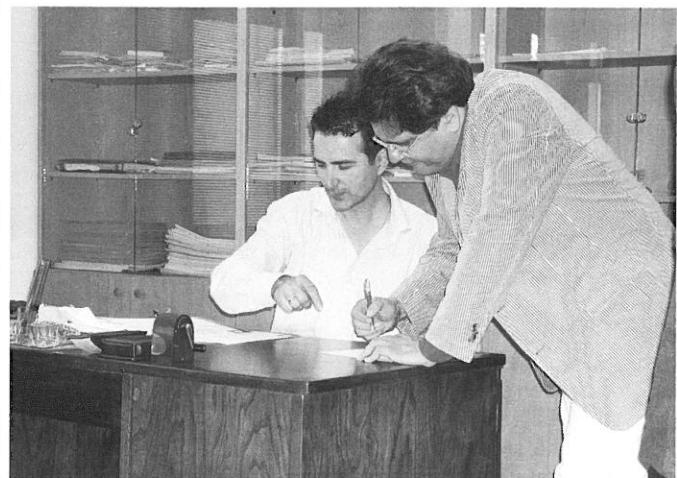


Ankara - trdnjava

Med 24. in 27. septembrom 2003 je potekala 2. konferenca Združenja klasičnih kitaristov jugovzhodne Evrope v Ankari. Organizirala jo je na novo ustanovljena turška zveza klasičnih kitaristov, ki je nastala kot posledica ustanovnega sestanka ASEG – a v Beogradu 1999. Takrat je bila podpisana izjava o nameri ustanovitve, da bi izboljšali položaj klasične kitare v državah pristopnicah. Med ustanovitelji je tudi Društvo slovenskih učiteljev kitare – EGTA. Ostale države so Grčija, Srbija in Crna gora, Makedonija, Bolgarija, Bosna in Hercegovina, Romunija in Madžarska. Zaradi zelo različnega stanja v teh državah, zaradi ustanavljanja zvez državah, kjer le – te še ne obstajajo, in izvedbe postopkov za pridobitev mandatov in soglasij v ostalih, sta bila podpis Deklaracije o ustanovitvi ter razprava o statutu preložena na 2. zasedanje, torej letosnjem. Program konference je obsegal predstavitve kitarskega dogajanja v posameznih državah, »mini sejem«, mojstrske tečaje in intenzivno delo organov ASEG – a, ki je moral uskladiti podrobnosti v pravilih, načinu funkcioniranja organizacije, izvoliti predsednika, pripraviti vse

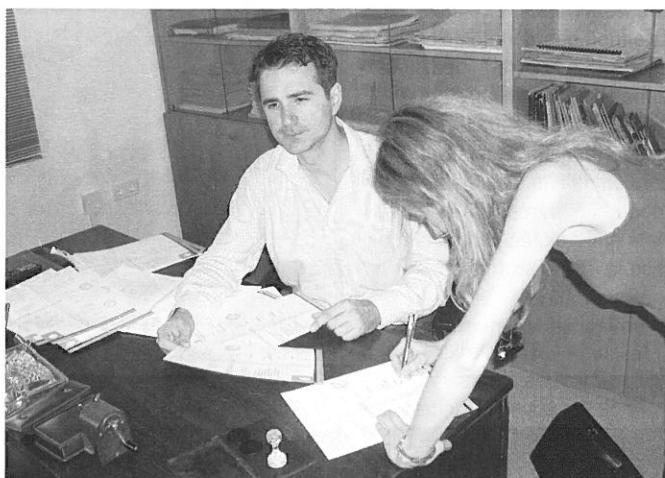
potrebno za formalno ustanovitev zveze. Slovenska delegacija se je zelo uspešno predstavila. Igor Škarab je ob asistenci Alenke Okorn (po soglasnem mnenju vseh prisotnih v najboljši predstavitvi) predaval o slovenski kitarski literaturi, ki je nastala leta 1999, s posebnim poudarkom na sežanski Zbirki skladb za kitaro 1. V polurnem predavanju so imeli prisotni možnost spoznati, videti in slišati dela Alda Kumarja, Igorja Krivokapića, Larise Vrhunc, Aleša Strajnjarja, Milka Lazarja.

Že prvi dan pa sta imeli »masterclass« Bojana Poljšak in Alenka Okorn. Vsi, ki smo prišli iz glasbeno – šolsko razvite Slovenije, smo z malce zavisti občudovali velik interes in entuziazem prisotnih študentov,

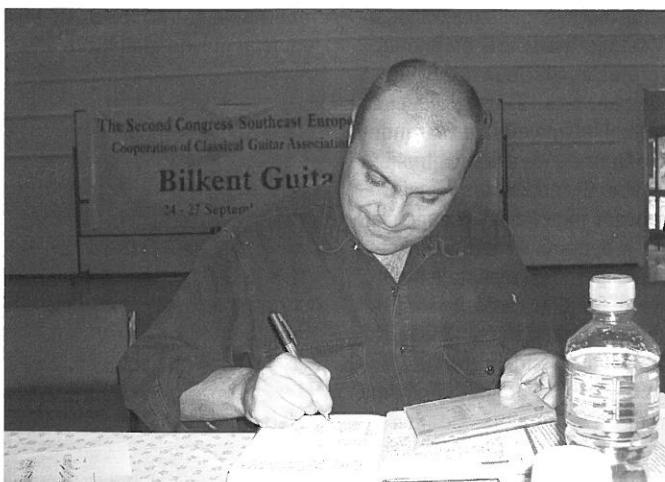


Costas Cotsiolis pri podpisovanju

ki v prepolni dvoranici niso želeli izpustiti nobene informacije ali napotka. Vsekakor plodna klima za prihodnost kitare v Turčiji. V



Slovenski podpis



Igor Škarab pri pripravah za predavanje

naslednjih dneh so se zvrstili še seminarji Costasa Cotsiolisa (Grčija), Srdana Tošića in Boška Radojkovića (Srbija), Petka Genkova (Bolgarija) ter Kursada Tercija in Korada Kagana (Turčija).

Večeri so bili rezervirani za koncerte. Dva večera recitalov in poslastica za zaključni večer – simfonični koncert, posvečen kitarskim koncertom. Poslušali smo študente Bilkentske univerze, ki so prikazali zelo solidno raven znanja. Resnično pa sta navdušila sedemnajstletni Nemanja Ostojić, študent beograjske FMU, in že precej uveljavljeni Grk Fotis Koutsotodoros, bivši študent Costasa Cotsiolisa. Oba sta se predstavila tudi zadnji dan z Rodrigovim Aranjuezom in Browerjevim koncertom št. 3 (Elegiaco) za kitaro in orkester. Simfonični večer je lepo dopolnil Hoinicov koncert za kitarski trio in orkester v izvedbi študentov ankarske univerze, ki je bil napisan posebej za to priložnost.

Bilkent University, ki je konferenco gostila v okviru Bilkentskih kitarskih dni, je zasebna univerza, ki se razteza na območju Ankare na približno 50 km<sup>2</sup> in ima izredne pogoje za delo in študij. Gre za relativno nov (1984) kompleks v zasebni lasti, v katerem študira približno 10000 študentov iz več kot 50 držav. Podobno pisana je tudi struktura profesorjev. Ime



Odmnevna slovenska predstavitev (Igor Škabar in Alenka Okorn)

Bilkent je skrajšano od *bilim kenti*, kar bi v prevodu pomenilo mesto učenja in znanosti. Leži nad Ankaro in je popolnoma samozadostno, saj vsebuje vse ... supermarketete, stanovanja, študentske domove, koncertne dvorane, parke, organiziran in

brezplačen avtobusni prevoz, banke, knjižnice ... torej imeli smo vse – razen možnosti priti do kozarca vina ali piva. Skok v center mesta je bil torej neizbežen. Za to in za oglede smo imeli seveda izredno malo časa: eno popoldne in zadnji večer ...

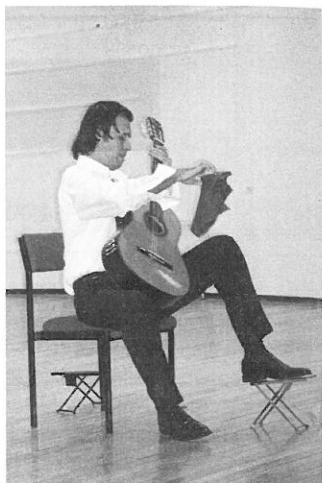
Ankara leži sredi Anatolije in je danes glavno mesto Turčije. To je postala leta 1923, ko je center modernizirane republike iz tradicionalnega Istanbula tja prenesel Mustafa Kemal Ataturk. Izredno bogato in dolgo zgodovino Ankare je opaziti še danes na vsakem koraku, nemogoče pa je prezreti silovita nasprotja med vsem starim, tradicionalnim, in novim, modernim, evropskim ... Človek dobi občutek, da je razlika med levo in desno stranjo ulice kakšnih 1500 let.

Povrnimo se h konferenci ...



Gostitelja Kursad Terci in Korad Kagan

Kot sem že uvodoma omenil, je bil v Ankari končno usklajen statut (na podlagi beograjske deklaracije o ustanovitvi), kar je bil eden izmed dveh pogojev za podpis pristopnih izjav. Z izjemo bosanske delegacije so vse ostale zveze priše na konferenco z mandatom za ustanovitev ASEG – a. 26. septembra je bilo torej tudi uradno končano obdobje ustanavljanja druge evropske asocijacije kitaristov (po EGTL). Slovenija je tako med ustanovnimi člani. Glavni cilji asociacije so pomoč razvoju kitare v državah članicah, izmenjava informacij o dogodkih in doganjajih, pomoč pri promociji in zaščiti interesov učencev, dijakov, študentov, učiteljev, skladateljev, koncertnih kitaristov in vseh ostalih, ki so profesionalno ali interesno povezani s kitaro, ter



Fotis Koutsosthodoros

vzpostavlja odnose z drugimi zvezami, sodeluje z njimi in se povezuje v nova združenja ... morda že septembra 2005, ko bo 4. konferenca ASEG v Ljubljani.

#### Saša Potisk



Alenka Okorn in Bojana Poljšak – masterclass

## 8. svetovna konferenca klavirskih pedagogov v Nashvillu

V državi Tennessee, v mestu Nashville, je od 15. do 18. oktobra 2003 potekala osma svetovna konferenca klavirskih pedagogov. Ustanovitelj in izvršni direktor konference je naš rojak Benjamin Šaver. Nashville je glavno mesto države in Meka country glasbe. Leži na nadmorski višini 134 metrov ob reki Cumberland ter ima okoli 500.000 prebivalcev. Mesto je znano tudi po svojih dveh imenih »Atene juga« in »Glasbena mesto ZDA«. Nashville je center kulturnih zgradb z veliko paletto kolidžev in univerz, ima preko 700 cerkva,

pretežno evangeličanskih. Mesto je znano tudi po imenu »protestantski Vatikan«. Davnega leta 1925 so predvajali prve glasbene oddaje v Grand Ole Opry – v centru country glasbe. Grand Ole Opry ima 4500 sedežev in je znan kot največja show dvorana v Ameriki in kot največja radijska postaja na svetu. Gostil je tudi legende country glasbe Patsy Claine, Roy Acuff, Bill Monroe, pred nedavno umrli Johnny Cashem in druge. Znana glasbena dvorana je Ryman auditorij, ki je bil odprt 1892. leta kot Union Gospel

Tabernacle. V dvajsetem stoletju je postal glavno gledališče Nashvilla, gledališče drame, plesa in glasbe. Gostil je umetnike od Sarah Bernhardt, Enrica Carusa do Isadore Duncan. Od leta 1943 do 1974 so oddajali glasbo tudi iz Ryman avditorija. Leta 1990 so zgradbo obnovili.

Na osmi svetovni konferenci klavirskih pedagogov, v veliki dvorani Kongresnega centra v hotelskem kompleksu Gaylord Opryland, se nas je zbralovalo več kot 800 udeležencev iz celega sveta – največ seveda iz Amerike in Azije, Evropejci iz

Nemčije, Anglije, Italije in Rusije ter peščica Slovencev. Gaylord Opryland Hotel vsako leto gosti preko 10.000 različnih kongresov, srečanj in razstav. Kongresna površina je preko 65.000 m<sup>2</sup>. V hotelu je zelo zanimiv in atraktivni predel Cascades s številnimi slapovi in zimskimi vrtovi, kjer poleg številnih palm, fikusov, praproti, orhidej, strelicij rastejo sulfrinije, gvinejke, ciklame in številne rastline, ki rastejo tudi pri nas. V rečici Delta, ki teče po kompleksu, pa uživa preko 10 vrst različnih rib. V štirih dnevih kongresa so se



zvrstila številna predavanja doktorjev medicine in svetovno priznanih pianistov. Omenila bi samo nekatere zanimive teme predavanj:

Why Pain is Bad / Zakaj je bolečina slaba - Bolečina v zapestju, v komolcu, v rami Organizing Your Practise Time / Organizacija časa za urjenje Piano Playing and Overuse Syndromes / Igranje klavirja in znaki prekomernega ponavljanja - preprečitev, ozdravitev in tehnika Technique Secrets: Right from the Start / Tehnične skrivnosti Most Common Technical Problems and How to Solve Them / Skupni tehnični problemi in kako najti izhod iz njih. Zanimivo je bilo tudi predavanje o poučevanju klavirja pri autistikih, otrocih s cerebralno paralizo in z Dawnovim sindromom. Tudi oni se lahko naučijo igranja na instrument.

Medsebojna soočenja, demonstracije, delavnice in predstavitev manj znane klavirske literature posameznih dežel so vodili znani klavirski pedagogi: YOHEVED KAPLINSKY iz Julliard School, JOHN PERRY iz Thornton School of Music of the University of Southern California, LUIZ DE MOURA CASTRO, pianist, ki je pred leti z našim radijskim orkestrom posnel Rachmaninov 2. klavirski koncert iz Hart School of Music, EMILIO DEL ROSARIO, ROSITA KERR MANG, ANGELA HEWITT, OXANA YABLONSKAYA iz Julliard School ... Vsak večer pa je bil po celodnevnih predavanjih in demonstracijah še koncert. Prvi večer so različni udeleženci kongresa izvajali 32 Beethovnovih variacij. To zanimivo Idejo - predstavitev variacij z različnimi interpreti si



**Utrinki s konference v Nashvillu**

je zamislila Rosita Kerr Mang. Na odru so bili štirje klavirji različnih proizvajalcev in štirje pianisti so izvajali po dve ali tri variacije. Publika pa je nato z močjo aplavza in komisijo iz publike izbrala interpreta, ki je potem v drugem delu koncerta izvajal zaigrane variacije. V drugem delu koncerta je vseh 32 variacij neprekiniteno potekalo. Pianisti so se izmenjevali na klavirjih Kawai, Yamaha, Fazioli in Stenwey&Sons. Koncert je bil »paša« za ušesa in oči. Drugi večer se nam je s svojim recitalom predstavila Angela HEWITT kot izvrstna interpretka Bachovih skladb, zaigrala je še 3 Chopinove nokturne, skladbe Ravela in Granadosa. S svojo interpretacijo in šarmom je prevzela celo dvorano samih pianistov. Po svojem zmagoslavju 1985 v Torontu na Mednarodnem Bachovem

pianističnem tekmovanju je bila imenovana za prevladujočo Bachovo pianistko svoje dobe. (The Sunday Times, London, 1999; The Guardian, London, 2001). Rojena je v glasbeni družini - hčerka organista v katedrali, v Ottawi. S študijem klavirja je pričela s tremi leti, z devetimi leti je imela svoj prvi recital v Toronto's Royal Conservatory of Music. Leta 1994 je začela z desetletnim projektom snemanja pomembnejših Bachovih klavirskih skladb (Invencije, Francoske suite, Partite, Toccate, kompletni Dobro uglašeni klavir, Goldbergove variacije.) Leta 2000 je koncertirala z 48 preludiji in fugami v Kanadi, ZDA, v Angliji in Nemčiji. Gostovala je tudi v Ameriki, Evropi, na Japonskem, Avstraliji, na Kitajskem, v Mehiki in bivši Sovjetski zvezni. V septembru 2003 je posnela Šest angleških suit. Od leta 1985 živi v Londonu. Zadnji večer svetovnega kongresa klavirskih pedagogov nam je Oxana Yablonskaya na svojem koncertu zaigrala tri Scarlatijeve sonate, Beethovnovu Waldstein sonato, Chopinovo Barcarolo, Corellijeve variacije Sergeja Rachmaninova in Sonato Sergeja Prokofjeva. Oxana Yablonskaya je imela svoje koncerte v prestižnih dvoranah z zanimimi orkestri in slavnimi dirigenti v več kot 40 državah na vseh petih celinah. Nastopila je v Carnegie Hall, v Lincoln

Centru, v Royal Albert Hall v Londonu, v Teatro Colon v Buenos Airesu, v Chicagu, v Konzertgebouw v Amsterdamu, kot solistka z orkestri Tokijske filharmonije, BBC, orkestrom Moskovske filharmonije, St. Petersburg in z zanimi dirigenti Rozhdestvensky, Kondrašin, Ashkenazy. Na njenih ploščah so posnetki sonat Brahmsa, Rachmaninova, Prokofjeva, Šostakoviča ter dela Hačaturjana, Glazunova, Cajkovskega, Chopina, Liszta in drugih. Ves čas kongresa pa je bila tudi prodajna razstava številnih proizvajalcev klavirjev, akustičnih aparatur ter prodaja klavirske literature kar 36 založb. Razumljivo je, da je bila med posameznimi odmori kongresa velika gneča okoli polic z notnim materialom.

Vsa predavanja in koncerti so bili predvajani na dveh velikih zaslonih v dvorani in tudi posneti. To delo je opravil Studio MEG iz Ljubljane, ki že tri leta snema in potem v Ljubljani na post produkciji pripravi vse posnetke na DVD ploščah ter jih tako ohrani.

Po štirih dneh smo konferenco zaključili s prijateljskim druženjem in z misijo, da se vidimo naslednje leto od 26. do 29. oktobra v Las Vegasu, na konferenci, ki bo posvečena Johnu Perryju ob njegovi 70-letnici.

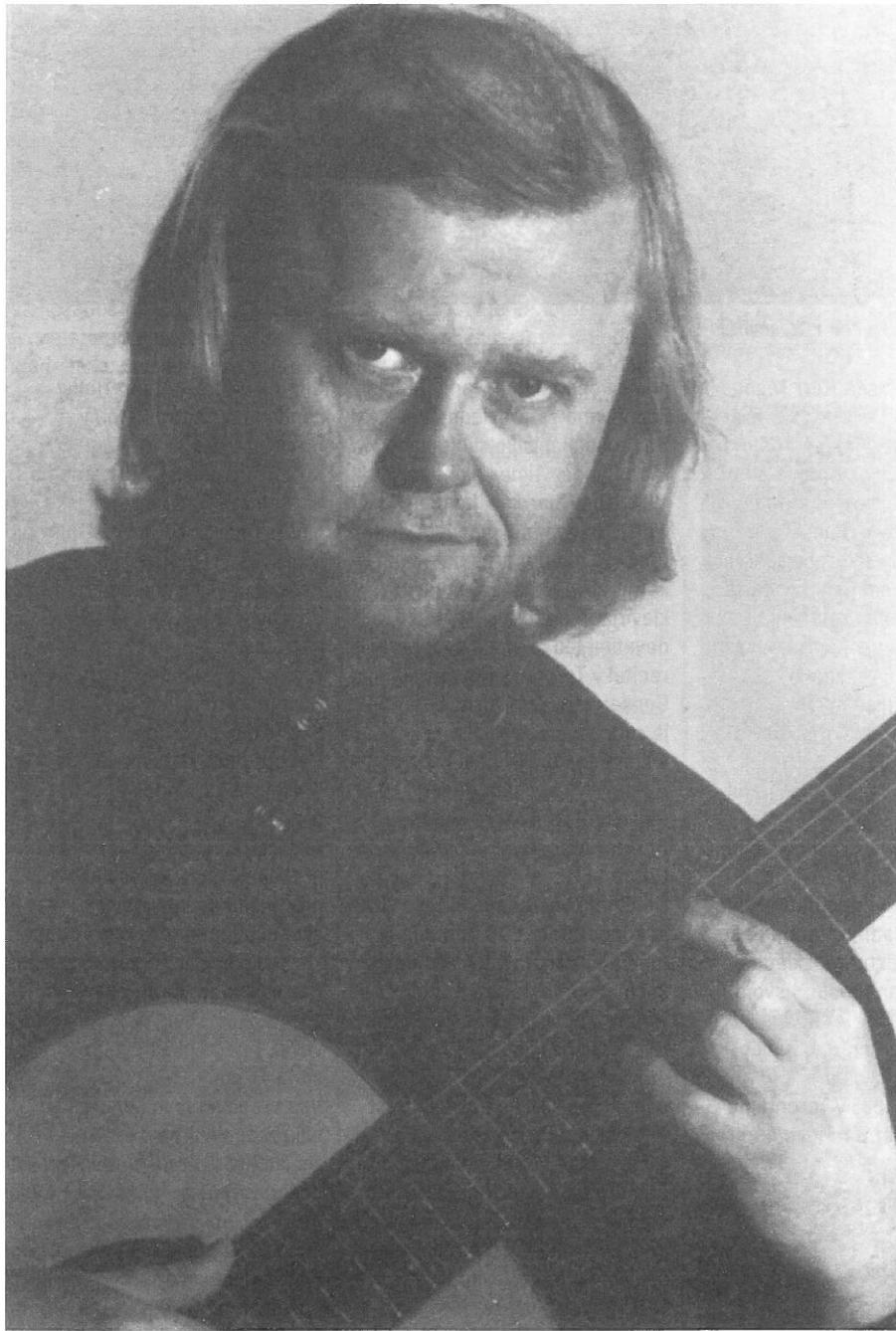
**Jerica Meglič**



## Romantični outsider ali vrana k vranam

*Pogovor s kitaristom Pavlom Steidlom*

Dvorana postane njegov domači salon, kjer te s svojo neomejenostjo prepriča, da je muziciranje igra in da na svetu ne obstaja nič lažjega in zabavnejšega. Nekoč na Japonskem je celo medtem, ko je igral svojo Lambado za Elizo potegnil iz žepa kamero in vmes fotografiral občinstvo v ritmu. Kdo bi si mislil, da se pod chaplinovsko pojavo skriva tragično romantični duh. Vse postane jasno, ko se velika dvorana do zadnjega kotička napolni z intimnostjo. Življenje je groteskno-med jokom in smehom.



**Pavel Steidl**

• **Kje se počutite najbolj kreativnega – pri igranju ali poučevanju?**

Mislim, da je vse skupaj zelo povezano. Zelo pozitivno je ko lahko s svojim študentom študiraš nov repertoar zgolj teoretično. Praktični študij prepustiš študentu, kot učitelj pa ob njem bdiš kot dirigent ali koncert mojster. Tebi ni treba presedeti ure in ure za

svojim inštrumentom, ker opravi vse učenec namesto tebe.

Ha! Tako je zame oboje enako kreativno. Najprej točna izvedba prstnih redov v pravem tempu in šele nato pride na vrsto muzikalna izdelava. Všeč mi je, kadar lahko vzamem v roke partituro in ob njej poslušam posnetek te skladbe, ter razmislim, kako bi jo

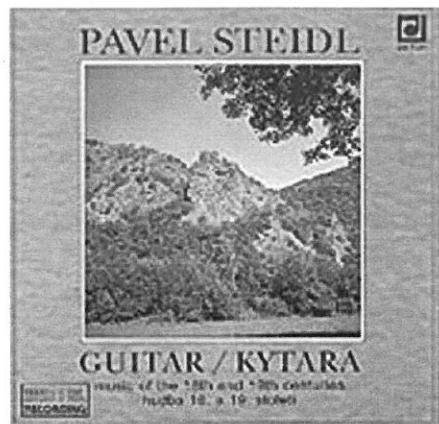
jaz interpretiral. Seveda je pri poučevanju zelo pomembno pustiti prostor učenčevi muzikalnosti. Saj ne želimo ustvarjati sebi enakih klonov?!

• **Pravite, da je pri študiju zelo dobro čim več poslušati izvedbe drugih izvajalcev... In vendar si ne želimo padati preveč pod njihov vpliv.**

Seveda se je težko izogniti tovrstnim vplivom, vendar jaz gledam na posnetek kot na določeno sporočilo, ki ga prinaša s seboj. Govorim predvsem o starih posnetkih. Lahko smo zelo srečni, da imamo ohranjene posnetke Llobeta ali Segovie. Lahko smo priče temu, kako je Segovia spremenjal način igranja skozi desetletja. Take primerjave ti lahko dajo ogromno informacij. Ne mislim s tem, da delaš kopije raznih interpretacij... Čeprav ti zvok lahko včasih ostane kot spomin v telesu, ki pride na površje pri tvoji interpretaciji. Meni se je to zgodilo pri Sonati M. C. Tedesca... Dvajset let nazaj sem jo igral kot obvezno skladbo na tekmovanju v Parizu (op. leta 1982 je P. Steidl zmagal na mednarodnem kitarskem tekmovanju Francoskega radia, kar je bil začetek njegove bogate mednarodne kariere) in jo tudi posnel. Ko sedaj gledam nazaj vem, da interpretacija vsebuje ogromno Segoviine barvitosti, saj sem takrat na veliko študiral Segovio. Barva je nekako ostala v mojem ušesu. Od njega sem se našel tudi neprestane primerjave kitare z glasom. Petje in kitara sta zelo povezana, zaradi artikulacije in jezika. Vsak ton ima svojo vlogo in karakter.

• **Je ton stvar estetike ali občutkov?**

Estetika, občutki... Kje je meja? Najboljša kontrola tona so tvoji posnetki. Če potem, ko





se slišiš ne umreš od negativnega presenečenja, si na dobi poti, da preživiš.

- ***Zvok vaše kitare je izjemno intimen. Marsikateri kitarist bi pozelenel ob taki trditvi... In vendar vsak ton seže do konca dvorane.***

To je že skoraj bolezen nekaterih kitaristov, saj mislijo da bi moral njihov po naravi tiki instrument igrati glasno. Moje mnenje pa je, da je prihodnost kitare ravno v njeni intimnosti. Vprašanje je samo, kaj pričakujajoš od svojega instrumenta. Zelo glasne kitare imajo mnogokrat probleme z alikvotnimi toni. Ko recimo na tako kitaro zaigraš zadržek, se alikvotni toni prvega tona zlijejo s alikvotnimi toni drugega in ne dobimo čistega zvoka. Jaz pa sem velik pristaš čistega zvoka, ker se veliko koncentriram na intervale. Ponavadi izberem kitaro glede na izdelovalca. Če imava podobno idejo o zvoku, o glasbi potem je skoraj nemogoče, da bi ustvaril instrument, ki ne bi ugajal tudi meni. Ni pomembna samo kitara, vendar v enaki meri tudi izdelovalec, ki da dušo kitari.

- ***Ima vaš način igranja kakšno povezavo z izbiro kitare-reprodukcijsko Staufferjeve kitare iz leta 1840, narejeno po modelu Legnanija?***

Hotel sem posneti Legnanijeve capricce za založbo Naxos in zato sem potreboval ustreznio kitaro. Posvetoval sem se z različnimi zbiratelji in ugotovil, da je to kar iščem Staufferjeva kitara. Starejše kitare so po moje mnenju dosti bolj prilagojene levi roke. Če bi pogledali v kakšno psihološko knjigo, bi ugotovili, da je leva roka povezana z desno stranjo možgan... in tam so tudi centri za čustovanja! To je nekaj takega kot moja vizija. Vsa tehnika v romantični glasbi prihaja iz leve roke. Skladbe bi lahko igral tudi na moderno kitaro, vendar je to dosti težje. Starejše kitare so levi roki dosti prijaznejše. Problem teh kitar je ponavadi le vrat, ki je bil v tistem času narejen iz slabšega lesa tako, da se je že po nekaj letih

rad upognil in tako so bile strune bodisi prenizke ali previsoke. Ponavadi jih je treba zamenjati vrat, oziroma narediti kopijo originala. Trenutno igram na kitaro iz delavnice J. G. Riesa po modelu Legnanija. Je patetična in fantastična hkrati.

- ***Pri vas človek nikakor ne more mimo romantike. Izbirate predvsem avtorje kot sta denimo Mertz ali Coste, ki so sicer redkeje na koncertnih sporedih.***

Zelo rad igram glasbo iz obdobja romantike, ker mi daje toliko svobode. To so zame pesmi brez besed. Tu je ogromno artikuliranja, ne moreš se enostavno priklopiti na metronom. Slediti je treba melodijam, linijam... Seveda začinjene s pravo mero rubata.(kot pri opernih ariah!) Poleg tega so bili vsi ti, do sedaj zapostavljeni komponisti, nekaj posebnega.



Zakaj pa bi se vse končalo s španskimi skladatelji iz konca 19. stol., ko pa je še toliko neodkritega?

- ***Med vso romantiko pa se najde prostor tudi za Losyja in baročno glasbo.***

Vsi ponavadi začnejo igrati barok z Bachom in radi pozabijo, da se pred njim zgodilo še veliko drugega. Bach je rezultat vsega prejšnjega dogajanja. Losyja in njegovo generacijo sem spoznal bolje v srednji šoli, ko sem o njem pisal diplomsko nalogu. Kombiniral je italijanski in francoski stil. In skoraj vse skladbe so napisane v duru! Všeč mi je bil, ker je bil pozabljen. Ne maram uniformiranoč in skladb, ki so bile preigrane čez in čez in nazaj. Bil je outsider kot sem jaz. Torej vrana k vranam.

- ***Pri igranju si pustite veliko svobode in improvizirate?***

Res je. Puščam si veliko svobode. Šele v 20. stol. so se improvisatorske možnosti razdelile med izvajalce različnih zvrst: improvisatorsko svobodo puščamo jazzu, ostale zvrsti pa so po večini izpisane. V prejšnjih stoletjih je bilo to drugače. Vsak koncertant je bil tudi improvisator.

Improvizacija je popolnoma odvisna od tebe, tvoje intuicije, občutkov in izkušenj. Treba je slediti harmoniji in stilu, v glavi pa je treba narediti preklop in stopiti čez mejo napisanega.

- ***Ste tudi v realnem svetu romantična duša? Tragično romantična.***

(Pripravila: Eva Hren)



# The significance of the first years of learning for harmonious development of the student / Pomen prvih let učenja za skladen razvoj učenca

To begin with I'd like to quote two Polish teachers: Jena Parandowski stated that craft is the basis for any kind of art; Mrs Kazimiera Treterowa said: "A good teacher is not the one who is able to train his student well, to teach him the pieces to show off, but the one who is able to fill him with love for music and endow the very beginnings of learning with sense and artistic directions."

These two apparently different points of view on art are the cause of my further discussion on the importance of the first years of learning. I would like to prove that music and the techniques of playing are two sides of the same phenomenon. They are closely related to each other and should be passed onto the child in this combination from the very beginning of his studies.

The technique of playing understood widely comprises all aspects of artistic performance and artistic performance without necessary smoothness, easiness, accuracy and precisions is a dilettante performance.

Speaking of the first years of learning we have to take into consideration some important aspects which influence the way in which teaching activities are undertaken and realised in a certain period of time. They are as follows:

1. The student's age – his talent for music, the degree of intelligence, manual predispositions, the ability to concentrate, general and musical memory, the intensity of listening imagination.

2. His parents' help and interest.

3. Studies in music school or private lessons of music.

This first "recognition of the situation" should be decisive for the choice of the teaching strategy.

As each reasonable action must observe its aim, we have to define what the aim of the first years of learning is.

The aim of the first years of learning is to develop inborn abilities of the child and to equip him with the means to express the beauty of musical compositions.

The means to reach this aim should be simultaneous with the shaping of the technique and developing musical sensitivity. This "correlation of activities" should form an infallible basis for the further development of the child and give him joy of the ability to express his experiences and co-create the beauty of musical piece. The first years of learning should be purposeful and consistent. The process should be based upon general rules of elementary didactics: the principle of accessibility and gradation of difficulties.

The first period of teaching demands pedagogical qualifications.

We introduce the child into world of sounds, which is governed by certain rules and uses its own particular language. Mrs Miroslawa Kazmierszak in her *Methodology of Teaching on Elementary Level* says: "teaching children is connected with a particular kind of responsibility based on a very deep knowledge and understanding of the principle of methodology. Teaching based on intuition and not on knowledge very often degenerates into dilettante teaching which is really harmful for children".

I would like to add that the teacher should be particularly sensitive and musical, and should also be able to understand the child's psyche. Only sincere, direct and serious approach based on knowledge and experience may evoke vivid reaction and willingness to work without any pressure and stress.

The musical material selected by teacher is very important in this period of time. Selected pieces should appeal to children's imagination and develop their sensitivity and necessary basis of technique. The basic material of music is the duration of sound in time. The basic aim of the first period of learning is to make the children sensitive to the quality of sound and to teach them control of the time

Za začetek nekaj besed Jana Parandowskega in Kazimiere Treterove, dveh učiteljev na Poljskem. Prvi je dejal, da je »obrt temelj vsake vrste umetnosti«, druga pa je pred časom zapisala: »Dober učitelj ni le ta, ki je sposoben svojega učenca naučiti predstavljanja naučenih skladb, temveč ta, ki zna v njem vzbudit ljubezen do glasbe in ga od vsega začetka oskrbeti s pravim smisлом in umetniško težnjo.«

Ta dva očitno različna pogleda na umetnost sta razlog za moje sledče razmišlanje o pomembnosti prvih let učenja glasbe. Rada bi pokazala, da sta glasba in tehnika za njeno izvajanje le dve strani istega pojava. Med seboj sta tesno povezani, zato ju je otroku potrebno predstavljati že od samega začetka ukvarjanja z glasbo.

V širšem smislu vsebuje tehnika izvajanja glasbe vse vidike umetniške interpretacije, ki brez potrebe izbrušenosti, elegance, udobnosti, neprisiljenosti ... in natančnosti zahaja v dilematizem.

Ko govorimo o prvih letih otrokovega učenja glasbe, moramo v obzir vzeti nekatere pomembne vidike, ki vplivajo na način poučevanja glede na stopnjo učenčeve razvitosti. Ti so:

1. Učenčeva starost, glasbeni talent, stopnja inteligence, ročna spretnost, sposobnost koncentracije, sposobnost memoriranja na sploh in posebej glasbe, intenzivnost »zvočne« domišljije.

2. Interes in pomoč staršev pri učenju.

3. Ali se nek učenec uči v glasbeni šoli ali pa zasebno.

Prva »ocena situacije« je odločilna za izbiro strategije poučevanja. In glede na to, da mora vsaka razumska dejavnost slediti cilju, je pomembno, da določimo, kaj je namen otrokovega učenja glasbe v prvih letih.

Cilj učenja glasbe v prvih letih je razviti prijene sposobnosti otroka in ga »opremiti« s sredstvi za izražanje lepote glasbenih kompozicij. Sledenje tega cilja mora potekati simultano z oblikovanjem tehnike in razvijanjem občutka za glasbo. Korelacija med vsemi naštetimi aktivnosti ustvarja temelj za nadaljnji razvoj otroka in podlago za otrokovo veselje nad lastno sposobnostjo izražanja svojih izkušenj in so-ustvarjanja lepote nekega glasbenega dela.

Prva leta otrokovega učenja glasbe morajo biti konsistentna in izpolnjena s točno določenim namenom. Proses poučevanja pa mora temeljiti na osnovnih pravilih splošne didaktike: na načelu premagovanja zadanih učnih ciljev ob postopnem večanju težavnosti le-teh.

Prvo obdobje otrokovega učenja glasbe od učitelja zahteva posebno pedagoško usposobljenost. V tem času otroka vpeljemo v svet zvoka, v katerem vladajo določena pravila in »se govori« poseben jezik. V svoji *Metodi poučevanja na osnovni stopnji* Miroslwa Kazmierczak pravi: »Poučevanje otrok je posebna odgovornost. Ni stvar zakonov, temveč osebne etike. Ta pa temelji na zelo poglobljenem poznavanju in razumevanju načela metodike. Poučevanje temelječe na intuiciji in ne na znanju se zelo pogosto sprevrže v dilematizem, ki dejansko škoduje otroku.« Sama bi še dodala, da mora biti učitelj tudi sam zelo občutljiv in muzikal, ter sposoben razumeti otrokovo duševnost. Le iskren, neposreden in resen pristop, ki temelji na znanju in izkušnjah, lahko pri otroku vzpodbudi živahno dejavnost in voljnost za delo brez prisile in stresa.

Glasbeno gradivo, ki ga izbere učitelj, je na tej stopnji učenčevega razvoja zelo pomembno. Izbrane skladbe morajo nagovarjati otrokovo domišljijo ter razvijati njegovo občutljivost in osnove tehnike.

and how to combine the quality of the sound with an easy working hand.

To achieve good results one has to encourage the child to experiment with different various ways of producing the sound in accordance with the character of performed music. Sometimes it should be free improvisation; sometimes it should be expressive performance of the learned piece.

The musical development of the child depends on instructing methods employed and constant effort to make the ways of teaching theory and necessary exercises more and more attractive. French pedagogue, Maurice Martinot, states that the condition of musical development of the child is relative to the attractiveness of the forms in which knowledge is transferred. I think that the younger the child the more elements of fun should be used. It cannot be fun for fun's sake though. Conscious action of the teacher should consist in the selection of such elements of fun, which would lead to teaching of a particular problem. The problems connected with rhythm and time. Constant vigilance of the teacher should be focusing on the child's hands, so that he could use them with ease elastically, without unnecessary tension.

To deprive the first period of learning of the qualities of the drill, the ability to concentrate of self-control and conscious action should be developed. This is one of the most difficult tasks for the teacher to teach the child to listen to his own performance, to control it and correct it. This assumption results in conscious, appropriate and independent exercise at home.

During the first period of teaching, children's parents should remind the child about the teacher's demands. Such cooperation is inevitable and sometimes the child's progress is strictly connected with it.

During the first period of learning the child does not use notes. He learns music, the methods of its realisation, he gets to know the instrument and acquires manual ease, which is necessary for him to realise his artistic his imagination.

The length of this introductory period depends upon the child's age, his abilities, intelligence, musical sensitivity and co-operation with parents. The decision to use notes must always be made by the teacher. The methods of teaching should be based on the correlation between the sound and its graphic equivalent "sound – note – key".

The ways of transferring this knowledge are of great importance here. The teaching of harmonious coordination of activities during the performance concerns realisation of the notes, the technique and interpretation. This is the next long lasting period of learning. Along with the development of musical and technical awareness of the child, the professional demands on his performance should be increased. All technical forms should be carefully developed and the clarity of artistic expression should be thought. The most important thing, however, is to maintain his passion for music and self-development, as well as his willingness to search for different forms of artistic expression, and this greatest truth which haunts all musical masterpieces.

Teresa Manasterska (EPTA - Poland)

Osnovno »gradivo« glasbe je trajanje zvoka v nekem času. Temeljni cilj na začetni stopnji učenja glasbe pa je, da v otrocih vzbudimo občutek za kakovost zvoka in jih naučimo kontrolirati ta zvok v času s sprošeno roko. Da bi pri tem dosegli kar najboljši rezultat, je otroka treba vzpodbujiati k eksperimentiranju z različnimi načini oblikovanja zvoka, seveda skladno z značajem izvajane glasbe. Včasih je to lahko svobodna improvizacija, včasih pa zelo ekspresivno izvajanje naučene skladbe.

Glasbeni razvoj otroka je odvisen od zanimivosti uporabljenih metod poučevanja. Francoski pedagog Maurice Martinot je dejal, da je otrokov muzikalni razvoj pogojen in povezan z zanimivostjo oblik posredovanja glasbenih znanj. Sama sem mnenja, da delo z najmlajšimi zahteva še različne prvine zabave in igrovosti. Seveda pa te ne smejo biti same sebi namen. Zavestno delovanje učitelja mora vsebovati izbiro takšnih elementov zabave, ki vodijo k učenju oziroma doseganju določenega učnega cilja, npr. povezanega z glasbenim ritmom in časom.

Učiteljeva pozornost mora biti nenehno usmerjena tudi v učenčeve roke, v njihovo sproščenost in gibkost.

Da bi iz te prve stopnje učenja glasbe izločili »drlik« in brezdušno mehansko vadenje, moramo pri otroku razvijati sposobnost zavestnega delovanja in koncentracije na samega sebe. To je ena od najtežjih nalog, s katerimi se mora spoprijeti učitelj pri poučevanju najmlajših. Učiti jih mora poslušanja lastnega izvajanja, kontrole le-tega in korigiranja napak. Rezultat vsega tega je zavestno, primerno in neodvisno otrokovo vadenje doma.

Med začetno dobo učenja naj starši otroka spominjajo na učiteljeve napotke. Takšno sodelovanje staršev je neobhodno in včasih je napredek otroka v učnem procesu tesno povezan prav s tem.

V tem času otrok ne potrebuje not. Uči naj se glasbe, načinov za njeno izvajanje, spoznava naj instrument in doseže sproščenost rok, ki je neobhodna za realizacijo njegove umetniške domišljije.

Dolžina uvajalnega obdobja je odvisna od starosti otroka, njegovih sposobnosti, inteligence, glasbene občutljivosti in sodelovanja staršev. Odločitev kdaj naj otrok poseže še po notah je prepuščena učitelju. Metode poučevanja morajo temeljiti na soodvisnosti med zvokom in njegovim grafičnim zapisom: »zvok – nota – tonaliteta«. Načini prenosa teh vsebin so pri tem zelo pomembni.

Učenje usklajene koordinacije več aktivnosti med izvajanjem glasbe obsega realizacijo notnega besedila, tehniko in interpretacijo. To pa že sega v naslednje dolgotrajnejše obdobje učenja glasbe.

Zahteve po rasti učenčevih izvajalskih sposobnosti morajo slediti razvoju otrokove glasbene in tehnične zavesti. Potrebno je skrbno razvijati vse oblike tehnike, kakor tudi otrokovo sposobnost jasnega in čistega umetniškega izraza. Najpomembnejše pa je, da pri vsem tem ohranimo otrokovo naklonjenost do glasbe in njegov osebnostni razvoj, ter seveda njegovo pripravljenost in dojemljivost za iskanje različnih oblik umetniškega izraza, ki nenazadnje druži tudi vse velike glasbene mojstrovine.

(Prevedla: Lidija Andabaka)



# Glasbena ustvarjalnist pri pouku instrumenta

Pri pouku instrumenta v glasbeni šoli učenci postopoma spoznavajo vlogo poustvarjalca in se nanjo tudi navajajo. V tem procesu začnejo do glasbenega dela in tudi do komponista vzpostavljati poseben odnos. Ključni cilj vsakega glasbenega izvajanja je poleg dešifracije notnega zapisa namreč interpretacija, iz katere izhaja kakovostna raven izvajanja. Zato se učitelji pri pouku instrumenta zavzemamo za čim večjo samostojnost pri doseganju tega cilja. Motivacija učencev k lastni glasbeni ustvarjalnosti v veliki meri vpliva na učenčeve dojemljivosti za učenje glasbenega zapisa in postopno tudi dojemanje vseh glasbenih parametrov. Ta vizija je vodila učitelje na Glasbeni šoli Ljubljana Moste-Polje v preteklem šolskem letu, ko smo ponovno organizirali nastop z naslovom Večer ustvarjalnosti. Učenci različnih instrumentov so imeli možnost predstavili lastne skladbe. Izvirni in zanimivi so bili že sami naslovi skladb: Srebrni dež, Čebelice in nagajivi cmrlj, Odnev gora, Lev s petimi nogami ...

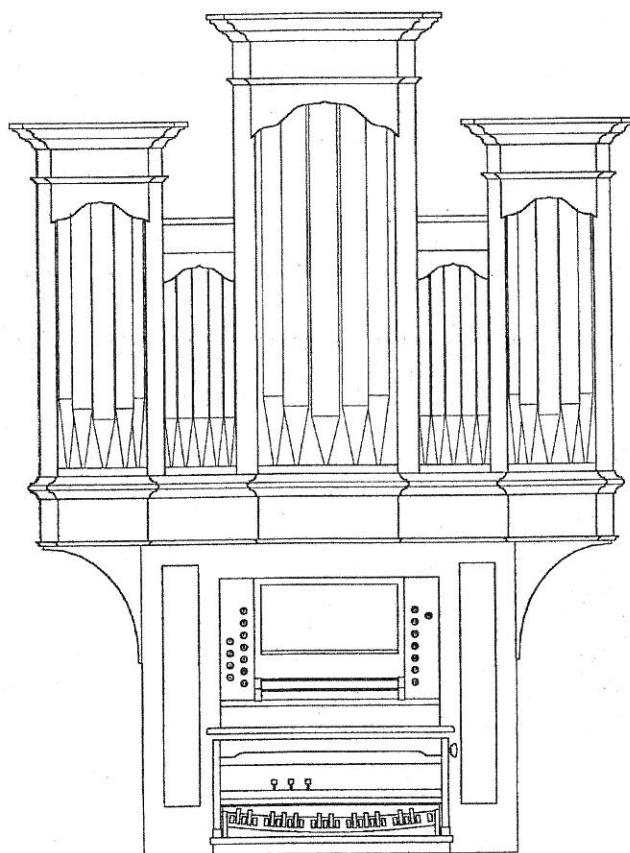
Nastajali so primarno kot ideja za ustvarjanje glasbene vsebine, bodisi kot ponazoritev le-te, ali kot ponazoritev uglasbene besedne vsebine. Učenci so navdih za skladanje v glavnem črpali iz spomina na neko posebno doživetje ali pa jim je skladanje na učiteljevo pobudo pomenilo osebni izviv in priložnost za preizkušanje lastnih ustvarjalnih sposobnosti. Med mnogimi zanimivimi skladbami smo lahko prisluhnili tudi takšni, ki je nastala ob navduhu besednega izražanja. Tako je na primer učenka Urša lastno pravljico z naslovom Srnici uglasbila. Skladba učenke Katje – Mačka in miš – je nastala iz sledenja ustaljenemu ritmičnemu vzorcu, ki ga je povzela po istoimenski izštevanki ter ga dvoglasno zapisala po principu imitacije. Tri glasbene utrinke pa sta zapisali sestriči Polona in Zala, ki sta se srečevali tudi s problematiko oblikovanja klavirske spremljave za kljunasto flauto. Na tokratnem nastopu so se predstavili učenci, ki dokaj redno zapisujejo svoje glasbene zamisli, pa tudi takšni, ki so svojo

skladbico tokrat prvič ustvarili. Sodelovalo pa je največ pianistov.

Ker so učenci skladbice izvajali tudi sami, je nastop na Večeru ustvarjalnosti sam po sebi zanje predstavljal nagrado. Ob tem velja poudariti, da so si učenci ob razvijanju sposobnosti za občutljivost kakovosti lastnega izvajanja kakor tudi sposobnosti za analitične zaznave in presoje, razvijali tudi sposobnosti za vrednotenje lastnih, pa tudi tujih poustvarjalnih dosežkov.

Vsekakor tudi tokrat ne gre prezreti dodatnih prizadevanj učiteljev pri pomoči učencem ob ustvarjanju, »saj se uspeh ustvarjalnega učenja začenja pri učitelju - ko le-ta izdela strategijo ustvarjalnega poučevanja, uresničuje pouk kot pestre kompozicije glasbenih dejavnosti, pri učencih spodbuja radovednost in interes, obvladuje postopek soustvarjanja in vrednoti ustvarjalne dosežke glede na individualni razvoj učenca in na načrtovane vzgojno-izobraževalne cilje.« Oblak, B. (2002) Glasba v šoli št. 1-2.

Irmina Rakun Alif



- Izdelava novih mehanskih orgel
- Restavriranje starih orgel
- Uglaševanje in servisiranje
- Izdelava delov in sklopov za orgle
- Svetovanje in načrtovanje

## ŠKOFIJSKA ORGLARSKA DELAVNICA

HOŠKA 10  
2311 HOČE-SLOVENIJA  
tel +386(0)26181-650  
fax +396(0)26182-667

<http://www.orglarska-delavnica.slomsek.net>  
email: orglarska.delavnica@slomsek.net



## Mednarodno tekmovanje Vittoria Caffa Righetti

Cortemillia / Italija



Tadeja Rozman, Zala Smolić, Matija Weiss in Cene Udovič

V idilični italijanski pokrajini je mesto Cortemillia z 2000-letno zgodovino. Nad mestom se vzpenja gričevnata pokrajina, kjer izvrstno uspevajo lešnikovi grmi in vinska trta. Kraj je znan tudi po festivalu »Lešnikovih dni«, na katerem predstavijo in ponudijo obiskovalcem različne kulinarische izdelke iz lešnikov. V mestnem jedru zasledimo nekaj znamenitih stavb in cerkva iz obdobja romanike, gotike in renesanse.

Vsako leto v cerkvi sv. Frančiška organizirajo glasbeno tekmovanje, v letu 2002 je bilo že deseto leto zapored; namenjeno je afirmaciji mladih glasbenih talentov.

Tekmovanje je poimenovano po znani klavirski pedagoginji in umetnici Vittori Caffa Righetti. Več let je poučevala v tem kraju, le vmes je za nekaj let prekinila delo, ko je z družino odšla v Afriko. Po njeni smrti leta 1987 je bil del njene zapuščine namenjen mladim nadarjenim glasbenikom.

Med 9. in 15. septembrom 2002 je potekalo tekmovanje v različnih glasbenih disciplinah: poleg klavirja solo in klavirja štiriročno so sodelovali izvajalci še na godalnih in pihalnih instrumentih, solopevc in komponisti. Učenci so bili razdeljeni v kategorije – starost 8 do 35 let.

Iz glasbene šole Franca Šturna v Ljubljani so se udeležili

Dimnik-Kryžanowski.

Tadeja Rozman in Zala Smolić sta sodelovali v kategoriji F - do 19 let starosti. Prav tako sta osvojili drugo nagrado in srebrno medaljo z 90 točkami. Tudi v tej kategoriji prva nagrada ni bila podeljena. Tudi njuna mentorica je bila profesorica Magda Dimnik-Kryžanowski. Žiga Milek in Živa Ramšak sta nastopila v kategoriji E - do 16 let starosti. V svoji kategoriji sta

bila med izvajalci na prvem mestu. Ocenjena sta bila z 79 točkami in sta prejela priznanje za udeležbo. Njuna mentorica je bila prof. Jelka Žugelj.

Tekmovalce je ocenjevala sedemčlanska komisija. Kriterij ocenjevanja je bil zelo visoko postavljen, zato so bile tudi v drugih disciplinah prve nagrade zelo redko podeljene.

Jelka Žugelj



Žiga Milek in Živa Ramšak

**salon  
promusica**  
MAC-ŽELEZNIK & Co.  
Gosposka 25, 3000 CELJE

Matjaž ŽELEZNIK

**Servis in uglaševanje:** • pianin in klavirjev  
• elektronskih klaviatur  
• pihalnih in trobilnih instrumentov

**Note za glasbeno šolo in zabavo**

**Prodaja glasbil in pribora YAMAHA**

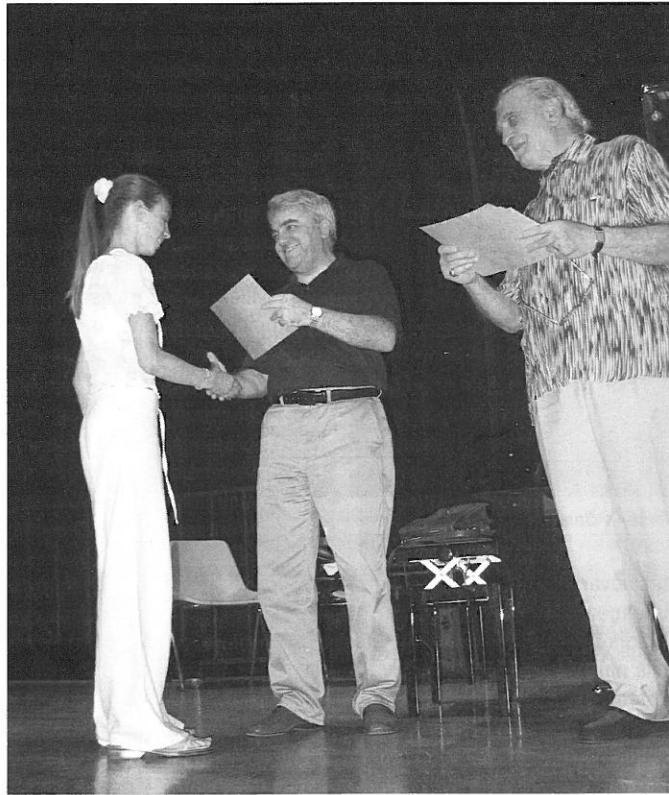
tel.-fax.: 03/548-40-06, Gsm: 041/71-42-40  
e-mail: matjaz.zelezniak@k2.net

### 3. mednarodno tekmovanje v mestu Minerbio

22. - 24. junija 2003

Leta 1985 je bila v Bogni pod vodstvom glasbene družine Mostacci ustanovljena ustanova »Amici della Musicca«. Njeni vodilni cilji so promocija klasičnega glasbenega izobraževanja ter vzpodobjanje in podpora mladim glasbenim talentom. Zato sta se v okviru te ustanove rodili tudi dve tekmovanji: Mednarodno tekmovanje klavirske komorne glasbe in petja »CITTA DI MINERBIO« ter Mednarodno tekmovanje mladih pianistov in komornih skupin »CITTA DI MINERBIO«.

Med 22. in 27 junijem 2003 je tako potekalo že tretje Mednarodno tekmovanje mladih pianistov, ki ga je omenjena ustanova priredila v Minerbiu pri Bogni – v prelepem in s kulturo bogatem mestu na severu Italije. Prizorišče dogodka je bilo gledališče Minerva v središču mesta. Prijavljenih je bilo 140 udeležencev iz kar 21 držav:



Olena Novosel s svojima varovancema

poleg iz Italije še iz Slovenije, Hrvaške, Crne gore, Srbije, Albanije, Nemčije, Švice, Rusije, Kazahstana, Bolgarije, Romunije, Poljske, Madžarske, Kanade, Severne in Južne Koreje, Kitajske, Tajske, Japonske in Avstralije. Udeleženci so tekmovali v sedmih kategorijah, od katerih sta bili dve za klavir štiriročno. Tekmovalni program je bil prost, le minutaža je bila omejena. Še posebej »prisrčna« je bila kategorija *Prime note*, ki je namenjena najmlajšim

pianistom, starim od 5 do 8 let. Tekmovanje je ocenjevala sedemčlanska žirija: Alfredo Speranza (Urugvaj), Sivus Gadijev (Rusija), Oliver Kern (Nemčija), Carlo Mazzoli in Luigi Mostacci (Italija), Armina Truika (Romunija) in Oxana Yablonskaya (ZDA). V kategoriji A je bilo 30 tekmovalcev. Med njimi so nastopili širje učenci iz slovenskih glasbenih šol: Anja Geršak in Aljaž Bastič (oba 9 let, mentorica Olena Novosel), Mateja Železnik (11 let, mentorica Irmina Rakun Alif), Luka Kovačič (11 let, mentorica Marina Aracki). Drugi tekmovalci iz Slovenije so bili: Patricia Kisilak (mentorica Marina Aracki), Nika Tkalec in Primož Urbanč (mentor Branimir Biliško) ter Sara Rustja in Aleksandra Klimova (mentor Sijavuš Gadžijev). Vsi omenjeni učenci so se predstavili v najboljši luči, četudi je bilo klavir, na katerem so tekmovali, mogoče preizkusiti le pet minut pred nastopom.

Potek tekmovanja je tudi na splošno pokazal zelo visoko raven pripravljenosti udeležencev in strokovnosti njihovih pedagogov. Klub hudi konkurenči sta dva slovenska predstavnika zasedla dve visoki mesti: Aljaž Bastič II. mesto in Mateja Železnik III. mesto. Nagrajenca sta poleg diplome dobila tudi medaljo. Iz Slovenije se je udeležilo tekmovanju devet tekmovalcev:

Olena Novosel



Olena Novosel s svojima varovancema

3° edizione CONCORSI INTERNAZIONALI  
PER PIANOFORTE MUSICA  
DA CAMERA E CANTO  
“CITTA’ DI MINERBIO”

3° edizione RASSEGNA INTERNAZIONALE  
GIOVANI PIANISTI E CAMERISTI  
“CITTA’ DI MINERBIO”



## Virtuozni poet

*Interju z Denisom Macujevim*

Ruska pianistična šola je v preteklosti predstavljala pojem pianizma in še danes je ena izmed najboljših na svetu. Ruski pianisti slovijo po brezhibni virtuoznosti in po lepoti in spevnosti klavirskega tona. Njihov nastop je bil od nekdaj sinonim za kvaliteto klavirske igre. Tradicija odličnih profesorjev, trda disciplina, oster izbor, ki je omogočal gostovanja v tujini le resnično najboljšim, je na evropske koncertne odre pripeljal pianiste, kot so Svetoslav Richter, Emil Gilels ali Aleksander Toradze. Moskva je bila cilj tudi marsikaterega mladega evropskega pianista, ki si je želel izpopolniti svoje znanje in doseči svetovno slavo, kajti veljalo je, da pianisti z Moskovskega konservatorija pobirajo vse prve nagrade na mednarodnih tekmovanjih. Za takšen uspeh pa ni dovolj le tradicija in dobri učitelji. Trdo delo, odrekanje, asketsko življenje in idealistična predanost glasbi so slike, ki jih je v nas o ruskih umetnikih zasidrala zahodna filmska industrija. O tem, kakšno je njihovo življenje po razpadu Sovjetske zveze, pa ne vemo prav veliko.

V organizaciji Festivala Ljubljana je to poletje v Križevniški cerkvi v Ljubljani nastopil odlični mladi ruski pianist DENIS MACUJEV, zmagovalec številnih mednarodnih tekmovanj, med drugimi tudi prestižnega tekmovanja Čajkovski. Pianist izrednih sposobnosti, ki mu tehnika sama ni namen, temveč le sredstvo, ki mu pomaga graditi globoko občuten arhitektonski lok še tako dolgih glasbenih celot in klesati iz tonske mase tudi najmanjše podrobnosti, je poslušalce očaral s prefinjenimi tonskimi niansami in svežino interpretacije ter jih navdušil z brezhibno virtuoznostjo. Kljub premajhni dvorani za tako velik tonski razpon, kot ga zmore sodobni Steinway, predvsem pa odlični mladi pianist Denis Macujev, je le-temu v okviru možnosti zelo dobro uspelo prilagoditi svoje igranje akustiki Križevniške cerkve, tako da smo poslušalci lahko uživali v žlahtnosti in bogati raznolikosti klavirskega tona, kot jo le redko slišimo na koncertnih odrih.

In kakšen je Denis Macujev za odrom? Dan po koncertu v Ljubljani je dobro razpoložen povedal marsikaj o sebi.

**• Glasba je univerzalni jezik, ki pa govori vsakemu na svoj način. V njej hkrati obstajajo različni pomeni in sporočilne ravni. Besede so za kaj takega premajhne, bolj ko se trudimo z njimi zajeti bistvo glasbe, bolj se nam iznika. A čeprav je težko govoriti o glasbi, vendar vedno znova poskušamo prodreti v zakulisje dobrega koncerta s pogovorom z umetnikom.**

»Ja, glasbeniki raje igramo kakor govorimo. Letno imam 120 koncertov, kar pomeni, da sem vsak tretji dan na odru. Vendar razumem tudi, da bi ljudje radi več vedeli o meni, zato se ne izogibam intervjujem. Tudi to je del mojega dela.«

**• Igrati ste začeli zelo mladi ...**

»Ja, ko sem bil star tri leta. Pri nas doma so vsi glasbeniki: moj oče in moja mama, moj dedek in babica. Nori glasbeniki, nora družina ... No, in ko sem bil star tri leta, sem nekega dne slišal melodijo na televiziji, šel h klavirju in jo zaigral. In starši so se takoj spogledali in rekli: Aha ... zanimivo ... no, dobro, začel se boš učiti klavir, šel boš v glasbeno šolo. - Že kot otrok sem rad igral za občinstvo. Predstave, spektakel, umetniško življenje sem imel rad že od malega. In že takrat nisem maral vaditi ...«

**• Saj, kdo pa rad vadi!?**

»Bil sem normalen otrok, rad sem igral nogomet in hokej, rad sem imel vse to ruvanje ... trikrat sem si zlomil roko. To vam pripovedujem, ker si mnogi ljudje ustvarijo o meni predstavo, da sem nekaj posebnega, ker sem pianist. Potem pa pridejo novinarji in se čudijo in pravijo, da sem videti prej poslovnež kot umetnik. V resnicu sem pa čisto normalen. Nisem nikakršen genij ali čudežni otrok, ne, povsem normalen sem.«

**• Rekli ste, da ne vadite radi. In vendar je vaša tehnika briljantna. Vam je bila položena v zibel? Ste tako nadarjeni ali ...**

»Mislim, da sem, ja. Tehnika mi je dana z neba, kot kaže ... Nikoli, nikoli ne vadm zaradi tehnike, vedno le zavoljo glasbe. Veste, glasbenik, ki vadi samo tehniko, tak glasbenik je mrtev.«

**• Pomembna je interpretacija, tonska kvaliteta ...**

»Absolutno. Ton in interpretacija ... a o tem ne bi govoril... No, o interpretaciji bi rad povedal tole ... rad imam improvizacijo. Moj zadnji dodatek na sinočnjem koncertu je bila moja lastna improvizacija, jazzovska improvizacija.«

**• Presenetili ste nas s pravim jazzom, kot se ga ne bi sramovali na Ljubljanskem jazz festivalu. Tega na klasičnih koncertih nismo vajeni.**

»Zame je stik z jazzom zelo pomemben. Rad igram klasično glasbo, ki jo tudi interpretiram klasično, vendar pa menim, da je tudi v klasični interpretaciji izredno pomembna improvizacija.«

**• Pa je mogoče improvizirati v klasični glasbi?**

»Seveda ... Ne v smislu spreminjanja notnega teksta, to seveda ne gre, pomembna pa je svežina invencije, iskanje novega v interpretaciji. Improvizacija v interpretaciji je izredno pomembna.«

**• Kje pa se za vas začne interpretacija? Slušno predstavo? Ali z vizijo? Opazila sem, da zelo dobro gradite arhitekturo skladbe ...**

»Zelo različno je, vsakič drugače ... Ko spremenim življenje, spremenim tudi interpretacijo. Življenje in interpretacija se prepletata. Zadnjič sem poslušal posnetek izpred treh let, pa me je skoraj kap, kako sem takrat igral. Tak način igranja mi ni več všeč. Danes igram drugače ... Zanimivi so odzivi po recitalih ali koncertih. Ljudje vzklikajo, mi pridejo čestitat, vzdihujejo, da sem genij in mi govorijo, da fantastično igram. Potem pa pridem domov in me oče in



Denis Macujev



**Macujev »zmagovalni priklon« na tekmovanju P. I. Čajkovskega v Moski**

mama napadeta, da je bilo zanič, čista katastrofa. No, če z obeh strani poravnam, pridem do neke sredine, ki verjetno drži. Mislim, da imam lep ton.«

- **Vaši starši so profesionalni glasbeniki in profesionalni glasbeniki se ponavadi pri poslušanju osredotočijo na tisto, kar bi se še dalo izpiliti, izboljšati, perfekcionirati.**

»Ponavadi potujemo skupaj, saj je moj oče moj učitelj. Skupaj igrava in študira. Tudi mama je pianistka in poučuje klavir. Saj sem vam rekel, da smo nora družina.«

- **Na Moskovskem konservatoriju pa ste študirali pri Sergeju Dorenskem.**

»On pa je moj drugi oče. Sergej Dorenski je eden izmed zadnjih profesorjev ruske pianistične šole. Mnogo jih je že umrlo, veliko pa zapustilo Rusijo. Dorenski je fantastičen profesor. Ja, on je res moj drugi oče.«

- **Ali sploh še obstaja tipična ruska pianistična šola ali se je z odprtjem meja porazgubila v svetu?**

»Težko je reči. Seveda predstavlja ruska šola pojem pianizma in je ena izmed najboljših na svetu. Ni pa edina. Rojevajo se nove. Zelo zanimivo je na primer, da so azijski, japonski in kitajski pianisti v zadnjem času zelo dobri, čeprav nimajo tradicije evropske klasične glasbe niti znanih profesorjev. To je zelo zanimiv pojav. Dandanes veliko pianistov igra prav tako dobro kot ruski pianisti. Včasih pa ni bilo tako. Pred petnajstimi ali dvajsetimi leti so pianisti z Moskovskega konservatorija obvezno pobrali vse prve nagrade na mednarodnih tekmovanjih. To govori samo zase. Danes je

drugače. Saj so mnogi učitelji srednje generacije na Konservatoriju še vedno zelo dobrni, nimajo pa dovolj izkušenj. Kljub temu pa me usoda ruske pianistične šole ne skrbi. Ne bo umrla.«

- **Rekli ste, da so včasih ruski pianisti na mednarodnih tekmovanjih obvezno zmagali. Tudi vi ste zmagali na kar nekaj tekmovanjih. Med drugimi tudi na tekmovanju Petra Ilijča Čajkovskega v Moski, kjer je zelo težko dobiti prvo nagrado. Pred vašim zmagovitim nastopom leta 1998 nekaj let nagrada sploh ni bila podeljena. Potem ste prišli vi, igrali in odnesli grand prix. Kako težko je bilo? Kaj je potreben za zmago na tako velikem tekmovanju? Vemo, da se ga je udeležilo več kot 600 pianistov iz 54 držav.**

»Seveda je bilo težko. Veste, za pianista obstaja samo ena pot na svetovne koncertne odre – to je tekmovanje. Zato se na večja tekmovanja prijava veliko zelo dobro pripravljenih pianistov. In dve tekmovanji sta še posebno pomembni za nadaljnjo pianistično kariero – to sta tekmovanje P. I. Čajkovskega v Moski in Chopinovo tekmovanje v Varšavi. Pariz za samo kariero ni tako zelo pomemben, kot sta pomembna Moskva ali Varšava. Tekmovanje Petra Ilijča Čajkovskega je res vrhunsko tekmovanje. Tja pridejo najboljši ruski pianisti – res velike zvezde. Vsaj pet tekmovalcev bi si leta 1998, ko sem tekmoval tudi jaz, zasluzilo grand prix. Zato sem res srečen, da je nagrada pripadla meni.«

- **Za to tekmovanje ste se gotovo dolgo pripravljali. Pravite, da ne vadite tehnike. Kako pa potem vadite?**

»Memoriram tekst, izdelujem interpretacijo, raziskujem tonske nianse, izbiram ustrezен tempo ... težko vam opisem, kako vadim, ker je vsakokrat drugače. Tudi jaz bi rad poznal recept, a ga ni. Ne vadim ravno veliko – največ uro do uro in pol na dan.«

- **Ali večino dela opravite v glavi, mentalno, in vam zato ni treba fizično presedeti dolgih ur za klavirjem?**

»Vadim različno, način vadbe je odvisen od programa, od tega, ali vadim za recital ali za koncert z orkestrom, in od tega, za kakšno publiko igram. Zelo je pomembna tudi dvorana in seveda klavir, na katerem nastopim. Sem namreč obraz z Yamahinimi plakatov. Po zmagi na tekmovanju Čajkovski sem z Yamaha podpisal pogodbo, tako da 70% koncertov v Evropi igram na Yamahinem klavirju. Imam svoj lastni koncertni klavir, ki potuje z menoj.«

- **Toda sinoči v Ljubljani niste igrali na Yamahi, temveč ...**

»... na Steinwayu iz Hamburga, ki pa je zelo dober instrument. Veste, zame je pogodba z Yamaho zelo pomembna tudi zato, ker sem prvi s takšno pogodbo po Richterju, ki je na Yamahinih klavirjih igral zadnjih 15 let pred smrtno. Če v nečem naslediš Richterja, pa to kar nekaj pomeni ... zame je to sanjsko.«

- **Ja, dobro se sliši, če naslediš Richterja. Pa so vam všeč Yamahini klavirji?**

»Rad igram na Yamahinih klavirjih, rad imam navdušence pri Yamahi in še posebno spoštujem njihovega uglaševalca. Ta človek, ime mu je Kazuto Osato, je zame maestro. Deset let je namreč potoval po svetu s



Svatoslavom Richterjem. Veliko me je naučil o klavirju, o tonu, o vsem ...«

- **In tako ste našli še enega učitelja, kjer ga niste pričakovali.**

»Ja. Kar je krasno!«

- **Vaš klavir z vami premaguje velike razdalje ...**

»Zdaj imam tri klavirje, enega - Yamaha - v Združenih državah Amerike, drugega v Evropi in tretjega v Aziji.«

- **Veliko potujete, igrate s priznanimi orkestri in sodelujete z odličnimi glasbeniki, kar vas gotovo notranje bogati in žlahtni vašo interpretacijo. Tudi vaš repertoar je izjemno bogat in raznovrsten. Imeti morate izjemen spomin.**

»Moj repertoar obsega 32 koncertov z orkestrom, pripravljenih pa imam tudi 23 različnih recitalskih programov. Ampak to še ni nič, kajti Richter je imel v svojem repertoarju 93 različnih programov. Kako dober je moj spomin, bi pa težko sodil. No, na pamet že igram ...«

- **Hotela sem vas vprašati, kdo so vaši vzorniki, pa se mi zdi, da ste mi vsaj deloma že odgovorili. Svatoslav Richter je to prav gotovo. Kaj pa drugi?**

»Ja, Richter, seveda, in tudi drugi, na primer Horowitz in Gilels, Michelangeli. Ne maram nikomur slediti, vsa ta oboževalska zgodba mi je tuja, a te pianiste spoštujem. So obdobja v mojem življenju, ko najraje poslušam Rahmainova, in obdobja, ko obožujem Horowitza, Richtera ali Cziffro. Všeč mi je Cziffra.«

- **Ali boste še prišli v Slovenijo?**

»Seveda bom z veseljem še prišel v Slovenijo, naslednje leto bom tukaj igral z orkestrom. Razmišljam o tem, da bi v enem večeru igral tri različne koncerte: 1. koncert Čajkovskega, 3. koncert Rahmainova in 1. koncert Šoštakoviča mogoče. Rad igram več koncertov isti večer. V Londonu, Budimpešti in v Združenih državah Amerike sem igrал naenkrat tri koncerete Petra Iljiča Čajkovskega, kar je dosežek za Guinessovo knjigo rekordov. Pomembno se mi zdi, da ljudje spoznajo tudi druga dva koncerta, ker večinoma vsi poznajo le prvega. Pa je drugi čudovit! Mogoče bom pa tudi tukaj naslednjič raje igral drugega, bom še videl. Všeč mi je Slovenija in slovenska publike. Sinočnji koncert ni bil slab.«

- **Ali je bilo težko igrati v tako majhni dvorani in pri takšni akustiki, kot jo ima Križevniška cerkev v Ljubljani?**

»Ko sem vadil v prazni cerkvi brez publike, se je zvok močno prelival. Ko pa se je dvorana napolnila, je bila akustika mnogo boljša.«

- **Igrali ste zelo raznolik program: Schumannove Otreške prizore, Lizstovo**

**Fantazijo po Dantejevi pesnitvi iz cikla Leta popotovanj ter Mefistov valček, Meditacijo Petra Iljiča Čajkovskega in malo izvajano Sonato št. 2 v b-molu Sergeja Rahmainova. Za večino teh skladb poznamo neko standardno interpretacijo. Ali ta izhaja iz same strukture glasbe in je tako zavezujoca ali pa notni tekst dopušča tudi druge možnosti? Koliko svobode ima pianist pri oblikovanju standardnih klasičnih del?**

»Kadar me mladi pianisti sprašujejo, kako naj interpretirajo skladbe, ki jih igrajo, jim ponavadi odgovorim: tega pa jaz ne vem, to morate vedeti vi. Pri meni se interpretacija razvija v interakciji s publiko. Ob koncu recitala vedno pogledam v oči poslušalcev in v njih preberem, kako dobro mi je uspelo. Koliko sem svoboden pri oblikovanju interpretacije? Seveda obstaja veliko odličnih standardnih interpretacij: Richter, Horowitz, Michelangeli, Gilels ... Pomembno je prinesi nekaj novega, svežega, kar pa je ob tako dobrih znanih interpretacijah izredno težko. Ampak se trudim ...«

- **Ali ni naporno biti venomer na poti, igrati toliko različnih programov, se prilagajati toliko različnim dvoranam?**

»Zaenkrat ne. Zaenkrat to zmorem. Kakor tudi zdaj lahko igram glasbo iz obdobja romantične, ki je ne moreš igrati v vsakem starostnem obdobju. Za dobro igranje romantičnega repertoarja je namreč zelo pomembna primerna starost, zdravje, kondicija, srce. Nič od tega ne sme manjkati. Ne razumem, kako lahko stari ljudje igrajo romantično glasbo. Po mojem je ne morejo. Samo dva velika pianista sta bila temu kos tudi v visoki starosti – Rubinstein in Horowitz. Jaz jo zdaj lahko igram, kar so bile tudi moje sanje. Čeprav moram po drugi strani priznati, da se zelo mučim z zadnjo Schubertovo sonato v B-duru, ki jo pripravljam letos. Izredno zahtevna je.«

- **Čarobna je, a interpretacijsko zelo težka. Kaj se vam zdi pri njej najtežje?**

»Težko je igrati 45 minut Schubertove glasbe tako, da je ves čas zanimiva za poslušalcev.«

- **Na sinočnjem koncertu smo bili priča vaši neverjetni sposobnosti, da obdržite in vodite pozornost poslušalcev s svojo intenzivno igro. Res pa je, da je to težko doseči pri Schubertovi zadnji sonati.**

»No, vidite ...«

- **Vaš stik s publiko je res neverjeten. Ves čas napeto vodite pozornost poslušalcev, kot bi jih privezali na melodijo, harmonijo, gradacijo. Ali ta pozornost poslušalcev hrani tudi vas? Vam daje energijo?**

»Energijo usmerjam k publiku in ona mi jo vrača. Gre za dvostranski proces, kar je zelo pomembno. Fluid teče z obeh strani, se pretaka in sešteva. Vedno igram za publiko,

ne zase ali za skladatelja. Seveda je skladatelj zelo pomemben in ga spoštujem, igram pa za poslušalce. Richter je govoril: »Če sem sam poglobljen, bo poglobljena tudi publika.« Meni njegov pristop ni blizu. Zame je najpomembnejše srečanje s poslušalcem.«

- **Očitno imate radi glasbo in uživate v igranju. Kakšna pa je po vašem mnenju vloga glasbe v življenju slehernega človeka?**

»Glasba je za ljudi zelo pomembna. Kot zanimivost vam bom povedal, kaj se je zgodilo na koncertu v nekem manjšem ruskom mestu. Na koncert je prišla tudi deklica s hromimi rokami. Ničesar ni mogla početi z njimi, ne pisati ne karkoli drugega. Po koncertu pa jih je naenkrat začela premikati in naenkrat je lahko tudi pisala. Zdravniki so bili osupli. To se mi zdi res neverjetno in čudovito! Menim, da lahko glasba ljudem zelo veliko da. Veliko bolje bi bilo zanje, če bi se zvečer, namesto da sedejo v fotelj pred televizijo, raje odpravili na klasični koncert. Veliko bolje je poslušati dobro glasbo kot pa vsakodnevna poročila o grozotah vojne in terorizma. Ne maram politike. Cenim sicer nekatere politike in za mnoge sem že igral. Osebno sem igral na primer Vladimirju Jelcinu, Putin pa je prišel na moj koncert. Vendar raje igram običajnim ljudem.«

- **Bi bil svet bolj harmoničen, če bi več ljudi poslušalo dobro glasbo?**

»Kdo ve ...«

- **Kakšni pa so vaši koncertni načrti za prihodnost?**

»Zdaj se najprej vračam v Moskvo, potem potujem v Boston, na Florido, kjer imam nekaj recitalov, potem spet nazaj v Moskvo, v nekaj ruskih mest, Sankt Peterburg, Kopenhagen in Stockholm, potem pa na kratke počitnice v svoj rojstni kraj Irkutsk v Sibiriji. To je čudovit kraj ob Bajkalskem jezeru, od koder črpam vso svojo energijo. Tam pripravljam glasbeni festival, ki bo septembra naslednje leto in ki se ga bo udeležilo veliko priznanih umetnikov.«

- **In kako boste preživeli počitnice v Irkutsku? Kaj radi počnete v svojem prostem času?**

»S prijatelji bomo pluli z jahto po Bajkalskem jezeru, pili pivo in se mastili z ribami. Potem se pa spet začne nora sezona. Južna Amerika, Brazilija, Argentina, Urugvaj, spet Združene države Amerike in domov. Nekaj koncertov v Evropi, daljša turneja po Japonski – Japonsko imam rad, tam imam celo klub svojih oboževalcev. Potem grem še v Korejo in na Kitajsko. Vedno sem sanjal o tem, da bom koncertiral po vsem svetu. In sanje so se mi uresničile. To je zdaj moje življenje in v njem uživam.«

(Pripravila: Metka Lebar)

## György Kurtág: *Games* – 2<sup>st</sup> part / György Kurtág: *Igre* – 2. del

### György Kurtág (born in 1926, Lugus / Romania)

After having lessons in piano and composition at Temesvár (Timisoara, Romania) he moved to Budapest and enrolled in the Ferenc Liszt Academy of Music in 1946. In 1951 he graduated in piano and chamber music, in 1955 in composition. 1957–58 stayed in Paris, studied with Marianne Stein and attended courses of Darius Milhaud and Olivier Messien. 1960–68 was répétiteur of soloists with the Hungarian National Philharmonia. In 1967 he was professor at Ferenc Liszt Academy of Music in Budapest, first of piano, than of chamber music. At 1971 he was in West-Berlin as grantee of the Deutsche Akademische Austauschdienst (DAAD). In 1986 retired from the Academy of Music, however continued to teach a limited number of classes until 1993. 1993–95 composer in residence with the Berliner Philharmoniker. In 1995 one-year stay in Vienna as composer in residence and teaches master classes at the Wiener Konzerthaus. In 1996 György Kurtág became honorary professor of Hague and was invited by various orchestras, ensembles and foundations to stay for two years in Netherlands. He was rewarded with the highest Hungarian and several foreign artistic distinctions and honorary titles. His series *Plays with Games for Piano* belong to the usual repertory of the Hungarian music schools and these movements are often performed as a cycle both by children and by famous artists.

### Presenting the Games in general

Although Kurtág explained perfectly in the preface of the *Games* the expected attitude of the player, his instructions can only be understood when we really discover them in practice. From my own discoveries I would like to tell you the following: During the years I myself played a lot of contemporary music. By comparing the main requirements of many composers it seems to me that they all ask for the same: freedom of the player together with perfectly balanced and expressed characters, precise rhythmic timing, pauses, breathing and proportions etc. If you compare the signs used by contemporary composers you will find that the meanings are quite similar. Following these instructions they allow us much more freedom compared with classical compositions. But performing Kurtág's pieces the pianist should have different feelings. We have to be more concentrated because these compositions are very short and there are several different tasks even in the shortest one. It is not difficult to find out in general the solution of the signs. But the essential, the main point is not this. We have to find out the "content" of the signs, what happens psychologically between the signs, because this value and meaning of the signs depends on the content of the music in a given moment. One could tell us that we have the same requirements in classical music too. That is in a way true! But the matter is that since the mid 60's a totally new situation has risen in the musical world. The expansion of piano playing has taken musically an entirely new direction, which requires a technical reorientation. The dispositions of piano playing mentally, technically and psychologically are experiencing an increase and intensification.

"A change in many levels is necessary:

*The aspect of hearing must be broadly departmentalized in – for example – hearing, listening and intensive listening, as well as the acceptance of border situations.*

*The aspect of technique relates to a multitude of new facts, for example:*

- the readiness to savour the tone range of seven octaves in every possible variation
- the deliberate, silent pressing down of the keys,
- the presence of the foot for the most differentiated use of the pedals,



Figure / Slika 7 – György Kurtág

### György Kurtág (roj. 1926, Lugus / Romunija)

Po študiju klavirja in kompozicije v Temesváru (Romunija) se je preselil v Budimpešto in se leta 1946 vpisal na Akademijo Franza Liszta. Leta 1951 je diplomiral iz klavirja in komorne igre, leta 1955 pa še iz kompozicije. Med letoma 1957 in 1958 je študij nadaljeval v Parizu, pri Marianne Stein, ter obiskoval tečaje pri Dariusu Milhaudu in Olivierju Messiaenu. V letih med 1960 in 1968 je bil korepetitor Madžarske nacionalne filharmonije, leta 1967 pa je sprejel mesto profesorja na budimpeštanski Akademiji Franza Liszta, sprva profesorja klavirja, nato pa komorne glasbe. Leta 1971 je bil v Zahodnem-Berlinu prejemnik štipendije DAAD (Deutsche Akademische Austauschdienst). Leta 1986 se je upokojil, kljub temu pa je delo s študenti Akademije v Budimpešti (kot profesor komorne igre) nadaljeval vse do leta 1993. Med letoma 1993 in 1995 je bil gostujuči skladatelj Berlinske filharmonije, leta 1995 pa gostujuči skladatelj dunajskega Konzerthausa, kjer je eno leto vodil tudi mojstrske tečaje. Leta 1996 je prejel naslov častnega profesorja v Hague ter povabilo več orkestrov, ansamblov in fundacij za dvoletno bivanje na Nizozemskem. Nagrajen je bil z več najvišjimi Madžarskimi in tujimi častnimi in umetniškimi odlikovanji. Njegov niz skladb *Plays and Games for Piano* danes sodi v standardni učni repertoar madžarskih glasbenih šol, poleg otrok pa ga pogosto izvajajo tudi slavni umetniki.

### O Igrah na splošno

Čeravno je Kurtág v predgovoru k svojim *Igram* zelo natančno pojasnil svoja pričakovanja glede pristopa izvajalca k izvajanju

- the combined incorporation of the playing of the keys with the interior of the piano.

The aspect of individualism – it means the mental and psychical aspects pertaining player, such as:

- the readiness for the unexpected,
- the inclusion of silence as well as the playful turbulence,
- improvised presentation as well as emphatic distance.

To this reorientation belongs following:

The training of attentiveness should be given priority over "just following"

The training of hearing should be extended to the readiness for intensive perception

The training of technique should be strongly influenced by the power of imagination

The consideration of the psychological aspect should help the student to come closer to his identity.<sup>1</sup>

In this sense Kurtág did not invent anything new. It rather revolutionary way of writing invited first of all for the children. It is an expression of our era and through these signs we are able to go deeper into the content of the music of our century. It can help us to experiment with the notes with an increased creative freedom. It is a question of what we dare to do with the information given by the signs. "Only the perfect execution can create music" – says Kurtág and our task is really to discover the right tools.

The matter is the length of the notes, rests – are they long or short, forte or piano, but this sort of mentality. The fermata is not only a longer sign. The question is what happens psychologically in the player before and after, and during the pause. What happens to us between two different characters, how sensitive we are to changes is adequate, suitable for the music or not? Things happen to me in a given moment and if special quality of a moment is missing than the music-making is not convincing. In Kurtág's little pieces the child is expected from the first lessons on to perform the music in this way. And all the feelings have to be shared with other people, with audience listening to the music.

If you take into consideration that the average child is generally rigid and stiff, his body and arms are not able to serve the musical expression because for the thing his hearing is bad, you can easily understand how useful these exercises are. But stiffness can be caused by certain mechanical inhibitions too. The most important thing is then to join the sight and hearing with the pleasure of movement right from the beginning. This is such a playing style which can be liberating for the pupil and for the teacher and it can help to start teaching in a new creative way. If we follow the notes and signs they give us more possibilities to experience music and to develop innovative thoughts. It opens up new prospects, reveals the tension in children and gives them a certain creative freedom find pleasure in the sequence of tones. In Hungary a lot of teachers used the first pieces of *Games* from the very first moment on with small children.

### Prelude and Waltz in C

This piece is one of the most often played ones. A teacher told me that she taught this piece from the second grade on and children enjoyed it. It is full of C-s. It extends to a funnel. For children the difficult part is the *Prelude* because it gives them a lot of different tasks.

What are the special demands of the performance?

1. Children must be able to think in big distances.
2. An instant and quick reaction in terms of orientation and speed.
3. This demands an instant flexibility in the dynamic of sounds. He puts *pianissimo* at a bar distance to *fortissimo* accumulating an inside *crescendo*.
4. He demands children to be able to play the two main characters – the free narrative and the strict *giusto* in one short piece.
5. In the *Prelude* there is a crossing of hands in the meanwhile.
6. *Valse* extends to a funnel – big *crescendo-decrescendo*.

The question is how to teach very young children the pieces of *Games*?

At the beginning the child does not play from the score but after the

skladb iz zbirke, so navodila v njem dejansko razumljiva šele potem, ko jih preizkusimo v praksi. Glede na svoja lastna »preizkušanja« teh in podobnih navodil pa bi želela povedati še to: Tekom mnogih let sem preigrala veliko modernih skladb. Ob primerjavi glavnih zahtev njihovih skladateljev se mi zdi, da vsi med njimi pravzaprav želijo le eno in isto: svobodo izvajalca ob zelo pretehtanih in natančnih oznakah, točno določnem ritmičnem *timingu*, točnih pavzah, dihanju fraz, razmerjih itd. In če med seboj primerjamo oznake, ki jih uporabljo sodobni skladatelji, vidimo, da so njihovi pomeni precej podobni. Kakor tudi to, da nam ti napotki nudijo dosti več svobode v primerjavi s tistimi v »klasičnih skladbah«.

Vendar pa izvajanje Kurtágovih skladb pred pianista postavlja še drugačne zahteve. Zlasti zahtevo po večji koncentraciji, saj so te njegove skladbe zelo kratke, obenem pa vsebujejo več različnih nalog, tudi najkrajše med njimi. Na splošno v njih ni težko razvozlati pomena posameznih oznak. A bistvo ni v tem. Poiskati namreč moramo »vsebino« teh oznak, kaj se v psihološkem pogledu dogaja v njih. Vrednost in pomen posameznih oznak v teh skladbah sta odvisna od vsebine glasbe v danem trenutku.

Lahko bi dejali, da smo tudi pri »klasičnih skladbah« soočeni z istimi zahtevami. V nekem smislu to drži! Vendar pa tudi to, da se je glasba od 60. let prejšnjega stoletja znašla v povsem drugačnem, novem stanju. Klavirska igra je poprijela drugačne glasbene razsežnosti, ubrala je popolnoma novo smer, ki zahteva spremembu tehnike. V njej so porasle in se intenzivirale mentalne, tehnične in psihološke predpostavke.

»To pa terja spremembo na več ravneh. Te obsegajo:

Vidik sluha, ki naj se v splošnem razdeli na slišanje, poslušanje in intenzivno poslušanje, ter pripravi na sprejemanje mejnih situacij slišanja.

Vidik tehnike naj odraža množico novih dejstev, na primer:

- pripravljenost zaobjeti tonski obseg sedmih oktav v vseh možnih različicah
- preudarno, oprezno in tiho igranje tonov
- zelo diferencirano rabo pedalov
- kombiniranje igre na tipkah z igranjem v »notranjosti klavirja«

Vidik individualizacije naj se dotika mentalnih in psiholoških vidikov izvajalca, ko so:

- pripravljenost za nepričakovano
- vključevanje tišine, kakor tudi razigranega nemira
- improviziranje, kakor tudi emfatično distanciranje

K takšni usmeritvi sodi še sledče:

Vaja pozornosti naj daje prednost temu, kar »neposredno sledi«

Vaja slišanja naj širi spretnost intenzivnega zaznavanja

Figure / Slika 8 – Prelude and Waltz in C / Preludij in valček v C



teacher's presentation. The octaves jumps can be taught by palm, first by a *cluster* afterwards we play it with the third finger by playing a single note. There are always several variations. Out of these one can mention the change of tempo, dynamic, colour and rhythmic variations. A very good teacher who teaches elementary level classes told me the following:

#### Tempo

*At first I always teach slow tempi so that the pupil would feel secure and gradually we increase the speed till we reach the maximum speed that meets the pupil's level. Pupils enjoy playing fast and it gives inspiration for further play and practice.*

#### Dynamic – sound intensity

*We are using only forte-piano a sort of echo effect at first, later we try crescendo-decrescendo and colouration, finding various colours. When changing the tone colour we try to use the imagination to help the child express itself.*

#### Rhythm

*There is a wide variety and choice of rhythmic patterns. I introduce some of the numerous variation possibilities in order to give a start to the pupil. Then I inspire the students to create different rhythmic variations. It is a great pleasure for me when a pupil – using his creative phantasy – plays several variations in the music lesson. In this way we inspire each other and this leads to a joyful and cheerful atmosphere.*

*Introduction to the other musical elements may come afterwards: rounding fist, rounding palm, circling palm, forearm-touching of the keyboard*

*When the pupil knows more musical elements we can mix them and produce an original piece from the elements. I always pay attention to the piece that while developing the pupil's musical taste, the new "music-composition" becomes a unique structural, dynamical and atmospheric unity. The "composition" sometimes refers to a story that child – although with a little help – can tell us.<sup>2</sup>*

#### **Bartók: Mikrokosmos versus Kurtág: Games**

I find it very challenging to compare these two great series of the 20<sup>th</sup> century. I am always interested asking people's opinions who have though both *Mikrokosmos* and *Games* for decades. One of the told me the following:

*Vaja tehnike naj bo pod vplivom močne imaginacije*

*Upoštevanje psihološkega vidka naj pomaga učencu, da se približa lastni identiteti<sup>1</sup>*

V tem pogledu Kurtág ni izumil ničesar novega. Gre bolj za iznajdevanje poti, ki novi način pisanja glasbe približuje otrokom; za izraz naše dobe, skozi katerega lahko globlje posežemo v vsebinu glasbe sodobnega sveta. Pomaga nam, da eksperimentiramo s toni na način večje ustvarjalne svobode. Gre za vprašanje poguma pri interpretaciji informacije podane z znaki. »Le popolna izvedba lahko ustvari glasbo« – pravi Kurtág, in naša naloga v resnici je, da poiščemo prava sredstva za to.

Bistvo ni v dolžini not in pavz – te so dolge ali kratke, *forte* ali *piano* –, vendar v njihovem mentalnem dojemanju. *Fermata* ni le znak za podaljšanje. Gre bolj za vprašanje, kaj se npr. pri izvajalcu v psihološkem smislu dogaja pred in med pavzo ter po njej. Kaj se dogaja v nas med dvema različnima znakoma, kako občutljivi smo na spremembe, in ali to ustreza glasbi? V vsakem danem trenutku se v nas nekaj dogaja, in če posebna kakovost takšnega trenutka umanjka, tedaj tudi produkcija glasbe ni prepričljiva. Pri Kurtágovih malih skladbah se od otroka že vse od začetka pričakuje izvajanje glasbe na ta način. Vsa občutja mora deliti z drugimi, z ljudmi, ki izvajanje glasbe poslušajo.

Če v obzir vzamemo to, da so telo in roke povprečnega otroka navadno še precej neprožne in zato nesposobne, da bi brez težav služile glasbenemu izrazu, tudi zato, ker je otrokov sluh še nevzgojen, potem ni težko razumeti kako koristne so te Kurtágove vaje. Vendar pa omenjeno neprožnost lahko povzročajo tudi nekatere motorične motnje. V tem primeru je še toliko bolj pomembno, da sluh združujemo z ugodjem gibanja že od vsega začetka. Takšen način igranja je lahko osvobajajoč tako za otroka kot tudi za njegovega učitelja, na splošno pomaga učiti po novejši, bolj ustvarjalni poti. Če natančno sledimo notam in oznakam, nam te razprejo več možnosti za doživljjanje glasbe in razvijanje inovativnih domislekov. Razodenejo nam nove vidike, razkrinkajo napetost v otrocih in jim dajo ustvarjalno svobodo, da poiščejo svoj lastni užitek v nekem sosledju tonov.

Na Madžarskem veliko učiteljev pouk najmlajših otrok začenja prav s prvimi skladbicami iz Kurtágovih *Iger*.

#### *»Preludij in valček v C«*

Ta skladbica je ena od najpogosteje izvajanih. Neka učiteljica mi je povedala, da jo otroci obožujejo. Skladbica je polna C-jev. Razširi se kot lijak. Za otroke je težji del v njej *Preludij*, saj od njih zahteva več različnih nalog.

In kaj so posebne zahteve pri njeni izvedbi?

1. Otroci morajo biti sposobni na klaviaturi obvladovati velike razdalje.
2. Takošnje in hitro reagiranje v smislu orientacije in hitrosti, ki
3. zahteva fleksibilnost v dinamiki zvokov. Kurtág je dinamiki *pianissimo* in *fortissimo* v tej skladbi postavil na razdaljo le enega takta, v katerem je akumuliran notranji *crescendo*.
4. Otroci morajo biti zmožni, da v tako kratki skladbici kot je ta odigrajo dva glavna »značaja« – svobodno pripovednega (*libero*) in točno določenega (*giusto*).
5. Krihanje rok v *Preludiju*.

6. Veliki *crescendo* in *decrescendo*, ki ju vsebuje »lijak« v *Valčku*.

Ob Kurtágovih *Igrah* se zastavlja vprašanje, kako skladbice v njih učiti še zelo majhne otroke? Na začetku naj otrok ne igra iz not, temveč le po učiteljevih napotkih. Skoke za oktavo lahko igra s celo dlanjo, najprej kot *clusteri*, nato pa s tretjim prstom na enem tonu. Vedno obstaja več različic. Med njimi so na primer spremembe v tempu, dinamiki, barvi in ritmu. Nek zelo dober učitelj, ki uči na osnovni stopnji, mi je povedal sledeče:

*»Tempo. Otroka vedno najprej učim v počasnih tempih, tako da se ta počuti varno. Hitrost igranja povečujeva postopoma, vse do stopnje, ki pomeni maksimum glede na otrokov razvoj. Otroci uživajo igrati hitro. To jih navdihuje za nadaljnje igranje in vodenje.*

*Dinamika – intenzivnost zvoka. Z učencem najprej rabiva le forte in piano dinamiko, kot nekakšen echo, kasneje poskusiva še s*

# BARTÓK

## MIKROKOZMOS

zongorára

Javljott kiadás

# MIKROKOSMOS

## for Piano

New Definitive Edition



EDITIO MUSICA BUDAPEST  
Z.150

Figure / Slika 9 – Frontpage of Bartók's Mikrokosmos / Naslovница Bartókovega Mikrokozmosa



"The first time I came across Kurtág's composition I was impressed by the complete novelty of his style. It was an opportunity to find a brand new playing style. Before I discovered the Games I had intensively used Bartók's Mikrokosmos. Here the first pieces are based on a pentachord. Kurtág's Games use the whole keyboard by expanding the range of playing from the very first moment. The pieces of Mikrokosmos are based on a strict order. One of their most important characters is the strict logical structure.

The pieces of Games allow for freedom inside the order and bring about innovative ideas and experiences. I use the first pieces of the Games from the very first moment with small children."

### Mikrokosmos

There are about 50 years between the births of the two series. Bartók started writing *Mikrokosmos* in 1926; Kurtág started writing *Games* in 1974. Bartók wrote pedagogical pieces in the first decade of the century and finished his series entitled *For Children*. Kurtág composed his first pieces for his son in the 1960's.

Both composers were driven by the responsibility they felt for children. They start from a distinct basis but both of them try to reach perfection. Both composers' basic idea was greatly influenced by the musical circumstances. Bartók wrote his first pieces in the *Mikrokosmos* in five finger position but he did not put the notes in *clusters*, but singing instead. We can tell this was Bartók's reaction against the mechanical and technique-orientated piano playing inherited from the romantic era.

Kurtág wrote five finger positions in *clusters* instead of singing. He and our era in general praise instinctive behaviour higher than an intellectual attitude when it comes to young children playing music. He calls it "Palm-Stroke".

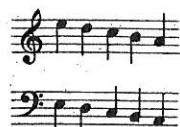
Margit Varró the pedagogical assistant and colleague of Béla Bartók defined the educating of piano technique in four steps. "The most important thing is" – she says – "to compose pieces for developing the independence of hands in: (1) direction of the motions, (2) rhythmically, (3) in touching and in dynamic. (4) The fourth step was extension of playing range up to three, four octaves" – she writes. But Bartók was not interested in it. "There are plenty of studies around to fill the bill" Bartók said and so this idea was dropped.<sup>3</sup>

But Kurtág was fascinated by fulfilling this need. Today in teaching young child we give far more importance to perception anticipating thinking as at the beginning of the 20<sup>th</sup> century. Psychology has revealed some special features of the way children think, it has pointed out the importance of playing and the basic need for movement. Kurtág's incredible psychological sensitivity is reflected

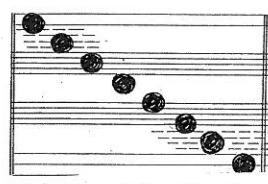
### Five Finger Positions: "Clusters"



Liszt – Analyzing



Bartók – Singing



Kurtág – Palm-Stroke

Figure / Slika 10

crescendom in decrescendom ter barvanjem zvoka z različnimi odtenki. Pri spremjanjanju tonske barve skušava uporabljati domišljijo, ki pomaga pri izražanju samega sebe.

**Ritem.** Obstaja velik izbor različnih ritmičnih vzorcev. Na začetku otroku predstavim le nekatere od številnih variant določenega ritma, nato pa ga vzpodbudim, da sam ustvari različne ritmične variacije. V veliko zadovoljstvo mi je, ko otrok – ob rabi svoje ustvarjalne domišljije – zaigra več različic iste glasbene vaje. Na takšen način se z otrokom pri pouku navdihujeva drug drugega, kar vodi v zelo igrivo in veselo vzdušje.

Uvajanje preostalih glasbenih prvin lahko počaka za pozneje: kakor tudi zaokroženost dlani in zapestja. Ko učenec že pozna več glasbenih elementov, lahko te zmešamo med seboj in iz njih ustvarimo izvirno skladbo. Vedno sem pozoren na to, da nova »glasbena-kompozicija«, ki se jo z otrokom učiva, med razvijanjem njegovega glasbenega okusa, postane enkratna strukturalna, dinamična in atmosferska celota. »Kompozicijo« včasih povežem z zgodbico, ki jo otrok – četudi z malo pomoči – lahko pove.«

### Bartókov Mikrokozmos versus Kurtágove Igre

Primerjavo obeh velikih nizov otroških skladb 20. stoletja vidim kot velik izziv. Od zmeraj sem se tudi zanimala za mnenje tistih ljudi, ki otroke učijo s pomočjo obeh »škol« že desetletja, po *Mikrokozmosu* in *Igrah*. Eden izmed njih mi je zaup al tole:

»Ob prvem srečanju s Kurtágovimi skladbami sta me navdušila njihova novost in slog. To je bila tudi priložnost, da poiščem povsem nov način igranja "glasbe". Preden sem odkril Igre, sem "pri pouku otrok" veliko uporabljal Mikrokozmos. Prve skladbice v njem temeljijo na pentakordu. Kurtágove Igre pa uporabljajo celo klaviaturo, obseg igranja širijo že od prvega trenutka dalje. Osnova skladb iz Mikrokozmosa je tudi zelo natančen red. Ena od njihovih glavnih značilnosti je prav doslednost "pri razvijanju" logike strukture. Kurtágove Igre pa otroku dovolijo svobodo znotraj urejenosti ter vzpodbujujo njegovo inovativnost in izkušnje. Zato prve skladbe iz Iger rabim že od vsega začetka svojega učenja najmlajših.«<sup>2</sup>

### Mikrokozmos

Nastanek obeh omenjenih zbirk loči doba približno petdesetih let. Bartók je svoj *Mikrokozmos* začel pisati leta 1926, Kurtág pa *Igre* leta 1974. Bartók je pedagoške skladbe v svoji zbirki *Za otroke* napisal že v prvem desetletju preteklega stoletja, Kurtág pa je prve skladbe za svojega sina komponiral v 60. letih 20. stoletja.

Oba skladatelja je gnala odgovornost, ki sta jo čutila do otrok. Pri komponiranju skladb za otroke sta izhajala iz različnega izhodišča, vendar pa sta oba pri tem skušala doseči popolnost. Na temeljno skladateljsko idejo so pri obeh močno vplivale glasbene okoliščine. Bartók je prve skladbice v *Mikrokozmosu* napisal za »pet-prstne pozicije« roke, vendar pa tonov v njih ni razvrstil kot *clustre*, temveč v pojoče nize. To je bila Bartókova reakcija na mehanično in tehnično usmerjeno klavirsko igro, podedovano iz obdobja romantike.

Kurtág je pet-prstne pozicije roke napisal kot *clustre* in ne kot spevni tonski niz. Imenoval jih je »udarec-dlan«. Tako kot vsa doba je tudi on bolj cenil poučnost kot intelektualno držo pri poučevanju otrok.

Margit Varró, pedagoška asistentka in kolegica Béla Bartóka, je učenje klavirske tehnike povzela v štiri korake. Sama je v zvezi s tem dejala: »Najpomembnejše je ustvariti skladbe, ki razvijajo neodvisnost rok, glede (1) smeri gibanja, (2) ritma, (3) udarca in dinamike. (4) Četrta stopnja je razširitev obsega igre do treh ali štirih oktav.«<sup>3</sup>

Vendar pa Bartóka to ni zanimalo preveč. V nasprotju s Kurtágom, ki ga je navduševala potreba, da izpolni to nalogu. Razvijanju otrokovega mišljenja se danes v primerjavi s poukom iz začetku 20. stoletja posveča dosti več pozornosti. Psihološka veda je medtem razkrila nekatere posebnosti v načinu razmišljanja otrok. Podčrtala je pomembnost igre in osnovno potrebo otrok po gibanju. Kurtágovo neverjetno senzibilnost za psihološko izžarevajo tudi njegove *Igre*.

in the *Games*. (He wants to make pupils to tackle the intellectual problem of playing in a right way by putting in the notes of *Games* two sides together. On the first one gives a task in general and just later reacting to make the same in an exact way.)

Bartók – accepting the principles of Margit Varró – starts to teach children in a polyphonic way of thinking giving a very difficult task to tackle. Canon, imitation, reflection, augmentation – these structural appear even in the first volumes of the *Mikrokosmos*. The great role that the *Mikrokosmos* plays in the musical education starts with teaching polyphony and teachers are using the two different notes – *Games* and *Mikrokosmos* – simultaneously.

Polyphony is also present at Kurtág, but mostly in pieces written for four hands. Here polyphony is played by two persons presenting different tasks. Instead of communicating between their two hands children must be able to communicate with each-other by playing the music. At Kurtág chamber music is one of the most important musical activities.

An excellent note was released some years ago. The title is: *Transcriptions from Machault to J. S. Bach*. In this note Kurtág made transcriptions from a number of baroque compositions. The composer did not add a single foreign note to the original ones. This volume is very popular in Hungary.

#### Mariann Ábrahám (EPTA – Hungary)

<sup>1</sup> Klaus Runze, *Hearing-Execution-Persona*, lecture at Margit Varró Symposium.

<sup>2</sup> Istvan Gallai, lecture on: *How to teach for little children Kurtág's Games series*.

<sup>3</sup> Document from Margit Varró estate, Chicago-USA.

(Kurtág je želel, da bi otroci intelektualno problematiko igranja znali »zagrabit» v pravi smeri, z združevanjem dveh nalog: začetne, ki je na bolj »globalni« ravni, in tiste, ki tej sledi in je njena natančnejša dodelava istega).

Bartókov *Mikrokosmos* – sledič načelom Margite Varró – poučevanje otrok začenja s polifonskim načinom mišljenja. Že od samega začetka pred otroke postavlja zelo težavno nalogu. Strukture kot so kanon, imitacija, augmentacija ... namreč srečamo že v prvem zvezku zbirke. Ta je zato lahko zelo primerna za spoznavanje polifonije. Vendar pa je bolje, če učitelj kombinira obe omenjeni zbirki – *Mikrokosmos* in *Igre*.

Prolifonija je prav tako prisotna v Kurtágovi zbirki, a le v štiriročnih skladbicah, v katerih polifonijo izvajata dve osebi, vsaka s svojo vlogo. Namesto na komunikacijo med svojima rokama so v njih otroci zbrani na komuniciranje eden z drugim. Za Kurtága je bilo igranje komorne glasbe ena od najpomembnejših glasbenih aktivnosti.

Pred nekaj leti je izšla še ena odlična zbirka z naslovom

*Transkripcije od Machaulta do J. S. Bacha*. V njej so Kurtágove transkripcije številnih baročnih skladb, ki izvirnim notam ne dodajajo niti enega samega novega tona. Zbirka je na Madžarskem zelo priljubljena.

#### (Prevedla: Lidiya Andabaka)

<sup>1</sup> Klaus Runze, *Hearing-Execution-Persona*, predavanje na simpoziju Margit Varró.

<sup>2</sup> Istvan Gallai, predavanje na temo: *Kako učiti otroke s Kurtágovo zbirko Igre*.

<sup>3</sup> Iz zapuščine Margit Varró.



Figure / Slika 11 – Bartók and his son Peter / Bartók s svojim sinom Petrom

# Pomen etude

v klavirski literaturi 20. stoletja – 1. del

**etuda** /izg. tudi etü'da/ iz fr. *étude* učenje"

1. študija; (glasbena) vaja, 2. skladba z bolj pedagoškim, tehničnim smotrom  
*Verbinc F., Slovar tujk (Ljubljana, Cankarjeva založba, 1970)*

V mnogih splošnih kot tudi glasbenih slovarjih najdemo podobno definicijo besede in bi si upal trditi, da bi vsak, če bi moral nekomu razložiti pojem etude, uporabil podobno razlagu. Vendar pa z vpogledom v klavirsko literaturo skozi stoletja vidimo, da etuda ni bila le skladba, katere namen bil izključno utrjevati izvajalčev tehniko igranja. V več primerih se izkaže, da ima etuda globlji pomen oziroma pomeni glasbeno "vajo" oz. "študijo" v bolj širokem pomenu.

Nedvomno se je vsakdo, ki se je preizkusil v učenju klavirske igre, moral srečevati s skladbami, napisanimi izključno za vajo ob osvajanju določenih tehničnih prvin.

V njihovih najpreprostejših oblikah vidimo, da te skladbe prvotno res ne vsebujejo drugih glasbenih smotrov. Tako se najbrž vsak pianist spomni prvih korakov ob vajah F. Bayerja, J. B. Duvernoya, M. Clementija in številnega etudnega opusa C. Czernja.

Morda se bomo z večjim veseljem spomnili trenutka, ko smo se poglabljali v svet romantičnega obdobja in se srečevali z mojstrovinami velikih pianistov, kot so bili F. Chopin, F. Liszt in kasneje A. Skryabin in S. Rachmaninov.

V svoje etude, ki so bile v glavnem preproste dvo ali tri delne oblike, jim je uspelo ujeti široko paleto tehničnih prvin, pričujoč o njihovi lastni izjemni izvajalski sposobnosti, ter jim vdihniti navdihajoč romantični izraz. Ustvarili so bisere klavirske literature, ki so zaradi svoje briljantnosti in teže glasbenega izraza še danes deli pianističnega koncertnega repertoarja. Na drugi strani najdemo dela, ki jih v splošni praksi navadno ne štejemo v sklop klavirskih etud, pa vendar so jih skladatelji namenili v študijske namene.

Zanimiv primer so sonate D. Scarlattija, ki jih je sam skladatelj poimenoval "Esercizi", kar v italijansčini pomeni "vaje". In če pobrskamo dalje po baročnem obdobju, naletimo na kolosalno klavirsko delo Johana Sebastiana Bacha "Das Wohl Temperierte Klavier", kjer ugotovimo, da je sam Bach namenil zbirku preludijev in fug v študijske namene. Tudi slednji dve deli lahko danes pogosto zasledimo na koncertnih odrih. Toda tu se lahko poraja vprašanje, ali gre za skladbe, ki služijo za vajo v spremnosti izvajanja, ali morda skladanja ali celo obojega. V vseh naštetih primerih imamo opravka s skladbami, namenjenimi v prvotnem smislu študiju, oziroma nadalje

prikazu določenih prvin oziroma spremnosti v javnosti, tako da bi najbrž tehten odgovor zahteval bolj podrobno in poglobljeno analizo posameznih del. Toda zagotovo lahko trdim, izhajajoč iz baročnega vzora, da je mojstrstvo spremnosti na instrumentu zahtevalo tudi mojstrstvo skladanja in je prikaz izvajalskih spremnosti hkrati pomenil tudi prikaz kompozicijskih spremnosti.

Na podobna izhodiščna vprašanja naletimo tudi v primerih etud v klavirski literaturi dvajsetega stoletja. Morda še bolj kot kdaj koli prej je razvoj umetnosti v dvajsetem stoletju spodbujal in lahko bi rekli celo zahteval individualizem in razvoj samosvojih izraznih značilnosti. To dejstvo postavlja etudo kot glasbeno formo v zanimiv eksistenčni položaj. Novi glasbeni izrazi in pristopi k skladanju v dvajsetem stoletju mnogokrat zahtevajo tudi drugačne načine izvajanja in je na nek način etuda (vaja oz. študij) kot okno v "nov svet" zelo logična glasbena forma, če ne celo nujno potrebna. Kot bomo videli v nadaljevanju, najdemo različne primere etud. Za vzorec sem izbral tri primere iz različnih obdobjij klavirske literature dvajsetega stoletja, kot prikaz treh principov pristopa k skladanju etud. Vsem pa vendarle lahko najdemo skupni imenovalec; ugotovimo, da vse pričajo o skladateljevem značilnem samosvojem zvočnem izrazu ter njegovi inovaciji bodisi v načinu skladanja bodisi v novih izvajalskih prijemih.

### Claude Debussy "Douze Etudes"

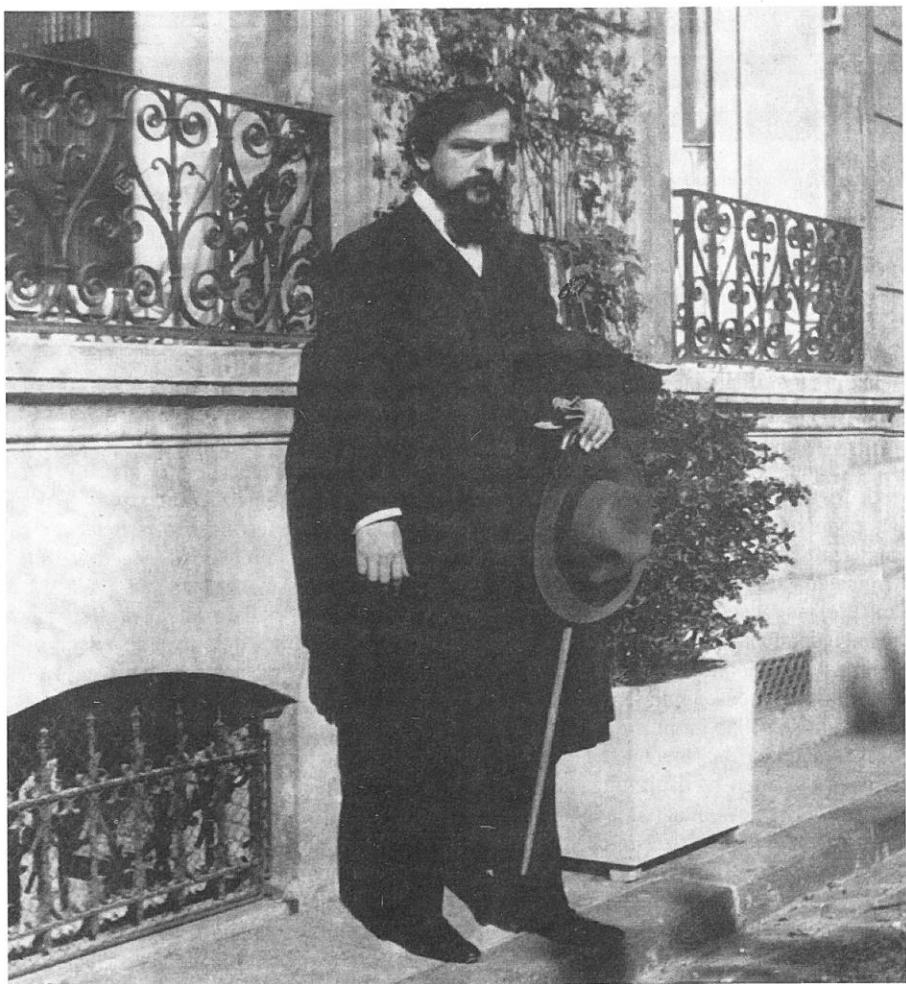
Prvi primer, ki izstopa iz literature zgodnjega dvajsetega stoletja, je zbirka etud "Douze Etudes" Claude Debussyja iz leta 1915. Zbirka ponazarja tip etud, značilen za skladatelje, ki so bili tudi sami odlični pianisti. Etude zahtevajo virtuoznost klavirske igre in hkrati nosijo zavest o potrebi po odkrivanju novih pristopov do klavirskega zvoka in posledično tudi izvajanja. Skladatelj, zavedajoč se

pomembnosti svojega novo nastalega dela, je v pismu svojemu založniku izjavil: 'Veseli me, da sem končal delo, ki bo brez lažne samovšečnosti zagotovo imelo posebno mesto.'<sup>1</sup> Debussy je dobil svojo inspiracijo za klavirske etude, ko je pripravljal novo izdajo Chopinovih etud leta 1914. Zasnoval je dva zvezka, vsak po šest etud in tako koncipiral, kot se je izkazalo, svoje zadnje delo za klavir. V tem času je žebolehal za boleznijo, za katero je podlegel leta 1918. Zavedajoč se svoje šibkosti in depresije, ki ga je navdajala nad grozotami prve svetovne vojne, je bil še bolj determiniran v svoji nameri, da kot "musicien français" vrne svoji ljubljeni in trpeči deželi briljantnost in jasnost glasbe, ki jo je z Rameaujem uživala pred dvesto leti.<sup>2</sup> O etudah so zapisali, da je Debussy z njimi dosegel večjo objektivnost glasbene govorice in so v njih primarne barve prevladale nad poprej prevladujočimi pastelnimi barvami. Tako je v etudah na podlagi svojih dotedanjih izkušenj iz klavirske igre in kompozicije prepletel elemente tehničnih značilnosti briljantne klavirske igre z značilnostmi svoje glasbene govorice. Sam je založniku o naravi svojih etud napisal: "Z vidika tehnike bodo etude koristno pripravile pianiste, da bodo bolje razumeli, da ni mogoče zakorakati v svet glasbe z vprašljivimi rokami ...".<sup>3</sup>

V "Douze Etudes" je uvedel tudi nekaj novih aspektov s stališča klavirske tehnike.

Svojemu založniku je zapisal, da je etuda "Pour les quarts" najbolj nenavadna. Vsekakor je bilo uvajanje čiste kvarte kot tehničnega elementa v etudah brez precedensov. Med etudami, ki zadevajo bolj "tradicionalne" tehnične zahteve, so na primer etuda za pet prstov "Pour les cinque doigts", za terce "Pour les tierces", za sekste "Pour les sixtes", oktave "Pour les octaves" in pa etuda za osem prstov "Pour les huit doigts", za katero je sam Debussy izjavil, da naj bi se izvajala brez uporabe





Claude Debussy

palcev, kar je za tedanji čas predstavljalo (morda malce po baročnem vzoru) nenavaden pristop k izvajaju hitrih pasaž. Druge se ukvarjajo bolj z raziskovanjem zvočnega spektra klavirskega zvoka. Kot že sam naslov opisuje, v etudi "Pour les sonorites oposées" pod pretvezo tehnike raziskuje ekspresivne možnosti klavirskega zvoka z uvajanjem kontrastnih zvočnih barv s specifično notno teksturo. Tekstura je tudi izrazni motiv pri dveh etudah, kjer pri eni s kromatiko (Pour les degrées chromatiques), pri drugi pa z ornamentiranjem (Pour les agréments) ustvari tako v izvajalskem kot poslušalskem smislu vznemirljivi etudi. Zadnj dve se posvečata akordom. Enajsta etuda je za razložene akorde (Pour les arpèges composées), pri kateri mnogi občudujejo njeno lepoto kaleidoskopičnega spektra barv. Zadnja, dvanajsta "Pour les accordes", zadeva igro sočasnih akordov. Ta pri pianistu zahteva izjemno orientacijo in koordinacijo rok pri klavirju za natančno in zvočno rafinirano izvedbo, ki jo sam Debussy opiše kot glasno a brez teže (sans lordeur).<sup>4</sup> Debussy sprva ni vedel, ali bi etudni cikel posvetil F. Couperinu ali F. Chopinu, a se je vendarle odločil in na koncu posvetil delo svojemu velikemu vzorniku F. Chopinu, ki nosi veliko zaslug za razvoj klavirske igre in nedvomno pri razvoju francoskega pianizma. Tako je tudi C. Debussy s svojim zadnjim delom za klavir, ki razširja spekter klavirske tehnike igranja in hkrati priča o unikatni

Debussyjevi glasbeni govorici, napravil prelomni kamen v repertoarju "pianista novega stoletja".

#### Olivier Messiaen "Quatre Etudes de Rythme"

Drugi je primer Oliviera Messiaena in njegov sklop štirih etud "Quatre Etudes de Rythme",

napisanih v letih 1949-1950. Morda te etude nimajo takega odrskega uspeha kot Debussyjeve, pa vendar je njihova teža velika, še posebej, upoštevajoč drugo etudo "Mode de valeurs et d'intensités", zaradi svojih inovacij, ki so pripomogle k razvoju novih kompozicijskih usmeritev v svetu sodobne klasične glasbe. Na temo glasbenega ritma Messiaen pravi: "Poskušal sem ločiti študijo dolžin od študije zvoka. Poskušal sem osvoboditi item ne samo glede na takt, ampak tudi glede na metriko in simetrijo. Skušal sem razvozlati skravnosti starodavne hindujske ritmike, najbolj kompleksne v glasbeni zgodovini nasploh, in njene značilnosti tudi uporabiti. Na koncu sem uporabil še permutacije notnih dolžin; dobil sem veliko število možnih smernic v trajanju not."<sup>5</sup> Messiaen se je v teh etudah oddalil od tonskih centrov in je te skladbe tudi sam smatral za glasbene eksperimente, katerih usmeritev sam ni nikoli nadaljeval. V nekaterih etudah je določil parametre, kot so višina tona, trajanje, nastavek in intenziteta (niansa), in s tem začel z nečim, kar je imelo velik vpliv na prihajajoče skladatelje serialne glasbe, kot sta bila K. H. Stockhausen in P. Boulez. V "Revue Musical" iz leta 1952 Boulez priča, kako pomembno je Messiaenova doktrina kompozicijskih tehnik vplivala na koncepcijo ritmičnih principov serialne glasbe.

Messiaenove glasbene analize in raziskave, ki se utelešajo v etudi "Mode de valeurs et d'intensités", so neposredno vplivale na nastanek Boulezove prve in druge klavirske sonate, dveh del s prelomnim pomenom v zgodovini klavirske literature dvajsetega stoletja.<sup>6</sup>

Same etude pričajo o uporabi modernejših kompozicijskih prijemov, tako v sami strukturi kot tudi v uporabi notne tekture. V etudi "Neumes Rythmiques" notni material bazira na treh formatih, ki so v stalni



Olivier Messiaen

juxtapoziciji – zven (resonanca), intenziteta in zvočni register. Prva etuda z imenom "III de feu" je serija variacij na ritmično temo z otoka Papua Nove Gvineje in identično ustreza začetku etude "III de feu 2", le da jo tokrat podvrže permutacijam serije z 12 zvoki, 12 dolžinami, 4 nastavki in 5 intenzitetami. Etude so morda glasbeno izrazno bolj skromne, a vendar so predstavljale vitalno delovno okolje za skladateljeve teorije ritma.

#### Gyorgy Ligeti "Etudes"

Nadalje, v drugi polovici dvajsetega stoletja, moramo v pregledu etud omeniti delo Gyorgya Ligetija in njegov pomembni prispevek k zakladnici etud v klavirski literaturi dvajsetega stoletja. Pomembnost Ligetijevih etud leži v dejstvu, da so prispevek k etudam, ki zahtevajo izvajalčevо virtuoznost pri klavirju, hkrati pa tudi kažejo na izjemno skladateljsko inovacijo. Lahko bi rekli, da je združil vzor dveh prej omenjenih primerov etud, in sicer Debussyjev model etud, kjer skladatelj prepleta elemente klavirske tehnike bravuroznega izvajanja z izraznimi sredstvi lastne glasbene govorce, in Messiaenov eksperimentalni pristop v odkrivanju novih kompozicijskih principov. Leta 1986, ko so objavili zbirko šestih etud z naslovom "Première livre", je Ligeti nekako po Debussyjevem vzoru napovedal tudi drugi zvezek, vendar pa je iz načrtovanih šestih etud leta 1996 nastala zbirka osmih etud. Dva zvezka, ki štejeta štirinajst etud, in na odru v izvedbi trajajo okvirno petinštirideset minut, je Ligeti obogatil še z dodatno, petnajsto etudo, imenovano "White on White". Leta 1996 jo je premierno izvedel pianist Pier-Laurent Aimard na Kninklik Conservatorium v Haagu. Richard Steinitz je ob priložnosti

izjavil: "Za pianista, ki mu uspe zaobjeti njihovo tehnično zahtevnost in izraziti ponotranjeno subtilnost in njihovo bogastvo glasbenega izraza, kot da bi problematika komaj obstajala, predstavlja kompletna zbirka etud enega izmed bolj impresivnih in hvaležnih koncertnih repertoarjev našega časa."<sup>7</sup>

Za nastanek etud je Ligeti med drugim našel inspiracijo v polimetričnih etudah za mehanični pianino (imenovan tudi "pianola") skladatelja Conlona Nancarrowa, ki slonijo na ideji izvedbe brez faktorja omejenosti človekovega izvajanja. Druga inspiracija je nastala ob poslušanju posnetkov glasbe iz Centralne afriške republike, ko je Ligeti odkril delo etnomuzikologa Simbe Aroma. O svojih etudah je povedal: "...to, kar je novo v mojih etudah, je, da lahko en sam izvajalec poda iluzijo simultane večplastnosti, kjer ima vsaka plast različen tempo. Se pravi, da našo tradicionalno percepcijo glasbenega časa nadgradimo z uvajanjem "evropskega" vzorca poudarjanja nad žafrisko' nepoudarjeno pulzacijo ...<sup>8</sup> Čemur smo priča v tej glasbi, je čudovita kombinacija urejenosti in neurejenosti, ki v svoji združitvi ustvarja občutek reda na najvišji ravni."<sup>9</sup>

Dejstvo je, da lahko v Ligetijevi glasbi najdemo vzporednice z matematičnimi fenomeni, kot so fraktalna geometrija, znanost dinamičnih sistemov in deterministični kaos, katere povezanost Richard Steinitz raziskuje v svojih člankih "Music, Math and Chaos" in "The Dynamics of Disorder".

Vsaka etuda raziskuje določen kompozicijski proces, ki se začne z značilno enostavno figuracijo, v nadaljevanju podvrženo vrsti logičnih in kontinuiranih operacij, kjer so figure simetrično in nenehno transponirane, iracionalno kompleksne ritmične komponente pa uvajane postopno in metodično.<sup>10</sup> Razumljivo, da se s

stopnjevanjem operacij stopnjuje tudi tehnična zahtevnost etud. Pianistično gledano so Ligetijeve etude tehnično in izvedbeno zelo zahtevne, česar se je zavedal tudi skladatelj sam. O tem nam priča tudi zanimivost, da se je Ligeti ob skladanju zaključne etude drugega zvezka odločil, da je prezahtevna za živega pianista in celotno etudo sam preoblikoval v nekliko poenostavljeno verzijo.<sup>11</sup>

#### Pregled ostalih etud iz klavirske literature dvajsetega stoletja

Navedeni primeri etud nam ponazarjajo tri različne pristope k nastajanju etud, kjer vsak zase odkriva vzroke za prisotnost etude kot izrazne forme v klavirski literaturi dvajsetega stoletja. Nekako po njihovem vzoru bi lahko klasificirali vse etude v razponu dvajsetega stoletja, saj lahko iz omenjenih treh primerov tudi nekako kronološko razberemo dinamiko odnosa do skladanja etud. Če se dotaknemo le najvidnejših primerov, lahko v prvi polovici dvajsetega stoletja najdemos etude, ustrezajoče primeru Debussyjevih "Douze Etudes", in zasledimo etudne opuse velikih skladateljev, kot so S. Prokofijev (tri etude, op.2), I. Stravinski (op.7), A. Skryabin (op.8, op.25), S. Rachmaninov (op.33, op.39), B. Bartok (op.18), A. Jolivet (Six etudes pour piano, Etude sur des modes antiques), B. Martinu (Etudes and Polkas op. H.308), C. Ives (Etudes) ipd. V sledenih primerih zasledimo etude, ki zadevajo klavirsko tehniko v službi prikaza oz. raziskovanja lastnega glasbenega izraza: Walter Kaufmann - šest etud za klavir Eastern Rhapsody (1937), Benjamin Lee - Six Ornamental Etudes (1962) in Etudes for Piano and Orchestra (1974), William Bolcom - Twelve Etudes for Piano (1966) ter Twelve New Etudes (1986) za katero je dve leti kasneje dobil tudi Pulitzerjevo nagrado za glasbo, John Corigliano - Etude Fantasy (1975), John Cage - Etudes Australis

The musical score consists of several staves of music. The top staff has the instruction "Prestissimo ( sempre molto legato, sehr gleichmäßig )". Below it, a note is marked with "una corda, senza ped." The score is filled with dense, repetitive patterns of eighth and sixteenth notes. There are numerous dynamic markings like "fff" and "p" scattered throughout. Several handwritten annotations in German provide additional performance instructions:

- "(+) So schnell, daß die Einzel töne auch ohne Pedal fast zu kontinuierlichen Linien verschmelzen."
- "(\*) Das Stück hat keine Metrik - sie besteht aus einem kontinuierlichen Fluß, denhofft die Taktlinie nur zur Orientierung."

(1975), Vincent Persichetti – Miror Etudes (1980), Tomas Svoboda – Nine Etudes in Fugue Style (op.44, op.98). Med sodobnejšimi stvaritvami najdemo etude Davida Rakowskega, Benedicta Masona, Edwina Roxburgha (Six Etudes, 1983), Philipa Glassa (Etudes vol.1), Juliana Andersona (Three Etudes, 1996), Thomasa Adesa (Etude, 1996), Steva Reicha (Etudes op.5), Dai Fujikure (Three Etudes, 1998).

Na slovenskem področju zasledimo v katalogu Društva slovenskih skladateljev sledeče klavirske etude: Danilo Švara (Dve irski etudi), Jakob Jež (Tri etude, 1967) in Janez Matičič z deli Dvanajst etud, Tri etude za levo roko (1956) ter njegovo zadnje klavirsko delo Etudes – Serieux II (1989-1994). O pomembnosti etude in njeni vse prej kot stranski vlogi v klavirski literaturi dvajsetega stoletja ne priča le že omenjena prisotnost na koncertnih odrih, temveč tudi dejstvo, da so tudi etudni opusi zaslužni za osvajanje prestižnih nagrad na področju glasbe in so danes velikokrat rezultat naročila klavirskih skladb priznanih skladateljev ter se pogosto pojavljajo kot obvezne skladbe na pomembnih klavirskih tekmovanjih.

#### Bibliografija:

- The Oxford Study Dictionary (Oxford, Oxford University Press, 1991)
- Prout, E., Applied Forms: A Sequel to

Musical Form (London, Augner & Co., third edition)

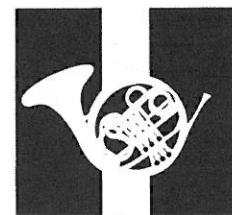
- Raad, V., The Piano Sound Of Claude Debussy (Dyfed, The Edwin Mellen Press, 1994)
- Burge, D., Twentieth-Century Piano Music (New York, Schirmer Books, 1990)
- Cannaday, A., Contemporary Music and the Pianist, a guidebook ... (Tunbridge, Trillium Music Company Inc, 1997)
- Reverdy, M., L'oeuvre pour piano de Olivier Messiaen (Paris, Alphonse Leduc, 1978)
- Steinitz, R., Gyorgy Ligeti Studies in Music and Mathematics (London, The Musical Times Publications, 1996)
- Griffits, P., Gyorgy Ligeti
- Bedina, K., Sonata - fenomen oblike v glasbi in slovenska tvornost za klavir (Ljubljana, Slovenska Matica Ljubljana, 1989)
- Axford, E.C., Traditional World Music Influences in Contemporary Solo Piano Literature (Maryland, Scarecrow Press Inc., 1997)
- Smith, R.L., (ed.), Debussy Studies (Cambridge, Cambridge University Press, 1997)
- Palmieri, R., Piano Information Guide – An Aide to Research (New York & London, Garland Publishing Inc., 1989)

- Rezits, J., Deatsman G., The Pianist's Resources Guide (San Diego, Palma Music Co., 1974)

#### Opombe:

- 1 Raad V., The Piano Sound of Claude Debussy (Dyfed, The Edwin Mellen Press, 1994)
- 2 Burge D., Twentieth Century Piano Music (New York, Schirmer Books, 1990)
- 3 Raad V., The Piano Sound of Claude Debussy (Dyfed, The Edwin Mellen Press, 1994)
- 4 Burge D., Twentieth Century Piano Music (New York, Schirmer Books, 1990)
- 5 Cannaday A., Contemporary Music and the Pianist (Tunbridge, Trillium Music Company Inc, 1997)
- 6 Burge D., Twentieth Century Piano Music (New York, Schirmer Books, 1990)
- 7 Steinitz R., Gyorgy Ligeti Studies in Music and Mathematics (London, The Musical Times Publications, 1996)
- 8 Griffits P., Gyorgy Ligeti
- 9 Steinitz R., Gyorgy Ligeti Studies in Music and Mathematics (London, The Musical Times Publications, 1996)
- 10 Burge D., Twentieth Century Piano Music (New York, Schirmer Books, 1990)
- 11 Griffits P., Gyorgy Ligeti

Igor Vičentič



**HARTMAN**

**Trgovina Hartman, Glavni trg 19c, 2000 MB**

Tel.: 02 228 13 60

glasbila, pribor, potrošni material, glasbena literatura

**Muzikalije, Trg francoske revolucije 6, 1000 LJ**

Tel.: 01 426 70 36

glasbena literatura, oddelek CD-jev, oddelek za pihalne orkestre, šolski program, oddelek klasičnih glasbil in pribora

**Glasbila, Vošnjakova 16, 1000 LJ**

Tel.: 01 439 31 30

glasbila, pribor, potrošni material

**Hartman, Trg XIV. Divizije 1, 8281 SENOV**

Tel.: 07 497 24 08

glasbila, pribor, potrošni material, glasbena literatura

**Hartman, veleprodaja, Krpanova ul. 22 2000 MB**

Tel.: 02 429 24 20, Fax: 02 429 24 21

e-mail: info@hartman.si



**www.hartman.si**

# Pomen starejših posnetkov glasbe

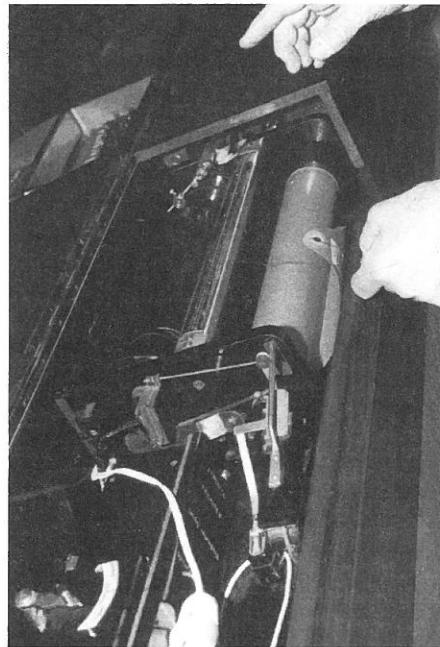
*za sodobno izvajalsko prakso in njen preučevanje*

Posnetki glasbe, ki so nastali v prvih desetletjih minulega stoletja, še do nedavnega niso vzbujali pretirane pozornosti, niti med muzikologi, ki so se ali se še vedno ukvarjajo s preučevanjem pretekle izvajalske prakse. Po eni strani so bili namreč že dovolj stari, da so zaradi svoje obrabljenosti, šumenja in drugih zvočnih pomanjkljivosti že »sodili med staro šaro«, obenem pa še premladi, da bi jih že obkrožila avreola zgodovinskega.

Eden prvih, ki je uvidel vrednost takšnih posnetkov, kot informacij o načinu izvajanja glasbe v začetku prejšnjega stoletja, je bil dr. Robert Philip, angleški muzikolog, ki je pred približno tridesetimi leti začel »odpihovati prah« s starih gramofonskih plošč iz ene od knjižnic v Cambridgeu in preučevati njihovo vsebino. Primerjava teh posnetkov s posnetki iz poznejšega 20. stoletja je pokazala kar nekaj sprememb glede načina izvajanja glasbe, ki so se postopno vrstile tekomp celega stoletja.

Med njimi velja zlasti omeniti težnjo po zmanjševanju fleksibilnosti tempa oziroma po krčenju obsega odtenkov tempa v enem stavku (tempo druge teme v sonatnem stavku je na primer postajal vse bolj enak tempu prve teme, ki so jo v začetku stoletja navadno igrali nekoliko hitreje in ostreje od druge). Opaziti je tudi težnjo po bolj natančnem izvajaju notnih vrednosti ter vse večje vztrajanje na eksaktnosti in jasnosti ritma (opušča se denimo preostro igranje punktiranega ritma ter zvočno rahljanje in pospeševanje pasaž z manjšimi notnimi vrednostmi). Spremembe so še v načinu »arpeggiranja« akordov, igranja rubata, glede sinhronosti melodije in spremljave, v povečevanju volumina in homogenosti zvoka ter drugod. Primerjava posnetkov iz začetka stoletja s tistimi iz konca, kot je ugotovil tudi Will Crutchfield, preučevalec starejših posnetkov operne glasbe, v splošnem razkriva zoževanje svobode izvajalca pri podajanju notnega besedila, tako na širšem kakor tudi v ozjem planu glasbene strukture. Podajanje glasbenega besedila je tokom stoletja postajalo vse bolj natančno in disciplinirano.

Posnetkom glasbe nastalih v 20. in 30. letih prejšnjega stoletja pa oba omenjena raziskovalca priznavata še prav poseben pomen. So namreč iz časa, ko je med izvajalci glasbe dokončno prevladala skupina interpretov, ki danes veljajo za utemeljitelje sodobnega načina izvajanja glasbe. Da so nekateri med njimi že takrat svojo »prakso« dojemali kot »moderno«, nedvoumno kaže priročnik klavirske igre iz leta 1931 z naslovom *Modernes Klavierspiel*, v katerem Walter Giesecking z nekaj stavki



*Del mehanizma za snemanje na zvitke perforiranega papirja*

skoraj »manifestno« strne bistvo novega pogleda: »Nikoli ni dovolj poupariti, da je prvi cilj interpreta, da pri izvajjanju neke skladbe verno in točno sledi njenim notam in vsem napotkom skladatelja ob njih ... Le točno upoštevanje vseh interpretacijskih oznak izvajalcu omogoči, da se vzivi v miselnini in čustveni svet skladatelja ter slogovno pristno izvede njegovega dela.« Spremembe v načinu izvajanja skladb, ki jim je bilo koncertno občinstvo občasno priča že kmalu po začetku 20. stoletja, na primer na klavirskih recitalih Feruccia Busonija ali Josefa Hofmanna, so nato v 20. in zlasti 30. letih že dosegle raven temeljnih izvajalskih postulatov. Postale so nekakšen splošno veljaven »vzorec obnašanja« tedanjih interpretov – tudi zaradi vse večje uveljavitev in bolj masovne distribucije gramofonskih plošč s posnetki »modernih« izvajalcev, kot so ob Busoniju in Hofmannu med pianisti tedaj bili še Risler, Rahmaninov, Schnabel, Lhevine in drugi. Obenem pa so posnetki iz 20. in 30. let prejšnjega stoletja danes zanimivi tudi zato, ker vsebujejo še zadnji odmev nekaterih značilnih potez in manir izvajanja glasbe v romantičnem obdobju. Večina interpretov na njih se je nenazadnje šolala in izšolala prav v »delavnicah« največjih mojstrov-virtuofov druge polovice 19. stoletja.

Vendar pa pomen pojave zvočnega zapisovanja glasbe oziroma shranjevanja interpretacij neke skladbe močno presega zgolj možnost avtentičnega preučevanja starejše izvajalske prakse. Ne ponuja le

možnosti, da potešimo svojo radovednost, kako so denimo Chopinove mazurke ali Scarlattijeve sonate zvenele pred sto in več leti. S pojavom zvočnega zapisa glasbe na prelomu 19. in 20. stoletje se je namreč v zgodovini glasbe prvič dogodilo, da je neka izvedba skladbe, če je seveda bila posnetna, za vedno ostala zvočno ponovljiv glasbeni dogodek. Za njen spoznavo in obravnavo zato niso bili več potrebeni literarni opisi ali kakšno drugo »neglasbeno« beleženje njenih značilnosti, kar je študij izvajalske prakse 20. stoletja bistveno ločilo od raziskav izvajalske prakse starejših obdobij. Preučevanje izvajalske prakse je prvič v njeni zgodovini postalno mogoče na osnovi primarnih, tj. zvočnih virov. Sekundarni zgodovinski viri, kot so glasbeni učbeniki, priročniki za igranje na instrument, kritike in razni drugi opisi izvajane glasbe, so s tem v resnici postali drugotnega pomena.

Vse to pa je tokom 20. stoletja močno vplivalo tudi na razvoj izvajalske prakse same. Spremembe, ki jih je v tem pogledu povzročila iznajdba zvočnega zapisovanja glasbe so bile globoke in večplastne. Primerjamo jih lahko le še s tem, kar je ob koncu 30. let 19. stoletja sprožila Lisztova in Moschelesova »iznajdba« klavirskega recitala, ki je obenem že bila prvi korak k temu, kar je Hermann Gottschewski pred nekaj leti – v knjigi *Interpretacija kot umetniško delo* – imenoval *Interpretationskultur*, torej *interpretacijska kultura*, ki se je v glasbi tokom prejšnjega stoletja lahko razcvetela tudi zaradi obstoja gramofonskih plošč. In če je Walter Benjamin proti koncu 30. let prejšnjega stoletja – torej ravno v času, ko so gramofonske plošče dokončno postale »vsakdan« evropske kulture – še tožil nad »izgubo avre« umetniškega dela v obdobju tehnične reprodukcije, pa Hermann Danuser dobrih šestdeset let pozneje že ugotavlja, da »se v različnih posnetkih artikulirane možnosti branja besedila



*... z druge strani*



*Snemalna seansa v 20-ih ...*

*nekoga glasbenega dela ne nanašajo le na besedilo samo, temveč tudi same nase – kar je vsekakor znamenje interpretacijske kulture, ki jo zagovorniki primata kompozicije po krivici obtožujejo za izkaz "kulturnega" propada.*

Pojav zvočnih dokumentov glasbe – sprva na voščenih valjkih, pozneje gramofonskih ploščah in zdaj zgoščenkah – torej ni omogočil le bolj neposrednega uvida v umetniški kredo tega ali onega interpreta, niti ni samo odpril možnosti za preučevanje zgodovine izvajalske prakse in recepcije skladb na osnovi primarnih zvočnih virov. Posegel je dosti globlje. Dotaknil se je samih temeljev evropske glasbene kulture zadnjih dveh ali treh stoletij, vsaj toliko, kolikor je ta v tem času – kakor bi dejal Carl Dahlhaus – slonela na emfatičnem pojmu glasbenega dela. Spremenil je razmerje med skladbo in njenou interpretacijo, ali natančneje, njenimi interpretacijami, ki s trajnim »uskladiščenjem« na nosilcih zvoka tudi same postajajo umetniška dela. Ta niso zapletena le v odnos z vsebino izvedene skladbe ali morda še umetniško poetiko njenega skladatelja. Svoj »semantični diapazon«, če prafraziramo Erwina Panofskyega, širijo še na relacije med seboj, na pomenski odnos med enim posnetkom neke skladbe in drugimi. Posnetki tipa *Pogorelić igra Ravela* ne le da na prvo mesto stavijo interpreta – pred skladatelja oziroma njegove skladbe. Svoj polni pomen dosegajo šele med primerjavo z drugimi posnetki istih skladb, tako glede na istovetnost z njimi kot seveda zlasti skozi svoj preostanek in razlike.

Tehnologija snemanja in razmnoževanja gramofonskih plošč je tekom 20. stoletja torej močno posegla tudi v strukturo izvajalske prakse same. Najbolj očitno in navzven se je to že kmalu pokazalo

predvsem v večji unifikaciji načinov izvajanja. Še v začetku stoletja so namreč bile pomembne razlike med izvajalci glede na deželo in šolo, iz katere so izhajali. Bolj ko je stoletje minevalo in so se poti za medsebojno vplivanje med glasbeniki krepile – tudi v vse lažjim dostopom do gramofonskih plošč ter nasploh z razvojem mednarodnih komunikacij in transporta – bolj so omenjene razlike tonile v večjo uniformiranost izvajalskega sloga in samega pristopa k izvajanju glasbe.

Občutno spremembo sta, kot že rečeno, doživljala tudi odnos do natančnosti pri podajanju notnega besedila in nasploh raven izvajanja. Še v začetku stoletja namreč manjše nevestnosti, netočnosti in tudi napake pri izvajanju skladb niso imele

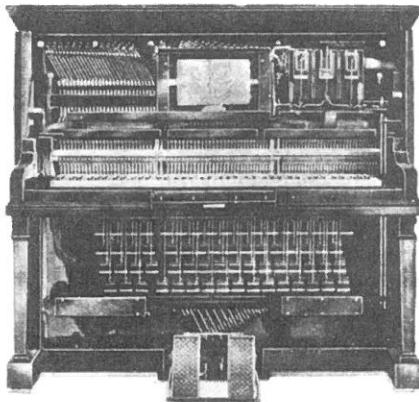
prav velikega pomena. Glavni cilj interpreta je bil podati umetniško bistvo izvajanih skladb poslušalcem, ki teh skladb najbrž že dolgo niso slišali, niti so jih lahko že kmalu ponovno. Ob koncu stoletja se je to seveda povsem obrnilo. Razširjenost gramofonskih plošč s posnetki visoko kakovostnih izvedb je glasbenike silila k zviševanju izvajalskega standarda in drugih strokovnih kompetenc, poslušalce pa razvadila v njihovem stalnem pričakovanju vrhunskih koncertnih »seans« z vedno nezgrešljivimi izvajalci. Gramofonske plošče so glasbenikom tudi prvič omogočile, da slišijo lastno igranje in korigirajo morebitne pomanjkljivosti v njem. Na široko so jim odprle pot k bolj temeljnemu »samospoznanju« svoje umetniške dejavnosti, do te ravni, ki pred iznajdbo zvočnega zapisa glasbe ni bila mogoča – kakor poslej tudi ne kariera pianistov tipa Vladimirja von Pachmana.

Posledice vsega tega so bile številne. Razen znatnega upada hišnega in nasploh amaterskega muziciranja, je med njimi zelo pomembno še postopno oblikovanje bolj teoretsko osnovanih meril za presojanje kakovosti glasbenega poustvarjanja. Potreba po preglednejših kriterijih zanj je namreč vsaj deloma izvirala tudi v dvigu izvajalske ravni, ki je povzročil, da je število vrhunsko usposobljenih izvajalcev glasbe začelo močno presegati potrebe koncertnih dvoran in število angažmajev diskografskih hiš. Poleg sodobnih pogledov na izvajalsko umetnost, večjega zanimanja glasboslovja za vprašanja preteklih izvajalskih praks ter nasploh večje veljave muzikološke vede kot take, je bil prav presežek vrhunskih izvajalcev to, kar je v 50. in 60. letih prejšnjega stoletja realno – »tržno« – vzpodbjalo oblikovanje bolj transparentnega sistema za vrednotenje glasbenih interpretacij. Zlasti gre za doktrino avtentične interpretacije, ki v resnici ni bila kaj dosti drugega kot le teoretska okrepitev



*... in 30-ih letih prejšnjega stoletja*





Pianola iz ok. leta 1910

starejšega naziranja z zahtevo po »slogovni vernosti«, ki je podlaga za razločevanje med boljšo in slabšo interpretacijo neke skladbe še danes, toliko bolj, kolikor presojanje o kakovosti več »tehnično neoporečnih« izvedb iste skladbe ne more ali ne zmore prepoznati drugih prav tako uporabnih kriterijev za to.

Spreminjanje strukture reproduktivne glasbene umetnosti je potekalo z roko v roki tudi nekaterih sprememb vrednot in socialnih navad. Cyril Ehrlich v svoji študiji o zgodovini izdelovanja klavirjev tako denimo ugotavlja, da med glavne krvce za katastrofalen upad prodaje klavirjev v 20. in 30. letih prejšnjega stoletja – ob gospodarski krizi in avtomobilu, ki je zamenjal klavir na mestu statusnega simbola srednjega sloja – vsekakor sodi tudi tedanjii nov način zabave, ali natančneje gramofon. In če se *Musical Times* leta 1887 – deset let po odkritju fonografa – še vedno šaljivo sprašuje »ali bosta [Anton] Rubinstein in mali [Josef] Hofmann svoje svetovne turneje poslej počela kar s fonografom, mirno sedeča doma med pripravo novih posnetkov?«, pa je dvajset let zatem Edisonova »govoreča igrača« že bila pomemben dejavnik v karieri slovitega Enrica Caruza. In kljub manjšemu zanimanju za snemanje gramofonskih plošč med pianisti v primerjavi s pevci, revija *Music* že leta 1908 navdušeno slavi prve plošče pianista Wilhelma Backausa in priznava, da »bodo z njimi nekateri prvič v svojem življenju lahko slišali izreden učinek klavirja v rokah pravega mojstra«. Škotski konvenciji izdelovalcev klavirjev dvajset let zatem tako ni preostalo nič drugega, kot da v upanju na boljše čase ugotovi, da »si včasih nihče ni ustvaril doma brez klavirja. Zdaj pa sta gramofon v salonu in garaža vse, kar se potrebuje. A to ne more trajati. Kmalu se bodo ljudje vrnili k pravemu domu, z otroci za klavirjem.«

Dvajseta leta minulega stoletja pa niso bila le čas, ko je gramofon nezadržno spodrival klavir iz salonov »novih« meščanskih domov. Boj na tržišču z njim je tedaj dokončno izgubljala tudi boljša, a dosti dražja pianola – pnevmatični klavir za reprodukcijo glasbe zabeležene na zvitkih perforiranega papirja. Ta je razcvet doživelja že kmalu po letu 1904, ko je nemški izumitelj Edwin Welte opravil še zadnje pomembnejše izboljšave, ki so

pianoli omogočile kakovostno reproducijo izvedenih skladb vse do najmanjših podrobnosti. Do leta 1906 so tako za znameniti nemški *Reproduktionsklavier Welte-Mignon* svoje posnetke že prispevali Feruccio Busoni, Claude Debussy, Edward Grieg, Jan Paderewski, Saint-Saëns in nekateri drugi slavni pianisti. Njihovo zanimanje za snemanje gramofonskih valjčkov in plošč je bilo v tistem času neprimerno manjše. Ne samo zaradi skromnejših zvočnih zmožnosti gramofona, temveč tudi zaradi možnosti delne poprave napak, ki jo je tehnika snemanja za pianolo ponujala, tehnologija gramofonskih plošč pa ne, še vse do leta 1947, ko so v ZDA izdelali prvi studijski snemalnik na magnetofonski trak. Druga pomembna prednost pianole pred gramofonom je bila tudi dolžina posnetkov. Pri papirnih zvitkih za pianolo je ta že v začetku 20. let presegla čas desetih minut, v nasprotju s starejšimi ploščami (iz šelaka), ki so do pojave »long play vinilk«

leta 1948 omogočale le 4 in pol minute glasbe na stran. K velikemu tržnemu uspehu pianole, zlasti dveh ameriških znamk, *Duo Art* in *Ampico*, so prispevale tudi pogoste javne predstavitve novih modelov, na katerih so sodelovali slavni pianisti kot npr. Leopold Godowsky. Po eni takšnih predstavitev v newyorškem Hotelu Baltimor leta 1916 je *New York Globe* zapisal: »Gospod Godowsky je možem iz tvrdke Ampico dovolil, da v živo posnamejo njegovo igranje. Posnetek so s papirnega zvitka predvajali neposredno zatem, da bi prisotni lahko primerjali oboje. Kakšen izjemni eksperiment in še večji dosežek tega skoraj človeškega inštrumenta!«

(Članek je odlomek iz radijske oddaje *Posnetki pianistov iz 20. in 30. let prejšnjega stoletja*, predvajane na Radiu Slovenija Program ARS 9. julija 2003.)

**Radovan Škrjanc**



KO  
LAR

## Orglarstvo Kolar

MOJSTRSKA ORGLARSKA DELAVNICA

Simon Kolar s.p.

IZDELAVA NOVIH ORGEL  
RESTAVRIRANJE STARIH ORGEL  
UGLAŠEVANJE IN SERVISIRANJE

Pletovarje 9, 3222 DRAMLJE  
TEL.: 03 748 80 33, FAX: 03 748 80 34

GSM: 041 741 032

e-mail: [simon.kolar@siol.net](mailto:simon.kolar@siol.net)



## Dr. Frank-Harald Greß

*Član predsedstva Silbermannove družbe v Freibergu*

- **Spoštovani gospod. dr. Greß, slovenski organisti in predvsem orglárji že dolga leta črpamo znanje iz vaših publikacij. Predstavite se, prosim, še našim bralcem.**

Najprej bi rad izrazil zadovoljstvo ob povabili k intervjuju, kajti vidim, da v vaši deželi obstaja zanimanje za orgle na splošno, pa tudi za razvoj orgelske stroke v Nemčiji. Sem član predsedstva Silbermannove družbe v Freibergu na Saškem in tako poznam veliko projektov, ki so usmerjeni v razvoj in popularizacijo orgelske kulture. To so npr. koncerti in izdaje CD plošč; tako je, na primer, pravkar izšel CD, na katerem slišimo vse še ohranjene Silbermannove orgle, vseh je 30. Poleg tega prireja Silbermannova družba vsaki dve leti znamenito tekmovanje mladih organistov; tako bi radi predvsem spodbujali ustvarjalno izražanje mladih ljudi. Nadalje organiziramo mednarodne simpozije o vseh mogočih znanstvenih vprašanjih v zvezi z orglami in ekskurzije v različne orgelske krajine, kjer so doma značilni tipi orgel, kajti prepričani smo, da - če se nekoliko ležerno izrazim - kdor pozna samo ene orgle, ne pozna nobenih orgel. Znanje, veselje do orgel, to je pogoj, da si človek pridobi široko razgledanost na tem področju.

- **Kakšne so tendence v današnjem izdelovanju orgel?**

Glede izdelave orgel bi rekel, da tako v Nemčiji kot po celi Evropi in ZDA lahko najdemo široko paleto tendenc, vsekakor pa gredo aktualne smernice v veče profiliranje posameznega inštrumenta in v prihodnjem obdobju se bo, predvsem v večjih mestih, oblikovala slogovno pestra orgelska krajina, ki bo črpala iz slogovno različnih inštrumentov, značilnih za določena zgodovinska obdobia in krajine, in iz različnih sodobnih stilov: Tako bo imel poslušalec vsakokrat možnost doživeti ustreerne orgle skupaj z ustrezeno, zanje primerno glasbo. Prepričan sem, da bo razvoj orgel v naslednjih desetletjih potekal v to smer. Kajti če razmišljamo v obratni smeri, če torej vedno znova delamo kompromise in univerzalne orgle, bi na ta način prišlo do prevelike uniformiranosti, izdelava orgel bi postala precej nezanimiva. Orgle so torej glasbilo, ki ga je potrebno individualno oblikovati.

- **Kako lahko opišete čas v socialističnem obdobju DDR, kako je bilo z orglami v tem obdobju?**

Cas DDR je imel na orgelsko kulturo tako pozitivne kot negativne učinke. Negativni učinki so se kazali v tem, da so štiri največje

orgelske delavnice, namreč Jehmlich v Dresnu, Eule v Bautznu, Sauer v Frankfurtu in Schuke v Potsdamu, prisilno podržavili in nato vodili po merilih industrijskih podjetij, kar seveda nikakor ne ustreza izdelavi orgel. Gotovo je bilo negativno tudi, da je bilo veliko omejitev pri nabavi materiala. Omeniti pa moramo tudi pozitivne strani: da so obstajale subvencije za gradnjo orgel v cerkvah, kar zveni skoraj paradoksalno, in da so močno podpirali izvoz orgel. Zaradi cenovnih razmerij so bile orgle iz DDR za zahodne države zelo poceni. Toda zares pozitivno je bilo predvsem veliko javno zanimanje za orgelsko glasbo, za kar so obstajali različni vzroki: na eni strani je bila orgelska glasba del neke vrste alternativne kulture, na drugi strani pa je obstajalo ravno pri mladih ljudeh veliko zanimanje za tehniko tega glasbila. Tudi različni orgelski koncerti so našli veliko možnosti za

populariziranje orgelske glasbe. Obisk koncertov je bil zelo velik, v velikih dvoranah in cerkvah, med cerkvenimi in državnimi prireditvenimi prostori pa ni bilo bistvenih razlik, zmeraj so bili polno zasedeni. Koncerti so bili skoraj vedno razprodani, in kaj takega bi si danes samo želeli, saj takšnega obiska zdaj ni več ...

- **Veljate kot vodilni strokovnjak za orglárja Silbermannia, Bachovega sodobnika in znanca, Bach in njegovi sinovi so cenili njegove orgle ...**

S Silbermannom se intenzivno ukvarjam že približno tri desetletja, poleg tega pa delam tudi kot načrtovalec in svetovalec za orgle; tako sem razvil tudi zelo veliko namenoma inovativno zasnovanih inštrumentov. O Silbermannu lahko povem naslednje: bil je zelo samozavestna osebnost in tudi njegovi inštrumenti imajo poseben zvok. Tipično zanj



Trostove orgle v Altenbergu - Bach jih je pohvalil



ni le, da je bil odličen rokodelec z nadpovprečno razvitim občutkom za barvo zvoka, ampak tudi, da je delal zelo racionalno. V svojih knjigah sem že pisal o tem, da je Silbermann razvil 5 orgelskih tipov, ki jih je nato izdeloval z neznatnimi prilagoditvami; tako mu je uspelo zadostiti glasbenim zahtevam ter akustičnim značilnostim prostorov. To je bil tedaj velik dosežek na področju zasnove. Morda je v tem čutiti dedičino francoskega načina gradnje, ki je bil tudi tipsko izoblikovan, in s katerim se je Silbermann srečal med svojo učno dobo na Alžaskem, v času bivanja v Franciji.

- *Pri restavriranju Silbermannovih orgel je bilo storjenih tudi mnogo hudih napak v preteklih desetletjih; kako danes gledamo na restavratorstvo?*

Vsekakor bi se morali naučiti, da ni mogoče prenašati merit moderne, npr. neobaročne orgelske izdelave, na stare orgle. Še v 50. letih 20. stoletja je bilo narejenih veliko napak, ko so prenašali moderne neobaročne pojme na Silbermannove orgle in seveda doživeli polom. Danes smo bolje poučeni o originalnem stanju. Zelo važno pa je naslednje: zaradi premnogih predelav zgodovinskih glasbil so predvsem kovinske piščali pogosto v zelo nesrečnem stanju. Spoznati moramo, da bi morala biti restavracija zadnji poseg na določenih orglah, če nočemo povzročiti trajne škode. Zato nosimo zelo veliko odgovornost in smo odgovorni še natančneje opraviti vse znanstvene raziskave, preden se lotimo dela na orglah. Tudi pri vprašanju uglastitve so bile še v zadnjih letih storjene napake, npr. ko so preuglaševali Silbermannove orgle, in to je treba v bodoče preprečiti.

Menim, da je tudi nujno, da tedaj, ko določene lege piščali niso ohranjene, ugotovimo konstrukcijsko osnovo piščali, torej računsko ali risarsko konstrukcijo, in po njej dopolnimo manjkajoče piščali. Zdi se mi važno, da se pri vprašanju uglastitve kot tudi menzurah piščali resnično vrnemo na konstrukcijske osnove konkretnega izdelovalca, da bi lahko rekli, kaj je bil njegov namen. Pa še zadnja opazka o uglastitvi: potrebno je postaviti neko osnovno načelo, ki je zelo pomembno, in čudi me, da ga v preteklosti ni še nihče formuliral, namreč: določena zgodovinska uglastitev je le tedaj verjetna, ko jo je mogoče realizirati z metodami in s sredstvi konkretnega obdobja. Veliko tega, kar se danes uporablja pri rekonstrukcijah, je sicer povsem uresničljivo z elektronskimi pripomočki, toda postopek tedanjega časa je bil tak, da so uglaševali le s pomočjo glasbenih vilic, torej zgolj po posluhu ...

- *Bach je na primer svoj čembalo uglastil v nekaj minutah, torej je moral hitro delati, kar ni mogoče pri vsaki uglastitvi ...*

Seveda, in dobro vemo, da se ni zadovoljil s popolno enakostopenjskostjo, se pravi, s tem, kar danes zmotno pojmujemo kot



*Silbermannov "opus magnum" v Freibergu*

Bachovo »dobro« uglašenost. Friedrich Wilhelm Marpurg je nekoč opozoril, da preveč razširjena velika terca ni več sprejemljiva in pri tem se je skliceval izrecno na Bacha. Tudi pri Silbermannovi poznejši uglastitvi je obstajala mejna vrednost pri »slabih« terkah, torej Cis, E, Es in Fis, Ais itd. Ta vrednost je bila sprejeta; v zapisniku s prevzema orgel npr. v Marijini cerkvi v Dresdnu in v Zitau piše, da je »uglastitev primerna in pri vseh akordih prijetna«, kar seveda pomeni, da ni bila enakomerna.

- *Orgelska kultura, v osnovi sad evropskega duha, se danes globalizirano širi po vseh celinah. Vprašanje pa je, kakšne orgle izdelati npr. na Kitajskem, v Koreji ...*

Osnovno načelo lahko z gotovostjo povemo, namreč: ni takšnih orgel, ki bi vse zmogle. Ker potem bi morali že samo znotraj ene družine registrov, npr. pri principalih, realizirati vse zgodovinske in vse sodobne načine gradnje ter tonske skupine, in celo če vzamemo za zgled morda angleške ali ameriške orgle, ne bi zadostovalo, da bi

vgradili 5 principalov v glavno piščalje, potrebovali bi jih 30 ali 40 ... Tega, kar lahko ponudi nek renesančni ali baročni orkester, ni mogoče v enaki meri izpeljati s klasično - romantičnim simfoničnim orkestrom, z jazzovskim big bandom, ali z rock skupino, in prav tako je z orglami. Rad povem slikovito: prt na mizi lahko vedno povlečemo malo sem ali tja, še vedno pa ostaja dejstvo, da bo nekje ostala nepokrita površina. Kar se mi zdi pomembno, tudi v smislu teh alternativno zasnovanih, individualno izrazitih orgel, je, da bi še bolj upoštevali odnos med instrumentom in prostorom, predvsem akustiko prostora, pa tudi njegovo estetiko v smislu arhitekture, atmosfere določenega prostora. Zdi se mi velika napaka, ki pa jo žal še vedno delajo, da npr. v sorazmerno majhen in akustično čist, jasen, relativno preprost prostor vgradijo repertoar registrov, ki ga prevzamejo, recimo, od Cavaille-Colla, kajti njegove orgle so namenjene temu, da bi zvočno zapolnile ogromne gotske katedrale in v teh prostorih zagotovile jasnost zvokov. Prostor, ki ima že sam po

sebi jasno akustiko, predvsem pa manjši prostori, bi bili preobremenjeni, že kar posiljeni, če bi delali s podobnimi zvočnimi sredstvi. Mislim, da je to potrebno še jasneje spoznati. Vsak prostor potrebuje sebi primerne orgle, in če delamo po zgodovinskih predlogah, je potrebno izbrati takšno, ki bo ustrezala določenemu prostoru.

- **Silbermannova so v preteklih desetletjih ogromno kopirali ...**

V veliko državah obstajajo Silbermannove kopije, od ZDA preko Francije, Belgije pa tja do Finske, seveda tudi v Nemčiji, pa v Švici in Italiji, in splošne izkušnje kažejo, da so take orgle znotraj stroke najbolje ocenjene, če se kolikor mogoče dosledno držijo izvirnika. Kdor se ukvarja s Silbermannovimi orglami, pa tudi z drugimi glasbili starih mojstrov, bo ugotovil, da je vsak zase prepričljiva in nujna celota zvočnih, tehničnih in arhitektonskih detajlov. In te celote ne bi smeli, ne smemo razbiti. Ce nekdo reče, da uporablja nekatere Silbermannove detajle, je to, če se spet nekoliko svobodno izrazim, enako kot z izrazom »nekoliko noseč«, to ne obstaja - možen je samo celovit pristop k temu konceptu in to ne pomeni nič drugega kot doslednost. Ali drugače povedano: če iztrgamo samo nekatere komponente, to dolgoročno gotovo ne bo delovalo prepričljivo.

- **Povejte nam še kaj o Bachu kot oblikovalcu orgelskih dispozicij ...**

To je zelo važna tema, o kateri je potrebno najprej povedati naslednje: Bach je dokazano spremjal svojo orgelsko estetiko, saj je bil zelo odprt za pobude. Poznal je türinške orgle, in to je morda najpomembnejše izhodišče zanj. Pri teh orglah so že zelo zgodaj obstajali določeni značilni registri kot prepričljive flavte, nežni registri, godala - tudi kot pedalni register, npr. *Violon Baß 16'* je bil v türinški orgelski gradnji skoraj standarden ... In glede na to, da imajo mladostna doživetja pogosto največji vpliv, je Bach gotovo ostal zelo zavezan temu turinškemu slogu. To dejstvo pa so v zgodnjem času orgelskega gibanja v veliki meri spregledali, menili so, da je bil Bach od samega začetka navdušen privrženec severno nemške orgelske izdelave, kar pa je bila zanj gotovo šele drugotna izkušnja. Z njo je prišel v stik na svojih potovanjih v Lübeck, v Hamburg, in gotovo ga je tudi ta zelo prevzela, spoznal je veliko stvari, ki v Thüringenu niso bile tako pomembne, seveda tudi velika glasbila s štirimi manuali, čeprav se je s takšnimi srečal že v Eisenachu. Potem je spoznal Silbermannove orgle - in je na njih tudi rad koncertiral - ter še veliko drugih po srednjem Nemčiji, npr. prav Trostove orgle, posebno tiste v Altenburgu - če je poznal tudi druge, ne vemo - in tudi s temi se je spoprijateljil. Tako lahko ugotovimo, da so med Bachovimi predlogi za orgle, njegovimi osnutki dispozicij itd., vendorle določene razlike, če



**Hildebrandtov orgle v Naumburgu (1746) - zvočno jih je oblikoval J. S. Bach**

pogledamo njegovo zasnova za predelavo orgel v Mühlhausnu in njegovim poznejšim predlogom orgelske dispozicije v majhnem mestu v Bad Berki pri Weimarju. Pri tem je Bach očitno tudi eksperimentiral, in Bach je bil osebnost z zelo bujno domišljijo, bil je koleričen značaj, spomnimo se samo njegovih prepirov z leipziškim mestnim svetom in podobno, in lahko si predstavljamo, da celo tedaj, ko je interpretiral lastna dela, ni dvakrat povsem enako igral; prilagajal se je prostoru, instrumentu, vrsti prireditve, poslušalcem ... Tako se tudi ni omejil na določen tip orgel, temveč je pustil domišljiji bolj ali manj prostot pot. Orgle pa, ki se morda na splošno najbolj približajo njegovim interesom, so gotovo Hildebrandtov orgle v Naumburgu.

- **Pa povejte še kaj o nekaterih »Bachovih orglah, ki so danes ohranjene ...**

Orgle v Mühlhausnu so bile obnovljene že pred časom, to je napravil Schuke. Poznam mere piščali pri teh orglah in vem, da se pri obnovi niso, kar bi bilo tedaj pomembno,

oprli na Wenderja ali na druge türinške izdelovalce orgel, ampak so preprosto napravili moderne orgle, tudi pri načinu izdelave traktur, ki imajo na razpolago le določene registre, pri čemer so dispozicije v primerjavi z Bachovim predlogom razširili. O tem torej žal ni dosti povedati, te orgle so neobaročne orgle ...

Zanimiva pa je rekonstrukcija Bachovih orgel v Arnstadtutu. Bachove orgle je, kolikor je to mogoče, na podlagi današnjih spoznanj v originalni dispoziciji in tudi tedaj običajnem načinu izdelave traktur, obnovila firma Hoffmann. Rezultat je zelo zanimiv, pri čemer pa je potrebno dodati, da so to bile orgle, ki jih je Bach dobil v roke kot takšne, in na njihovo izdelavo ni imel nobenega vpliva.

Na tem mestu moram omeniti še Leipzig, in sicer nove, ne izvirne, Woehlove orgle v cerkvi sv. Tomaža. Te so bile narejene leta 2000 po zgledu orgel iz cerkve sv. Jurija v Eisenachu, od katerih danes ni ničesar več ohranjenega. Tudi tu gre za orgle, ki jih je zasnoval Bachov stric, na katere pa Bach



sam ni vplival. V tem smislu je potrebno pojem »Bachove orgle« precizirati. Bachove orgle v ožjem smislu so morda le inštrument, ki se dokazano približuje njegovim nameram, ali ki ga je Bach celo sam zasnoval. Woehllove orgle so prav gotovo zanimiv inštrument, toda oznaka »Bachove orgle« ima zame nekoliko turističen prizvok ... Gotovo lahko igramo Bacha na ta inštrument, to je jasno. Kar se meni zdi pomembno v tem kontekstu, je, ali določene orgle odgovarjajo mnogokrat zelo visoko razviti in zapleteni Bachovski polifoniji, to je, ali se srednje glasove razločno sliši. Ce npr. igramo kontrapunkt iz »Umetnosti Fuge« (*Die Kunst der Fuge*) samo na manuale, takoj slišimo, koliko razločni so srednji glasovi. Vedno znova lahko doživimo, da v neobaročnem smislu zaradi menzur, ki naraščajo proti diskantu, razločnost srednjih glasov ne ustreza pričakovanjem. Tako lahko slišimo bas, ki je v vsakem primeru jasno zastopan s pedalom, in pa zgornji glas; kar leži vmes, je pogosto nekoliko potisnjeno v ozadje. To je torej zelo pomemben kriterij za Bachove orgle, in ne toliko, ali se pri njih pojavljajo določeni registri in podobno. Po drugi strani vemo, da je na Bacha, kot že rečeno, vplival türinški način izdelave orgel, in za Thüringen so bile v baroku značilne poudarjene terce, to je nekaj, kar se danes v neobaročnem smislu v veliki meri odklanja. Vprašanje je torej, če že hočemo iti v to »Bachovo« smer, ali ne bi morali dosledno poskrbeti tudi za zbor godal, miksture s tercami in podobne posebnosti. Te se meni vendarle zdijo zelo pomembne.

**• In kaj bi svetovali slovenskim orglárjem?**

Kaj naj človek svetuje izdelovalcem orgel? Svetovati bi bilo treba, naj si izbirajo najboljše vzore, ne v smislu posnemanja, ampak prav nasprotno, v smislu nadaljnjega ustvarjalnega razvoja. Obrtno tehnično bi morala biti mogoča le najboljša kakovost. Pomembno je opozoriti izdelovalce, da nosijo veliko umetniško odgovornost, saj prevzemajo naloge, ki pri drugih inštrumentih pripadejo glasbenikom. Nastavek flavtista, poteza violinista, udarec pianista, vse to je pri orglah izraženo z intonacijo. In to je seveda zelo pomembno. Kar tudi deloma pogrešam, je to, kar je Silbermann poudarjal pri več osnutkih za orgle: da se morajo orgle, kot je zapisal, dobro slišati tudi v polnem prostoru, in prav tedaj imeti pravo zvočno sorazmerje. To hkrati pomeni, da jih ni mogoče intonirati v praznem prostoru, temveč je potrebno zasedenost prostora vsaj simulirati, npr. tako da se postavi pregrade iz blaga, da se tako pri uglaševanju orgle prilagodi vsaj srednje zasedenemu prostoru.

Pri uglaševanju, in že pri izdelavi piščali, je potrebno paziti, da bodo srednji glasovi dovolj razločni, na drugi strani pa na dobro zlivanje alikvotnih registrov, kajti ubogemu poslušalcu se zdi veliko tega potem vendarle bitonalno, preprosto zato, ker se alikvotne vrste ne zlijejo dovolj. To so nekatere stvari,

na katere morajo izdelovalci orgel paziti; z drugimi besedami, bilo bi zaželeno, da bi bili izdelovalci orgel poleg njihove tehnično-obrtne izobrazbe tudi glasbeno bolj podkovani. S tem sploh ne mislim virtuoznega igranja na orgle, to ni potrebno, čeprav je dobro, če so že kdaj imeli inštrument v rokah. Zaželeno pa je, da bi imeli nekaj glasbenih izkušenj, in predvsem, da se spoznajo z raznimi zvočnimi oblikami glasbe in se jo navadijo slišati.

**• Verjetno predpostavljate že dobro poznavanje orgelske literature?**

Da, seveda.

**• Pa nasvet nam, slovenskim organistom, in Slovenskemu orgelskemu društvu?**

Najprej nasvet organistom: mislim, da mora organist spoznati, da ima pravzaprav dva poklica: interpretirati mora glasbo, hkrati pa tudi inštrument. In k temu sodi, da se z orglami ukvarja na zelo tankočuten način; tu ne gre le za spretnost na klavijaturi in pri petju, temveč mora npr. pred koncertom orgle slišati iz prostora in preučiti učinek posameznih registrov in njihovih kombinacij. Kolikokrat doživimo, da organisti prihitijo dve uri pred koncertom, na hitro preigrajo repertoar, in potem se na koncertu sliši, kako malo so pravzaprav prisluhnili orglam, jih začutili in izkoristili njihove možnosti.

Izvedencu za orgle je še teže dajati nasvete ... Mora znati igrati na orgle, poznati vso pomembnejšo literaturo, imeti mora izkušnje s praktičnim delom izdelave orgel, drugače sploh ne gre; s pomočjo neštetih kritičnih primerjav odličnih in tudi ne tako dobrih orgel se mora spoznati z možnostmi in učinki posameznih parametrov izdelave, mora ... vsega sploh nočem naštrevati; moral bi biti akustik, arhitekt, statik, in še mnogo drugega. In preden ima takšno izobrazbo ... Povedal bom zelo grobo: če bi v gradbeništvu ali v medicini imeli izvedence s takšno izobrazbo, kot je to primer pri nekaterih izvedencih za orgle, tudi v Nemčiji, bi bilo takoj nekaj mrtvih, in to bi zbudilo pozornost. Pri orglah pa to ni tako zelo opazno. Ampak, da se vrnemo na realna tla, to je zelo vsestranska naloga, pri kateri se ne moreš nikoli vsega naučiti. In tista lastnost, ki si je pri izvedencih za orgle najbolj želim, je skromnost.

**• Hvala, gospod dr. Greß, za tako velikodušen pogovor!**

Prisrčno pozdravljam vse člane Slovenskega orgelskega društva, orgelske strokovnjake v vaši državi ter vse prijatelje in poslušalce orgelske glasbe. Vse dobro in najlepša hvala.

(Pripravil: Dalibor Miklavčič)



## TOMAŽ MOČNIK s.p.

Ivana Hribarja 31, 4207 CERKLJE

tel.: 04/ 25 22 440

GSM: 041/ 527 547

e-mail: tomaz.mocnik@siol.net

**NOVE MEHANSKE ORGLE,  
UGLAŠEVANJE,  
POPRAVILO,  
RESTAVRIRANJE,  
IN SVETOVANJE.**



## Inštitut za vrhunsko pevsko pedagogiko

5.-12.julija 2003, Oberlin, Ohio, ZDA

S sloganom "Learn. Make a difference" (Uči se. Vnesi spremembo.) je od 5. do 12. julija 2003 potekal seminar pod vodstvom maestra Richarda Millerja na Konzervatoriju za glasbo na Oberlin College v Oberlinu, Ohio, ZDA. Namenjen je bil študentom petja, profesionalnim pevcem, pedagogom in vsem, ki jih zanima vokal. Tema seminarja je bila sistematična vokalna tehnika.

Začetek seminarja je odprl recital varovanke prof. Millerja, Liore Grodnikaitė, s pesmimi H. Wolfa, I. Stravinskega, M. de Falle in M. Ravela. S popolnim tehničnim obvladovanjem glasu in z visoko mero interpretativnih glasovnih nians sta s pianistko Eleno Loskovo pripravili enkraten pevski večer.

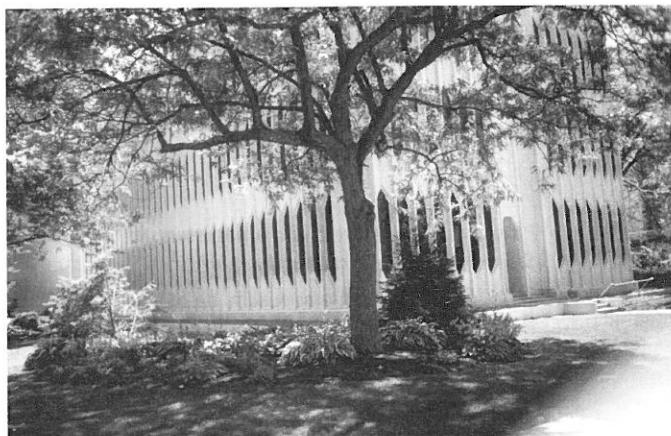
Seminar je potekal na dveh nivojih: najprej kot predavanje, potem pa še praktično.

Kombinacija fizične in akustične informacije pri tvorbi glasu se je s pomočjo vokalnih vaj prenesla na obvladovanje tehničnih veščin tako pri posamezniku kot pri skupinah.

Nedelja je bila namenjena dihanju, dihalnemu mehanizmu, začetku in zaključku tona in vajam za učinkovito koordinacijo mioelastičnih in aerodinamičnih faktorjev pri petju.

V ponedeljek smo nadaljevali z dihalno koordinacijo in spoznali pomen gibčnosti glasu. Prof. Miller je s pomočjo spektralne analize glasu razložil pomen formantov pri oblikovanju samoglasnikov, pevske formante in samo naravo rezonančnega sistema. Sledile so vaje za diferenciacijo samoglasnikov oz. vokalov pri petju.

Torek je bil namenjen dvema gostoma, predavateljem prof. Tomu Abelsonu, zdravniku otorinolaringologu in Claudiu F. Milsteinu, logopedu iz Clevelandske klinike za bolezni glave in vrata. Slednji je odprl predavanje z naslovom Glasovna funkcija in zdravje. Poudaril je pomen pevske in zdravstvene discipline za dolgo življensko dobo profesionalnega pevca.



Oberlin College

Dotaknil se je problemov, kot so: kdaj ni primereno peti, vpliv stresa, premagovanje treme, pomoč vzhodnjaških ved (joga, taj - či, itd.) pri doseganju koncentracije, pojav suhega grla, odkašljevanje, vprašanje jemanja zdravil, dieta, prevelika teža, dieta, telesna aktivnost ipd. Prof. Abelson, ki je tudi kirurg, je s pomočjo stroboskobskih optičnih vlaken "pregledoval" grlo posameznim udeležencem med samim potekom petja. Na velikem platnu se jo pokazalo gibanje jezika, mehkega in trdega neba, vokalnega trakta, epiglotisa, glasilk, sinusov in stene požiralnika med fonacijo. V sredo se je prof. Miller osredotočil na vpliv nazalnih, nebnih, zvenečih in nezvenečih soglasnikov na resonanco in s pomočjo praktičnih vaj dosegal uravnoteženo resonanco pri petju. Naslednja stopnja je bila

odkrivanje sostenuto petja v kombinaciji z začetkom tona, gibčnostjo in diferenciacijo samoglasnikov.

Četrtek je bil namenjen funkciji grla pri petju, registrom pri moških in ženskih glasovih, prehodnim tonom in pevskim kategorijam, modificiranju samoglasnikov ("pokrivanju") in izenačevanju registrov.

V petek se je maestro posvetil glasovni zvočnosti in problemom oscilacije in tremola. Kot vrhunc vokalne tehnike je obravnaval messa di voce in dinamično kontrolo glasu v povezavi z večanjem obsega glasu.

V soboto se je seminar zaključil s temo, kako ohraniti zdrav glas in kako naj poteka dnevna vadba glasu.

Vsa govorjena predavanja so se odvijala dopoldne v kombinaciji z učnimi urami, ki so bile

predvsem popoldne. Zvečer so potekali neformalni recitali udeležencev.

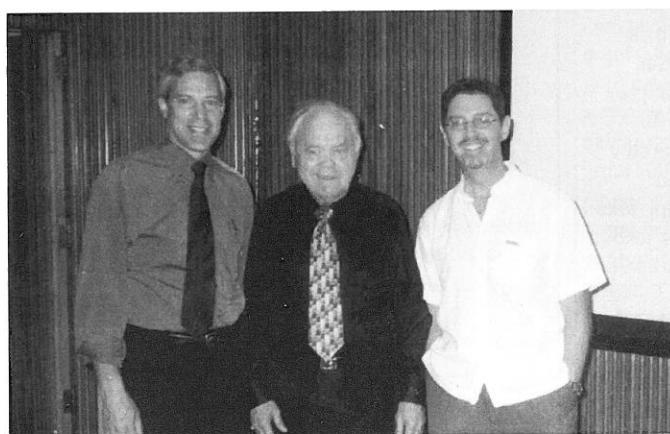
Seminar je vsem udeležencem nudil na razpolago knjižnico, ki je ena izmed najbogatejših v Ameriki na področju vokalne literature, tako notne kot knjižne. Obsega preko 205.000 primerkov, od tega 58.000 audio posnetkov (27.000 CD-jev), preko 96.000 notnih primerkov in preko 51.000 knjig in 210 periodičnih revij. Vsako leto knjižnica doda v svojo zbirko približno 2000 posnetkov, 3300 notnih primerov in 1400 knjig. Poleg tega nudi 43 opremljenih miz s CD-ji, z LP-ji, DAT posnetki in z ostalimi audio kasetami, 6 sob z video posnetki in DVD-ji, nov računalniški center za dostop do knjižnice, interneta in svetovnega medmrežnega spletja, itd.

Največje odkritje seminarja je bil obisk laboratorija Otto B. Schoepfle Vocal Arts Center (OBSVAC), ki je bil leta 1989 ustanovljen na pobudo maestra Millerja. Namen laboratorija je vzpodobujati napredok vokalne pedagogike in odličnosti pevske umetnosti.

Na stotine študentov Oberlinske šole in umetnikov iz Metropolitanske opere nenehno koristi OBSVAC opremo, ki jim nudi grafično in merjenoanalizo njihovega petja. Prav tako si letno ogleda laboratorij veliko število vokalnih pedagogov iz domačih in mednarodnih institucij. Mnoge so že postavile svoje laboratorije po zgledu OBSVAC.

Namen takega studia je, po besedah njegovega ustanovitelja, predvsem razširjanje znanj s področja vokalne pedagogike in znanstveno preverjanje osebnih oz. zasebnih pedagoških konceptov. OBSVAC ne odkriva novih tehnik petja, ampak išče poti, kako konfliktne ideje v vokalni pedagogiki usmeriti v učinkovito in funkcionalno svobodo petega tona.

V realnem času lahko pevec preko audio-vizualnih povratnih informacij na video monitorjih opazuje začetek in zaključek



Predavatelji na seminarju: Tom Abelson (m.d.), prof. Richard Miller, Claudio F. Milstein (logoped)





Pija Brodnik in Edita Garčevič-Koželj

tona, definicijo čistega vokala, modificiranje vokala, gibčnost tona, registre, stopnjo napetosti tona, nazalnost, legato, oblikovanje faz in vibrato.

Pevec je s pomočjo spektralne analize opozorjen na odnos med alikvotnimi toni in formanti, ki označujejo profesionalni glas. Prav tako so v veliko pomoč analize video posnetkov učnih ur in nastopov študentov ali vrhunskih umetnikov, ki predstavljajo nadaljnje močno orodje pri študiju petja. Oprema OBSVAC zajema:

- spektrograf, ki vizualno predstavlja akustične

zakonitosti glasu in očrtuje faktorje, ki določajo kvaliteto petega zvoka;

- računalniško voden studio govornih funkcij, ki analizira spekter petih sekvenč s sledenjem formantov, sledi natančnosti izgovorjenih vokalov in primerja govorjene in pete vokale, nudi pomoč pri modificiranih vokalih v različnih obsegih glasu in obenem sledi gibanju formantov pri spremembah vokalov;
- nazometer meri stopnjo zvoka, ki izhaja skozi usta in skozi nos in določa stopnjo

nazalnosti pri francoskih nosnikih;

- elektroglotograf meri odprtost in zaprtost glasilk med fonacijo in je v pomoč pri določanju pravega, stisnjenega ali aspiriranega načina petja;
- inštrument za sledenje diha meri prsne in trebušne premike med vdihom, izdihom in med fonacijo ter nudi pomoč pri določanju učinkovitosti med konfliktnimi sistemi dihanja pri petju;
- stroboskopija optičnih vlaken prikaže vokalni mehanizem med samim petjem (jezik,

nebo, vokalni trakt, epiglotis, glasilke, sinuse, stene požiralnika).

Na koncu samo še iskrena zahvala g. Sašu Potisku za odobrena sredstva, da sem se lahko udeležila seminarja. Z veseljem lahko napišem, da se z maestrom Millerjem dogovarjam za njegov ponovni obisk v Sloveniji, verjetno sredi meseca avgusta letos. Zato vse, ki bi se že zeleli udeležiti seminarja, naprošam, da si času primerno organizirajo svoje počitniške dni.

Pija Brodnik



E. Garčevič-Koželj, R. Miller in P. Brodnik

## Tri srečanja na orglah v GŠ Zavoda sv. Stanislava

s priznanimi umetniki jeseni 2003

Svetovni glasbeni dnevi 2003 (WMD 2003) in Zavod sv. Stanislava sta v sodelovanju priredila:

MOJSTRSKI TEČAJ ZA MLADE ORGANISTE, 28. – 30. september 2003

**FRANÇOIS ESPINASSE, Francija**  
V okviru Svetovnih glasbenih dni (WMD2003) je v kapeli Zavoda svetega Stanislava od 28. do 30. septembra potekal mojstrski

smiselno zaključil koncert sodobne orgelske glasbe v okviru WMD. Espinasse (1961) deluje kot organist pariške cerkve St. Severin, kot profesor za orgle pa na Conservatoire National de Bordeaux. Njegova bogata diskografija obsega dela Clérambaulta, Dumaga, Marchanda, Guilaina, C.P.E. Bacha, J.S. Bacha, Brahmsa, Radulescuja, Amya, Darassa in Messiaena ter raznih španskih mojstrov, pri čemer izbira znane, slogovno ustrezne orgle: Toulouse, Ottobeuern, Carnea, Porrentruy, Pariz ...

Mojstrski tečaj je bil posvečen predvsem francoski glasbi (a seveda brez slavnega Bacha tudi tokrat ni šlo), poudarek na francoski glasbi pa se je izkazal kot zelo zanimiv in poučen, saj smo se na dosedanjih mojstrskih

tečajih v Zavodu sv. Stanislava bolj posvečali raznim drugim slogovnim področjem. Tečaj je obsegal dve krajski predavanji in aktivno sodelovanje z mojstrom. Prvo predavanje je bilo posvečeno francoskim historičnim orglam, klasičnim in romantičnim, med slednjimi predvsem Cavaille-Collu. Espinasse je s seboj prinesel



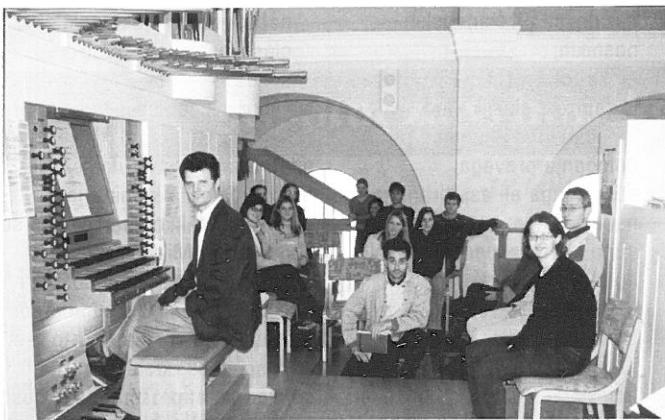
tudi pripadajoče posnetke, da bi dobili občutek za »francoske« registracije. Drugo predavanje pa je bilo namenjeno francoskim

skladateljem po obdobjih. Kot je razvidno že iz njegove diskografije, je maestro Espinasse poznavalec vseh obdobjij, posebej pri srcu pa so mu modernejši francoski umetniki. Kar precejšen poudarek tečaja je tako veljal življenju in delu Messiaena. Za zaključek tečaja pa nam je predstavil še modernega belgijskega skladatelja Benoîta Meriniera in njegove Cinq Inventions, ki jih je zaigral tudi na večernem koncertu.

Ta je obsegal sodobni deli dveh povsem različnih skladateljev: prvi je škotskega rodu, John McLachlan, skladba pa nosi ime Here Be Dragons in je posvečena mlademu skladateljevemu sinu. Sin si lahko to šteje v neizmerno čast, globoko pa dvomim, da bo jo



orgelski tečaj s priznanim francoskim organistom Françoisom Espinassom, ki ga je



**Csaba Kiraly z udeleženci tečaja**

predvajal svojim sošolcem in sošolkam na rojstnodnevnih zabavah ... Druga pa je že omenjena skladba Benoîta Merniera, *Cinq Inventiones*, v kateri je avtor našel nekaj zanimivih rešitev v prepletanju resničnih in umetnih alikvotov. Koncert in mojstrski tečaj sta pri udeležencih izzvenela zelo pozitivno in mislim, da nisem edini, ki bi se veselil ponovnega srečanja s Fran oisom Espinassom.

Glasbena šola Zavoda sv. Stanislava Štula 23, Lj-Šentvid in festival Musica Danubiana sta soorganizirala še MOJSTRSKI TEČAJ, 22. in 23. november 2003  
**prof. CSABA KIRALY, Mađarska**  
Umetnik, ki je v okviru festivala Musica Danubiana izvedel

koncert sodobne orgelske glasbe, je na tečaju za mlade organiste

- z besedo predstavljal in odigral vseh 6 Bachovih Triosonat ter transkripcije Lisztovih L  Preludes in nekaterih Chopinovih klavirskih Etud iz op. 10 in 25.
- mlade poslušalce je uvedel v svet improvizacije,
- poučeval pa je tudi orgelsko literaturo po svobodni izbiri aktivnih udeležencev.

Glasbena šola Zavoda sv. Stanislava, Italijanski inštitut za kulturo v Sloveniji in Slovensko orgelsko društvo so kot zadnji mednarodni orgelski dogodek leta 2003 organizirali:  
**MOJSTRSKI TEČAJ IN KONCERT: MOZART IN ROMANTIČNA ORGELSKA**

**GLASBA, 2.- 4. decembra 2003**

### **FRANCESCO FINOTTI, Italija**

Francesco Finotti uživa predvsem v romanskem delu Evrope sloves navdahnjenega izvajalca, ki ga označujejo pridevniki genialni, nekonvencionalni, zvočno izostreni. Svojo pot je pri el v Parizu pri Jeanu Guillouju in v Budimpešti pri Istvanu Kolossu. Med Finottijevimi posnetki vzbuja posebno pozornost opus Roberta Schumanna in Franza Liszta, posnet v Zuriški Tonhalle za založbo »Edelweiss«.

Mojster se, podobno kot pred stoletji Bach ali v sedanjem času Guillou, srečuje tudi z umetnostjo izdelovanja orgel in je kot oblikovalec zvočnih zasnove orgel sodeloval že z

mnogimi vi nimi orglarji:

Glatter-G tz, Mascioni, Zanin idr., razvija pa tudi lasten sistem menzuracije pi cali.

Spored koncerta je bil sledeč: Mozart, Schumann, Liszt, Reubke, Bach.

Vsebina tečaja pa je bila:

- poljubna orgelska literatura za aktivne udeležence,
- načela registracije v transkripcijah 19. stoletja,
- Robert in Clara Schumann in pedalni klavir ter orgle,
- Franz Liszt, virtuo , razpet med klavirsko in orgelsko zvočnostjo,
- Julius Reubke in njegovi sonati- vpliv Liszta in Wagnerja.

**Aljoša  korja**

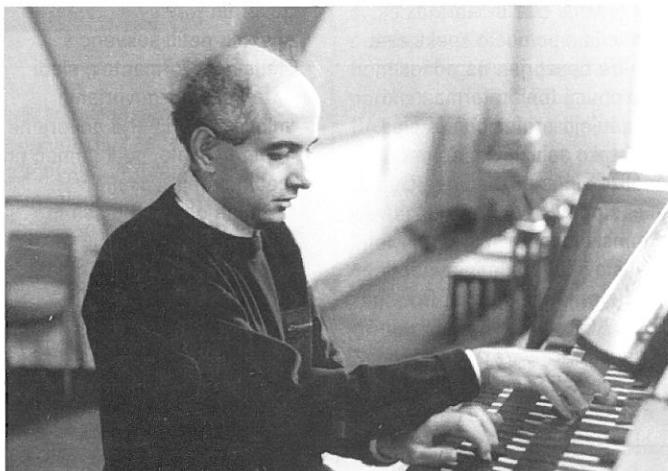


Foto: Olaf. D. Hennig

**Francesco Finotti »v elementu«**

## **Kitarski seminar prof. Zorana Krajišnika**

V dvorani G  Ljubljana Vič-Rudnik je 4. in 5. novembra 2003 potekal dvodnevni kitarski seminar prof. **Zorana Krajišnika**, ki se nam je dan pred tem predstavil z uspešnim koncertom v Modrem salonu Grand hotela Union.

Seminarja, ki je oba dneva potekal v dopoldanskem in popoldanskem času, se je aktivno udeležilo 8 učencev. Zoran Krajišnik je učence pritegnil s svojim pristopom in jim s tehničnimi in muzikalnimi napotki prav gotovo pomagal pri nadaljnjem studiju skladb. Zelo zanimivo ga je bilo poslušati pri poučevanju Dyensove skladbe Saudade  t. 3, ki jo je tudi izvedel na svojem koncertu.

Poleg lastnih muzikalnih idej in

tehničnih rešitev nam je postregel tudi z nasveti za izvedbo nekaterih mest, ki jih je dobil od skladatelja samega.

Za učence, ki so se aktivno udeležili seminarja, je bil le-ta prav gotovo poučen in zanimiv. Dobrodošli pa so taki seminarji

tudi za učitelje, saj se lahko seznanimo z novimi pogledi in pristopi k različnim problematikam, pridobimo nove ideje glede muzikalne izvedbe skladb, potrdimo svoje lastno znanje ter izmenjamo mnenja in vtise z drugimi.

Ker kitarskih seminarjev pri nas ni veliko, je pričakovati, da bomo vsako tako priložnost zgrabili z obema rokama. Kljub temu pa je bil, predvsem v dopoldanskem času, obisk tega seminarja  al precej reven. To seveda ni vplivalo na strokovno raven seminarja, ki je prav gotovo postregel z novimi idejami, kakr ih pri našem poklicu nikoli ni dovolj in so vedno dobrodošle.

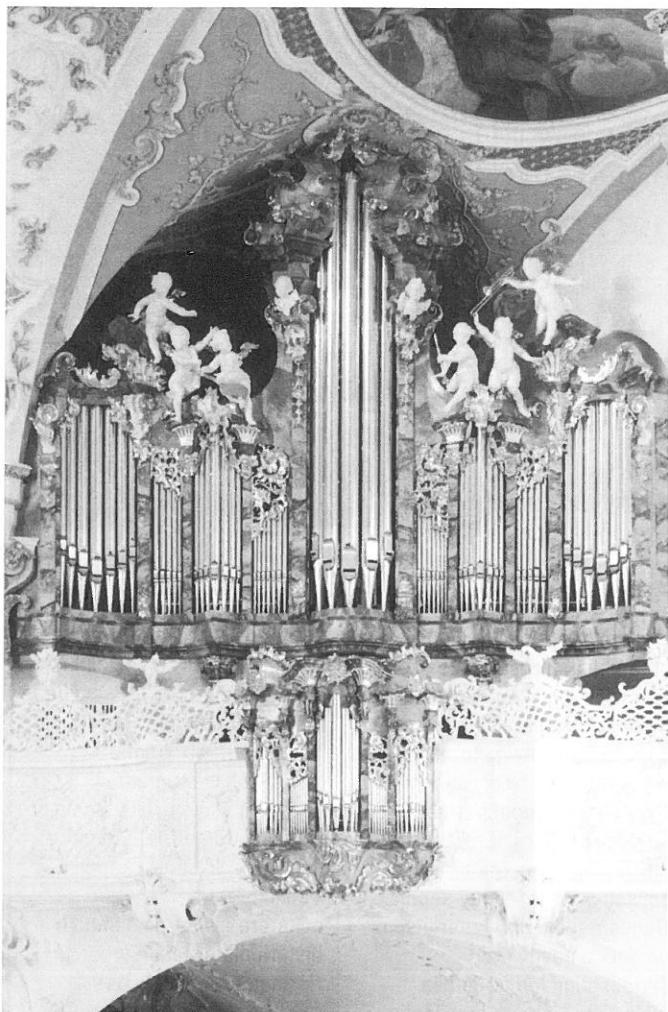


**Zoran Krajišnik z velesposlanikom SCG, njegovo soprogo in sinom**

**Katja Porovne Sili **

# Glasbena kultura v Liechtensteinu

## Poletna orgelska šola v Liechtensteinu s Hannfriedom Luckejem



Liechtenstein, ena izmed tako imenovanih žepnih držav Evrope, leži med Avstrijo in Švico in se razprostira skozi z visokim gorovjem obdano dolino Rena. Kljub prostorski majhnosti Kneževina Liechtenstein ni kulturno zaprt prostor, kulturna politika te države teži namreč ravno k odprtosti in mednarodnim povezavam. Liechtenstein sodi danes v svetu med države z najvišjim življenjskim standardom in je tudi v zgodovini glasbe igrala pomembno vlogo. Prebivalci so tod izredno ponosni na skladatelja Josefa Gabriela Rheinbergerja, rojenega 1839 v glavnem mestu Vaduzu. Rheinberger je poznan predvsem po svojih orgelskih in zborovskih skladbah in je večino svojega življenja deloval v Münchnu. Orgle v farni cerkvi v

Vaduzu, tik ob skladateljevi rojstni hiši, so še vedno originalen instrument, na katerem je Rheinberger muziciral v svoji mladosti. V tej idilični in slikoviti alpski deželi se nas je nekaj slovenskih orglavcev v preteklem juliju udeležilo internacionalnega mojstrskega tečaja orgel; tam smo bili: Cecilia Emeršič, Nina Štalekar, Ema Zupušek, Jernej Mazej in Marko Motnik.

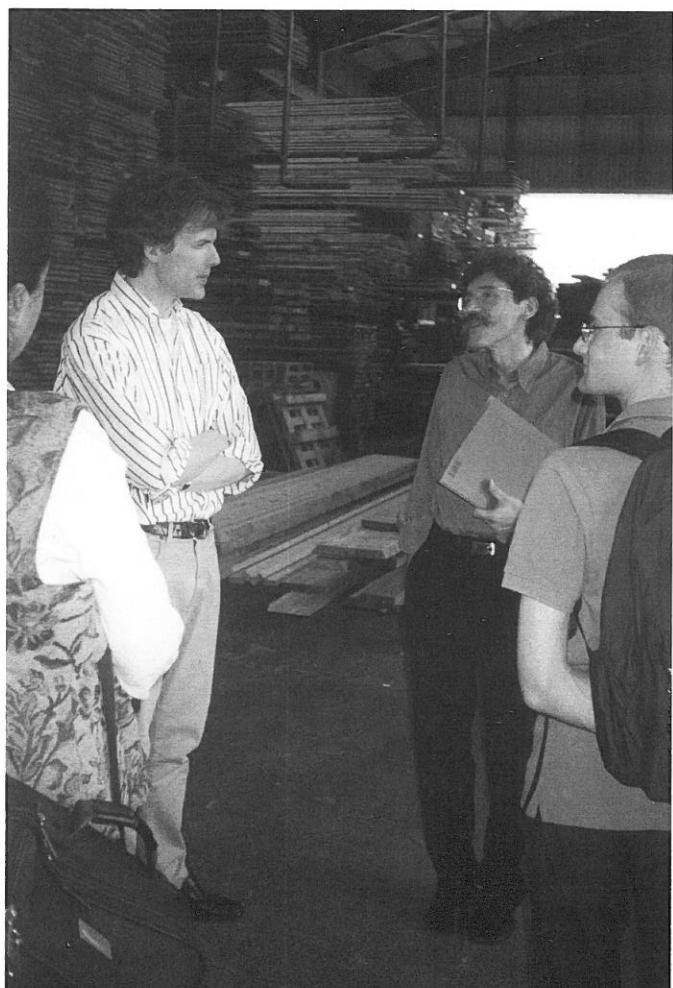
**Tradicionalni orgelski seminarji**  
Orgelski tečaji imajo v Liechtensteinu že dolgo tradicijo. Začetki teh vsakoletnih srečanj pod vodstvom profesorja orgelske igre z Dunaja Michaela Radulescu segajo že v zgodnjih sedemdesetih letih. Od 1971 do 1990 je bil Liechtenstein za številne študente vsako poletje eno izmed najbolj priljubljenih

orgelskih središč v Evropi in kmalu se je tod razvil pomemben prostor mednarodnih izmenjav. Na Radulescujevo vzpodbudo je orgelska delavnica Mathis v sedemdesetih letih zgradila številne kakovostne instrumente v liechtensteinskih cerkvah. Ti instrumenti danes morda niso več povsem aktualni, vendar pa so v izdelavi še vedno izjemno kvalitetni. Velika prednost je tudi samo število orgel v mestih Schaan, Vaduz, Triesen, Balzers, Mauren in drugod. Udeležencem mojstrskih tečajev je s tem v času tečajev omogočeno nemoteno vodenje na kakovostnih mehanskih orglah. Michael Radulescu je leta 1990 ustanovil mednarodno akademijo v mestu Porrentury v Švici in z njegovim odhodom iz Liechtensteina so se končala tod tudi poletna orgelska srečanja.

V letu 2001 je mag. Hannfried Lucke znova oživil orgelske mojstrske tečaje in ti potekajo sedaj vsako drugo leto. Hannfrieda Luckeja v Sloveniji že dobro poznamo, odkar je leta 2002 vodil 6. mednarodno šolo za orgle v Velenju. Ob njegovem velikem zanimanju za orgelsko dogajanje v Sloveniji in za našo deželo nasploh, smo s tem profesorjem orgelske igre na salzburškem Mozarteumu, mednarodno iskanem koncertantom in orgelskom virtuozom, ostali v tesnem stiku in zato smo bili še posebej veseli njegovega povabila v Liechtenstein.

### Orgelski koncert Hannfrieda Luckeja

Mednarodni tečaj se je pričel z Luckejevim orgelskim koncertom na tromanualnih Mathisovih



Prijeten pogovor z izdelovalcem orgel Mathisom

orglah s 36. registri v neoromanski cerkvi svetega Laurencija v Schaunu (1978). Lucke nas je v koncert uvedel z izjemno virtuozno in suvereno, ampak hkrati globoko občuteno interpretacijo Reubkejeve Sonate. Sledila so dela Brahma, Bacha, Mozarta in Widorja. Interpret v svoji igri ni samo dokazal stilnega znanja, tehnične obvladanosti instrumenta ter profesionalnega pristopa, temveč tudi smisel za muzikalno oblikovanje zvoka, globoko osebno občutenost in v improvizaciji ob izvetu koncerta tudi smisel za humor. Te kvalitete in močno sposobnost motiviranja je Hannfried Lucke v naslednjih dneh potrdil tudi ob poučevanju.

**Pouk pri Hannfriedu Luckeju**  
Osrednja tema tečaja so bila orgelska dela Johanna Sebastiana Bacha, vendar pa se je Lucke posvetil tudi individualnim željam posameznikom. Tako smo v teh dneh igrali tudi orgelske skladbe Waltherja, Mozarta, Rheinbergerja, Mendelssohna in Messiaena. Velika prednost za udeležence je bilo tudi dejstvo, da je bila skupina kljub velikemu povpraševanju za tečaj manjša in s tem so bili omogočeni pogoji za intenzivno delo. Pouk je potekal na že omenjenih Mathisovih orglah v Schaunu in en dan tudi v farni cerkvi svetega Michaela v sosednjem švicarskem mestu Gams, kjer stojijo novejše, izjemno kvalitetne tromanualne orgle iz

delavnice Andreasa Metzlerja. Ta instrument, dograjen leta 1990, ima danes priljubljeno visečo trakturo, ki omogoča izjemno precizno igro in sodi med najlepše orgle v teh krajih. Hannfried Lucke nam je neutrudno ves teden posredoval svoje znanje, pogosto dobesedno tudi noč in dan in se nam je tudi v prostem času posvečal. Ti dnevi so bili kljub intenzivnemu delu za vse dobrodošel oddih in kraj prijetnega družabnega srečanja. Zaključni koncert skoraj izključno slovenskih orglavcev sta publika in dnevno časopisje toplo sprejela in tudi vsem udeležencem tečaja je bila intenzivna priprava na ta večer in možnost igre na kvalitetnem instrumentu dobrodošla in pomembna izkušnja. Hannfried Lucke in številni poslušalci so izrazili občudovanje o visokem tehničnem in muzikalnem nivoju slovenskih orglavcev ter o negi orgelske igre v Sloveniji.

#### Izlet v Švico in ogled orglarske delavnice Mathis

V okviru mojstrskega tečaja smo se odpravili tudi na ekskurzijo v vzhodno Švico. Ogledali smo si samostan Einsiedeln in prisluhnili Mathisovim orglam v tem duhovnem središču. Potovanje smo nadaljevali vse do slikovitega mesta Luzern. Izredno zanimiva postaja na tem popotovanju je bilo mestece Nafels v kantonu Glarus, južno od Zuriškega jezera, kjer smo si ogledali orglarsko delavnico Mathis. Delavnica ima sedež v



modernih in funkcionalno opremljenih prostorih že skoraj petdeset let in sodi nedvomno med najkvalitetnejše na svetu. Že ob ustanovitvi je težila k tradicionalno uveljavljenim kriterijem kvalitetnih orgel, kot so mehanska traktura, zaprto ohišje, ustrezni zračni tlak in smiselna razporeditev sapnic. Danes naj bi bili ti kriteriji sami po sebi umevni, pred štiridesetimi leti pa je bila električna traktura in piščalje brez ohišja norma v izdelovanju modernih orgel. Manfred Mathis, ki je leta 1960 ustanovil delavnico, se je umetnosti intoniranja učil pri francoskih mojstrih iz slovitih delavnic Cavaillé-Coll/Mutin in Merklin. Mathisovi jezični registri še vedno sodijo med najbolj kvalitetne na svetu. Mathisove orgle želijo združiti zvočni ideal francoskih simponičnih orgel z baročnim barvnim svetom Silbermannovih in Clicquotovih orgel, pri čemer naj bi orgle doble povsem nov in svojstven karakter, ki ni niti izrazito baročen niti romantičen. Danes delavnico vodi sin Hermann Mathis in družba šteje 20 visoko kvalificiranih sodelavcev. Velika prednost je velikost prostorov, čeprav izdelujejo vsakič le ene orgle naenkrat. Skladišče za izbrane vrste lesa, ki se morajo pred uporabo v orglarstvu sušiti

tudi do 12 let in več, je eno izmed največjih med orglarskimi delavnicami v Evropi. Družba je od 1960 do danes postavila po svetu okoli 330 izredno kvalitetnih inštrumentov, nazadnje v katedrali v Baslu, v Goucher-Memorial-Chapel v Tokiu in v Sikstinski kapeli v Vatikanu ter restavrirala nekatere izmed pomembnih historičnih orgel v Evropi. Hermann Mathis, ki nas je prijazno vodil skozi prostore svoje delavnice, nam je predstavil postopke pri gradnji orgel od načrtovanja do izdelave prospektov na primeru novih za Taiwan, ki so bile ravno v izdelavi in so zazvenele v prezbiterijanski cerkvi v mestu Kaohsiung ob božiču. Po ogledu delavnice smo preizkusili še baročno navdihnjene Mathisove orgle iz leta 1980 v cerkvi svetega Hilarijusa v istem mestu. Srečanje v Liechtensteinu je bilo za nas v vsakem pogledu svež in velik korak v spoznavanju orgelske umetnosti. Hannfrieda Luckeja smo tokrat povabili na 2. slovenski orgelski dan v Velenje. Povabilu se je odzval z orglarskim koncertom in orgelsko učno uro na tej prireditvi. Naslednja poletna orgelska šola v Liechtensteinu pa bo poleti 2005.

**Marko Motnik**



**Gasilska s prof. Luckejem**



## GLASBENA ŠOLA FRAN KORUN KOŽELJSKI VELENJE Consortium musicae velanensis



SLOVENSKO ORGELSKO DRUŠTVO

## 8. MEDNARODNA ORGELSKA ŠOLA

od 17. do 20. februarja 2004 pod vodstvom profesorja **Michaela Kapsnerja** iz Gradca v orgelski dvorani glasbene šole Fran Korun Koželjski v Velenju



Michael Kapsner je študiral orgle (pri Michaelu Radulescu in Ludwigu Doerrju), klavir (pri Hansu Petermandlu), kompozicijo (pri Friedrichu Neumannu), dirigiranje in cerkveno glasbo na Dunaju in v Freiburgu. Od zgodnje mladosti je cenjen koncertant in improvizator na orglah, čembalu in klavirju. Je nagrajenec številnih mednarodnih orgelskih tekmovanj, med njimi Bachovega tekmovanja v Brüggu leta 1985. V letih od 1993 do 1999 je vodil freiburški oratorijski zbor (Freiburger Oratorienchor). Od oktobra 2000 je profesor za orgle in improvizacijo na Univerzi za glasbo in upodabljaljajočo umetnost v Grazu.

### Tematika in izbor literature

1. Georg Muffat: zbrana dela
2. Johann Ludwig Krebs: zbrana dela
3. Johann Sebastian Bach: zbrana dela
4. Improvizacija

### Koncerti

Torek, 17. 2. 2004, 19.30 – **Michael Kapsner**  
Petek, 20. 2. 2004, 19.30 – Koncert udeležencev

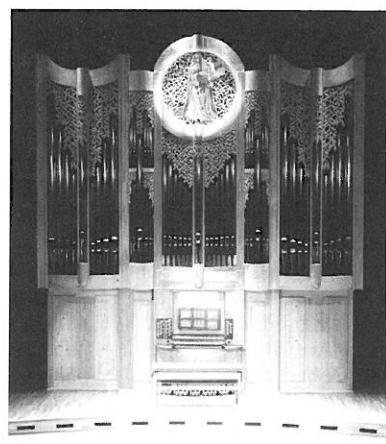
### Dodatne informacije

Glasbena šola Velenje – recepcija (03) 898 12 00  
Slovensko orgelsko društvo info@orgelsko-drustvo.si

Koordinator: **mag. Ema Zapušek**

Glasbena šola Velenje (orgelska učilnica): (03) 898 12 28  
gsm: (031) 334 143

**prof. Barbara Sevšek** gsm: (041) 368 681



## O kitari – od drevesa do zvoka

5. del

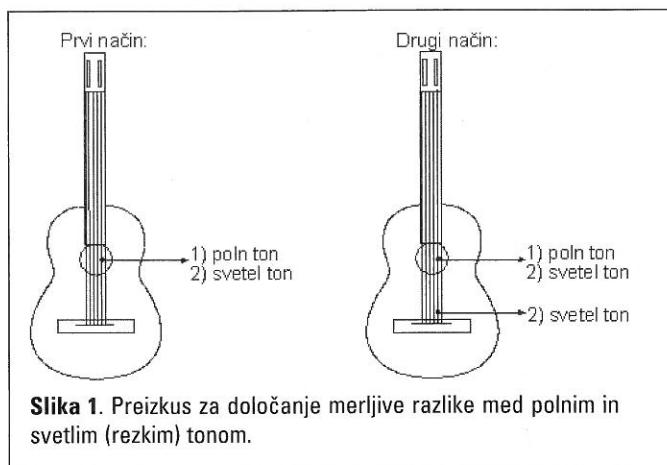
Verjetno ni izoblikovanega kitarista, ki bi dvomil v pomembnost načina igranja, torej v vpliv vseh dejavnikov, ki nastopijo pri igranju kitare. Sem lahko štejemo obliko nohta in prsta, moč potrzanja strune, kot med smerjo prsta in struno, itd. Zaradi tega je smiselno nekaj več pozornosti usmeriti v analizo interakcije med glasbilom in izvajalcem. Še nato bomo lahko bolje razumeli vpliv samega glasbla na ustvarjeni ton oziroma razliko med vplivom izvajalca in kakovostjo kitare. Vsekakor to pomeni uvod v zelo obširno poglavje iz akustike kitare, kjer bomo naleteli na mnogo novih, dostikrat tudi malo ali nič raziskanih, fizično glasbenih pojmov.

### 1. Vpliv mesta in načina potrzanja na zven tona

#### 1.1. Poln in svetel ton – igranje brez naslona

V prejšnjem nadaljevanju "O kitari – od drevesa do zvoka" smo omenili t. i. poln zven tona, t. j. zven brez pretirane svetlosti (rezkosti). Rezek ton teoretično pomeni relativno veliko vsebnost visokih frekvenčnih komponent tona, ali drugače rečeno, majhno jakost prvih treh frekvenčnih komponent v primerjavi z višjimi komponentami. Seveda pa je treba omenjene pojme (polnost ter svetlost tona) preizkusiti in pokazati tudi praktično.

Preizkus, v katerem je svoje izkušnje ter mnenje o barvi tona prispeval kitarist in pedagog izr.prof. Tomaž Rajterič, je prikazan shematsko na sliki 1. Vidimo, da smo na prazni drugi struni (ton h=246,94 Hz) polnost ter svetlost tona primerjali na dva načina. Pri prvem načinu smo vzbujali struno nad sredino zvočnice tako, da smo s samim udarcem oblikovali enkrat poln (manj stika z nohtom), drugič pa svetel ton (več stika z nohtom), obakrat brez naslona pri neki srednji glasnosti. Pri drugem načinu smo potrzali struno 2 cm od sedla na način, kakršnega smo v prvem preizkusu uporabili za doseganje svetlega tona. Tudi tu je bila v obeh primerih jakost udarca nadzorovana enaka, razlika med načinom igranja za doseganje polnega oziroma svetlega tona pa dobro slišna že



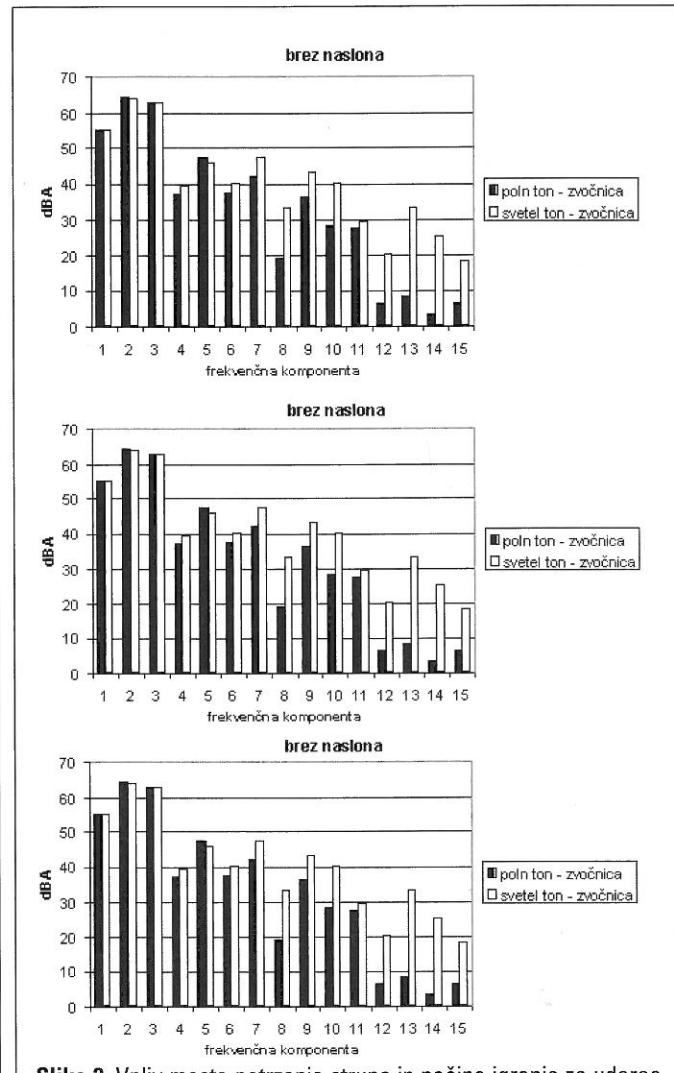
Slika 1. Preizkus za določanje merljive razlike med polnim in svetlim (rezzkim) tonom.

pri istem mestu potrzanja strune. Še bolj je bila slišna razlika v zvenu tona, ki je bil dosežen s potrzanjem nad zvočnico oziroma blizu sedla. Razdalja med mikrofonom ter sprednjo resonančno ploščo je bila 66 cm, snemali ter analizirali pa smo prvo sekundo trajanja tona. Rezultati meritve, torej

frekvenčni spektri posnetih tonov, so prikazani na sliki 2. Na vodoravnih osih so nanesene frekvenčne komponente, na navpičnih osih pa enote dBA, ki ponazarjajo glasnost, tako, kot jo sliši človeško uho. Za primer, razlika 1 dBA je za človeško uho skoraj nezaznavna, 3 dBA komaj zaznavna, 5 dBA popolnoma zaznavna, 10 dBA pa pomeni približno 100-odstotno razliko v glasnosti. Ker je med vsako frekvenčno komponento za zaigrani ton razlika skoraj 247 Hz, in ker smo prikazali prvih 15 frekvenčnih komponent, sega prikazani frekvenčni spekter od 247 Hz do približno 3700 Hz. Iz prvega primera vidimo, da v glasnosti prvih treh frekvenčnih komponent polnega in svetlega tona tako rekoč ni razlik. Pač pa je za svetel ton značilna bistveno večja glasnost visokih frekvenčnih komponent. To je zelo zanimiva ugotovitev, saj vidimo, da je za svetlost oziroma rezkost tona dovolj, če je jakost visokih frekvenc relativno velika, četudi to ni na škodo glasnosti najnižjih frekvenc. To pomeni, da se z nadzorovanim udarcem na nekem mestu strune da oblikovati relativno svetel ton, ki pa ima v primerjavi s polnim še vedno dovolj visoko glasnost. Brez velikega tveganja lahko namreč rečemo, da je glasnost

tona odvisna od prvih frekvenčnih komponent. Lahko bi celo rekli, da je udarec, ki je rezultiral v svetlem tonu, iz strune izvabil nekakšen presežek

višjih frekvenc, ki niso na škodo nižjih. Drugi diagram s slike 2 potrjuje pričakovanja (glej 4. del), da bodo nizke frekvence svetlega tona, zaigranega blizu sedla, tiše od tistih za svetli ton, zaigran nad zvočnico. Prav tako so po pričakovanju visoke frekvence prvega, grobo rečeno, glasnejše od tistih za drugi ton. Ta primer pravzaprav kaže vpliv samega mesta potrzanja strune, in ocitno je, da je sprememba le-tega v splošnem vplivala na znižanje glasnosti prvih treh frekvenc ter na povečanje glasnosti višjih. V primerjavi s prvim diagramom je za tretji diagram s slike 2 značilno, da smo poleg načina udarca tokrat spremenili še mesto udarca. Že na prvi pogled je jasno, da sta vsaj prvi dve frekvenčni v zvenu



Slika 2. Vpliv mesta potrzanja strune in načina igranja za udarec brez naslona.

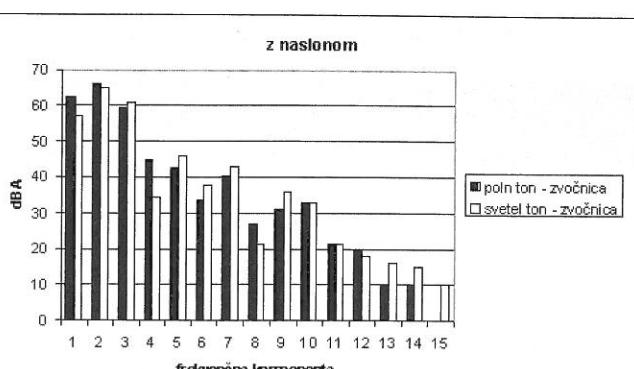


svetlega tona dramatično tišji (za približno 100%) od tistih za polni ton. Prav tako lahko vidimo, da je jakost višjih frekvenc svetlega tona večja od jakosti višjih frekvenc za polni ton, še bolj, kot je bilo to res v prvem primeru. Ta ugotovitev potrjuje že opisani vpliv mesta potrzanja strune na vsebovanost modalnih načinov v zvenu strune oziroma kitarskega tona. Že zdaj lahko rečemo, da smo dokazali, da je svetlost tona pojem, ki je nekako proporcionalen relativni vsebnosti visokih frekvenc v primerjavi nizkim v zvenu tona: bolj kot je ton svetel, večja je relativna glasnost visokih frekvenc. Morda ni odveč še enkrat poudariti, da pretirana svetlost tona pomeni že njegovo rezkošč. To smo potrdili s preizkusom, saj ima ton, ki je zaigran blizu sedla, ne samo relativno veliko glasnost visokih frekvenc, pač pa tudi relativno nizko glasnost nizkih (prvih treh) v primerjavi s tonom, ki je bil zaigran nad zvočnico.

## 1.2. Poln in svetel ton – igranje z naslonom

Naslednji preizkus je potekal popolnoma enako in pod enakimi pogoji kot prvi način preizkusa s slike 1, le da smo tokrat analizirali udarec z naslonom. Enako kot prej je bilo mesto potrzanja strune nad sredino zvočnice, uporabili pa smo tudi dva načina igranja – za doseganje polnega tona (manj stika z nohtom) in svetlega tona (več stika z nohtom). Rezultat meritve je prikazan na sliki 3, mogoče pa je trditi, da se tako kot pri udarcu brez naslona svetlost tona tudi pri udarcu z naslonom zrcali skozi večjo glasnost visokih frekvenc ter nižjo glasnost prvih treh frekvenčnih komponent v primerjavi s polnim tonom. Točneje, med drugo in tretjo frekvenčno komponento obeh tonov izrazite razlike ni, zato pa je prva frekvenčna komponenta svetlega tona kar 5 dBA tišja od le-te za poln ton.

S slike 3 vidimo, da pri igranju z naslonom svetlejši ton v primerjavi s polnim tonom nima tako izrazito glasnejših visokih frekvenc, kot se je izkazalo pri igranju brez naslona. Nadalje, šele pri igranju z naslonom je prišlo do bistveno močnejše prve frekvenčne komponente polnega tona v primerjavi s svetlim, kar je tudi razvidno s slike 3. Lahko rečemo, da smo pri igranju z naslonom vzbudili prvo (tudi drugo) frekvenčno komponento tona močnejše kot pri igranju brez naslona, kar je



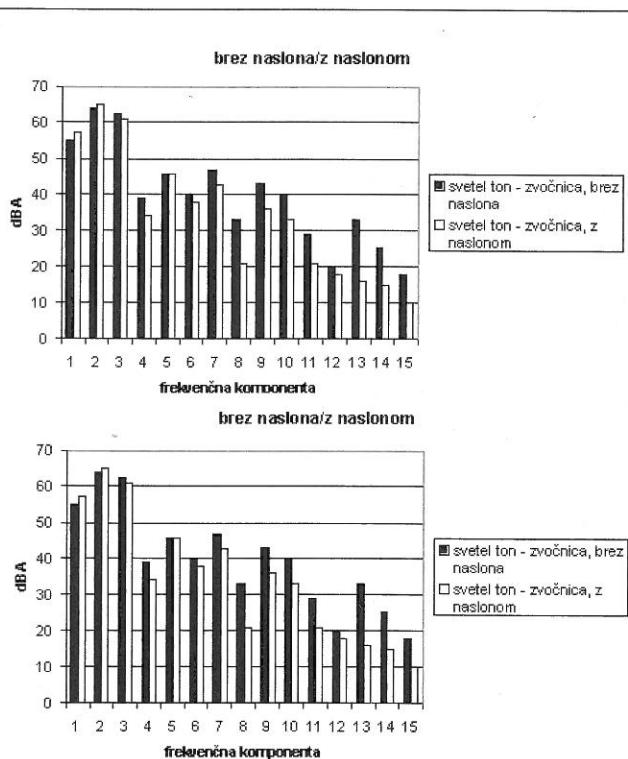
Slika 3. Vpliv načina igranja za udarec z naslonom.

tako za svetel kot za poln ton prikazano na sliki 4. Nedvonom je za vsakega kitarista, ki se malo bolj ukvarja s tonsko kakovostjo svojega glasbil, to tudi pričakovano dejstvo. Na tem mestu velja omeniti, da sta prva in druga frekvenčna komponenta v zvenu tona na nek način najpomembnejši frekvenci, saj prva določa lestvično višino zaigranega tona, druga pa z njo tvori oktavo, torej najbolj konsonanten (zaželen) interval. Veliko več o intervalih, ki jih tvorijo frekvenčne komponente znotraj zvena tona, smo povedali v enem prejšnjih nadaljevanj "O kitari – od drevesa do zvoka", kjer je definirano tudi t. i. pravilo konsonance-disonance.

Naslednji sklep na osnovi slike 4 je, le da v primeru svetlega tona

udarec brez naslona rezultira v značilno večji glasnosti visokih frekvenc glede na udarec z

naslonom. Tudi to dejstvo je lahko sprejeti, saj je znano, da udarec z naslonom pomeni v principu bolj poln ton od tistega, ki ga dobimo pri udarcu brez naslona. Poudarimo naj samo to, da se v fizikalnem smislu polnost tona očitno odraža na močnejših nizkih oziroma šibkejših visokih frekvencah v primerjavi s svetlim tonom, kar smo že ugotovili (glej poglavje 1.1.). Očitno pa v primeru polnega tona razlika med udarcem brez naslona in z naslonom ni več tako opazna kot pri svetlem tonu, kar je razvidno iz drugega diagrama s slike 4. Točneje, značilne razlike v skupini glasnosti visokih frekvenčnih komponent pri primerjavi polnega tona brez naslona in z naslonom sploh ni (drugi diagram). Očitno je namreč, da so za vsakega od obeh primerjanih tonov nekatere



Slika 4. Vpliv načina igranja (poln/svetel ton) in vrste udarca (brez naslona/z naslonom).

visoke frekvenčne komponente močnejše, nekatere pa šibkejše. Vseeno pa lahko razberemo, da sta prvi dve frekvenčni komponenti tona z naslonom opazno glasnejši kot pri udarcu brez naslona, kar je v skladu z dosedanjimi ugotovitvami.

## 2. Sklep

Glavno ugotovitev lahko strnemo v eno samo misel: svetlost tona pomeni relativno veliko glasnost visokih frekvenčnih komponent v tonu v primerjavi z glasnostjo nizkih frekvenčnih komponent, predvsem s tem mislimo prve tri. Če se to razmerje še poveča, ton postane rezek. Navedeno velja tako za potrzanje strune nad zvočnico kot za potrzanje blizu sedla, ne glede na lego igranja in ne glede na vrsto udarca – z naslonom ali brez njega. Svetel ton lahko dosežemo na dva načina ali pa s kombinacijo obeh: s potrzanjem na mestih strune, ki so relativno malo oddaljena od mesta vpetja, pa najsi bo to sedlo ali prst ob prečki, in s samim načinom potrzanja strune. Pri generiranju svetlega tona gre namreč za udarec prsta po struni, kjer je v primerjavi z generiranjem polnega tona noht prsta več in dalj časa v stiku s struno. Za doseganje polnega tona (nasprotje rezkemu tonu) je za vse lege igranja primerno področje nad zvočnico in seveda sam način potrzanja strune. V vsakem primeru pa je polnost tona ali relativna glasnost prvih treh (vsaj dveh) frekvenčnih komponent, večja pri udarcu z naslonom kot pri udarcu brez naslona.

Pri vsem napisanem je treba poudariti, da so prikazane ugotovitve rezultat preizkusov v določenih okoliščinah. Pri spremembah teh okoliščin (kitara, strune, položaj mikrofona, izvajalec ...) bi načeloma prišli do drugačnih frekvenčnih diagramov posnetega zvoka. Kljub temu pa bi sklepi, ki smo jih navedli na osnovi primerjav teh diagramov, morali obveljati.

## Zahvala

Iskrena hvala izrednemu profesorju Tomažu Rajteriču za nepogrešljivo pomoč in komentar pri izvedbi opisanih preizkusov. Prav tako hvala tudi Mladenu Buciću, Jerku Novaku, Žarku Ignjatoviču, Viktorju Papežu, Anji Pirjevec, Sanji Plohl in Vojku Vešligaju za dosedjanje pomoč, napore in dobro voljo pri meritvah tonske kakovosti kitar.

## Samo Šali

## Jürgen Ahrend

*Pogovor z znanim izdelovalcem orgel*

- **Kaj je pravzaprav poglavitna značilnost današnjega orglarstva, ki ga zastopate kot eden izmed najbolj znanih svetovnih izdelovalcev orgel?**

Iz stilističnih razlogov se je v 19. stoletju izdelovanje orgel oddaljilo od klasičnih, baročnih korenin – to lahko razberemo iz glasbene literature in tudi tehnične literature o gradnji orgel. Prišlo je torej do oddaljitve od klasične, visoke obrtno-umetniške tradicije in nastajale so orgle, ki so bile izdelane pravzaprav tovarniško. Orgle so bile v slepi ulici, nobene razumne razvojne možnosti ni bilo več.

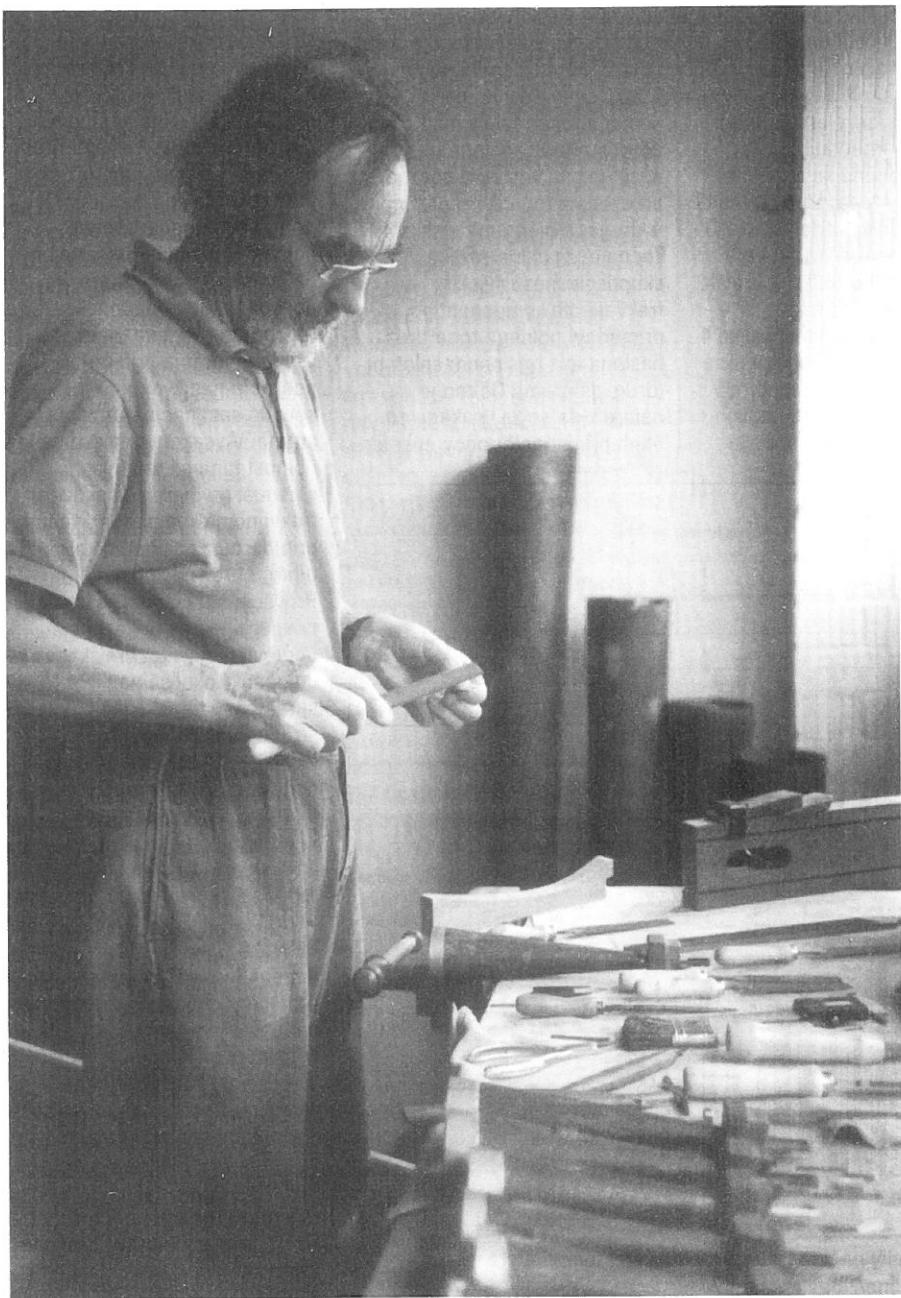
Danes se vračamo k starim načelom orglarstva, tudi kopiramo jih. Zakaj se danes vse odvija v to smer, ne v kakšno drugo? Zakaj npr. orgle s starimi piščalmi in z registri, ampak z novim ohišjem, s klaviaturami in z igralnikom ne morejo doseči enakega zvoka kot klasične baročne orgle? Bolj ko se trudimo, da bi se približali originalu, večja je verjetnost, da bomo uspešni. K temu spada tudi obseg klaviatur in pozicija sedenja ... Skratka, vsekakor: bolj ko je rekonstrukcija natančna, večja je verjetnost, da bo iz orgel prihajala glasba, kot jo res želimo slišati. V primeru orglárja

Schnitgerja gre npr. za glasbo, kjer je bistvena srednjetonska uglašitev in z dobro rekonstrukcijo takega glasbila lahko dosežemo veliko boljše rezultate, kot pa z »modernimi« orglami. K vsemu pa spada tudi vizualni aspekt. Če bi rekonstruiranim orglam vzeli staro podobo, bi jim manjkala bistvena dimenzija – vizualna. Resne raziskave kažejo, da ljudje namreč ne poslušamo samo z ušesi, temveč zvočne vtise združimo z vizualnimi in jih *celostno hranimo* v možganh. Človek torej spremlja glasbo tako z ušesi kot tudi z očmi. Vzemimo npr. knjigo avtorja Winklerja »Fenomeni poslušanja glasbe«: izobražene ljudi so testirali – igrali so jim isto glasbo na podobnih orglah, a v prvem primeru je bilo oko prikrajšano, ker so imele orgle le zasilno ohišje. V drugem primeru pa je imelo oko kaj občudovati, saj so imele orgle lepo ohišje in že je bila prisotna instinktivna slutnja, da iz takega ohišja lahko prihaja subtilna, večplastna, lepa glasba. Človek preprosto in instinktivno zaupa nečemu, kar vidi in to spoji z ostalimi čuti ... Žal obstajajo tudi orgle, pri katerih je en pogled dovolj, potem se obrneš stran. Velikokrat prideš v kak prostor in zagledaš moderne orgle, potem se hitro obrneš stran in upaš, da je na drugi strani kaj bolj zanimivega: kak čudovit star oltar, ne pa pragmatične moderne orgle, četudi te morda nekako »služijo svojemu namenu«. Skratka, danes smo spet na višji stopnji zavedanja in razumevanja kot na začetku 20. stoletja.

- **Dandanes je seveda jasno, da določena slogovna obdobja ne zvenijo ustrezno brez srednjetonske uglašitve, veliko pa je slišati celo o njenem pomenu za današnjega človeka. Se vam zdi to pretirano?**

To lahko preizkusite tudi sami, če pojete ob srednjetonko uglašenih. Ko slišite čisto terco in zraven zapojete, se počutite varno, dobro - tudi višino tona lažje zadenete. Ne slišite namreč le osnovnega tona, ki ga morate ujeti, cel akord je čist in vas »potegne vasek«. Ker je zraven velika terca čista, je vaše delo lažje. Tako v duši nastane občutek za večjo harmonijo. **Menim, da ni dovolj cenjeno to, kar se dogaja v človeku, ko posluša čisto glasbo, dobro glasbo.** To je čisto druga dimenzija ...

Orgle imajo pravzaprav samo eno osnovno uglašitev, ki je zares dobra, to je srednjetonost. Zavedam se, da s tem zelo zožim »splošno, univerzalno uporabnost« orgel. To sprejemam. Kar pa je na izbiro, ti tonski načini, omogoča ustvarjanje čudovitih zvokov. Pri orglah gre za to, da delujejo tudi



Jürgen Ahrend razvršča jezičnike med restavriranjem historičnih orgel

pri zelo visokih frekvencah 2000 - 4000 Hz: si lahko predstavljate, kako lepo, da, prav sladko se sliši čistost tona, ki jo ustvari popolno uglašena velika terca pri visokih frekvencah. Ne znam drugače opisati. Ta sladkost, ki jo je moč slišati že od daleč. Više ko gremo s frekvenco, bolj pomembno je, da je zvok čist: razglašeno terco najlaže preneseš v basu. V srednjih legah enočrtani oktavi je že malo težje. Razglašene visoke tone pa človek težko prenese, ljudje jih preprosto ne maramo. To je glavni razlog, zakaj je srednjetonoskost najboljša.

- **Nastajajo tudi dela sodobnih skladateljev, ki se spogledujejo z njenimi možnostmi ... Vidite možnost, da historični elementi orglarstva dajo impulz sodobni ustvarjalnosti?**

Večkrat sem že razmišljal, če nam to nudi priložnosti za naprej. Lahko trdimo, da v današnji glasbi žal največkrat slišimo zvoke in tone, ki na nas slabo vplivajo in jih slabo prenašamo. Morda se s tem strinjam ali ne, vendar tako je. Tudi v slikarstvu je tako: dandanes nastajajo slike, ki človeka pustijo hladnega, ali pa jih sploh noče v drugo pogledati. V glasbi je podobno: ne samo, da je nočeš dvakrat poslušati, še prvič jo težko slišiš do konca. Lahko si predstavljam, da s čistimi toni, z umetniško intonacijo in z dobrim instrumentom lahko skladatelja spodbudimo, da napiše kaj boljšega od tega, kar danes večinoma poslušamo. Tako lahko glasbo spravimo na višjo raven, seveda, če jo napiše mojster. In tudi danes ljudje, ki nosijo v sebi potencial za mojstra, nedvomno obstajajo.



**Harald Vogel sodi med Ahrendove tesne sodelavce**

- **Če igramo glasbo baročnega ali renesančnega obdobja, smo na modernih glasbilah pogosto zelo neinspirirani, bolj so nam v napoto kot v pomoč ... Mnogi izvrstni organisti odklanjajo koncerte na »univerzalnih« orglah ...**

Na podlagi izkušenj iz restavratorstva sem spoznal, da je dobro včasih narediti tudi nove orgle, ki imajo plitek ugrez tipk in lažo

trakturo, zato da imajo organisti možnost igrati natančno in okretno. Tako lahko npr. italijansko renesančno glasbo igrajo subtilnejše. Ni dobro slepo upoštevati modernih standardov, sicer so tipke preveč težke in jih je težko hitro premikati. Italijanske orgle so dober zgled ... Če v Sloveniji npr. izdelujete majhne orgle, vedite, da potrebujete manj zraka in zato tudi bolj plitve tipke: v tem primeru je 5 mm dovolj, morda 6 mm, za boljši občutek. Več sploh ni potrebno ...

- **Vaše delo ves čas poteka v dialogu z vodilnimi eksperti za orgelsko glasbo različnih slogovnih potez ...**

Sem verjetno eden izmed redkih, ki so se uspeli distancirati od banalnih zahtev povprečnih organistov. A z nekaterimi izvrstnimi organisti sem v stalnem ustvarjalnem stiku in ti so bili povsod, kjer sem izdeloval svoje orgle - imam prijatelje, kot je na primer Harald Vogel, ki živi skoraj v moji soseski, pa Cor Edskesen ... Bili so še mnogi drugi, s katerimi sem se veliko pogovarjal - šlo je za pogovore v »nadaljevanjih«, cele serije! Ne moreš namreč od povprečnega organista zahtevati, da ti pove, kako oz. kakšne orgle naj narediš. Tako ne gre. Svoje znanje moram stabilizirati, uskladiti vse, kar vem. Dobro pa je, da imaš koga, ki je dosegljiv, ki je v bližini ... Pogovori z dobrimi organisti so v veliko pomoč. Vedno se je treba posvetovati z dobrimi organisti, slabih pa se ogibati, saj te ti vodijo le na stranpotu.

**(Pripravil: Dalibor Miklavčič)**

## Kursad Terci in Korad Kagan

### Pogovor z organizatorjem 2. konference ASEGA

- **Turčija je ena od devetih ustanovnih članic Zveze klasičnih kitaristov Jugovzhodne Evrope – ASEGA. Zelo zanimivo je, da se je vaša nacionalna zveza ustanovila na pobudo ustanovnega sestanka ASEGA, ki je bil v Beogradu decembra 2001. Prav vaš primer je morda najbolj vidna manifestacija koristi, ki jo lahko ima določeno okolje od regionalnega sodelovanja in pretoka informacij. Nam lahko zaupate, kako vpliva ASEGA na razvoj klasične kitare v Turčiji?**

**Korad Kagan:** Pomoč ASEGA je veliko pomenila. Že nekaj časa poskušamo strokovno povezati kitariste v Turčiji, toda šele zdaj je bil storjen prvi korak, ki bo zagotovo omogočil številne nove aktivnosti na področju klasične kitare v Turčiji. Verjamem, da nam bo v sodelovanju z ASEGOM mnogo lažje doseči višjo kvaliteto. **Kursad Terci:** ASEGA je odigral važno vlogo

pri krepitevi neke vrste neuradnega združenja, ki smo ga prej imeli. Zdaj smo uradna mlada zveza, ki združuje mnoge mlade dobre kitariste in je močno usmerjena v prihodnost. Načrtujemo predavanja, mojstrske tečaje ... seveda tudi koncerte, recimo na kongresu vsaki dve leti. V prihodnosti razmišljamo tudi o poletnih šolah in nacionalnem tekmovanju, ki bi promoviralo kitariste in kitarske skladatelje iz Turčije.

- **Kaj je po vašem mnenju največji uspeh ASEGA v dveh letih delovanja?**

**Korad Kagan:** Mislim, da vzpostavitev medsebojne komunikacije. Spoznali smo se in začeli spremljati dejavnost v večjem prostoru. Čedalje pogosteje izmenjujemo koncerte. Letošnji kongres je pravo mesto za mlade talentirane turške kitariste, da nastopijo, se predstavijo in da jih morda kdo iz ostalih držav članic povabi tudi v tujino.

Vse to je šele začetek, toda mislim, da so najpomembnejši koraki storjeni. Pomembno je, da se vzpostavljena komunikacija naprej razvija.

**Kursad Terci:** Uspeh ASEGA je tudi, da je v avgustu 2003 ustanovljena turška zveza.

- **Kateri so glavni cilji Turške zveze klasične kitare na področju izobraževanja?**

**Korad Kagan:** Najprej moramo uskladiti in poenotiti študijske programe na vseh turških univerzah ter zagotoviti vsaj približno enotne standarde. Drugi jasno začrtani cilj se nanaša na vzpostavitev enotne baze podatkov. Ko sem pripravljal ta kongres (2. konferenca ASEGA – september 2003, Ankara), nisem mogel nikjer najti podatkov o turških skladateljih, ki pišejo za kitaro, kar predstavlja precejšen problem. Naša zveza mora začeti zbirati vse informacije o skladateljih in kitarističnem življenju na enem mestu ter tako omogočiti povezave

vsem, ki se s tem ukvarjajo. Mislim, da je to prvi veliki cilj naše zvez.

- **Bilkentska univerza je v celoti poskrbela za letošnji mednarodni kongres – od namestitev do koncertne dvorane. Ali lahko sklepamo, da se pomembnost kitare prepozna v turškem kulturnem in izobraževalnem okolju na vseh ravneh?**

**Kursad Terci:** Ko smo pred petnajstimi leti začenjali igrati, je bilo kitarsko življenje zelo slabo razvito. Sedaj, po dolgoletnem koncertiranju po vsej Anatoliji v duu in z ostalimi kolegi, lahko potrdim, da je pouk kitare zavzel pomembno mesto. Na privatnih šolah in univerzah se lahko izpopolnjujete praktično do doktorata.

- **Kako dolgo že obstajajo "Bilkent Guitar Days"? Ali morda načrtujete, da bi prerasli v nacionalni ali mednarodni festival?**

**Morda celo v tekmovanje?**

**Kursad Terci:** Upamo, da bodo Bilkentski kitarski dnevi postali vsakoletni. Razmišljamo o mnogih projektih, za katere upamo, da bodo lahko vsem koristili.

- **Ali v Turčiji obstajajo festivali, ki so posvečeni izključno kitari?**

**Kursad Terci:** Da, imamo Kitarski bienale Antonio Leonard (Leuro), potem tekmovanje kitarskih skladateljev na Tehnični univerzi Jildis v Istanbulu, prav tako festival kitare v Istanbulu, na katerem nastopajo vsi svetovno uveljavljeni kitaristi, kot so Barueco, Cotsiolis, Paco de Lucia ... Radi bi nekaj podobnega organizirali tudi v Ankari.

- **Kakšen je danes položaj kitare v Turčiji?**

**Kursad Terci:** Klasična kitara je še vedno mlad instrument, toda razvija se zelo hitro in zanimanje za njo neprenehoma raste.

**Korad Kagan:** Turška mentaliteta je povezana s Sredozemljem. Naš tradicionalni instrument saz zvočno zelo spominja na



Svetlana Milutinović

kitaro. Turkom je zvok kitare blizu, turška tradicionalna glasba na kitari lepo zveni, zato bo Turek raje poslušal kitaro kot npr. violino. To je velika prednost, saj imamo zato ogromno zaledje. Čedalje več ljudi zanima klasična glasba na kitari.

- **Težko je najti koga, ki ga ne prevzame tradicionalna anatolska glasba. Ali je možno turško ljudsko glasbo promovirati s pomočjo klasične kitare?**

**Kursad Terci:** Mislim, da moramo igrati tudi priredbe turške tradicionalne glasbe na vsakem koncertu v tujini. S Kanom sva opazila, da jo publike sprejema in da je na održno uspešna. Jasno, da igrava večinoma standarden ali sodoben repertoar, toda na stotine kitaristov igra podobnega. Turška glasba nama omogoča drugačnost. Trenutno pripravljava CD in notno izdajo priredb anatolskih tradicionalnih pesmi. Ta glasba je tudi zelo iskana.

**Korad Kagan:** Glede na to, da velik del evropskih kitaristov igra več ali manj

standardizirane programe, niti ni čudno, da se lepa in originalna glasba opazi.

- **Kot izvajalca sta znana v Turčiji in tujini, predvsem v Evropi. Zanima me druga plat vajinega dela – poučevanje. Na konferenci smo imeli priložnost slišati nekaj odličnih mladih turških kitaristov. Ima torej kitara v Turčiji lepo prihodnost?**

**Kursad Terci:** V časih, ko sva midva začenjala, smo igrali na kitaro samo štirje ali pet. Sedaj imamo množico mladih nadarjenih in zelo predanih študentov, mnogi med njimi študirajo na znanih evropskih univerzah.

**Korad Kagan:** Ko se mladi turški kitaristi izšolajo v tujini, jih publike ne prepoznamo več kot turške glasbenike. Povsem drugače je s tistimi, ki šolanje končujejo v domovini. Za prepoznavnost je zelo važno, kaj se doma dogaja.

- **Občinstvo vaju pozna kot Terci – Korad duo. Gospod Terci – Vi ste predsednik novoustanovljene Turške zveze klasične kitare, gospod Korad je postal njen podpredsednik. Ali sploh še imata čas vaditi in nastopati? Kako uspevata združevati vse tri dejavnosti – organizacijo, poučevanje in nastopanje?**

**Kursad Terci:** Zelo je naporno, ampak kitarsko glasbo in Turčijo imava rada. Želiva storiti vse, kar je v najini moči, da pomagava mladim ljudem, da se izobrazijo.

**Korad Kagan:** Sva pionirja pravega življenja klasične kitare v Turčiji. Ko ste na začetku poti, pač morate mnogo postoriti sami. Upam, da bodo najini nasledniki lahko zato bolj sproščeni, kot sva midva danes. Najina naloga je, da uspeva na vseh treh področjih.

- **Gospod Terci, gospod Korad – hvala za pogovor.**

(Pripravila: Svetlana Milutinović)  
(Prevedla: Ivana Zihrl)

## Jan Willem Jansen

Pogovor o orgelski kulturi in združenju ECHO – European Cities with Historical Organs

- **Gospod Jansen, Toulouse je v teh dneh brez dvoma orgelska prestolnica Evrope. Kar lahko poslušamo in doživljamo v okviru VII. mednarodnega orgelskega festivala »Toulouse les Orgues«, presega vsa pričakovanja in običajno razumevanje festivala kot zgolj niza različnih prireditev. Kako Vam je kot umetniškemu vodji festivala sodelavci v relativno kratkem času uspelo razviti tako dinamično manifestacijo, ki je za mnoge orgelske ljubitelje in poznavalce s celega sveta postala skorajda nuja in s katero diha tudi celo mesto?**

Na prvem mestu bi omenil finančno pomoč s strani mesta, pomembno pa je bilo tudi razumevanje dediščine, orgelske zupuščine, ki je v Toulouseu razmeroma bogata, z mnogimi lepimi orglami iz časa romantike, razumevanje dediščine, v katero sodijo tudi novi instrumenti v različnih slogih, npr. orgle, rekonstruirane v francoskem klasičnem slogu 18. stoletja, zatem instrument Jürgena Ahrenda, zgrajen leta 1981 v severno-nemškem ali severno-holandskem slogu, instrument, ki je zelo primeren za glasbo skladateljev pred Bachom, v neki kapeli pa stojijo tudi italijanske orgle;

skratka, vsa ta zupuščina je pomenila začetek našega festivala. Pomembno je bilo tudi daljše obdobje delovanja našega učitelja in predhodnika Xavierja Darasseja, ki je osnoval orgelski razred z dobrim poukom, nazadnje pa je bila tu še komunikacija s širokim občinstvom.

- **Omenili ste Xavierja Darasseja. Kako sta festival in glasbeno življenje v Toulouseu povezana z njegovo osebnostjo; kaj vse lahko prepoznamo kot njegovo dediščino?**

Darasse je živel v dobrih časih, prijateljeval je z mnogimi ljudmi. Po rodu je bil iz



Toulousea in poznal je vse ljudi. Bil je tudi na radiju v Parizu in poznal je mnoge ljudi v vladu, v Ministrstvu za kulturo. V tistem času je bilo na razpolago mnogo denarja za restavriranje in po njegovi zaslugi sta imela od tega korist tudi Toulouse in širša regija. Kakšen je bil? Ko se je predstavljal, zase nikdar ni dejal, da je organist, temveč je vedno rekel: »Glasbenik sem.« Darasse je namreč tudi skladal in sploh mnogo storil za novo glasbo; v Franciji je bil vedno na prvem mestu, ko je šlo za neke nove tokove in razvoj, npr. ko je šlo za težnje, da bi staro glasbo spet igrali na historične instrumente, historične flavte, oboe ali violine, to je vpeljal že on. Mislim, da je bil prvi, ki je povabil v Francijo *Concentus musicus* z Dunaja z *Nikolausom Harnoncourtom*; to je bilo v začetku sedemdesetih let. Bil je torej glasbenik, bil je umetnik ... Tako smo postopoma razumeli, kako je potrebno orgle predstaviti državi: kot docela polnovredno glasbilo, ravno tako kot npr. klarinet, violino ali flavto, in se hkrati zavedati, da tvorijo del celostne glasbene prakse. V okviru našega festivala smo potem poskusili orglam dati to mesto ... Prepričan sem, da je dobro, da odkrijemo novo občinstvo in da tudi novo občinstvo odkrije orgle.

- **Toulouse imenujejo tudi orgelski paradiž. Raznovrstnost instrumentov je zagotovo odločilno prispevala k ideji, da je s takim bogastvom potreben nekaj storiti. Ali po vseh teh sistematičnega dela opazite tudi povratno učinkovanje: je orgelska krajina v Toulouseu kaj pridobila na račun dejstva, da se je orgelska zavest v tem času povzpela na visoko raven? Je bil zato v tem času kak instrument restavriran, je bilo ...?**

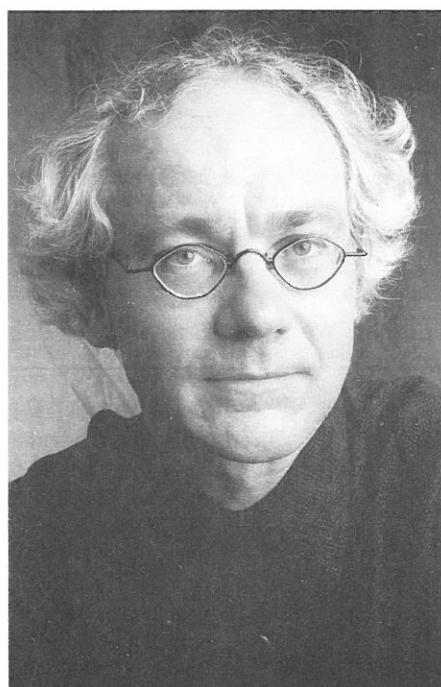
Ne, ne, to je v Franciji popolnoma ločeno. V Parizu obstaja državna komisija za spomeniško varstvo, za historične orgle; slednje so torej zaščitene in človek ne more početi vsega, kar bi se mu zahotel. Postopki so dolgotrajni in zelo birokratski, tako je že vseskozi in to na žalost nima veliko opravka z našim festivalom. To je zelo odtujen svet in lahko bi rekli, da obstaja spor med organisti in to komisijo, ki je preveč birokratska. Po mnenju nas, glasbenikov, žal, naredijo pri restavriranju mnogo napak. V Toulouseu smo malce razočarani nad stanjem v Parizu. Lahko torej rečem, da obstajajo ljudje, ki so pripravljeni restavrirati svoje orgle, a moj osebni odnos do državne soudeležbe pri tem je odklonilen. Zdi se mi bolje, če človek dela sam in se ne zanaša na državni denar. To pa ne velja za vse dežele: v Skandinaviji ali na Nizozemskem je odnos med glasbeniki in odgovornimi za orgelsko dediščino mnogo boljši.

- **Kaj vse se skriva za tem imenom »Toulouse les Orgues«? Pri okrog 60 prireditvah vendarle ne gre le za orgelske koncerte.**

Imamo koncerte za orgle solo ali v povezavi z drugimi; z zborom, tudi otroškim zborom, z

instrumenti, s poezijo, nadalje so tu krajsi popoldanski koncerti, na katerih se mladi organisti izmenjujejo z večjimi in že uveljavljenimi evropskimi imeni ... Kot veste, v Franciji zelo malo ljudi pride v cerkev k bogoslužju; za otroke je torej skorajda nemogoče, da bi slišali orgle ... Prepričan sem, da z našimi prizadevanji več kot desetim odstotkom teh otrok omogočimo dober stik z orglami. Dobro se spominjam, kako mi je nek angleški organist v žiriji na nekem tekmovanju dejal, »imam učenca, ki je fantastičen, zelo dober je, njegov brat pa čudovito igra na klavir; prihaja iz družine, v kateri je mati negovalka v bolnišnici, oče pa avtomehanik«; starši niso nikdar v svojem življenu poslušali glasbe, sinova pa sta se nenadoma razvila v izvrstna glasbenika. Prepričan sem, da je tako tudi z orglami: mnogi otroci doživijo ob srečanju z orglami, ki so vendar zelo impresivne, ali ob srečanju z glasbo, npr. Bachom, tak šok, da si rečejo: »To je moj instrument, hočem ga večkrat slišati, hočem se z njim ukvarjati.« Pri tem ne gre za to, da bi poskušali izobraziti nove poklicne organiste, vzgojiti želimo predvsem ljubitelje, ki bodo radi poslušali to glasbo ... Torej, otroci so pomembni, zanje smo imeli en teden vsak dan predstavo, nekakšno zgodbo v gledališki obliki s predstavitvijo orgel, in pa koncert *Jeana Guillouja* z zgodbo o *Alici v deželi orgel*. Nadalje smo pripravili različne posvete: nek astrofizik je izvajal glasbo, ki se neposredno navezuje na vesolje, obiskali smo astronomski observatorij in opazovali zvezde, organizirali smo tudi dneve orgel, ekskurzije, na katerih si ljudje z avtobusom ogledajo različne stare in nove orgle in na katerih npr. polurnemu koncertu orgelske glasbe sledi obisk lepe romanske cerkve ...

- **Minuli konec tedna se je v okviru festivala odvijal tudi finale 8. mednarodnega**



*Jan Willem Jansen*

**orgelskega tekmovanja Xavier Darasse; bili ste tako v organizacijskem odboru kot v žiriji. Nam lahko poveste kaj o zasnovi tekmovanja?**

Mislim, da je bilo to tekmovanje malce drugačno od ostalih. Kandidatom smo dali popolno svobodo pri izbiri programa, obveznih skladb ni bilo, nastop pa je bil zasnovan kot koncert za običajno občinstvo. Vsak kandidat je lahko izbral tudi svoje orgle v Toulouseu, bodisi baročne bodisi romantične ali pa nove orgle. Veseli smo bili tudi, da je v žiriji sodelovalo 21 ljudi in da so prišli, ne da bi za to zahtevali honorar. Rekli smo namreč, da lahko plačamo le žirijo, sestavljeno iz sedmih ali petih ljudi, toda za kandidate je pomembno, da jih sliši čimveč mednarodno priznanih organistov, ki sami organizirajo kak orgelski ciklus. Vsi člani žirije so prišli torej brezplačno in so bili zelo zadovoljni z ravnjó tekmovanja. Mislim, da bomo tekmovanje čez dve ali tri leta ponovno organizirali.

- **Toulouse je član združenja ECHO - European Cities with Historical Organs. Kakšne so prednosti takšnega sodelovanja, kaj lahko Toulouse z njim pridobi in kaj lahko ponudi? Katere skupne projekte načrtuje ECHO v prihodnosti?**

Gre za različne stvari, najprej za podporo mestom, ki so šele na začetku tovrstnega razvoja in si lahko prav preko mednarodnega sodelovanja zagotovijo večjo podporo in politično priznanje. V praksi omogočamo študentom izmenjavo, da bi lahko za določen čas študirali v enem izmed mest. Poleg tega nameravamo organizirati mednarodni orgelski dan v Evropi, morda v sodelovanju z Združenjem evropskih radijskih postaj, z namenom, da tudi po radiu pokažemo, da so orgle polnovredno glasbilo, torej nek dan s posebnim poudarkom na orgelski literaturi, orgelski glasbi in izdelovanju orgel. To je le nekaj projektov ...

- **Nam lahko izdate, kakšna bo téma prihodnjega festivala »Toulouse les Orgues«?**

Možnosti je veliko. Enkrat bi rad oblikoval čisto improvizacijski festival; improvizacija je namreč živa glasba, ki je le enkrat zaigrana, nato pa je ni več. Ali pa npr. téma, kot je orgelska glasba in ples; veliko orgelske glasbe je ritmično zelo izrazite in se navezuje na plesne suite ali na idejo gibanja; nisem se še odločil. Kot razumete, je potreben postoriti stvari, ki niso vedno enostavne. Volja je prisotna, zdaj bi morala biti zainteresirana tudi država, ker je festival utečen in ker je mnogo ljudi, ki se pri tem angažirajo, v veliki meri prostovoljno. Upam, da bomo lahko nadaljevali z delom še nekaj let, skupaj z vsemi našimi evropskimi prijatelji.

(Pripravil: Klemen Karlin)

## Vtisi s koncerta kitarskega dua Gruber - Maklar

V petek, 21.novembra 2003, sem poslušal enega izmed najboljših koncertov v življenju. Kitarski duo GRUBER - MAKLAR je veliko dvorano SF napolnil z žlahtnostjo čudovitega zvoka in nam postregel s popolno harmonijo izvajalske in umetniške perfekcije, ki krepko presega meje (kateregakoli) instrumenta. Odmevi pravljičnega večera še vedno donijo v glavi in odganajo dvome in skepticizem vsakdanjika, v te pa vsekakor sodi že tradicionalna naglušnost medijev in popolna ignoranca kritike. Spet sem začutil mladostni entuziazem, vrnila se je vera v umetnost in smisel našega početja. Vem, da se že muzate in nezaupljivo majete z glavo, češ, kaj pa ta naklada, pa vendar. Sporočilo je bilo



Duo Gruber – Maklar ...

prečiščeno in globoko humano, enostavno prelepo. Preden sta po koncertu padla v objem škofjeloški žlahti (Peter Maklar vleče korenine iz naše zemlje), smo se še lahko prepričali, da glasbeno iskrenost zvesto spremišča tudi človeška skromnost. In hvala bogu, nihče ni komentiral njune igre! Pa še to: Čeprav je koncert nesrečno sovpadal s Kitarskimi dnevi v Kopru, tega ni bilo cutiti. Še posebej je treba pohvaliti nekaj učiteljev, ki so s seboj pripeljali cele črede svojih učencev, njihovih staršev in prijateljev. Politika cenejših kart in popustov za člane našega društva in njihove gojence se je zares izplačala in upam, zastavila smernike za prihodnje.

Žarko Ignjatović



... med igranjem



... in po njem

## Jubilejni portret pianista Igorja Dekleve

Zgoščenka z deli J. S. Bacha, Chopina, Bartoka, Cigliča, Dekleve, Ramovša

Ob jubileju lahko pianistu IGORJU DEKLEVI čestitamo! Čestitamo mu lahko, da je ob tej priložnosti pripravil zgoščenko, ki je prava retrospektiva njegovega dela, čestitamo za njegov široki spekter delovanja ter za njegovo življenjsko vnemo in iskrivost njegovega razmišljanja. Toliko delovnega zagona, vztrajnosti in izvirnosti na ustvarjalnem in

poustvarjalnem področju, predvsem pa širine v umetniškem in človeškem smislu v slovenskem prostoru tako imenovane resne glasbe že kar težko najdemo. Brez posebne predanosti in ljubezni do klavirja gotovo ni moč prehoditi tako pestre in široke umetniške poti. Izid plošče je podprtlo Ministrstvo za kulturo Republike

Slovenije, izšla je v sodelovanju z Glasbenim programom Radia Slovenija, natisnila pa jo je Tiskarna Založbe kaset in plošč RTV Slovenija. Dr. Franca Križnarja je prispeval zelo poglobljen in izvrsten komentar k tej plošči. V angleščino ga je prevedla Marina Horak. Ob pianistovi 70 - letnici je toliko bolj upravičena izdaja zgoščenke, ki pa le delno

odslikava umetniške napore in uspehe pianista Igorja Dekleve, kajti veliko težo njegovega poustvarjalnega in predvsem ustvarjalnega klavirskega opusa nosi obsežna didaktična klavirska literatura za klavir ali pa za klavirski duo. Občudujemo lahko njegov smisel za najmlajše, saj se je z neverjetno voljo uspel približati otrokovemu načinu razmišljanja in njegovim



fizičnim in psihičnim zmagljivostim.

V svojem dosedanjem več kot štiridesetletnem izjemno ustvarjalnem obdobju ima Igor Dekleva za seboj več kot tisoč koncertov po Evropi, obeh Amerikah, Afriki in Aziji. Njegov poustvarjalni opus kot solista pianista ali v klavirskem duu s svojo soprogo in umetniško partnerico, pianistko Alenko Dekleva, je dosegel na 20 ploščah, kasetah in videokasetah.

Neprecenljiv je delež Igorja Dekleva pri izvajaju skladb slovenskih skladateljev (solistično ali v klavirskem duu je krstil več kot sto slovenskih skladb). Poleg tega že dvajset let sodeluje na mednarodni sceni z avstrijskim violinistom Michaelom Grubejem.

Med že omenjeno izvirno didaktično literaturo naj omenim prvo slovensko tiskano klavirsko šolo Igorja Dekleva z naslovom Dober dan, Ciciban. Izdal jo je leta 1970, jo izboljševal in predeloval. Leta 1997 je izšla zbirka pod naslovom Po belih in črnih tipkah, sledila je zbirka Ciciban igra. Zadnji učbenik Igorja Dekleva nosi naslov Klavirske risanice, ki temeljijo na osnovi sinestezije, povezanosti med barvo in tonaliteto.

Ne smemo pozabiti pianista Igorja Dekleva kot avtorja, izvajalca in moderatorja obeh televizijskih serij - Po črnih in belih tipkah in Svetovne klavirske glasbe.

Med številnimi priznanji in nagradami sta na prvem mestu Bettetova nagrada Društva glasbenih umetnikov Slovenije in častni doktorat pri World University v ZDA. Od leta 1986 do 1995 je bil predsednik Društva glasbenih umetnikov Slovenije, od leta 2000 pa je predsednik slovenske EPTA - Društva klavirskih pedagogov Slovenije. Poklicno deluje na ljubljanski Akademiji za glasbo in je od leta 1998 redni profesor Univerze v Ljubljani.

Posebna zanimivost zgoščenke Igorja Dekleva je velik razpon glede na datum posnetkov, saj gre za velik lok od 1964 do 2000, kar kaže na njegovo izjemno kontinuiteto dela. Prva in zadnja skladba zgoščenke (obe sta koncertantne narave) nekako zaokrožata celotno podobo jubilejnega portreta Igorja

slovenske literature. Lahko povzamemo, da prav na izvedbah Bakhanala Zvonimirja Cigliča in Simfoniji med klavirjem in orkestrom Primoža Ramovša sloni največja umetniška teža celotne zgoščenke. Njena posebna zanimivost pa je še poseganje Igorja Dekleva na skladateljsko področje, kajti le redkokdaj gresta vštric koncertiranje in skladateljevanje. Na področju ustvarjanja didaktične literature za najmlajše je pianist Igor Dekleva, kot sem že omenila, zelo dobro znan - predvsem kot ikalec izvirnih rešitev, ki jih večkrat najde v varnem zavetju slovenskih ljudskih napevov in jih spremno preoblikuje v sodobno glasbeno govorico. Manj znan je po ustvarjanju koncertne klavirske literature. Leta 1990 je končal suito PENTAHON, zgrajeno na starih grških lestvicah. Suita obsega pet kontrastnih stavkov, v katerih imajo grški bogovi in boginje glavno vlogo: Hera, Hypnos, Hermes, Iris in Chronos. Vendari ti naslovi še najbolj odslikkavajo splošne značilnosti človeških značajev, njihovih svetlih in temnih strani.

Dejansko je Pentahon v celoti subtilna programska glasba v smislu Beethovnovih besed: tu je



#### Ovitek zgoščenke

Dekleva - to sta veličastni Koncert za dva klavirja in orkester v C-duru J. S. Bacha, kjer se pianistu Igorju Deklevi pridružuje še njegova soproga - pianistka Alenka Dekleva, Slovenski komorni orkester pa vodi dirigent Anton Nanut - in še poslednja skladba, polnozvočna Simfonija med klavirjem in orkestrom Primoža Ramovša, kjer pianist Igor Dekleva igra z orkestrom Slovenske filharmonije pod vodstvom Oskarja Danona. Obe deli sta izvedeni z velikim znanjem in vso suverenostjo, izvedba pianista Igorja Dekleva pa pomeni potrditev njegove izjemno široko odprte in večplastne glasbene osebnosti, srečno povezane z izjemno vztrajnostjo in iznajdljivostjo. V osrednjem delu zgoščenke si podajata roko romantična poetičnost Frederika Chopina in ritmičnost ljudskih plesov Bele Bartoka. Izmed Chopinovih skladb je Dekleva izbral Preludija v cis-molu in v As-duru, nato pa še znamenito in priljubljeno Polonezo v As-duru, op. 53, ki jo izvede v klenem in temperamentnem zagonu. V nadaljevanju sledi tehnično zahtevna izvedba Dveh romunskih plesov op. 8a Bele Bartoka, strastnega zbiralca ljudskega izročila, do katerega tudi pianist Igor Dekleva kaže posebno naklonjenost. Skozi celoten program zgoščenke je pianist Igor Dekleva posebno prepričljiv kot eruptivni dramatik. Ne samo z

nekaj toni, ampak s pravcatim orkestrskim klavirskim zvokom obvladuje tako Bakhanal Zvonimirja Cigliča kot že omenjeno Simfonijo med klavirjem in orkestrom Primoža Ramovša. Pri obeh skladbah gre za izrabu klavirskega zvoka do njenih neslutenih zmožnosti, s pianistove strani pa izvedenih prav s strastno afiniteto in z vztrajnim pogumom pri odkrivanju novih strani sodobne



Igor Dekleva

več čustev kot slikarstva.  
Pianist in skladatelj Igor Dekleve je z izjemno preprostimi izraznimi sredstvi odstiral v teh kratkih skladbah tudi najtemnejše strani človeške domišljije, vendar tako kot v pripovedkah - vera in upanje v dobro zmaga.

Lahko govorimo o pozitivni naravnosti kot o največji vrednosti celotnega delovanja pianista Igorja Dekleve, ki je ena redkih slovenskih glasbenih osebnosti, prisotnih na tako različnih, a vendar dopoljujočih se področjih, kot so pedagoško delo,

skladateljevanje, organizatorstvo in vodenje društev, pisanje o glasbi in muzikološko delo. Ne nazadnje pa naj omenimo povezovalno vlogo tudi v mednarodnem prostoru, saj predstavlja s svojim znanjem jezikov in izjemno komunikativnostjo poslanca

dobre volje na področju glasbe. Zgoščenka z naslovom JUBILEJNI PORTRET je le eden od segmentov in dokazov uspešnega večplastnega delovanja pianista Igorja Dekleve.

Nevenka Orešič-Leban

## Jubilejni koncert avtorskih del Igorja Dekleve

V ponedeljek, 8. decembra 2003, je bil v Studiu 14 RTV Slovenija koncert v počastitev 70. rojstnega dne Igorja Dekleve. Ob predstavitvi nove zgoščenke 'Jubilejni portret' ter Muzicije 'Canticum Slovenicum' se nam je jubilant Igor Dekleve predstavil ne le kot poustvarjalec temveč predvsem kot skladatelj raznolikih del – od klavirskih do komornih del v sestavi violina in klavir ter kvarteta flavt do zborovskih pesmi.

Rdeča nit koncerta je bil lepo izdelan koncertni list, v katerem smo poleg programa in izvajalcev lahko izvedeli še mnogo več: dr. Franc Križnar, avtor spremne besede, je namreč ob predstavitvi vsake skladbe spetno vpletal zgodbe, ki so posamezno skladbo še bolj oživile, zgodbe pa so sestavni del knjige avtorjev F. Križnarja in I. Dekleve, 'Portret pianista, pedagoga in skladatelja Igorja Dekleve ob njegovi 70-letnici', ki je tik pred izidom.

Večer je začel skladatelj sam – s skladbo *Pentahon* iz leta 1990. Ciklus skladb je bil napisan z namenom, da 'ogreje' publiko in izvajalca. Zvočne vibracije posameznih delov (Hera, Hypnos, Hermes, Iris in Kronos) so vsekakor dosegle svoj namen. Iz grške mitologije pa smo se že z naslednjo skladbo lahko 'preselili' v domače kraje in v večini preostalih del večera občudovali skladateljev odnos do slovenskega izročila in prizadevanja, da oživi že skoraj pozabljene slovenske ljudske pesmi. Manca Udovč, mlada pianistka iz razreda prof. Magde Dimnik Križanovsky, je zablestela v *Maškaradi* (1994), v kateri je zazvenela tudi rezijanska ljudska pesem. V skladbi *Štěhvanje* pa smo se preselili na slovensko Koroško v Avstriji.

Zaradi bolezni je v nadaljevanju programa žal odpadla ljubljanska pravizvedba skladbe *Klasični allegro* (2002); zato pa sta skladbo *Štěhvanje* odlično predstavili pianisti Marša Kozlevčar in Ranja Salmič (iz razreda prof. Suzane Zorko Mlinarič), ki sta zaradi bolezni v napovedanem klavirskem duu vskočili dobesedno v zadnjem trenutku. Skladbo *Canticum Slovenicum*, vrh skladateljevega

ustvarjalnega dela iz leta 2002 in žodo' slovenskim ljudskim pesmim, smo podoživeli v kar najbolj originalni izvedbi – v zasedbi klavirskega dua Alenka&Igor Dekleve. Sledili so *Prividi in sanje* ter *Misli in igre* za violino in klavir; deli sta bili doslej že večkrat z navdušenjem sprejeti v tujini (tudi kot solo za violino) in to po zaslugu stalnega umetniškega sodelavca I. Dekleve, violinista M. Grubeja.

Slovenske poslušalce pa navdušuje Igor Dekleve v povezavi z violinistom Volodjem Balžalorskim – tudi tokratna izvedba je zazvenela pod njunimi prsti.

Zanimiva popestitev večera je bila tudi *Ljubavna pesem* (1995) v izvedbi Kvarteta flavt Syrinx (Karolina Šanti Zupan, Marina Novak, Darja Zokič in Špela Benčina), zanimiva tudi zato, ker so se sprva flavtistke 'povezovale' z različnih concev odras in se nato skupaj združile v kontrapunktični obdelavi skladbe.

Zvoke flavte je na koncu prerasel človeški glas. Skladbe *Moj črni tintnik* na besedilo S. Kosovela (1979), *Rapsodija v oranžnem* (1975) na besedilo M. Ogna, *Lok ljubezni* (1965), vse tri premierno, in skladba na besedilo T. Pavčka *Intervju* (1956) so zazvenele v ubrani izvedbi Ženskega in mešanega komornega pevskega zbora Akademije za glasbo Ljubljana pod vodstvom dirigenta Marka Vatovca.

Nasploh je koncert, ki so ga finančno podprli Društvo slovenskih skladateljev, RTV SLO (Glasbena produkcija in glasbeni program), Maestro catering, Vivo d.o.o. in Droga d.d., vseskozi izražal ne le bogato in raznoliko ustvarjalnost Igorja Dekleve, temveč tudi ubranost njegove osebnosti. Večer je zaživel tudi zaradi njegovega pozitivnega odnosa do soizvajalcev ter publike. Zato so ob prigrizku po končanem koncertu toliko bolj obveljale želje za še dolga ustvarjalna leta.

Tem željam in čestitkam ob 70-letnici I. Dekleve se pridružuje tudi uredništvo Biltena, svojemu predsedniku pa voščimo tudi člani EPTE!

Damjana Zupan

Igor Dekleve  
Jubilejni koncert  
avtorskih del

\* predstavitev nove zgoščenke  
»Jubilejni portret«  
\* predstavitev Muzicije  
»Canticum Slovenicum«

Ponedeljek, 8. december  
2003 ob 19.30 uri

Studio 14 RTV Slovenija  
Tavčarjeva 17, Ljubljana

Vstop prost – vljudno vabljeni!

# Koncert ob predstavitvi didaktične edicije »Za klavir štiriročno«

V torek, 11. novembra, se je zvečer v prepolni Kogojevi dvorani Društva slovenskih skladateljev odvil koncert, namenjen predstavitvi prve didaktične edicije »Za klavir štiriročno«.

Sodelovali so učenci – pianisti GŠ Franca Šturma iz Ljubljane, dijaki SGBŠ Ljubljana ter študentje Akademije za glasbo iz Ljubljane.

Predstavili so 18 skladb slovenskih skladateljev, od tega jih je bilo 11 krstno izvedenih. Te so bile napisane na pobudo Ministrstva za šolstvo, DSS in Igorja Dekleve prav za to zbirko, ki je izšla septembra letos.

Preostale skladbe so dobile mesto v zbirki po presoji I. Dekleve, idejnega vodje celotnega projekta.

Prve tri skladbice, avtorja I. Dekleve (*Pomladni cvet, Pravljica o čudežnem drevesu in Vodice - brzice*), so namenjene našim najmlajšim pianistom.

Predstavljen je nenavadni zapis, ki v otroku vzбудi radovednost, saj so note zapisane v cvetu, na drevesu, v raznih sadežih, ali pa na vodi, kjer hitijo brzice. Otroku odpira svet fantazije in ga razbremeni pretirane skrbi za soigralca, saj naj bi oba igrala ritmično zelo svobodno. Vsekakor skladbice predstavljajo otroku in pedagogu velik iziv.

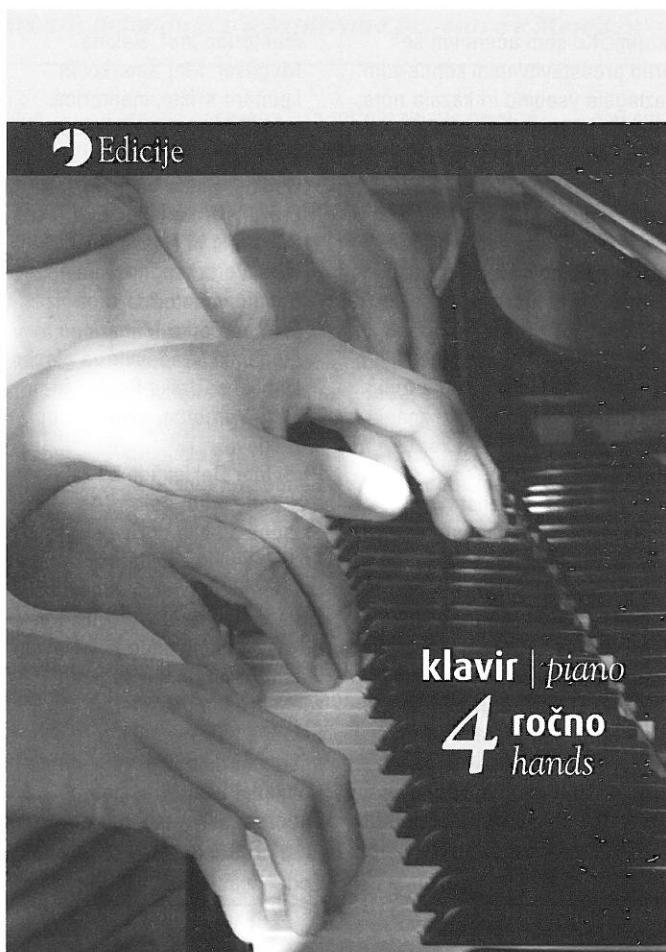
Sledilo je šest skladbic Petra Šavljija (*Polžek, Dobro jutro, Kljunček, Kolački, Tri jabolka, tri repice in Kužkova pesmica*).

Napisane so preprosto, prijetne melodije pa kar zapeljejo otroka, da se jih kljub zahtevnosti hitro nauči in lahko uživa v skupni igri. Vse so podprte z besedili, ki, žal, niso tiskana v zbirki.

Mislim, da bi teksti morali biti priloženi, saj otroku zelo pomagajo pri pravilnem razumevanju metruma.

Na dan je prišla simpatična *Mala koračnica* preminulega Pavla Šivica. Predstavljamo si lahko otroke, ki se igrajo vojake ...

Pavle Merku nam v skladbi *Pharmakon* predstavi zdravilo za svojo dušo, ki naj bi se razstrupila in ponovno pridobila



notranji mir. Velik zalogaj za naša pianista, ki sta nas uspešno prepričala.

Bojan Glavina nas je razveselil z dvema kontrastnima skladbama. Nežen in čustev poln *Intermezzo* je posvetil klavirski pedagoginji Heleni Megušar; *Perpetuum mobile* (vlak) pa nam predstavlja drveči vlak z enakomernimi osminkami v basu ter njegovo mogočnost v preostalih glasovih, ki si podajajo sovočja. Vlak sopiha, hupa in počasi izgine v daljavo ...

Sledita zahtevnejši skladbi: *Štehvanje* Igorja Dekleve in *Simpatija* Uroša Rojka.

*Štehvanje* z zanimivimi zvočnimi efekti pričara star koroški običaj - jezdece, ki v diru razbijajo na kol nasajen sodček. »Galopada« se prelije v »Visoki rej«, kjer skladatelj razpreda znano otroško pesmico, in se konča v mogočnih zvokih »Kvintane«. Krstna izvedba je bila lani pomlad, na »Noči slovenskih skladateljev«.

Primoža Ramovša je nastala leta 1994, posvečena Ambrožu Čopiju in Benjaminu Govžetu. *Soave Janeza Matičiča* je izrazito lirična, obarvana s poliritmičnimi vzorci. Zadnja, *Dim nad vodo* Andreja Missona, je v obliki variacij na temo znanega rockovskega komada »Smoke on the water«, ansambla »Deep Purple«, Publika jo je navdušeno sprejela.

Izkazali so se mladi pianisti iz razredov:

**H. Megušar:** Gaja Golob in Julija Kobal;

**T. Bratuž:** Maj Smerkol in Leonard Krišto

**S. Pervanje:** Hana Ostan in Ožbolt Ernest Privšek

**S. Zorko Mlinarić:** Ljudmila Frelih, Klara Prednik, Hana Godina, Špela Vasle, Erazem Grafenauer, Eva T. Suhadolc, Nastja Kosor, Maša Kozlevčar in Ranja Salmič;

**M. Dimnik Kryžanowski:** Matija Weiss in Cene Udovič;

**I. Dekleve:** Urška Roškar, Nina Verboten, Miha Haas in Tadej Horvat.

Tako smo dobili in lahko tudi slišali prvo zbirko slovenskih skladateljev za klavir štiriročno. Predstavljena je bila tudi v Kopru, Mariboru, Murski Soboti in Novem mestu. Predstavitev je namenjena v Zagreb, Velenje in morda še kam. Prepričana sem, da bodo skladbe zaživele pod spretnimi prsti mladih pianistov.

**Suzana Zorko Mlinarić**



## Predstavitev 1. didaktične edicije DSS

»Klavir štiriročno“ v Novem mestu

V Društvu slovenskih skladateljev je sekcija za didaktično glasbo v jeseni izdala svojo prvo didaktično edicijo. Tudi v Novem mestu smo se odzvali vabilu na njeno predstavitev. Hkrati z vabilom smo si zbirko z naslovom "Klavir štiriročno" lahko tudi ogledali, kar je bila dobra in premišljena poteza DSS. Največ zaslug za izdajo teh not ima nedvomno Igor Dekleva, ki je sodeloval kot selektor, redaktor in sodelujoči skladatelj. Sekcija za didaktično glasbo DSS je naredila izbor na podlagi javnega razpisa in v edicijo uvrstila skladbe naslednjih skladateljev: Igorja Dekleva, Petra Šavlja, Pavla Merkuja, Bojana Glavine, Uroša Rojka, Janeza Matičiča, Andreja Missona in naknadno uvrstila tudi skladbe dveh že pokojnih skladateljev Pavla Šivica in Primoža Ramovša. Zbirka je zanimiva, privlačna in predvsem uporabna. Skladbe so razvrščene po težavnostni

stopnji. Ko sem učencem še pred predstavitvenim koncertom razlagala vsebino in kazala note, so z zanimanjem ugotavljali, da so deloma drugačne od tistih, ki jih na njihovi poti vodijo k spoznavanju umetnosti. Učenci, ki sodobnejšega načina zapisa not še niso poznali, so se na skladbe, ki so učencem dostopne po znanju in osebnostnem razvoju. Veseli me, da so v zbirki prisotne tudi tiste, ki so otroški duši in znanju blizu, tako z vsebino kakor tudi z melodijo. Na koncertu ob predstavitvi zbirke so v Novem mestu dne 26. novembra 2003 sodelovali:

- urednik edicij DSS Klemen Weiss, ki je zbirko tudi predstavil,
- učenca Glasbene šole Franc Šturm Ljubljana: Matija Weiss in Cene Udovič, mentor prof. Magda Dimnik Kryžanowski,
- dijaki Srednje glasbene in baletne šole Ljubljana: Gaja Golob in Julija Kobal,

mentorica prof. Helena Megušar, Maj Smerkol in Leonard Krišto, mentorica prof. Tatjana Bratuž, Ljudmila Frelih, Klara Prednik in Hana Godina, Špela Vasle in Erazem Grafenauer, Eva Tušar Suhadolc in Nastja Kosor, Nina Verboten in Ranja Salmič, mentorica prof. Suzana Zorko Mlinarič, študentki Akademije za glasbo Ljubljana: Urška Roškar in Nina Verboten, mentor Igor Dekleva.

Prof. Igor Dekleva je bil žal odsoten zaradi bolezni. Skladbe so bile doživete, prizadetno in kvalitetno izvedene in ravno prizadetnost je na nas naredila lep vtis. Kar nekaj zvenecih imen je v Novem mestu že igralo, pa se jim ni zdelo vredno potruditi!

Skladbe, ki so se našim učencem najbolj usedle v uho: Pomladni cvet, Pravljica o čudežnem drevesu in Štehvanje Igorja Dekleva, v večini vse

skladbe Petra Šavlja, Mala koračnica Pavla Šivica, Soave Janeza Matičiča in Dim nad vodo Andreja Missona. Morda bodo zbirke, kot je pričajoča, sčasoma pomagale, da bomo slišali kvalitetne zvoke, ki so prijazni za uho in dojemljivi za glasbeno manj izobražene, pa vendar glasbene kulture željne poslušalce. Da bomo počasi lahko resnično "kultivirali ušesa", kot pravi Uroš Rojko v "Skladateljskih sledeh po letu 1900".

Mladim izvajalcem in njihovim mentorjem se zahvaljujemo, da so se potrudili in prišli k nam. Želimo jim še veliko uspehov, ravno tako pa tudi Didaktični ediciji DSS, da bi lahko nadaljevala s svojim zaenkrat uspešno zastavljenim delom.

Tatjana Hadl

## Predstavitev klavirske zbirke Andreja Hajdu

»Rimska cesta«

Andre Hajdu se je rodil v Budimpešti na Madžarskem. Od leta 1966 živi v Jeruzalemu. Leta 1997 je prejel za svoje življensko delo Izraelsko nagrado. Glasbo A. Hajduva izvajajo v Izraelu in mnogih tujih deželah. Izdal je pedagoške zbirke za klavir: *Milky Way, Art of Piano Playing, Book of Challenges*.

Zbirka za klavir Rimska cesta skladatelja Andreja Hajduja je, kot piše avtorica diplomske naloge na to temo, Darka Stergulec, privlačna zaradi ideje o kreativnem poučevanju glasbe.

Ta zbirka zajema štiri zvezke z naslovi:

- **Otok in nihalo** - temelji na vizualnem dojemanju, ki vzbudi glasbene vtise,
- **Ritmični vzorci** - je posvečen ritmu,

• **Od monodije do harmonije** - vodi pianista od enoglasnih melodij do umetnosti harmonije po poti enostavnih polifonih vzorcev,

• **Glasba po slogih** - glasbeni slogi se obravnavajo kot strukturni elementi.

Skladatelj vključuje učenca v proces komponiranja in uporablja dela kot sredstvo za improviziranje. Te skladbe so prežete z zanimivim domišljijskim svetom in igrivostjo.

Pogosto se nam učiteljem pri poučevanju zgodi, da nam učenci glasbene šole, posebej mlajši, prinesejo na uro risbice, ki so jih sami narisali. Risbice vsebujejo različno tematiko, najpogosteje pa so na njih prikazani motivi iz skladb, ki jih igrajo, ali dogodki iz njihovega

vsakdanjega življenja, lahko pa tudi prikazujejo potek same učne ure. In ravno v tem smislu se zbirka A. Hajduja močno približa otroškemu realnemu in domišljiskemu svetu. Ker so poleg napisanih skladb tudi risbe in tekst, lahko učenec o tej glasbi razmišlja bolj osebno in pristno, kar je za njihov muzikalni razvoj zelo dobro.

Skladbe so jasne po vsebini in strukturi. Kadarko so skladbe otrokom tako blizu po tematiki, se lahko otrok izraža bolj živo, iskreno in prepričljivo, kar smo slišali na koncertu SGBŠ v Mariboru.

Učenci te šole so predstavili 1. zvezek zbirke z naslovom *Otok in nihalo*. Baletne plesalke so plesale na prej posneto glasbo, nakar so učenci isto skladbo še zaigrali. Njihova izvedba je bila

lepa, saj smo jim poslušalci v dvorani navdušeno zaploskali. Ta zbirka bi v proces poučevanja vnesla različne novosti, kar je dobro za razvijanje učenčevega glasbenega mišljenja. Skladatelj Andre Hajdu je povedal, kot piše Darka Stergulec, da bo njegov namen dosežen, če se bodo tisti, ki izvajajo te skladbe, opogumili in napisali tudi svoja glasbena dela.

Metka Žižek



## Novi šolski prostori v SGBŠ Maribor – enota Tabor

*Po 50 letih delovanja v adaptirane prostore v Metelkovo ulico*

Avgusta letos, po skoraj 50 letih svojega delovanja, se je glasbena šola Tabor, organizacijska enota Srednje glasbene in baletne šole v Mariboru, preselila iz stavb v Ulici heroja Zidanščka 13 in Gorkega ulici 45 v adaptirane prostore bivšega vrtca, v Metelkovo ulico 58.

Zgodovina te glasbene šole sega že v leta po 2. svetovni vojni, ko je delovala kot glasbena šola mariborskega železničarskega društva, bivše "Drave," poznejšega SKUD-a "Angel Besednjak", oziroma DPD Svoboda –Tabor. Naraščajoče zanimanje za glasbeno umetnost je rodilo tudi potrebo po vsebinski in sistematični glasbeni vzgoji. Tako je prišlo na pobudo odbora DPD Svoboda-Tabor do predloga, da se društvena šola za glasbo podržavi. Mestni ljudski odbor Maribor je v ta namen že prej odobril vsoto 450.000 din za adaptacijo šolskih prostorov. Na seji ob teh zborov ljudskih odbornikov 5. januarja 1954 je bilo sklenjeno, da se prevzame doslej društvena glasbena šola DPD Svoboda-Tabor v mestni proračun kot samostojna proračunska ustanova MLO Maribor. Šola je dobila naziv Državna glasbena šola Maribor-Tabor, s sedežem v Mariboru, Ulica heroja Zidanščka 13. Pouk se je pričel že jeseni leta 1953, vendar šele meseca novembra - zaradi zakasnitve del na adaptaciji šolskih prostorov. Za ravnatelja šole je bil imenovan z dekretom MLO Maribor Jaroslav Jerabek, dotedanji profesor za violino na Srednji glasbeni šoli v Mariboru. Kot stalna učna moč za klavir je bila nastavljena Cvetana Mihelič, absolventka Srednje glasbene šole v Mariboru, tajniško mesto pa je prevzela Ivanka Orešič. Državna glasbena šola je prevzela od društvene 123 učencev. Na oddelkih za solfeggio, klavir, violino, trobento in klarinet, ki so delovali ob ustanovitvi, je poučevalo še 11 honorarnih učnih moči.

Prostorski problemi so se pojavili že takoj na začetku samostojnega delovanja šole, saj je pouk potekal le v štirih učilnicah v pritličju stavbe, kjer je bila tudi pisarna. Ostale prostore je uporabljalo DPD Svoboda. Že v oktobru 1954. leta je vodstvo šole pričelo akcijo za razširitev šolskih prostorov in pridobitev nujno potrebne opreme za učilnice in pisarno. Tedanjii ravnatelj glasbene šole je v Večeru 20. decembra 1955 opozarjal, "... da bo treba misliti na dodelitev novih in odgovarjajočih šolskih prostorov, ker je kapaciteta sedanjih že

davno dosežena". O potrebi zidave novega poslopja za občinsko glasbeno šolo ter ureditve glasbene vzgoje na tem terenu se je prvič govorilo v referatu predsednika Sveta za prosveto in kulturo na seji občinskega odbora Tabor 30. januarja 1956. Odborniki so pooblastili Svet za začetek akcije za pridobitev lokacije in načrta za novo glasbeno šolo. Kasneje je Državna glasbena šola Maribor - Tabor ustanovila svojo podružnico na Studencih, ki je delovala v osnovni šoli "Bratov Kamenškov", in dislocirane oddelke v Selnicu ob Dravi, Rušah in Lovrencu na Pohorju. Leta 1971 se je šola preimenovala v Glasbeno šolo Maribor-Tabor, 1978 leta pa se je skupaj z dislociranimi oddelki združila s Centrom za glasbeno vzgojo in je od takrat dalje organizacijska enota Srednje glasbene in baletne šole Maribor, naslednice Centra za glasbeno vzgojo.

Ravnateljici Majda Jecelj in Zorana Cotič ter sedanji ravnatelj Srednje glasbene in baletne šole Anton Gorjanc so nadaljevali aktivnosti za rešitev prostorskih problemov glasbene šole Tabor, ki je zaradi neprimernih prostorov in prostorske stiske del dejavnosti izvajala tudi v osnovnih šolah "Boris Kidrič" in "Slavko Šlander", v Krajevni skupnosti "Juga Polak" in v prostorih KUD "Angel Besednjak", nekateri starejši učenci pa so morali obiskovati pouk na sedežu Srednje glasbene in baletne šole v Mladinski 12.

Kasneje je šola za potrebe pouka pridobila vse prostore v pritličju stavbe v Ulici heroja Zidanščka 13, leta 1990, med ravnateljevanjem prof. Majde Jecelj, pa še 100 let staro stavbo v Gorkega ulici 45, v kateri je do takrat deloval Oddelek milice Tabor. Leta 1994 je Občina Maribor prijavila investicijo za adaptacijo stavbe v Gorkega ulici 45 na natečaj "za sofinanciranje investicij v šolski prostori ... v letih 1995-1999", ki ga je razpisalo Ministrstvo za šolstvo in šport, leta 1999 pa je poslala na isti naslov prijavo na razpis "za sofinanciranje investicij posebnega pomena na področju osnovnega šolstva in predšolske vzgoje v obdobju 2000 - 2004". Zaradi denacionalizacijskega zahtevka so pričeli iskati primernejšo lokacijo in tako je konec leta 2000 na oddelku za družbene dejavnosti Mestne občine Maribor stekla akcija za preureditev vrtca v Metelkovi ulici 58 v prostore glasbene šole. Adaptacijska dela so bila v

glavnini končana letos poleti. Večinski delež za ta projekt je sofinancirala Mestna občina Maribor, približno 15% delež pa je sofinanciralo Ministrstvo za šolstvo, znanost in šport.

Novi šolski prostori so sodobno opremljeni, na voljo je 15 učilnic za individualni pouk, učilnica za pouk nauka o glasbi, dvorana za nastope in baletna dvorana. Posebna pridobitev so garderobe in tuši za učence in učitelja baletnega oddelka ter novi instrumenti: tri violine, pozvana, saksofon, klarinet, kitara, dve harmoniki, trije pianini in dva koncertna klavirja. V letošnjem šolskem letu poučuje na vseh oddelkih 19 učiteljev, pouk klavirja, harmonike, violine, kitare, pihal, trobil, nauka o glasbi ter glasbene in baletne pripravnice pa obiskuje čez 300 otrok.

Po skoraj petdesetih letih upanja, želja in prošenj je zgodba o novih prostorih glasbene šole Tabor dobila svoj srečni konec.

Milena Sever



## Napoved kitarskih koncertov

Kitarski večeri v Modrem salonu Hotela Union

**5. februar 2004 ob 20.00**

Mak Grkič in Marko Ferlan

**25. marec 2004 ob 20.00**

Mateja Čarman in Meta Skok



## Zvoki šestih strun - Slovenska filharmonija

**11. februar 2004 ob 19.30:**

Boris Šinigoj, lutnja

**7. maj 2004 ob 19.30:**

Pablo Marquez, kitara

8. maj 2004 seminar na Akademiji za glasbo



## **GŠ v ZAVODU SV. STANISLAVA – LJUBLJANA**

lepo vabita k udeležbi in poslušanju

### **REVIE SLOVENSKIH UČENCEV IN ŠTUDENTOV ORGEL**

**sreda, 21. april 2004 ob 17h**

**na orglah Zavoda sv. Stanislava**

Vse slovenske orgelske pedagoge z nižjih in srednjih GŠ, orglarskih šol ter AG vabimo, da se s svojimi učenci in študenti udeležijo revijskega koncerta. Že lani smo v GŠ Velenje uspešno izvedli prvo tako revijo, letos si želimo še tesnejše povezanosti in pisane udeležbe.

**Na dogodek seveda vabimo tudi poslušalce - vse ljubitelje kraljice glasbil.**

Zaradi organizacije vadbe in registriranja se vsi zainteresirani pravočasno prijavite k sodelovanju (do 15. marca 04).

Informacije, prijave : 041-851381 (koordinator prof. Miklavčič)  
ali pisno na naslov: Zavod sv. Stanislava-ORGLE, Štula 23, 1200 LJUBLJANA-Šentvid



Po koncertu bo ob prigrizku lepa priložnost za kolegialno srečanje in izmenjavo mnenj.



### **M&G SALON KLAVIRJEV, TRGOVINA, UGLAŠEVANJE in SERVISIRANJE d.o.o.**

Začret 58, 3202 Ljubečna, E-mail.: [igor.gorsic@siol.net](mailto:igor.gorsic@siol.net)

Tel.: 03/427 00 33, Fax: 03/427 00 34, GSM: 041/628 105

### **AKCIJSKA PONUDBA GLASBENIM ŠOLAM**

Nudimo vam ugoden nakup pianin in klavirjev vrhunskega razreda **KAWAI** z najboljšo mehaniko na svetu ABS in najboljšega srednjega razreda **ASTOR** (**YOUNG CHANG**).

Vse klavirje in pianina vam ponujamo na 6 enakih zaporednih mesečnih obrokov brez obresti. Lahko vam ponudimo tudi naš kredit do 50 enakih zaporednih mesečnih obrokov z minimalnimi obrestmi.

Ponudimo vam lahko tudi menjavo staro za novo, nudimo vam vse storitve v zvezi z klavirji kot npr.: selitve, restavriranje, servisiranje, uglaševanje ...

Posojamo vam koncertne klavirje in pianina za prireditve po konkurenčnih cenah. Za učence glasbenih šol posojamo nove pianine, katera lahko eventuelno pozneje odkupijo (ugodni mesečni obroki do 5 let). Nudimo vam tudi rabljena pianina po ugodnejših cenah.

**STALNA ZALOGA 80 RAZLIČNIH PIANIN IN KLAVIRJEV**



[www.benton.si](http://www.benton.si)  
E-mail: benton@benton.si



Trgovina & Servis

**BENTON, d.o.o.**

Prešernova 9, 1234 MENGŠ

Tel.: 00386 (0)1 / 729-11-16

Fax: 00386 (0)1 / 729-11-17

