
JANE WEBER

Prispevek obravnava sakralne skladbe Charleyja Pattona, posnete med letoma 1929 in 1934 na gramofonskih ploščah z 78 olmin. Na njih so dokumentirane Pattonove številne glasbene značilnosti. Moč njegove glasbe je na primer pogosto najočitnejša v njegovih spiritualih in gospelih. Avtor preučuje ločnico med posvetno in sakralno glasbo v Pattonovi glasbeni zapuščini in širše v afroameriški kulturi, pri čemer se osredinja na prehajanja te ločnice in prepletanje glasbenih slogov ter ugotavlja, da se je Patton v glasbenih izvedbah zlahka sprehajal med sakralnim in posvetnim.

Ključne besede: blues, gospel, spiritual, posvetna in sakralna glasba, glasbena industrija, gramofonske plošče

The article introduces Charley Patton's religious songs on 78 rpm gramophone records recorded in the period from 1929 to 1934. Almost all of Patton's varied musical skills come out on those records. For example, the power of his music is often most evident in his spiritual and gospel work. The author writes about the divide between secular and sacred music in Afro-American culture and particularly in Patton's legacy. The author was also mainly interested in crossing of that dividing line and in blending of various styles, and he ascertained that in his performances Patton easily crossed the line of separation between sacred and profane.

Keywords: blues, gospel, spiritual, secular and sacred music, music industry, phonograph records

UVOD

Charley Patton (verjetno med 1885 in 1891–28. april 1934)¹ je bil eden izmed dvanajstih otrok. Oče je bil pridigar. Charley je že kot otrok trdo delal na polju in verjetno se je tudi zaradi tega pozneje izogibal težkemu delu in se raje posvetil glasbi. Bil je med mlajšimi predstavniki prve generacije pevcev folk bluesa oz. country bluesa, v katero so sodili še Lead Belly, Frank Stokes, Gus Cannon, Henry "Ragtime Texas" Thomas, Jim Jackson in Joshua "Peg Leg" Howell. Vsi naštetih glasbeniki so imeli v svojih repertoarjih blues, skladbe ragtimea, plesne skladbe, ljudske balade, različice popevk in spirituale. Znano je, da je Charley že v 20. letih prejšnjega stoletja veliko igral, med drugim tudi z legendarnim Tommyjem Johnsonom, in nastopal kot solist v različnih delih Mississippija (Sacré 2018: xviii–xix). Pozneje (natančneje v letih 1929, 1930 in 1934) je glasbo snemal tudi na gramofonske plošče, in sicer v improviziranih studiih v Indiani, Wisconsinu in New Yorku. Sicer je bilo v navadi, da so pevci hodili snemat v severne dežele. Drugače pa se je raje držal rodnega Mississippija, kar ga dela drugačnega od bolj potepuških predstavnikov deltskega bluesa, kot sta bila npr. njegova učenca Son House (1902–1988) in Robert Johnson (1911–1938).

¹ Evans piše, da se je Patton skoraj gotovo rodil med letoma 1885 in 1891; najverjetnejši sta leti 1885 in 1886 (Evans 2018: 23). Datum smrti je zanesljivejši, saj obstaja uraden mrliški list.

Danes večina poslušalcev folk bluesa pod tem imenom pomisli na deltski blues – torej na glasbo iz Delte Mississippija, ki je bila najbolj priljubljena med preporodnimi glasbeniki in znanstveniki ter amaterskimi raziskovalci. Dodatno je k temu pripomogla tudi priljubljenost deltskega bluesa med izvajalci rock 'n' rolla.² Vendar Patton ni izvajal samo deltskega bluesa in je imel raznoter repertoar – prepeval je celo popevke Tin Pan Alleyja – rad pa je izvajal tudi sakralno glasbo in pridigal. Pridiganje je pomemben kontekst njegovega izvajanja, vključeval ga je tudi v svoje komercialne posnetke na gramofonskih ploščah³ in govori o glasbenikovem sakralnem angažmaju.

V prispevku želim predstaviti, kako je Patton ustvarjal na meji med sakralnim in profanim in kako je krmaril med obema poloma. Pri tem se osredinjam predvsem na gradivo, ki ga je posnel med letoma 1929 in 1935 na gramofonskih ploščah z 78 o/min. Raziskati želim, v čem se po glasbeni in besedilni strani razlikujejo posnetki sakralne glasbe⁴ od posvetnih, nadalje sem pozornost od tekstov in teksture (načinov izvedbe) usmeril še v kontekste, v katerih je Patton prepeval gospele in spirituale; te sem evidentiral in jih postavil ob druge posnetke bolj posvetne narave. S folklorističnega zornega kota bi torej lahko rekel, da so me celovito zanimali tekst, tekstura in kontekst, Pattonovo glasbo pa sem se namenil raziskati še z zornega kota t. i. etnomuzikologije posameznika. Tekste in teksturo je mogoče za silo razbrati s posnetkov na ploščah, kontekste pa sem raziskal s pomočjo etnomuzikoloških in folklorističnih zapisov ter pogovorov z mlajšimi glasbeniki, ki še danes igrajo Pattonovo glasbo in so se učili ob njegovih ploščah in posnetkih njegovih učencev.

Robert Sacré (2018: xviii) piše, da je bil Patton med najpogosteje snemanimi zgodnjimi izvajalci bluesa, a kljub temu lahko upravičeno domnevam, da je imel obsežnejši repertoar od tistega, ki ga lahko spoznamo ob raziskavi lociranega in evidentiranega gradiva. Glasbena industrija je namreč imela svoja načela, povezana z zaslužkom, in že zgodnji snemalci so pomembno vplivali na svoje varovance in sooblikovali njihove snemalne repertoarje. Pri študiju posnetkov spoznamo, da se določene uspešne (torej dobro prodajane) teme pri določenemu izvajalcu večkrat pojavljajo pod različnimi naslovi ali pa krožijo med izvajalci – vse v želji po pozornosti občinstva in prodajnem uspehu. Po drugi strani so bili zgodnji snemalci že v

² Keith Richards iz skupine The Rolling Stones in Eric Clapton v intervjujih rada razlagata, kako sta poslušala Roberta Johnsona, Charleyja Pattona in druge izvajalce iz Delte in se učila z njihovih plošč. Zdi se, da poseben tok glasbe iz Delte prihaja iz Clarksdalea in njegove okolice, posebej s plantaže Willa Dockeryja (o razmerah na tej plantaži pišeta Calt in Wardlow 1988: 75–76) blizu Clevelanda v Missisippiju, kjer je živel Charley Patton. Blizu Clarksdalea pa je kako desetletje pozneje živel tudi McKinley Morganfield (verjetno 1915–1983), ki se je v poznih 40. letih prejšnjega stoletja preselil v Chicago in zaslovel kot Muddy Waters. Omemba Erica Claptona se mogoče zdi nepotrebna, a tudi njegova zasluga je, da Pattonova glasba še ni utonila v pozabo.

³ Humphrey piše, da je bil, sodeč po prodajnih uspehih plošč, najuspešnejši pridigar Reverend J. M. Gates (Humphrey 1993: 114–115). Založba Okeh je njegove plošče uvrstila v razdelek spirituala, promovirala pa jih je s fotografijo Gatesa za pridigarskim pultom (gl. fotografijo v Humphrey 1993: 115).

⁴ V glasbeni industriji se je za sakralno glasbo z Juga ZDA uveljavil izraz *gospel*, ki je splošno sprejet, vendar zavajajoč. V osnovi je gospel avtorska glasba, pri spiritualih, ki imajo bolj opazne prvine ljudske glasbe, pa avtor praviloma ni znan. Več o razlikah med gospelom in spiritualom pišem v nadaljevanju.

vlogi poznejših producentov in so že v 20. letih 20. stoletja spodbujali glasbenike k pisanju avtorske glasbe, ki je prinašala zaslužek od avtorskih pravic. Na labelah s posnetki bluesa in sakralne glasbe iz 20. in 30. let so že navedeni avtorji skladbe, kar seveda ne pomeni, da je glasbenik dejansko avtor, saj je šlo velikokrat za variacije določene teme oz. za priredbe.

V času Pattonovega življenja so že delali tudi nekateri etnomuzikologi, vendar npr. John Avery Lomax in njegov sin Alan Lomax kot osrednji osebnosti tedanje ameriške etnomuzikologije Pattona nista snemala in sta se na dolgo in široko posvečala drugim posameznikom, z Leadbellyjem na čelu, kar sta jima kot pomanjkljivost očitala že Stephen Calt in Gayle Wardlow (1988: 225). Raziskati torej želim, kako je Charley Patton ustvaril svoj nabožni repertoar, po kom se je zgledoval pri (po)ustvarjanju gospelov in spiritualov in v kakšnih razmerjih so bila njegova sakralna dela z drugimi deli repertoarja.

John Fahey je leta 1970 napisal knjigo o Charleyju Pattonu. Ta je danes mestoma zastarela, nudi pa tudi nekaj še do danes neovrženih in veljavnih trditev, ki sem jim sledil, predvsem glede klasifikacije Pattonovega repertoarja. Za mojo raziskavo in terensko delo so bile najpomembnejše pisanje in teze glasbenika in folklorista Marka A. Humphreyja, ki je morda najpogljebeneje raziskoval sakralno glasbo z juga ZDA:

V posnetih repertoarjih nekaterih glasbenikov, predvsem kitaristov iz dvajsetih in tridesetih let dvajsetega stoletja, ni zaslediti sakralnih posnetkov. Takšna, zelo profilirana glasbenika, sta bila, denimo, Lonnie Johnson in Blind Blake, ki sta brezpogojno zavračala snemanje sakralne glasbe. A se njuno zavračanje zdi bolj izjema kot pravilo. In če se lahko nasmejemo ob zvičajnosti posnetka Blind Lemona Jeffersona z naslovom *All I Want Is That Pure Religion*, izdanega pod 'pokristjanjenim' psevdonimom Deacon L. J. Bates, se lahko zamislimo ob legendi, ki pravi, da je Jefferson ob nedeljah pobožno zavračal igranje bluesa.⁵ (Humphrey 1993: 130)

Tudi sam sem na terenu srečal glasbenike, ki so radi izvajali sakralne skladbe, pa tudi takšne s popolnoma posvetnimi repertoarji, ki so petje Gospodu prezirali in v slogu prvega zvezdnika countryja Jimmieja Rodgersa ohranjali posvetno naravo glasbe. Humphrey je še zapisal:

O vseh teh glasbenikih premalo vemo, da bi lahko domnevali, da so bile njihove sakralne izvedbe bodisi cinični poskusi, da uspejo v glasbenem poslu po vzoru uspešnih kitarških evangelistov, bodisi resnični izrazi vere. Vemo samo to, da so bili številni predvojni pevci bluesa seznanjeni tako z Gospodovo kot s Hudičevo glasbo. Od ohranjenih štiriinpetdesetih posnetkov Charleyja Pattona iz Delte je deset sakralnih skladb. (Humphrey 1993: 130)

⁵ Nekateri pevci bluesa so menili, da je blues hudičeva glasba in ga zato ob nedeljah niso izvajali. Slep Lemon Jefferson je očitno zelo dosledno spoštoval zapoved Gospodovega dneva.

Vprašanje je torej, ali je Patton vpletal sakralne vsebine, ker je bil veren, ali pa je po njih segal zgolj strateško premišljeno in načrtovano, ker so bile del družbenega okolja, v katerem je zgradil svoje estetsko prepričanje in si ustvaril podobo ljudskega barda in songsterja, songsterji pa so imeli tako rekoč vseobsegajoče repertoarje, vključno z gospeli, hvalnicami in spirituali.

PATTON KOT GLAVNI PREDSTAVNIK DELTSKEGA BLUESA

Patton je bil osrednja osebnost v razvoju deltskega bluesa, če ne že kar njegov izvor (Weissman 2005: 52). O njegovih starejših sokrajanih iz Delte ne vemo veliko, saj niso množično snemali, a nam je ob poslušanju njegovih posnetkov in redkih posnetkov njegovih predhodnikov, sodobnikov in poznejših učencev kmalu lahko jasno, da je Patton v deltski blues vpeljal specifične načine petja in igranja na akustično kitaro v drsnem slogu.⁶

Kljub temu, da je deltski blues v takšni ali drugačni obliki obstajal že na prelomu 20. stoletja, so ga začele gramofonske družbe snemati šele v poznih 20. letih 20. stoletja, ko so dojele tržno priložnost za tovrstno glasbo. Sodeč po diskografiji, ki so jo pripravili Dixon, Godrich in Rye (1997: 857), je bil prvi predstavnik deltskega bluesa Freddie Spruell, ki je skladbo "Milk Cow Blues" posnel junija leta 1926. Tommy Johnson, Robert Wilkins in Ishmon Bracey so leta 1928 snemali za gramofonsko družbo Victor, Big Joe Williams in Garfield Akers pa sta za družbo Brunswick/Vocalion snemala leta 1929, torej v letu, ko je prvič snemal tudi Patton.

Študij poznejših posnetkov bluesa, narejenih po letu 1929, daje vedeti, da je bil Patton učitelj trem močnim mlajšim stilistom – Sonu Houseu (1902–1988), Willieju Brownu (1900–1952) in Robertu Johnsonu (1911–1938). Nanje je vplival tako s svojim igranjem kot z načinom nastopanja. Poznano je namreč, da je na nastopih izvajal številne vragolije in kitarske trike, ki so jih pozneje uporabljali kitaristi, kakršna sta bila T-Bone Walker in Jimi Hendrix. Menda je igral kitaro na hrbtu in med kolena. O nenavadni držji leve roke pri igranju na akustično kitaro govori tudi edina znana fotografija Charleyja Pattona, ki jo je gramofonska družba uporabljala v katalogih. Josh Peyton (2019) označuje Pattonov kitarski slog kot prvoten prstni slog country bluesa ali kot prstni slog deltskega bluesa z razpoznavnimi melodijami, ritmi in značilno globino izraza. Son House je uporabljal podoben način, vendar pa Gayle Wardlow (1998: 33) zatrjuje, da ga ni prevzel od Pattona, temveč da je oblikoval svoj kitarski slog ob poslušanju Willieja Wilsona iz okolice Clarksdalea. Kakor koli, obstaja fotografija, ki kaže Sona Housea, kako posnema Pattonovo atraktivno koncertno držjo (gl. Calt in Wardlow 1988: 96).

⁶ Za drsni (*slide*) način igranja na kitaro je značilna uporaba kovinskega, keramičnega ali steklenega predmeta (imenovanega *bottleneck*) za drsenje po strunah, ki so praviloma v odprti uglastitvi. Kitaristi v bluesu uporabljajo celo vrsto uglasitev, mogoča je tudi uporaba standardne uglastitve kitare, kar sem na terenu srečal redko, najpogosteje pa igrajo s prsti ali naprstniki in redkeje uporabljajo trzalico oz. plektrum.

Med Pattonovim načinom udarjanja basovskih strun s palcem in načinom Sona Housea so podobnosti, poleg tega se zdi Houseovo intenzivno in glasno petje kakor izpeljano iz Pattonovega glasu, vendar moramo upoštevati tudi razlike med njima.⁷ Kitarski slog Sona Housea je v primerjavi s Pattonovim intenzivnejši in bolj grob. House je tako pogosto preprosto brenkal po strunah in uporabljal tehniko, ki je skoraj spominjala na igranje kakšnega hribovskega bendžoiista, Patton pa tega na snemanjih ni počel. O tem, kaj in kako je izvajal na nastopih, pa seveda ni veliko znanega, čeprav obstajajo krajša poročila njegovih sodobnikov, npr. Sona Housea. Slednji je izvajal tudi sakralne skladbe in podobno kot Patton vplival tudi na nekatere izvajalke, med katerimi izstopa Sister Rosetta Tharpe, ki je podobno kot Patton, ki je bil v tem pravi mojster, brez težav prestopala mejo med sekularnim in sakralnim (Humphrey 1993: 139).

Pattonova glasba na posnetkih se danes tako po načinu igranja akustične kitare kot po pevskem slogu zdi zastarela, saj so jo že kmalu po njegovi smrti nadgradili številni mlajši glasbeniki, v prvi vrsti Robert Johnson.⁸ Vendar smo jo v izvedbi drugih glasbenikov v zadnjih letih lahko večkrat slišali, tudi na slovenskih odrih. Na Pattona so se na koncertih v Sloveniji spomnili Bob Dylan, Jeffrey Lee Pierce, Bob Brozman, Alvin Youngblood Hart in The Reverend Peyton. Med najgorečnejše oboževalce Pattonove glasbe sodi Bob Dylan, ki je Pattonu v spomin celo napisal skladbo "High Water (For Charley Patton)". Tom Feldmann je takole premišljal o vezeh med Dylanom in Pattonom:

Odvisno je, kako gledaš na to pesem. Po glasbeni plati Dylanov napev nima navezav na Pattona. Hočem reči, da se ne moreš naučiti Dylanove skladbe in potem zaigrati Pattonovo. Toda to tudi ni namen te kompozicije, ki mi je sicer zelo všeč. Ima ritmično energijo in se pokriva s Pattonovo zgodbo v pripovedni pesmi "High Water Everywhere", v njej pa slišim tudi skladbo "Tupelo" Johna



Edini znani portret Charleyja Pattona kaže na glasbenikovo nenavadno rabo leve roke pri igranju na akustično kitaro. Zasebna zbirka Johna Tefellerja.

⁷ O tem vplivu je bilo veliko napisanega (gl. npr. Weissman 2005: 53).

⁸ David Evans je slušateljem na kitarski delavnici v Postojni, 27. maja 2005, povedal, da je Pattonove skladbe mogoče uspešno igrati zgolj s trzalico, v skladbah Roberta Johnsona pa je uporaba zahtevne prstne tehnike nujna (zvočni posnetek delavnice je v avtorjevem arhivu). Johnson je Pattonov slog vsekakor nadgradil.

Leeja Hookerja. Končno se mi zdi pomembno, da je tako znamenit glasbenik, kot je Dylan, napisal posvetilo Pattonu. To bi si vsekakor zaslužil še kdo iz žanra. Upam si trditi, da je v sodobnosti največ poslušalcev slišalo za Pattona prav po zaslugi Dylanovega posvetila. (Feldmann 2019)

Dylanovo mojstrsko posvetilo Pattonu pozna tudi Josh "The Reverend" Peyton in pravi, da ceni, da je Dylan nekaj pozornosti posvetil Pattonu, katerega duh je navzoč v vsej ameriški glasbi. Za Peytona je Patton najpomembnejša osebnost v zgodovini ameriške popularne glasbe in to kljub temu, da ni najbolj poznano ime (Peyton 2019).

Tom Feldmann (r. 1978) na svojih koncertih izvaja Pattonovi skladbi "Screamin' And Hollerin' The Blues" in "Pony Blues" in zatrjuje, da ju njegovo občinstvo, ki sicer dobro pozna to glasbo, vedno navdušeno sprejme (Feldmann 2019). Feldmann prireja tudi delavnice, posvečene deltskemu bluesu, in menda so Pattonove skladbe s poudarkom na ritmu pri slušateljih priljubljene še danes. Tudi Peyton na koncertih pogosto izvaja Pattonove skladbe, saj ima rad te pesmi ter rad izobražuje ljudi o koreninah svoje glasbe in o Pattonovem vplivu na vso sodobno glasbo (Peyton 2019).

Patton je po pripovedovanjih živel brezskrbno življenje (Calt in Wardlow 1988: 27–39). Bil je ženskar, rad je pil in se veseljačil in je s svojim načinom življenja vplival tudi na Roberta Johnsona. Tako Patton kot Johnson sta hotela živeti od glasbe.⁹ V njunem času se je to navadnemu temnopoltemu poljedelcu verjetno zdelo sprevrženo. Johnson je več potoval, oba s Pattonom pa sta prezirala fizično delo in uživala dobrine, ki jih je prinašalo življenje tedanjega poklicnega glasbenika (zaslužek, ženske in pijača). Podoba Charleyja Pattona je podobno kot podoba Roberta Johnsona polna mitov in glorificiranja, a Pattonovi posnetki posvetnega bluesa, ki jih obravnavam v nadaljevanju, pritrjejo pomenu, ki ga je Patton imel kot eden izmed začetnikov deltskega bluesa.

KLASIFIKACIJA POSNETEGA GRADIVA CHARLEYJA PATTONA

Opravi sem klasifikacijo Pattonovega posnetega gradiva in ga razdelil v sedem različnih skupin. Za pevčev sakralni repertoar je zlasti pomembna četrta skupina, za celovit opis pevčevega ustvarjanja, za postavitev v prostor in čas ter za študij razmerja med sakralnim in profanim pa je pomemben celovit pregled vseh sedmih skupin, saj kaže, kako pester in eklektičen je bil Pattonov repertoar. V enem dnevu na enem snemanju je bil sposoben posneti najbolj »umazan« blues z odkrito opolzko tematiko, za njim pa zapeti bogaboječ spiritual in se od snemalca posloviti z balado o umoru. Založniki so sicer Pattonove sakralne posnetke prodajali pod imenom Elder J. J. Hadley.

⁹ Pattonu na Dockeryjevi plantaži ni bilo treba trdo delati in se je pravzaprav preživljal z glasbo, kar je bil za tiste čase kar privilegij (Calt in Wardlow 1988: 27).

1. KLASIČNI BLUESI (skupaj 20 posnetih skladb)

Barry Ulanov (1958: 24) je bil v duhu obdobja, v katerem je pisal, prepričan, da se je spiritual spremenil v blues. Danes vemo, da je med zvrstema genealoška vez, a so bili posredi še številni drugi vplivi iz afriških in evropskih glasbenih tradicij. Ulanovo stališče bi sicer prav v Pattonovi zapuščini lahko našlo številne potrditve in le malo je glasbenikov Pattonovega kova, v katerih gradivu se tako jasno stikata spiritual in blues. Ko se je spiritual spremenil v blues, se je spremenila vsebina; manj poudarjen je bil človekov odnos do Boga in prihodnosti v nebesih, več pa je bilo govora o človekovem grešnem življenju na zemlji. Ulanov se je v nadaljevanju oddaljil od prepričanja, da je blues zgolj nadgraditev spirituala:

Skoraj vse glasbene prvine zadnjih desetletij devetnajstega stoletja so navzoče, četudi le posredno, v bluesu kot novi glasbeni obliki. Vpliv spirituala je dominanten, a tu so še pesmi o delu, patriotska himna, besedila in melodije minstrelov ter ljudske in umetne pesmi, ki so jih peli v ZDA. (Ulanov 1958: 24)

Osnovna oblika bluesa Charleyja Pattona je refren dvanajstih taktov, v katerem se začetni izraz štirih taktov ponavlja z neznatnimi melodičnimi in harmonskimi spremembami v drugih štirih taktih, potem pa spet s pomembnejšimi variacijami v zadnjih štirih taktih. Kar zadeva harmonijo, se Pattonov blues drži preproste akordne sheme, značilne za nekatere zahodne ljudske glasbe. Prvi štirje takti so navadno zasnovani na akordu tonike, drugi štirje na akordu subdominante, zadnji štirje pa navadno temeljijo na akordu dominante. Melodija izhaja iz bluesovskega akorda, a ima tudi svojo lastno tonalno zasnovo, temelječo na bluesovski lestvici, ki je sestavljena iz hibridne lestvice in znižanega tretjega in znižanega sedmega tona. Ta tona se imenujeta *bluesovska tona*. Na ta način pravzaprav dobimo lestvico desetih tonov, saj Pattonov blues obdrži tudi naravno obliko tona in njegove znižane verzije. Lestvica bluesa v tonaliteti C-dura je videti takole: c-d-es-e-f-g-a-b-h-c, pri čemer je znižani tretji ton *es*, znižani sedmi ton pa *b*.

Takšen Pattonov tonalni sestav določa v jazzu značilen odnos do višine tona. Znižana tretji in sedmi ton v bluesovski lestvici, odigrana istočasno pred ali po naravnih tonih, dajeta cel niz tonskih variacij. Zgradba Pattonovega bluesa je – podobno kot zgradba ragtimea, ki ga obravnavam v nadaljevanju – mešanica afriških vplivov (npr. obrazca klica in odgovora) in harmonske funkcionalne oblike, ki izvira iz Evrope. Vsekakor gre opozoriti tudi na bolj praktično razlago Davida Evansa, utemeljeno na izkušnjah s terenskih snemanj, ko piše o formi bluesa:

Čprav to ni nujno pravilo, večina bluesov sodi v en temeljni vzorec ali v njegov približek – 12-taktni vzorec AAB.¹⁰ Blues v tem vzorcu ima več kitic, vsaka od

¹⁰ Matjaž Kmecl mi je leta 2005 predlagal, naj »bluesovsko« rimo poimenujem kombinacija zaporedne rime z nerimanim verzom.

teh zavzame 12 taktov 4-četrtnskega takta. Teh dvanajst taktov je razdeljenih v tri sekcije ali vrstice, od katerih ima vsaka štiri takte. Prva vrstica (A) je ponavadi ponovljena kot druga vrstica (A), včasih z rahlo variacijo za poudarek, kitica pa se konča z drugačno tretjo vrstico (B), ki se ponavadi rima ali pa je v asonanci s prvima dvema. Vendar vseh dvanajst taktov ni podvrženih petju teh treh vrstic. Namesto tega vsaka vrstica pri petju ponavadi zavzame malce več kot dva takta, sledi pa ji inštrumentalen prehod malce krajši od dveh taktov kot odgovor vokalni vrstici. Zaporedje treh takšnih vokalnih vrstic z njihovimi inštrumentalnimi odpevi, zavzame skupaj štiri takte in ustvarja dokončno 12-taktno kitico. (Evans 1982: 22)

V nasprotju z ragtimeom je bil Pattonov blues, sodeč po posnetkih, vedno improviziran in je spričo ohlapnejše glasbene oblike lažje ohranil izvirne melodične vzorce afriške glasbe:

Medtem ko je ragtime razvijal dolgo trodelno obliko, ki je vključevala modulacijo, vsak njegov del pa je sestavljala relativno zapletena harmonska progresija, je blues ponujal preprostejšo harmonsko progresijo v krajši obliki. (Amalietti 2011: 253)

Znano je, da je bil prvi v notah izdani blues W. C. Handyja z naslovom "St. Louis Blues" ob izidu leta 1914 še sestavljen iz več delov, šele pozneje se je za blues dokončno uveljavila oblika iz največkrat enega samega 12-taktnega dela, v čemer bi lahko videli vpliv evropske glasbe. Slednjo omenjam zato, da bi opozoril, da imajo spirituali, gospeli in blues korenine tudi v evropski glasbi. V bluesovski zakladnici Charleyja Pattona in v bluesu nasploh je najpogostejša 12-taktna oblika z značilno melodično in harmonsko zgradbo. Podobno je urejena tudi glasba Pattonovega učenca Roberta Johnsona. Enako kot bluesovska melodija sledi značilni uporabi bluesovskih tonov, so harmonije v Pattonovi glasbi tipizirane in se držijo izbranega značilnega vzorca oz. akordične progresije.

Navajam Pattonove posnetke klasičnega bluesa z večinoma standardno bluesovsko strukturo AAB (prim. Fahey 1970: 66). Posnetki so urejeni po številkah matrice, naslovu skladbe pa sledi kataloška številka posnetka:

- 15214 "SCREAMIN' AND HOLLERIN' THE BLUES" Pm¹¹ 12805 (struktura AAB)
- 15215 "DOWN THE DIRT ROAD BLUES" Pm 12854 (AAB)
- 15216 "PONY BLUES" Pm 12792 (AAB)
- 15217 "BANTY ROOSTER BLUES" Pm 12792 (AAB)
- 15220 "IT WONT' BE LONG" Pm 12854 (AAB)
- 15221 "PEA VINE BLUES" Pm 12877 (AAB)
- L-41 "MEAN BLACK CAT BLUES" Pm 12943 (AAB)
- L-44 "GREEN RIVER BLUES" Pm 12972 (tekstovno ohranja obliko AAB, glasbeno pa ima obliko ABC)

¹¹ Oznaka Pm označuje izdajo založbe Paramount.

- L-47 "HAMMER BLUES" (neizdana skladba založbe Paramount) (AAB)
- L-48 "MAGNOLIA BLUES" Pm 12943 (AAB)
- L-49 "WHEN YOUR WAY GETS DARK" Pm 12998 (AB, kitica št. 5 pa ima obliko AAB)
- L-50 "HEART LIKE RAILROAD STEEL" Pm 12953 (ABCD)
- L-63 "RATTLESNAKE BLUES" Pm 12924 (AAB)
- L-432 "MOON GOING DOWN" Pm 13014 (AAB)
- L-433 "BIRD NEST BOUND" Pm 13070 (AAB)
- 14723 "JERSEY BULL BLUES" Vo¹² 02782 (AAB)
- 14727 "STONE PONY BLUES" Vo 02680 (ABCD)
- 14739 "34 BLUES" Vo 02651 (AAB)
- 14746 "LOVE MY STUFF" Vo 02782 (AAB)
- 14747 "REVENUE MAN BLUES" Vo 02931 (AAB)

2. BLUESOVSKA BALADE (devet posnetih skladb)

Bluesovske balade ohranjajo glasbene značilnosti bluesa, vsebinsko pa prinašajo baladne vsebine, vezane na resnične osebnosti in dogodke. Vsaj devet takšnih skladb, navedenih spodaj (prim. Fahey 1970: 68) najdemo v Pattonovem posnetem repertoarju in prav vse so vezane na dogodke, o katerih so poročala tedanja občila. K splošni teoriji glasbenih oblik je Pattonova glasba tudi na področju bluesovskih balad prispevala nekaj izvirnih oblik: dvanajsterec ali 12-taktno skladbo bluesa (in poznejše nadgraditve boogie woogieja, ki je bil v nasprotju z bluesom bolj namenjen plesu) in 16-taktni oz. 32-taktni jazzovski obliki. Bluesovsko formo sestavljajo tri manjše fraze, vsaka pa je dolga po štiri takte:

Ta posebnost izvira iz vokalnega bluesa, v katerem sta po izročilu prva dva verza trovrstične kitice (stance) enaka, tretji pa je drugačen. Prva vrstica se torej dvakrat ponovi. To oblikovno značilnost bluesa so prevzeli tudi prvi pianisti boogie woogieja, ki ga sicer strokovnjaki povezujejo z dvema klasičnima pesemskima oblikama chaconno in passacaglio. Chaconna ima obliko, pri kateri variacija uporablja isto zaporedje akordov, pri passacaglie pa se v variacijah ponavlja melodična basovska linija. (Amalietti 2011: 253)

- 15211 "MISSISSIPPI BO WEAVER BLUES" Pm 12805
- 15222 "TOM RUSHEN BLUES" Pm 12877
- L-38 "ELDER GREENE BLUES" Pm 12972
- L-42 "FRANKIE AND ALBERT" Pm 13110
- L-59 "HIGH WATER EVERYWHERE – PART 1" Pm 12909
- L-60 "HIGH WATER EVERYWHERE – PART 2" Pm 12909

¹² Oznaka Vo označuje izdajo založbe Vocalion.

- L-77 “MEAN BLACK MOAN” Pm 12953
- L-429 “DRY WELL BLUES” Pm 13070
- 14725 “HIGH SHERIFF BLUES” Vo 02680

3. SKLADBE V SLOGU RAGTIMEA (tri posnete skladbe)

Ragtime je podzvrst jazza in je bil sprva na klavir omejen način igranja oz. glasbena zvrst s skoki od basovega tona na akord v višji legi – torej z basi in sinkopiranimi postopi v višjih legah. Posebej priljubljen je bil v prvih dveh desetletjih 20. stoletja, pozneje pa ga pogosteje slišimo tudi v umetnostni glasbi, v kateri je bil sicer navzoč že pred letom 1920. V osnovi gre za niz sinkop, na lahki drugi in četrti dobi v taktu, ki ju pianist igra z desno roko, v nasprotju s sinkopami, ki poudarjajo težke dobe, prvo in tretjo od vseh štirih, kolikor jih je v taktu in jih igra leva roka. Te sinkope ne pojenjajo, ampak si sledijo in se menjajo v teku od prvega do zadnjega takta vsakega regtimea. Ragtime so sprejela tudi druga glasbila in so ga tako igrali vsi v jazzovskih zasedbah (Ulanov 1958: 63). Kot glasba za klavir je dosegel svojo največjo slogovno individualnost, priljubljen pa je bil tudi pri kitaristih bluesa in songsterjih.

Patton je, sodeč po posnetkih, ragtime redko vključeval v svojo glasbo in bi ga težko primerjali z mojstri ragtimea, kakršen je bil njegov sodobnik Blind Blake. Blues v obsegu 12-ih taktov naredi pet temeljnih harmonskih korakov, pri ragtimeu, ki ga je Patton včasih izvajal (spodaj so navedene tri skladbe v slogu ragtimea), pa se harmonija spreminja skoraj v vsakem taktu ali vsaj na vsaka dva takta. Hiter ragtime tudi ne dopušča tolikšne svobode kot počasen blues (povedna sta posnetka 15224 in 14758). Fahey ugotavlja, da Pattonovi posnetki v slogu ragtimea prinašajo nesmiselne verze, ki jih težko označimo za razumljive ali jasne in ki se definitivno nanašajo na seksualno tematiko (Fahey 1970: 68). Te tri skladbe bi lahko označili tudi kot minstrelske predbluesovske teme, kakor jih imenuje tudi Wald (2007: 49).

- 15223 “A SPOONFUL BLUES” Pm 12869
- 15224 “SHAKE IT AND BREAK IT BUT DON’T LET IT FALL MAMA” Pm 12869
- 14758 “HANG IT ON THE WALL” Vo 02931

4. LJUDSKI SPIRITUALI IN SAKRALNE PESMI

Posnetke s sakralno obarvano glasbo Charleyja Pattona navajam in obravnavam v posebnem poglavju, saj so jedro mojega zanimanja.

5. RAZNOTERI IN TEŽJE DOLOČLJIVI DEL REPERTOARJA (štiri posnete skladbe)

Že John Fahey (1970: 68–69) je opazil, da je imel Patton v repertoarju tudi nekaj posebnih skladb, ki jih je nemogoče uvrstiti v katero od poznanih kategorij. Te skladbe je označil kot »problematične«, po svoje pa prav te raznovrstne pesmi, ki jim je težko določiti tipiko in jih je nemogoče razvrstiti, govorijo o Pattonovem ustvarjalnem talentu in iskanju nečesa novega, v kar so glasbenike usmerjali že snemalci gramofonskih podjetij. Zaželjeno je namreč

bilo, da bi glasbeniki sami pisali svoje skladbe, in Patton se je prav s temi štirimi skladbami pokazal tudi kot močan avtor in ne samo kot poustvarjalec in poznavalec glasbenih tradicij.

- L-37 "GOING TO MOVE TO ALABAMA" Pm 13014
- L-43 "SOME THESE DAYS I'LL BE GONE" Pm 13110
- L-64 "RUNNING WILD BLUES" Pm 12924
- 14757 "POOR ME" Vo 02651

6. NELOCIRANI POSNETKI (tri posnete skladbe)

John Fahey leta 1970 ni mogel priti do štirih sicer izdanih posnetkov za gramofonsko podjetje Paramount (Fahey 1970: 69). Gre za tri skladbe, s tem da je skladbo "Jim Lee Blues" Patton posnel v dveh delih.¹³ Fahey teh skladb ni mogel slišati in jih zato ni mogel razvrstiti, jih je pa v knjigi omenil. Med temi posnetki ni takšnih s sakralno tematiko.

- L-57 "JIM LEE BLUES – PART 1" Pm 13080
- L-58 "JIM LEE BLUES – PART 2" Pm 13133
- L-67 "JOE KIRBY" Pm 13133
- L-431 "SOME SUMMER DAY – Part 1" Pm 13080

7. NEIZDANI POSNETKI ZA GRAMOFONSKO PODJETJE VOCALION (12 posnetih skladb)

Charley Patton je posnel tudi 12 skladb za gramofonsko podjetje Vocalion, ki veljajo za izgubljene in jih kot takšne navaja tudi Fahey (1970: 69). Po naslovih bi lahko sklepali, da med skladbami ni sakralnih tem. Po podatkih v snemalnih dnevnikih ga je v šestih skladbah kot pevka spremljala tedanja žena Bertha Lee, ki jo slišimo tudi v nekaterih sakralnih skladbah.

- 14724 "CHARLEY BRADLEY'S TEN SIXTY-SIX BLUES"
- 14726 "SOUTHERN WHISTLE BLUES" (spremljevalni glas poje Bertha Lee)
- 14728 "MY MAN BLUES" (spremljevalni glas poje Bertha Lee)
- 14737 "YOU'RE GONNA MISS ME, HONEY" (poje tudi Bertha Lee)
- 14738 "STOOP DOWN"
- 14742 "LISTEN WHAT SHE SAID" (spremljevalni glas poje Bertha Lee)
- 14743 "TILL THE DAY IS DONE" (spremljevalni glas poje Bertha Lee)
- 14744 "BLACK COW BLUES"
- 14754 "BED BUGS AND SNAKES"
- 14755 "THE DELTA MURDER"
- 14756 "WHISKEY DESTILLERY" (spremljevalni glas poje Bertha Lee)
- 14759 "MOVE YOUR TRUNK"

¹³ Zaradi časovne omejitve posnetkov na približno tri minute so glasbeniki kakšno skladbo posneli v dveh delih. Patton je v tem pogledu zanimiv, ker je včasih glasbeno temo zgolj nadaljeval, včasih pa je v drugem delu v bistvu ponudil drugo glasbeno temo in obdržal vsebino. Takšna je npr. skladba "High Water Everywhere", ki jo je posnel v dveh delih.

Charley Patton je bil, kot vidimo, nosilec več slogov tradicijske glasbe, vodilno vlogo pa je odigral v razvoju tega, čemur so pozneje rekli 'country blues', ki so ga po Pattonu v 30. in zgodnjih 40. letih 20. stoletja med drugimi popularizirali Blind Lemon Jefferson, Leroy Carr, Big Bill Broonzy in pozneje bolj urbano usmerjeni in v Chicagou delujoči Washboard Sam. Kakor sem že nakazal, je Patton kot eden izmed pionirjev country bluesa – njegove plošče so šle za časa njegovega življenja in v njegovem okolju razmeroma dobro v prodajo – odločilno vplival na Roberta Johnsona, ki ima številne sledilce še danes in to ne samo v ZDA. Prav v razmerju Patton–Johnson bi lahko iskali najočitnejši vpliv Pattonovega posvetnega gradiva, ki ga je še danes mogoče zaslediti v popularni glasbi, vendar Johnson očitno ni izvajal sakralne glasbe in na snemanjih ni segal po tovrstnih Pattonovih temah. Ob tem seveda ostaja neznanka, kakšen je bil Johnsonov koncertni repertoar. Zgodovina bluesa je pač zgodovina posnetega bluesa.

PATTON KOT SONGSTER S SAKRALNIM REPERTOARJEM

Čeprav je Patton danes znan kot izvajalec bluesa, je bil v bistvu bolj songster,¹⁴ saj je ob bluesu izvajal tudi druge glasbene zvrsti, pri čemer imajo pomembno vlogo tudi spirituali in gospeli. Vendar je meja med pevcem bluesa in songsterjem pogosto nejasna, tudi zato, ker so glasbeniki hoteli ugajati občinstvu, še posebej takrat, ko so igrali na ulicah in čakali na napitnino. John Fahey je v knjigi o Pattonu zapisal, da je ta – kakor je razvidno iz klasifikacije – posnel veliko skladb, ki pravzaprav niso bluesi, snemal je balade in podobne pesmi z zgodbo, skladbe ragtimea in številne sakralne skladbe in spirituale (Fahey 1970: 13). Fahey je tudi opazil, da nekatere skladbe, ki imajo besedo »blues« v naslovu, nimajo strukture bluesa in preprosto niso bluesi. Povsem možno je, da so glasbeniki ali osebe gramofonskih podjetij besedo »blues« dodajali v naslove zaradi komercialne naravnosti: skladbe, ki so praviloma imele besedo »blues« na naslovu labele, so šle namreč za tiste čase, predvsem pa v času pred gospodarsko krizo, dobro v prodajo.¹⁵ Fahey je tudi poudaril, da niti gramofonska podjetja niti Patton sam niso imeli pretirane želje po kategorizaciji skladb (nav. po Weissman 2005: 54).

¹⁴ Songster je oznaka za glasbenika z raznovrstnim repertoarjem. Izvajal je blues, poznal in igral pa je tudi drugo glasbo, vse od ljudskih balad do popularnih skladb (popevk) tistega časa. Glede na zastopanost posnetkov iz Teksasa in z območja Piedmonta lahko sklepamo, da so bili songsterji posebej priljubljeni na omenjenih območjih, čeprav posneti repertoarji določenih glasbenikov niso vedno resnična slika glasbe, ki so jo glasbeniki izvajali na nastopih. Snemalci so pač uveljavljali svoje želje po komercialnem gradivu, ki naj bi se po njihovem mnenju dobro prodajalo. Najbolj poznan songster z območja Mississippija je bil John Hurt (verjetno 1892–1966), ki je leta 1928 posnel 13 skladb, v 60. letih pa so ga ljubitelji in glasbena industrija vnovič odkrili. Philip R. Ratcliffe (2011: 22, 51 in 73) v biografiji Johna Hurta večkrat omenja Pattona, vendar ne omenja morebitnih medsebojnih vplivanj.

¹⁵ O prodaji bluesovskih plošč in prodajnih uspehih Charleyja Pattona pišeta Dixon in Godrich (1970: 290).

Charley Patton je zgodaj spoznal različne zvrsti podeželske glasbe in s tem tudi spirituale (Wardlow 1998: 31). Charleyjev oče je namreč vodil kongregacijo oz. pevski zbor, ki je skoraj gotovo izvajal sakralno glasbo, ki jo je nadobudnež pozorno poslušal in se kmalu srečal tudi s kitaro. Wardlow nadalje domneva, da se je Charley hitro navdušil prav za kitaro in ob njej napisal svoje prve skladbe.¹⁶ Po eni strani je Charley Patton snemal dovolj zgodaj, ko termin »gospel« še ni bil standard kot posebna kategorija, zato je klasifikacija njegovih skladb med gospel lahko anahronistična. Po drugi strani pa Pattonovo petje in igranje kitare v drsnem načinu izžarevata močne vplive bluesa, kar pomeni, da bi vse pevčeve sakralne posnetke lahko spravili v predalček gospela, vključno s skladbami, ki so bile nekoč stari spirituali. Gospelovske zasedbe, in teh sem na terenu posnel kar nekaj, občasno še pojejo spirituale, a jih prilagajajo opisanemu gospelovskemu slogu in jih na neki način modernizirajo. Če opisujemo sakralni del zakladnice Charleyja Pattona, ga torej lahko označimo kot gospel; če opisujemo posamične skladbe, pa korenine teh lahko vidimo v ljudskih spiritualih, za katere lahko brez dvoma zapišemo, da so bili improvizirana ljudska glasba, s katero so temnopolti Američani hvalili Jezusa, pošiljali skrita sporočila, učili in vzgajali ter tolažili ranjene duše. Šlo je za ustno izročilo; ruralni spirituali ne obstajajo v notnih zapisih, za nameček pa je vsaka izvedba skoraj gotovo bila enkratna in ni nikoli doživela identične ponovitve. Gospel je torej nadgraditev spirituala z dodatkom bluesovskega ritma in je jasno komponirana glasba, ki ima ponavadi tudi poznanega avtorja, kar v spiritualu ni tako.

Ustvarjalci spiritualov niso imeli dostopa do krščanskega *Svetega pisma* vse do poznih 60. let 19. stoletja (Wynne 2014: 34). Ko so ga končno spoznali, so nemudoma ustvarili številne spirituale, ki neposredno vključujejo teme in ljudi iz svete knjige, in sicer predvsem iz *Stare zaveze*. Wynne ugotavlja, da je bil posebej priljubljena tema Mojzes, ki je svoje ljudi popeljal iz suženjstva (prav tam). Avtorji gospelov pa so se pojavili v 20. letih 20. stoletja (mednje bi torej lahko časovno sodil tudi Patton) in začeli redno črpati iz *Svetega pisma*; predvsem iz *Nove zaveze*, natančneje iz zgodb in prilik o Jezusu, pogosta junaka pa sta tudi apostola Peter in Pavel.

Kar zadeva zgodnje sužnje, gre poudariti, da ne poznamo njihovega odnosa do Jezusa. Večina lastnikov plantaž je svojim sužnjem predstavila krščanstvo šele okoli leta 1800. Do takrat so namreč prvotna, afriška verovanja že skoraj popolnoma izzvenela. Takšna zgodnja in degradirana oblika krščanstva, kakor so predstavljali gospodarji sužnjev, se je v splošnem vrtela okoli odlomka »sužnji, pokorite se svojim gospodarjem« (angl. *Slaves obey your masters.*). Sužnji so ob pomoči pridig, pesmi in konverzacij, na katerih je temeljila vera, ustvarili osebni odnos do Jezusa Kristusa in do trdne vere, da so nebesa odprta tudi zanje.

¹⁶ Poslušalka in ena izmed Pattonovih žena Minnie Franklin, ki jo je Wardlow (1988: 149–150 in 1998: 31) srečal na terenu, je zatrčila, da je Patton prepeval skladbo "Pony Blues" že leta 1921. To je bila pozneje ena njegovih prvih posnetih skladb (posneta na prvem snemanju, 14. junija 1929, s številko matrice 15216 in izdana na prvi Pattonovi plošči s kataložno oznako Pm 12792), ki priča o glasbenikovem močnem avtorskem potencialu, saj je očitno veliko pozornosti namenjal svojim skladbam in ni zgolj preigral tem drugih, kar je bilo v bluesu Missisippija, podobno kot marsikod drugod, zelo pogosto.

Prikrito so odmislili tisto, kar so jim dali sužnjelastniki, in ustvarili verski sistem, temelječ na *Novi zavezi*, verski sistem, ki je močan in vpliven še danes, ko poznamo številne podzvrsti gospela: zgodnje gospelovske hvalnice, gospel blues v slogu Thomasa A. Dorseyja,¹⁷ jubilee gospel kvartete, community gospel, novejšje hvalnice itn. Vsa ta sakralna glasba je tradicionalna povezava med afroameriško in evroameriško kulturo, kar poudarja tudi zgodovinar Ben Wynne (2014: 51).

Patton je pel ali celo pripovedoval tudi epske pesmi. Kot epska bi npr. lahko označili oba dela skladbe "High Water Everywhere",¹⁸ kjer sicer ni mogoče razumeti besedila, je pa moč dojeti izraz groze ob veliki poplavi. Zanimivo je, da iz tona na ton prehaja v glissandu, glas kot tak ni čist, ampak se v barvo zlije tudi hrapavost, pa vendar kljub temu poje v čisti intonaciji ob zelo razglašeni kitari. Patton je bil torej izjemen ustvarjalec, saj je znal tragedijo (šlo je za eno največjih poplav na jugu ZDA) preleti v učinkovit uglasbljen komentar. Njegovo izvajanje je svojevrstno in ga je težko definirati, ker ga ne moremo uvrstiti v znane kontekste. Lahko bi rekli, da poje predvsem zase, kakor da bi se ne zavedal, kaj daje drugim. Ob omenjanju epske plati ustvarjanja Charleyja Pattona in skladbe "High Water Everywhere", ki je arhetipski primer epike v bluesu, gre opozoriti, da so stari pevci v praksi dolžino določene skladbe prilagajali kontekstu (Taft 2006: 291–292). V plesnih kontekstih so bile tako skladbe veliko daljše od treh minut. To je potrdil Son House, ki je pravil, da je lahko Patton na plesih skladbo raztegnil tudi tja do pol ure (Ferris 1970: 43).

Patton ni samo izvajal in snemal sakralnih pesmi, ampak je deloval tudi kot pridigar (Evans 2018: 51). Kako dolge so bile Pattonove pridige in skladbe, ki jih je izvajal pri bogoslužju, se mi ni posrečilo ugotoviti; ne gre pa verjeti, da bi se bil Patton tudi v kontekstu bogoslužja obremenjeval z omejitvijo treh minut, ki sta jo določali takratna snemalna tehnologija in glasbena industrija. Calt in Wardlow (1988: 29) sta intervjuvala celo vrsto ljudi, ki so Pattona dobro poznali, vendar nista govorila z nobenim, ki bi Pattona videl na prižnici. Zato ne vemo, kako so bile videti in slišati Pattonove cerkvene predstave in kako dolge so bile. Middletonovo trditev, da so pevci določeno skladbo lahko peli po več ur (Middleton 1972: 45), pa pri bluesu in svetem bluesu lahko razumemo bolj kot pretiravanje.¹⁹

¹⁷ Glasbo Thomasa Dorseyja je široko opisal Michael W. Harris (1992), vendar Pattonovega vpliva na Dorseyja ni omenil. V Harrisovem delu ni omenjen niti Blind Willie Johnson, ki je po mojem mnenju ob Pattonu odigral najpomembnejšo vlogo pri popularizaciji starega sakralnega bluesa. Tudi Sacré je v delu, ki je posvečeno Pattonu, opeval Thomasa A. Dorseyja in razglabljal, kako dramatične preskoke je Dorsey delal med sekularnim in sakralnim (Sacré 2018: 10). Dorsey je sredi 30. let postal oče gospela. Nadgradil je Pattonovo vizijo in napisal več sto gospelovskih skladb ter z njimi zgradil temelje novemu trendu: sakralne skladbe je podložil z všečnimi melodijami in jih podkrepil z ritmi bluesa in jazza. Vpliv slepega Willieja Johnsona in Charleyja Pattona na Dorseyja je jasen, čeprav ga ameriški avtorji velikokrat ne vidijo. Predvsem je pomemben Pattonov odnos do sakralnega in do bluesovske spremljave nabožnih tekstov.

¹⁸ Transkripcijo besedila Pattonove skladbe "High Water Everywhere" je opravil Paul Oliver (1982: 74–75), za natančno notacijo kitarске spremljave pa je poskrbel Stefan Grossman (1969: 28–31).

¹⁹ Po drugi strani se pri takšnih minutažah seveda lahko spomnimo tudi na balkansko epiko, ki jo je med drugimi raziskoval Matija Murko (1951), in vseeno je dobro vedeti, da so tudi takšne z današnjega zornega kota enormne minutaže na terenu mogoče.



Fotografija zgradbe na vhodu na kmetijo Dockery v okrožju Sunflower v Missisippiju. Številni znanstveniki menijo, da gre za zibel bluesa. Mnogi glasbeniki s Pattonom na čelu so tu živeli, delali in muzicirali. Domnevamo, da so tu igrali tudi za svetlopolto občinstvo. Foto: Jane Weber, september 1997.



Cerkev v kraju Renova, Mississippi (1986), v kateri je pridigal Charley Patton. Zasebna zbirka Davida Evansa.

Če vemo, da ima blues korenine tudi v afriških griotskih tradicijah, so daljše minutaže povsem razumljive. Son House je v poznem delu kariere, ko je zvočna tehnika to dopuščala, izvajal in snemal tudi večdesetminutne skladbe, ki bi jih lahko označili tudi kot sprotne improvizacije, ki jih je na nastopih skoraj zagotovo izvajal tudi Patton.

Čeprav je bil Charley Patton songster s širokim naborom skladb, velik del njegovih posnetkov lahko uvrstimo v kategorijo bluesa, zanemarljivo pa ni niti število sakralnih skladb. Pattona na posnetkih včasih slišimo igrati na kitaro z nožem ali kakim drugim kovinskim ali steklenim predmetom na v odprti akord uglašen inštrument, kar se sliši kot še posebej žalosten zven. Sakralni posnetki niso nobena izjema. Patton je igral in pel v intenzivnem deltskem slogu, polnem emocij (takšne so tudi njegove sakralne skladbe!), imel je neverjetno moč v glasu, ki poslušalca prevzame. Glas na posnetkih tako bluesa kot sakralnih skladb je neotesan, povsem primaren, lahko bi rekli celo »primitiven«; je v ospredju, dikcija ni pomembna in tudi kitaraska spremljava ne tako zelo, kakor bi mogoče pričakovali od tako dobrega kitarista. Analiza, ki jo je opravil Fahey (1970: 56–57), kaže, da je imel Patton rad svobodne glasbene oblike in se ni obremenjeval s strukturo. Nekatera besedila njegovih skladb tako niso imela 12 taktov glasbe. Včasih je odvil ali dodal pol takta, spet drugič je dodal dele taktov ali cele takte, odvisno od razporeditve ali toka besedila. Občutja in čustva, ki jih je izražal na te načine, so tisto, kar ga dela posebnega tudi v spiritualu in gospelu in ne samo v bluesu, po katerem ga danes sicer pozna večina občinstva.

BLUES, BOMBAŽ IN BIBLIJA

Kategorizacija Pattonovih posnetih skladb je še danes kočljiva, že če se vprašamo samo o delitvi sakralne glasbe na spirituale in gospele. Nekateri posnetki – takšna sta npr. "I Shall Not Be Moved" in "I'm Going Home" – npr. sodijo v kategorijo spiritualov, nekatere druge bi brez večjih pomislekov lahko označili za gospele. Sem zaradi za tiste čase sodobnega aranžmaja (tempa in ritma) sodita skladbi "Jesus Is a Dying Bed Maker" in "You're Gonna Need Somebody When You Die". Vendar to razločevanje ni vedno tako preprosto. V splošnem skladbe, ki jim lahko sledimo v 19. stoletje in so jih ustvarile neznane pevske skupine, uvrščamo v kategorijo spiritualov; skladbe iz uradnih cerkvenih pesmaric imamo za hvalnice ali himne (t. i. *hymns* imajo velikokrat znanega avtorja); skladbe iz 20. stoletja z izraženo afiniteto do sodobnih slogov popularne glasbe, z bluesom v ospredju, pa imamo za gospel.

Med Pattonovi sodobniki, ki so izvajali sakralno glasbo in bi jih lahko po uporabi glasu in kitariski tehniki primerjali z njim, je na prvem mestu Blind Willie Johnson (1897–1945), kitarist in pevec iz Teksasa,²⁰ ki je pel izključno sakralno glasbo in se

²⁰ Blues je bil priljubljen tudi v Teksasu. Leta 1997 sem tam posnel veliko glasbenikov, ki so izvajali blues, in Willieja Johnsona so poznali tako rekoč vsi.

spremljal v drsnem slogu, kakršnega skuša v sodobnem svetu predstavljati Ry Cooder (roj. 1947), na koncertih pa ga izvaja tudi Anglež Martin Simpson (rj. 1953).²¹ Patton in Willie Johnson sta, sodeč po ohranjenem posnetem gradivu, poznala iste skladbe,²² in tako je Pattonova tema "Jesus Is a Dying Bed Maker" (verjetno posneta oktobra 1929) različica Johnsonove klasike "Jesus Make Up My Dying Bed" (posneta 1927). Pattonova posnetka skladb "Prayer Of Death – Part 1" (posneto 14. junij 1929) in "I'm Going Home" (posneto 14. junij 1929) temeljita na Johnsonovem posnetku z naslovom "Take A Stand" (posneto 1929). Pattonova različica teme "You're Gonna Need Somebody When You Die" (posneta verjetno oktobra 1929) pa je v bistvu varianta Johnsonovega gospelovskega bluesa s skoraj enakim naslovom "You're Gonna Need Somebody On Your Bond" (posneto 11. december 1929, izdano leta 1930). Patton je v njej nagovoril kongregacijo in se odkrito spogledoval s svetopisemsko tematiko:

Well, friends,²³ I wan' tell you, they tell me when He come down, his hair gon' be like lamb wool and his eyes like flames of fire, and every man gon' know He's the Son of the True Living God. 'Round His shoulder gon' be a rainbow, an' his feet like fine brass. An' my friends, I wanted you to know again. He says that He gon' have ol' river (of) water that's flowing through the garden, (de)clare the preacher.²⁴

Ko bo prišel Gospod, dragi moji, bodo njegovi lasje beli kot jagnjetova volna, njegove oči bodo kot ognjeni plameni, in vsi bodo vedeli, da je sin Edinega Živega Boga. Na ramenih bo nosil mavrico in njegove noge bodo razbeljen bron. Dragi moji, hočem, da veste. Pridigar je povedal, da mu je Gospod rekel, da se bodo silne reke pretakale po vrtu.

Pri tem mračnem odlomku, ki napoveduje apokalipso, Patton uporablja plašеч besednjak iz svetopisemske knjige razodetja oz. apokalipse:

Njegova glava in lasje so bili beli kakor bela volna, kakor sneg, njegove oči so bile kakor ognjen plamen. (Raz 1,14)

²¹ Martin Simpson je skladbo slepega Willieja Johnsona "I Can't Keep from Crying Sometimes" izvedel 3. 11. 2005 v Linhartovi dvorani ljubljanskega Cankarjevega doma (posnetek je v avtorjevem arhivu in v arhivu Radia Slovenija z oznako AR29535 in AR29536).

²² Ni znano, da bi se Patton in Willie Johnson poznala, sta pa očitno poznala iste plošče in plošče drug drugega, čeprav je nemogoče zagotovo trditi, kdo se je od koga učil.

²³ Patton začne svojo pridigo z besedama "Well, friends..." in torej nagovarja vernike oz. poslušalce s »prijatelji« in ne z »bratje in sestre...«, kakor bi morebiti pričakovali.

²⁴ Avtorjeva transkripcija posnetka s Pattonove plošče L-52. Fahey (1970: 51) takšen delček besedila imenuje »peta pridiga« (angl. *singing sermon*).

»Dešifriranje« besedil s plošč Charleyja Pattona predstavlja posebno težavo, ki pa jo moj glavni sogovornik Tom Feldmann prepušča drugim.²⁵ Meni, da Patton preprosto pripoveduje zgodbe in nima kakšnih skritih pomenov ali skrivnostnih sporočil (Feldmann 2019). Če bi Patton razložno pel in če bi ga posneli z boljšo tehnično opremo, se bi folkloristi manj ukvarjali z njegovo poezijo,²⁶ tako pa se je tudi Peyton ustavil ob njegovih težko razumljivih besedilih (prav tam):

Profesor David Evans zatrjuje, da tudi njegovi temnopolti študenti ne razumejo Pattonovih besedil. To ne preseneča, saj gre za neobdelane posnetke. Zase sem prepričan, da razumem večino tistega, kar se da razumeti, tu in tam pa so seveda tudi neskladja in protislovja. Neobdelani posnetki imajo za nameček mestoma dele, ko Patton spravlja v nered svojo lastno poezijo. K sreči so drugi pevci v svojih skladbah uporabljali Pattonova besedila in tudi na ta način se jih da dešifrirati. Lahko jim namreč slediš nazaj k Pattonu s pomočjo posnetkov, na katere je sam vplival in so bili posneti pozneje z boljšo snemalno tehnologijo. Patton ni ničesar nasnemaval ali popravljaj v studiu, vse je bilo narejeno naenkrat in zraven ni bilo producenta, ki bi nadzoroval in usmerjal studijsko delo. Posnetki so torej neobdelani in prav to dela Pattona posebnega in neponovljivega. (Peyton 2019)

Transkripcije različnih avtorjev so zelo vprašljive, in to ne samo zaradi arhaičnega Pattonovega jezika. Gre za plošče iz razmeroma zgodnjega obdobja snemanja, narejene s tedanjo slabo tehnično opremo, založba Paramount pa je bila za nameček znana po tem, da je predvsem temnopolte glasbenike snemala brez večjih tehničnih zahtev in priprav. Zbiratelji so na jugu ZDA velikokrat našli le po en izvod katere od Pattonovih plošč, ki je bila po navadi še poškodovana zaradi pogostega poslušanja. Ker je bila hitrost vrtenja plošče pri snemanju včasih nekonstantna, imamo težave tudi pri glasbeni analizi in notiranju (prim. Kunej 2010).

SVETI BLUES IN MESTO CHARLEYJA PATTONA V NJEM

Sveti blues (»Holy blues«) so skladbe s sakralno poezijo v bluesovski obliki in večinoma, čeprav ne vedno, s kitarsko spremljavo. Bilo je več pevcev bluesa, ki so snemali glasbo v takšnem nabožnem slogu. To sta bila poleg Charleyja Pattona predvsem Blind Lemon Jefferson in Josh White, znotraj svetega bluesa pa sta, kot piše Dick Weissman, izstopala Blind Willie Johnson in Rev. Gary Davis (2005: 77).

²⁵ Bralcu, ki ga tovrstno transkribiranje veseli, priporočam obisk spletne strani weeniecampbell.com, na kateri so številni zapisi in aktiven forum.

²⁶ Več pozornosti bi si topogledno zaslužil vsaj še Son House, ki tudi sodi med ključne predstavnike deltskega bluesa in je tudi segal po sakralnem gradivu.

Blind Willie Johnson je ustvaril značilen slog, ki ga odlikujeta kitarški način v drsnem načinu in v odprti uglastitvi in močno, ostro in hripavo petje. Johnson je bil teksaški ulični pridigar. Nastopal je na ulicah Dallasa in snemal med letoma 1927 in 1930 za založbo Columbia; sprva je snemal sam, pozneje pa se mu je z glasom pridružila žena Angeline. Njegov najbolj dramatičen posnetek ima naslov "Dark Was the Night",²⁷ to je kitarški solo v drsnem slogu in brundajoč glas. Johnsonovo glasbo so med drugimi uspešno izvajali svetlopolti umetniki Bob Dylan, Eric Clapton, Ry Cooder, Lucinda Williams in Tom Waits.²⁸

Gary Davis (1896–1972) je še en glasbenik, ki je na različne načine povezan s Pattonom in z njegovim repertoarjem. Sprva je nastopal kot bluesovski kitarist in ga lahko slišimo na nekaterih posnetkih Blind Boyja Fullerja iz 30. let. Davisa (o njem piše Hawkins v 2014: 3–5) so leta 1937 posvetili v duhovnika, zato naj bluesa kot posvetne glasbe v javnosti poslej ne bi več izvajal. Blues je namreč veljal za pregrešno glasbo, ki naj je posvečeni pridigarji ne bi izvajali.²⁹ V zgodnjih 40. letih se je preselil v New York in tam v 50. letih postal zelo vplivna osebnost. Učil je namreč številne svetlopolte ustvarjalce, kot sta bila npr. Stefan Grossman in Jorma Kaukonen, poznan kot ustanovni član zasedb Jefferson Airplane in Hot Tuna.³⁰

Charley Patton ima v svetem bluesu posebno mesto in z današnjega zornega kota si je kar težko predstavljati, kako različnemu občinstvu je ob raznovrstnih priložnostih skušal ugajati. Glasbe, ki jih je igral, so namreč imele pestre družbene vloge in pomene. Glede na raznovrstnost repertoarja domnevam, da je na Dockeryjevi plantaži igral tudi svetlopoltemu občinstvu (o razmerah na Dockeryjevi plantaži gl. Calt in Wardlow 1988: 75–78).

Blues in sakralna glasba sta imela v afroameriški kulturi drugačni družbeni vlogi. Izkušnje (lahko bi rekli tudi ideologiji), ki sta jih ponazarjala, so bile v konfliktu, glasbe, povezane s tem konfliktom, pa niso bile tako strogo ločene, kot narekuje romantična paradigma o pevcu bluesa. Blues je postal del afroameriške kulture,

²⁷ Posneto 3. 12. 1927, v Dallasu, Teksas.

²⁸ Založba Alligator je leta 2016 izdala zbirko Johnsonovih skladb v izvedbah danes delujočih izvajalcev. Plošča ima naslov *God Don't Never Change: The Songs Of Blind Willie Johnson*.

²⁹ Charley Patton ni uporabljal naslova Reverend, zato predvidevam, da ni bil posvečen v pridigarja, čeprav je snemal tudi pridige ali vsaj njihove delčke.

³⁰ Davis je torkove večere preživel v stanovanju Tiny Ledbetter (Leadbellyjeve nečakinje) v New Yorku, kjer so se zbirali preporodniki. Več deset kitaristov je ustvarjalo pod močnim Davisovim vplivom, pa naj so bili ali ne na njegovih učnih urah. Davisov repertoar je bil – podobno kot Pattonov – raznovrsten in je vseboval skladbe za klavir v slogu ragtimea, koračnice, ki jih je napisal John Philip Sousa, salonsko glasbo s preloma stoletja, blues, gospele in spiritualne. Davis je igral v značilnem slogu in spremljal svoje robato in strastno petje, polno čustev. Večina njegovega repertoarja je bila, kot je ugotovil Weissman (2005: 77), sakralnega značaja, najprepričljivejša biografska skladba pa se zdi "Lord, I Wish I Could See". Za študij Davisovega kitarškega sloga so nepogrešljive notacije njegovega učenca Ernieja Hawkinsa (2004). Sam sem na terenu snemal Davisovega učenca Woodyja Manna, ki pozna tudi Pattonovo zapuščino.

v kateri so se razširile ekstatične cerkve na čelu s pentekostalno cerkvijo. Te populistične verske ločine pa so nekako zagovarjale eklektične glasbene izraze. Nasprotno je bil blues kot nov idiom na prelomu stoletja deloma oblikovan s strani različnih afroameriških sakralnih glasbenih tradicij, ki so bile skoraj dve stoletji starejše. (Humphrey 1993: 108)

Profesorja etnomuzikologije Davida Evansa, ki je eden najboljših poznavalcev Charleyja Pattona in vrste drugih pevcev, sem vprašal, kdaj in kje so pevci bluesa, ki jih je snemal na terenu (v veliko primerih je šlo za Pattonove učence!), segali po religioznem gradivu in ali jih je sam prosil, naj mu zaigrajo kakšno sakralno skladbo:

Na to vprašanje težko odgovorim, ker sem posnel veliko gospela, tako na terenu kot v studiu, ti pa me sprašuješ samo po izvajalcih bluesa, ki so segali po gospelovskem gradivu. Teh skladb niso peli v cerkvah ali v posebnih gospelovskih programih, pevci bluesa pa praviloma ohranjajo dosledno mejo med bluesom in gospelom in tudi med načini življenja, ki jih prakticirajo pevci bluesa na eni in pevci gospela na drugi strani. Podobno separacijo poznajo tudi pevci gospela. Glasbeniki, ki jih poznamo po bluesovskem repertoarju, tako ne bodo izvajali gospelovske pesmi v špelunki, na hišni zabavi ali na plesu. Kajpak obstajajo tudi izjeme, npr. družabni dogodki, kot so pikniki, ki jih občasno sponzorira kar cerkev. Dandanes nekateri bluesovski in jazzovski glasbeniki ob nedeljah nastopajo kot cerkveni glasbeniki, predvsem pianisti. Tudi slepi glasbeniki zlahka prestopajo meje med obema glasbenima svetovoma, saj ljudje vedo, da morajo živeti od glasbe in z njo zadovoljiti vsa občinstva. Bluesovski glasbeniki, predvsem solisti pevci in kitaristi, imajo velikokrat v svojih repertoarjih nekaj spiritualov ali gospelov. Po navadi jih izvajajo na neformalnih družinskih ali prijateljskih srečanjih. Moja terenska snemanja so v večini potekala v takšnih kontekstih in tako sem posnel številne gospelovske skladbe v izvedbi pevcev, ki so bili sicer znani po repertoarju bluesa. Običajno mi torej ni bilo treba pevcev nagovarjati, naj zapojejo kaj sakralnega, sami od sebe so to prej ali slej spontano prakticirali. Možno je tudi, da so nekateri od teh pevcev občasno igrali za napitnino in v takšnih primerih so morali imeti sakralen in posveten repertoar. Babe Stovall³¹ je npr. to počel v New Orleansu. Obstaja pa tudi možnost, da so nekateri bluesovski izvajalci pravzaprav začeli kot pevci gospela, si najprej ustvarili gospelovski repertoar, nato pa začeli izvajati skladb bluesa. Na gospel pač niso kar tako pozabili. Je pa vsak glasbenik zgodba zase! (Evans 2010)

³¹ Jewell Stovall, bolj poznan kot Babe Stovall (1907–1974), je bil predstavnik deltskega bluesa. Igral je na akustično kitaro in pel.

Ker me zanima Pattonov vpliv v današnji glasbi, so mi Evansove terenske izkušnje (tudi, ko je snemal sodobnejše pevce bluesa) dragocene, čeprav ostaja vprašanje, zakaj bi bile novejšje izkušnje pomembne za razumevanje Pattonove dobe in glasbenih praks. Če na to gledam z zornega kota folkloristike, so novejši posnetki glasbe v pomoč pri lažjem razumevanju besedil, ki me zanimajo. Alvin Youngblood Hart (r. 1963), ki se je jezika v dobršni meri naučil v Missisippiju, mi je pomagal razvozljati marsikatero jezikovno uganko. Pattona je namreč res težko razumeti!

PATTONOV POSNETI SAKRALNI REPERTOAR

Patton je prvo ploščo s sakralno glasbo, skladbo "Prayer of Death", posnel že leta 1929, torej v prvem letu svojih snemanj. Skladba je postala njegova najuspešnejša sakralna skladba in se je za tiste čase razmeroma dobro prodajala (Dixon in Godrich 1970: 290). Ploščo je posnel na povabilo trgovca s ploščami iz Jacksona, ki je kontaktiral založbo Paramount in jamčil za njeno prodajo na lokalnem tržišču. Wald je o prodaji Pattonovih plošč zapisal:

Patton pravzaprav ni bil uspešen zunaj ruralnega južnjaškega trga. Glasbenik in pisec John Fahey je glede na število izvodov njegovih plošč, najdenih v poznejših letih, sklenil: »Pattonove plošče so zbiratelji uspeli najti po starih gospodinjstvih na ruralnih območjih«. Z zornega kota tržišča se to jasno razlikuje od plošč Blind Lemona Jeffersona, ki jih je bilo mogoče najti tudi v mestih. Že Fahey je tudi ugotovil, da so se dobro prodajale samo prve Pattonove plošče: »Šest od osmih prvih izdaj je šlo dobro v prodajo. Razen gospela 'Prayer of Death' in predbuesovskih minstrelskih podvojenih skladb 'A Spoonful Blues' ter 'Shake It and Break It But Don't Let It Fall Mama', niti ena od poznejših plošč ni bila uspešna.« (Wald 2007: 49)

Zadnja izjava je temeljila na tem, koliko plošč je preživelo na domovih poslušalcev do 50. ali 60. let. Med iskalci ohranjenih plošč na terenu je bil med najbolj znanimi in najuspešnejšimi Gayle Dean Wardlow. Fahey je sklepal, da so bile plošče, ki jih je bilo še mogoče najti v več sto domovih na Jugu, zagotovo uspešnice, plošče, ki so jih našli v enem ali nekaj izvodih, pa se, po njegovem, niso dobro prodajale.³² Tu gre poudariti, da posnetki na ploščah seveda ne kažejo celostne podobe izvajane glasbe, saj so na domovih in na vaških plesih izvajali tudi drugačno glasbo, za katero pa glasbeni poslovneži tistega časa niso verjeli, da bo šla dobro v prodajo in je zato niso posneli. Za prve izvajalce akustičnega deltskega bluesa, kot so bili Skip James, Son House in Charley Patton, je sicer znano, da niso imeli

³² Za plošče iz zgodnjega obdobja snemanja podobno ugotavlja Pekka Gronow (2014: 40), primer raziskave trženja gramofonskih plošč s sakralno vsebino na Slovenskem pa omenja Drago Kunej (2014b).

uspešnic v pravem pomenu besede, do teh je prišlo šele v dobi elektrificiranega bluesa, ko je začel snemati John Lee Hooker (glej še Wald 2007: 87).³³

Od 55 ohranjenih posnetih skladb v Pattonovi zupuščini je 12 sakralnih, kar je dobra petina repertoarja. Navajam seznam vseh spiritualov in gospelov v izvedbah Charleyja Pattona, nekaj pa je referenčnih posnetkov njegovih sodobnikov in poznejših učencev. Navedeni so torej vsi izdani Pattonovi posnetki, zabeleženo je tudi gradivo, ki so ga gramofonska podjetja posnela, a ga niso izdala in se je izgubilo. Pri skladbah, ki imajo znane predhodnice, so le-te zabeležene. Najstarejši posnetek na seznamu datira v leto 1927 in ga je posnel Blind Willie Johnson, najnovejši pa je iz leta 2011 in ga je posnel The Reverend Peyton (r. 1981), ki se uči ob Pattonovih ploščah.

1. Patton: "PRAYER OF DEATH-PART 1" (Povzeto po skladbah "Nearer My God To Thee" in "Take A Stand"). Izvaja Patton sam, posneto 1929, trajanje: 3:07, številka matrice: 15225, kataloška oznaka: Pm 12799.
2. Patton: "PRAYER OF DEATH-PART 2" (Povzeto po skladbi "Hold to God's Unchanging Hand"). Izvaja Patton sam, posneto 1929, trajanje: 2:52, številka matrice 15225-A, kataloška oznaka: 12799.
3. Patton: "PRAYER OF DEATH-PART 1" Izvaja The Reverend Peyton, posneto 2011, trajanje: 2:58, številka matrice: ni znana, kataloška oznaka CD-ja: B0051Y2HJ2.
4. Patton: "LORD I'M DISCOURAGED" (Povzeto po skladbi: "There'll Be Glory"). Izvaja Patton sam, posneto 1929, trajanje: 3:09, številka matrice: 15226, kataloška oznaka: Pm 12883. Skladbo "Lord I'm Discouraged" je notiral Tom Feldman (2011a).
5. Patton: "I'M GOING HOME" (Povzeto po skladbi: "Take A Stand"). Izvaja Patton, komaj slišen je tudi drugi glas, posneto 1929, trajanje: 3:14, številka matrice: 15227, kataloška oznaka: Pm 12883. Skladbo "I'm Going Home" je notiral Tom Feldman (2011a).
6. Patton: "SOME HAPPY DAY" (Povzeto po skladbi "Some Day"). Izvaja Patton sam, posneto 1929, trajanje: 3:09, številka matrice: L-51, kataloška oznaka: Pm 13031. Fahey (1970: 51) domneva, da gre za sakralno pesem svetlopoltih Američanov.
7. Patton: "SOME HAPPY DAY" Izvaja The Reverend Peyton, posneto ok. 2011, trajanje: 1:57, številka matrice ni znana, kataloška oznaka CD-ja: B0051Y2HJ2.
8. Patton: "YOU'RE GONNA NEED SOMEBODY WHEN YOU DIE" (Povzeto po skladbi "You Better Get Somebody on Your Bond"). Izvaja Patton sam, posneto 1929, trajanje: 2:54, številka matrice: L-52, kataloška oznaka: Pm 13031.
9. Patton: "YOU'RE GONNA NEED SOMEBODY WHEN YOU DIE" Izvaja The Reverend Peyton, posneto 2011, trajanje: 2:08, številka matrice ni znana, kataloška oznaka CD-ja: B0051Y2HJ2.
10. Johnson: "YOU'RE GONNA NEED SOMEBODY ON YOUR BOND" (Referenca na Pattonovo skladbo "You're Gonna Need Somebody When You Die"). Izvaja Blind

³³ Hookerjeva mala plošča s skladbo "Boogie Chillen" (s kataloško oznako založbe Modern 627) je bila leta 1949 najbolj prodajana plošča t. i. *race records* (plošč za temnopolte poslušalce). Bila je na prvem mestu ameriške lestvice *ritem in bluesa*.

- Willie Johnson, posneto 1930, trajanje: 3:06, številka matrice: 149594-1, kataloška oznaka: Columbia No. 14504. Skladbo "You're Gonna Need Somebody On Your Bond" je notiral Tom Feldman (2011b).
11. Wheeler Ford: "I KNOW MY TIME AIN'T LONG" Izvaja skupina The Delta Big Four (vokalni kvartet). Lahko bi sodila med predhodnice skladbe "You Gonna Need Somebody When You Die", posneto 1930, trajanje: 3:13, številka matrice: L-320-1, kataloška oznaka: Pm 12948/DOCD-5538.
 12. Patton: "JESUS IS A DYING-BED MAKER" Izvaja Patton sam, posneto 1929, trajanje: 2:52, številka matrice: L-61, kataloška oznaka: Pm 12966.
 13. Patton: "JESUS IS A DYING-BED MAKER" Izvaja The Reverend Peyton, posneto cca 2011, trajanje: 2:10, številka matrice ni znana, kataloška oznaka CD-ja: B0051Y2HJ2.
 14. Johnson: "JESUS MAKE ME UP MY DYING BED" Izvaja Blind Willie Johnson, posneto 1927, trajanje: 3:12, številka matrice: 145317-2, kataloška oznaka Columbia/Document: Co 14276-D/DOCD-5690. Skladbo "Jesus Make Up My Dying Bed" je notiral Tom Feldman (2011b).
 15. Patton: "I SHALL NOT BE MOVED" (njena predhodnica bi lahko bila skladba "Oh Mary Don't You Weep Don't You Mourn"). Izvaja Patton sam, posneto 1929, trajanje: 3:05, številka matrice: L-62-2, kataloška oznaka: Pm 12986. Fahey (1970: 51) domneva, da gre za skladbo s koreninami v sakralnem izročilu svetlopolnih Američanov.
 16. Patton: "I SHALL NOT BE MOVED" (take 2) (njena predhodnica bi lahko bila skladba "Oh Mary Don't You Weep Don't You Mourn"). Izvaja Patton sam, posneto 1929, trajanje: 3:07, številka matrice: L-62-?, kataloška oznaka: DOCD5276 (pred kratkim odkrita verzija, ki se od prve bistveno ne razlikuje).
 17. Patton: "I SHALL NOT BE MOVED" Izvajata Paul Rishell & Annie Raines, posneto cca 2001, trajanje: 3:42, številka matrice ni znana, kataloška oznaka: Telarc CD-83535.
 18. Patton: "RUNNIN' WILD" (melodija je povzeta po skladbi/hvalnici "Oh Happy Day", besedilo Pattonove različice ni sakralne narave in verjetno prinaša avtobiografske prvine iz Pattonovega življenja, a je tekst popačen in ga je težko razumeti). Izvajata Patton in violinist Henry 'Son' Sims (1890–1958), verjetno posneto 1929, trajanje: 2:51, številka matrice: L-64, kataloška oznaka: Pm 12924.
 19. Trad.: "RUNNING WILD" (Izvaja pianist in pevec Cow Cow Davenport (1894–1955) s skupino Southern Blues Singers) (referenca na istoimensko Pattonovo skladbo) (1929) (2:50) (številka matrice: 14981-A) (kataloška oznaka: BDCD-6040).
 20. Patton: "OH DEATH" (po vzoru skladbe "I Believe My Time Ain't Long", lahko bi bila tudi predhodnica skladbe "You Gonna Need Somebody When You Die"). Izvajata Patton in pevka Bertha Lee, posneto 1934, trajanje: 2:51, številka matrice: 14749, kataloška oznaka: Vo 02904.
 21. Trad.: "OH DEATH" (sodi med predhodnice Pattonove istoimenske skladbe). Izvaja skupina Pace Jubilee Singers, posneto 1928, trajanje: 2:05, številka matrice: 38680, kataloška oznaka: Vi 20813/DOCD-5617.

22. Patton: "TROUBLED 'BOUT MY MOTHER" (po vzoru skladb "Troubled 'Bout My Soul" in "I'm Troubled, Lord I'm Troubled"). Izvajata Patton in pevka Bertha Lee, posneto 1934, trajanje: 2:57, številka matrice: 14752-1, kataloška oznaka: Vo 02904.
23. Charley Patton in pevka Bertha Lee sta se zgledovala po skladbi "Troubled 'Bout My Soul" orgličarja in pevca Franka Palmesa. Ta jo je verjetno posnel septembra 1929 in jo izdal na plošči s kataloško oznako Pm 12893. V zgodovini bluesa in gospela je bilo samo nekaj glasbenikov, ki so peli in igrali na orglice in snemali ter verjetno tudi nastopali brez druge glasbene spremljave. Palmes – Dixon, Godrich in Rye (1997: 702) ob analizi posnetkov domnevajo, da je bil Palmes pravzaprav Jaybird Coleman – je pod tem imenom posnel samo dve skladbi in sicer sta obe sakralnega značaja. Coleman je snemal med letoma 1927 in 1930 in je le redko stopil na območje sakralne glasbe. Na Palmesa je bežno opozoril že John Fahey (1970: 103), drugi meni znani etnomuzikologi in folkloristi pa ga niso obravnavali.³⁴

Kakor je razvidno iz seznama sakralnih posnetkov, se je Patton veliko spogledoval s posnetki drugih glasbenikov.

Naslednjih štirih skladb sakralne vsebine, ki sta jih Charleya Patton in pevka Berthe Lee posnela januarja in februarja 1934 za založbo Vocalion, doslej ni uspelo še nikomur locirati. Gre najverjetneje za neizdano gradivo z znanimi številkami matric in brez kataloških številčk.³⁵ Tako jih navajajo tudi Dixon, Godrich in Rye (1997: 709).

- "OH LORD I'M IN YOUR HANDS", številka matrice: 14748.
- "GOD'S WORD WILL NEVER PASS AWAY", številka matrice: 14753.
- "I'VE GOT A MOTHER UP IN KINGDOM", številka matrice: 14740.
- "ANANAIAS", številka matrice: 14741.

Naslovi prvih treh skladb so brez dvoma sakralno obarvani. Skladbo "Lord, I'm In Your Hands" je leta 1929 posnel že omenjeni pojoči pridigar Reverend J. M. Gates (kataloška oznaka posnetka: OK 8791), vendar ne vemo, ali ji je poznejša Pattonova skladba s tem naslovom podobna (glej Dixon, Godrich in Rye 1997: 292). Skladbe, ki bi bila po naslovu podobna Pattonovi temi "God's Word Will Never Pass Away", v diskografijah nisem našel, podobno velja tudi za pesem "I've Got A Mother Up In Kingdom". Skladbo "Ananaias" je po Pattonovi smrti posnela gospelovska skupina The Chosen Gospel Singers,³⁶ v Kongresni

³⁴ Orglice so bile v bluesu priljubljeno glasbilo, srečati pa je bilo tudi različne vrste harmonik. Walter Rhodes je leta 1927 kot edini Afroameričan v predvojnem obdobju s harmoniko posnel cikel skladb bluesa ob spremljavi legendarnega kitarista iz Delte Hacksawa Harneyja, s harmonikarjem (in mandolinistom) Homerjem Lewisom pa je nastopal Charley Patton, a sodeč po snemalnih knjigah nista snemala skupaj (Wald 2007: 70–71).

³⁵ Gramofonska podjetja so praviloma posnetkom dodelila kataloške številke šele ob izvidu oz. ob uvrstitvi v prodajni katalog (Kuney 2014a).

³⁶ Album s to skladbo ima naslov *Jesus Rocked The Jukebox: Small Group Black Gospel (1951–1965)*.

knjižnici pa hranijo posnetek skladbe s tem naslovom pevke Beulah MacIntyre iz leta 1936 s kataloško oznako 679-A-1 (Dixon, Godrich in Rye 1997: 581). V *Novi zavezi Svetega pisma* nastopajo tri osebe z imenom Ananais. Sklepam torej, da gre tudi v tem primeru za sakralno skladbo. Navsezadnje je šlo za snemanje s pevko Bertho Lee, s katero je Patton že posnel nekaj sakralnih skladb.

Pozimi leta 1934 je Patton naredil svoje zadnje posnetke. Od 26-ih posnetkov s pevčevega zadnjega snemanja jih je šest sakralno obarvanih, torej slaba četrtnina.

Pattonovi posnetki sakralnih skladb imajo seveda korenine tudi v različnih afriških glasbah, v katerih se med lestvičnimi koncepti pojavljata predvsem pentatonika ali heksatonika. Ko govorimo o bluesu, jazzu, spiritualu in gospelu, lahko hitro pridemo do spoznanja, da je predvsem pentatonika pogosta in pomembna. Po drugi strani moramo vedeti, da imajo tudi afriške glasbene oblike, ki jih lahko štejemo za korenine Pattonove sakralne glasbe, po navadi fiksirana vsaj dva tona: to sta prvi (tonika) in peti ton (dominanta) v lestvici. Charley Patton je podobno kot ameriški temnopolti sužnji verjetno najprej prevzel cerkvene himne in druge skladbe, ki temeljijo na najpreprostejši tonično-dominantni harmoniji. S takšnim harmonskim postopom in melodijami, ki se nanj naslanjajo, se mestoma z lahkoto prepusti razpoznavni afriški izvedbi, čeprav je v njegovi glasbi čutiti tudi prvine evropskih glasbenih tradicij.

Ko govorimo o Pattonovi sakralni glasbi in njenih afriških koreninah, moramo upoštevati, da npr. v Maliju in sploh na območju ljudstev Mande, kjer so številni raziskovalci pod vodstvom Erica Charryja preučevali korenine bluesa, tonalno središče ne pomeni nič drugega kot postavitev melodije v konkretni glasovni obseg izvajalca. Modulacije v Afriki niso poznali, tonski način pa je v afriških tradicijah velikokrat brez določene vrste, in glasbeniki s poltonskim znižanjem terce in septime spremenijo dur v mol. Tu se moramo ogniti posplošenim formulacijam, razlike v afriških glasbenih praksah so namreč precej večje od velikokrat nakazanih uravnilovk. To drseče, mikrotonalno znižanje terce in septime je univerzalna praksa afroameriške glasbe in daje tudi Pattonovemu muziciranju posebno razpoloženje, znano kot *blue*. Take znižane intervale v Pattonovem sakralnem in posvetnem repertoarju imenujemo *blue notes* ali »blue toni« oz. preprosto bluesovski toni. V razvoju afroameriške glasbe se je, sodeč po posnetkih, ki tvorijo zgodovino popularne glasbe, prva pojavila že obravnavana bluesovska lestvica.³⁷ Pattonova sakralna glasba prinaša številne navezave na zgodovino afroameriške popularne glasbe in sega tja do delovnih pesmi (*work-songs*), ki veljajo za eno izmed starejših afroameriških glasbenih oblik, še jasneje pa se dotika duhovne pesmi oz. spirituala in v nekaterih primerih tudi gospela kot nekoliko mlajše glasbene zvrsti. Pri delovni pesmi je bilo improvizirano besedilo v angleščini edino, kar ni izviralo neposredno iz Afrike, vse njene druge prvine pa so bile povsem afriškega izvira (Amalietti 2011: 234).

³⁷ Izvajalci različnih zvrsti jazza so začeli pozneje (zavzetejše po smrti Charleyja Pattona) uporabljati hibridne lestvice (kombinacije različnih že znanih lestvic), ob čemer so sestavili še vrsto novih, hkrati pa so posvojili tudi številne lestvice iz drugih kultur.

Krščeni temnopolti suženj se je verjetno prav v cerkvi prvič neposredno srečal z evropsko glasbo. Iz praks prepletanja različnih glasb se je razvil. *negro spiritual*. Ta izraz ima danes izrazito rasističen predznak, čeprav ga tudi v ameriški znanstveni literaturi še zasledimo. Patton in drugi glasbeniki so si selektivno izposodili evropske melodije in prevzeli evropske harmonije, posvetna modifikacija te afroameriške duhovne glasbe pa je bil blues, ki ga je Patton pravzaprav najraje izvajal. Bluesi, spirituali in gospeli so v Pattonovi izvedbi preproste, a globoke, omejene in razmeroma svobodne oblike hkrati. Številne Pattonove sakralne skladbe se neposredno spogledujejo z bluesom in njegovimi osnovami:

Ker zapletena in zahtevna oblika omejuje improvizacijo, ima preprosta in jasna oblika toliko večjo izrazno moč. Blues izhaja iz prenosa afriških nagnjenj k sinkopaciji, poliritmiji, antifoniji in polifoniji v posvetno glasbo, izhaja pa tudi iz rabe enostavnega harmonskega zaporedja, na kateri sloni celotna zgradba bluesa. (Amalietti 2011: 235)

Sredi 20. stoletja so se pojavile prve kratke posvetne bluesovske glasbene oblike, ki so (kakor zgodnejši juba³⁸) utelešale tonično-dominantno harmonijo cerkvenih himn in hvalnic. Pattonova glasba je tu imela nadvse pomembno vlogo. Afriški izvir bluesovske lestvice, ki jo zasledimo tudi v sakralnem Pattonovem repertoarju in ne samo v njegovem posvetnem bluesu, je danes nesporen, saj ta lestvica izraža afriški način gibanja okrog osnovnega tona, pri tem pa moramo vedeti, da Afričani na območjih, od koder so v Ameriko odpeljali veliko sužnjev, praviloma pojma tonalnosti niso poznali in so prepevali v paralelnih kvartah ali kvintah.

Za igranje na akustično kitaro, kakor ga je prakticiral Patton, velja poudariti, da je v sakralnih skladbah – te so pentatonične (do-re-mi-so-la) – uporabljal t. i. odprto špansko uglasitev kitare v odprtem G-duru (d-g-d-g-b-d; od nizke proti visokim strunam v ameriškem sistemu, ki mu je omogočala uporabo stekleničinega vratu ali kakšnega drugega valja ali celo hrbta noža, kar je pozneje prakticiral Mance Lipscomb iz Teksasa. Fahey je domneval, da se je ta uglasitev v blues prikradla iz sveta bendža, bendžoisti imajo namreč najpogosteje bendžo uglasen v odprtem G-duru, ta uglasitev pa je v bluegrassu tako rekoč standard (Fahey 1970: 18). Lahko rečemo, da po strukturi in melodiji Pattonove izvedbe ne odstopajo od sakralne glasbe, ki sta jo posnela Edward W. Clayborn in Blind Willie Johnson. Feldmann (2019) me je opozoril na pomembno dejstvo, da so zgodnji ameriški glasbeniki igrali različne zvrsti, saj so le tako lahko preživeli. Trudili so se igrati vsak v svojem slogu, nastopali pa so tako na sobotnih večernih zabavah (angl. *Saturday night fish fry's*) kot na nedeljskih cerkvenih piknikih (angl. *Sunday church picnics*). Charley Patton pri tem ni bil nobena izjema.

³⁸ Juba je predhodnik ragtimea, bluesa, jazza, hokuma, glasbe jugbandov, hillbillyja in countryja iz obdobja pred državljansko vojno v ZDA. Šlo je za skupek zametkov glasbenih slogov, ki so jih pozneje oblikovali v naštetih slogih.

Tudi Peyton (2019) mi je zatrdil, da je imel John Fahey prav, ko je pisal, da je Patton za sakralne skladbe uporabljal špansko uglasitev, ki jo sicer najdemo tudi v drugih skladbah in ne samo v gospelih in spiritualih. Šlo je namreč za priljubljeno uglasitev Pattonovega obdobja. V sakralnih skladbah so določeni vzorci sosledja akordov in ritmičnih struktur, prstna tehnika pa pri Patton ostaja vseskozi zelo podobna. Upravičeno lahko domnevamo, da so sakralne skladbe vplivale na sekularen repertoar in nasprotno. Podobno se je dogajalo v vsem bluesu in sploh v ameriški glasbi, katere zvočno in vsebinsko podobo si težko predstavljamo brez vplivov sakralne glasbe. Peyton mi je v intervjuju tudi zatrdil, da obožuje spirituale in da so ti zanj najljubši del Pattonove zapuščine.

SKLEP

Etnomuzikologi žal Pattona niso snemali, čeprav bi ga teoretično lahko, sem pa sam posnel nekatere glasbenike na terenu, ki so bili povezani s Pattonovo glasbo.³⁹ Vendar se študij posnetkov na gramofonskih ploščah razlikuje od študija terenskih posnetkov. Pri lastnih terenskih posnetkih so namreč etnomuzikologu tekst, tekstura in kontekst blizu, posebej če zna koristno in z občutkom za terensko delo uporabiti vsa danes razpoložljiva tehnična sredstva in metode. Na ploščah – in tu mislim na tiste iz 20. in 30. let, torej iz Pattonovih časov – pa je zapisana glasba, ki se je akterjem tedanje glasbene industrije zdela komercialno zanimiva in zato vredna snemanja.

Charley Patton je posnel za tedanje razmere razmeroma veliko sakralne glasbe, ki je, že če gledamo samo količinsko (petina posnetkov), pomemben del njegove glasbene zapuščine. Po glasbeni strani se ti posnetki ne razlikujejo od posvetnih in po uporabi lestvic in uglasitev sledijo izhodiščem bluesa, ki jih obravnavajo številni etnomuzikologi, med najpomembnejšimi Bruce Conforth in Gayle Dean Wardlow (2019: 162–168). Nekateri glasbeniki v primernem kulturnem okolju in v ugodnih družbenih razmerjih in razmerah očitno zlahka prestopajo ločnico med svetim in posvetnim in za nekatere je ta nevidna. Patton je bil glasbenik tega kova. Pri tem ni znano, kako globoko veren je bil Charley Patton. Dejstvo je, da je bil njegov sakralni repertoar v duhu časa in je sodil med boljše in prepričljivejše. Povsem mogoče je, da se je Patton spiritualov naposlušal že kot otrok na kmetiji, pozneje pa je bil kot cerkveni starešina cerkve na plantaži Dockery v tesnem stiku s sakralno glasbo. Plantaža Dockery, na kateri so se naselili Pattonovi, je bila največja v Missisippiju. V času

³⁹ Terensko delo sem opravil septembra leta 1997 v Missisippiju. Med drugim sem skušal ugotoviti, kako močna je še tradicija, ki sta jo pomagala soustvariti Charley Patton in njegov učenec Robert Johnson. Snemal sem koncerte, radijske nastope in intervjuje z ameriški glasbeniki, kar je po svoje zelo specifična metoda. Na terenu sem tudi muziciral in veliko pozornosti posvečal sakralni glasbi in jo dokumentiral. Zanimalo me je, koliko glasbenikov se še spomni Pattona in njegovega repertoarja. Veliko glasbenikov, ki sem jih srečal v ZDA, sem v letih, ki so sledila, pripeljal v Slovenijo in jih snemal za oddaje Radia Slovenija.

največjega razcveta je na njej živelo več kot 400 temnopoltih družin. Zgodovinarji bluesa menijo, da so nekoliko boljše življenjske razmere in koncentracija Afroameričanov na tej plantaži spodbujale muziciranje (prim. Evans 1993: 40–42). Patton je odraščal v takšnih razmerah in verjetno slišal veliko glasbe, tudi sakralne.

Patton je bil že približno leta 1910 najbolj cenjen bluesovski glasbenik v okolici mesta Drew (Guralnick 1989: 14). Tistega leta se je namreč tja preselil Willie Brown in se učil pri Pattonu, ki je verjetno tedaj že igral večino skladb, ki jih je posnel na svojih prvih snemanjih leta 1929 (Evans 2005). Glede na kakovosti Pattonovih posnetkov Evans domneva, da je vsako skladbo⁴⁰ »zaigral vsaj tisočkrat, preden jo je posnel« (prav tam). Žal se mi podatkov o pogostosti izvajanja sakralno obarvanih pesmi ni posrečilo dobiti. Patton je vsekakor imel svoje občinstvo, veliko je koncertiral, imel je razmeroma uspešno prodajo plošč, in vse to nam omogoča razumevanje njegovih sakralnih izvedb. Patton je v cerkev prinesel marsikatero bluesovsko melodijo in ji dal nabožno besedilo, in narobe: prvine spiritualov je uporabil pri svojih bluesovskih temah (Calt in Wardlow 1988: 94). Zlahka se je torej sprehajal med sakralnim in posvetnim, na kar sta me opozorila tudi moja najpomembnejša sogovornika Tom Feldmann (2019) in Josh "The Reverend" Peyton (2019).

Vendar Pattona težko postavimo v ustaljene glasbene okvire. Na istem snemanju je v istem dnevu snemal spirituale, gospele in umazan blues. Bil je močan v izvedbah priljubljenih balad svojega časa, snemal pa je tudi odlične lastne skladbe, tudi z opolzko snovjo. V enem dihu je pel o Jezusu in zveličanju, v drugem pa je spregovoril o kokainu, viskiju in drugi pijaci. Ta dvojnost in razklanost je bila tako izrazita, da je gramofonska industrija našla posebno rešitev zanj; sprejela je »dobrega« Charleyja Pattona in ga tržila s cerkvenim imenom Elder J. J. Hadley.

Reference v skladbah, navedene v seznamu posnetkov sakralnih skladb, pričajo, da je bil Patton dobro seznanjen z diskografijo in odmevnimi ploščami svojega časa; najočitnejša vzporednica pa so posnetki Blind Willieja Johnsona med letoma 1927 in 1930. Patton je namreč po Johnsonu očitno povzel več tem. Velika neznanka pa so glasbeniki, ki jih je Patton srečeval, a niso snemali in zato lahko le ugibamo, kako so vplivali nanj. Zagotovo je imel, podobno kot drugi vplivni glasbeniki, glasbene korenine in vzornike, in to kljub temu, da ga etnomuzikologi in folkloristi z Davidom Evansom na čelu (Sacré 2018: 23–24) obravnavajo kot pionirja oz. začetnika deltskega bluesa in sakralnega bluesa, ki je bil na jugu ZDA zelo priljubljen. Glasbene korenine Charleyja Pattona so zamegljene, po drugi strani pa tudi nekateri današnji pevci oz. pisci pesemskih besedil segajo po *Svetem pismu*; eden takšnih novodobnih pridigarjev je Nick Cave, reden gost slovenskih odrov, ki veliko dolguje prav Pattonovemu odnosu do sakralnih tekstov, čeprav bi o neposrednih glasbenih vplivih težko govorili.

⁴⁰ Najpomembnejše izmed njih so bile "Pony Blues", "Maggie" in "Banty Rooster". "Maggie" je bila precej razširjena glasbena tema – Tommy Johnson jo je posnel kot "Maggie Campbell Blues" –, Patton pa je pod prvotnim naslovom ni posnel. Vendar mu je bila očitno zelo pri srcu, saj je kitarski aranžma te skladbe posnel vsaj sedemkrat, večkrat kot katerega koli drugega, prvi izvedbi pa je dal naslov "Screamin' And Hollerin' The Blues".

Odmev Pattonovega gromkega glasu, s katerim je prepeval sakralne skladbe, je slišati še danes. Poslušalec zlahka najde Pattonove posnetke na spletu, založba Third Man Records pa je pred kratkim na vinilni plošči izdala izbor Pattonove glasbe. Založba Revenant Records je že leta 2001 izdala zbirko sedmih zgoščenk z naslovom *Screamin' and Hollerin' the Blues: The Worlds of Charley Patton* z vso dosegljivo Pattonovo glasbo (Patton 2001)⁴¹. Zbirka prinaša tudi posnetke Pattonovih sodobnikov in zgodnjih učencev in je bila nagrajena s tremi grammyji. O priljubljenosti Pattonovih skladb pričajo tudi priredbe danes delujočih glasbenikov, mogoče še pomembnejši pa so posnetki, na katerih najdemo samo zametke Pattonove glasbe in estetskega prepričanja, naj gre za koščke besedil (tudi iz *Svetega pisma*), kitarske vzorce, načine vokalne dikcije in drugo. Ko je Patton v obdobju med obema vojnama snemal sakralne skladbe, so bile te pomembne za tisti čas, zaradi naklonjenosti občinstva, glasbenikov in glasbene industrije pa so se ohranile do danes. Ob iskanju odseva Pattonove glasbe v sedanosti sem ugotovil, da ostanki tradicije in estetskega prepričanja Charleyja Pattona lahko zaživijo v neslutnih podobah.⁴² Pattonov vpliv namreč sega tudi v druge glasbene žanre in ni omejen zgolj na sodobne različice bluesa, spirituala in gospela oz. ni omejen na zvrsti, ki so bile izoblikovane že v času njegovega življenja in so bile v naslednjih desetletjih deležne le manjših ali korenitejših modifikacij, vezane na elektrifikacijo, nove tipe in nadgradnje glasbil in nove tehnologije.⁴³

⁴¹ Bralcu, ki bi rad spoznal glasbo, o kateri pišemo v raziskavi, priporočamo v nadaljevanju navedene izdaje, ki vsebujejo zvočno (CD) in zvočno-vizualno gradivo (DVD). Prvi CD prinaša zgodnje zvočne posnetke Garyja Davisa, sledijo trije tutorski DVD-ji ključnega informatorja Toma Feldmanna, ki nam približajo glasbene sloge Charleyja Pattona, Blind Willieja Johnsona in Johna Hurta, za konec da navajamo še dve ključni CD izdaji Blind Willieja Johnsona in Charleyja Patton z vsemi znanimi zvočnimi posnetki obeh glasbenikov:

Davis, Rev. Blind Gary. 1991 (2003). *Meet You at The Station - Complete Recorded Works, 1935-1949*. Dunaj: Document Records. CD.

Feldmann, Tom. 2011a. *Bottleneck Gospel Guitar*. Sparta: Stefan Grossman's Guitar Workshop. DVD.

Feldmann, Tom. 2011b. *The Guitar of Blind Willie Johnson*. Sparta: Stefan Grossman's Guitar Workshop. DVD.

Feldmann, Tom. 2011c. *The Gospel Guitar of Mississippi John Hurt*. Sparta: Stefan Grossman's Guitar Workshop. DVD.

Johnson, Blind Willie. 1993. *The Complete Blind Willie Johnson*. New York: Columbia Records. CD.

Patton, Charley. 2001. *Screamin' and Hollerin' the Blues: The Worlds of Charley Patton*. Nashville: Revenant Records. CD.

⁴² Rapper Diamond Shell iz New Yorka – predstavnik tako imenovanega gangsta rapa – je leta 1991 rapal o cerkvenih mrtvaških zvonovih (»tolling bells«). Podoba mrtvaškega zvona je stara in jo, če se omejimo samo na ameriško glasbo, med drugim zasledimo na sakralnih posnetkih Blind Willieja Johnsona, Charleyja Pattona (posnetek 15225) in nenazadnje celo Golden Gate Quarteta, ki je skladbo "Toll the Bells" posnel leta 1941.

⁴³ Včasih metafore preživijo sporočila in včasih se »večna« sporočila pojavijo v novih preoblikah. Hip Hop izvajalec MC Hammer je leta 1991 na uspešnem albumu *Too Legit to Quit* rapal o svoji ljubezni do Boga medtem, ko je pevka Tramaine Hawkins na istem posnetku pela ljudsko sakralno skladbo "Do Not Pass Me By". Tudi to bi lahko bil sveti blues za nove čase s pridihom Charleyja Pattona.

REFERENCE

- Amalietti, Peter. 2011. *Sodobna glasbena teorija*. Ljubljana: Amalietti in Amalietti.
- Calt, Stephen in Gayle Wardlow. 1988. *King Of The Delta Blues: The Life And Music Of Charlie Patton*. Newton: Rock Chapel Press.
- Conforth, Bruce in Gayle Dean Wardlow. 2019. *Up Jumped The Devil: The Real Life of Robert Johnson*. Chicago: Chicago Review Press.
- Dixon, Robert M. W. in John Godrich. 1970. *Recording The Blues*. London: Studio Vista.
- Dixon, Robert M. W., John Godrich in Howard Rye. 1997. *Blues & Gospel Records 1890–1943*. Oxford: Oxford University Press.
- Evans, David. 1982. *Big Road Blues: Tradition & Creativity in the Folk Blues*. Berkeley: University of California Press.
- Evans, David. 1993. Goin' Up The Country: Blues in Texas and the Deep South. V: Lawrence Cohn (ur.), *Nothing But the Blues: The Music and the Musicians*. New York, London in Paris: Abbeville Press, 33–85.
- Evans, David. 2005. Osebna komunikacija z Davidom Evansom. 27. 5.
- Evans, David. 2010. Osebna komunikacija z Davidom Evansom. 27. 8. (e-pošta).
- Evans, David. 2018. Charley Patton: The Conscience Of The Delta. V: Robert Sacré (ur.), *Charley Patton: Voice Of The Mississippi Delta*. Jackson: University Press Of Mississippi, 23–137.
- Fahey, John. 1970. *Charley Patton*. London: Studio Vista.
- Feldmann, Tom. 2019. Osebna komunikacija s Tomom Feldmannom. 11. 2. (e-pošta).
- Ferris, William. 1970. *Blues From The Delta*. London: Studio Vista.
- Gronow, Pekka. 2014. The World's Greatest Sound Archive. *Traditiones* 43 (2): 31–49. DOI: <https://doi.org/10.3986/Traditio2014430202>
- Grossman, Stefan. 1969. *Delta Blues: Oak Anthology of Blues Guitar*. New York: Oak Publications.
- Harris, Michael W. 1992. *The Rise Of Gospel Blues: The Music of Thomas Andrew Dorsey in the Urban Church*. New York in Oxford: Oxford University Press.
- Hawkins, Ernie. 2004. *Gospel Guitar of Rev. Gary Davis*. Sparta: Stefan Grossman's Guitar Workshop (Mel Bay).
- Humphrey, Mark A. 1993. Holy Blues: The Gospel Tradition. V: Lawrence Cohn (ur.), *Nothing But The Blues: The Music And The Musicians*. New York, London in Paris: Abbeville Press, 107–149.
- Kunej, Drago. 2010. Kako hitro se vrtijo plošče z 78 o/min? *Muzikološki zbornik* 46 (2): 175–184. Dostopno na: <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-4ZM70IRJ>
- Kunej, Drago. 2014a. Med kodami skrita zvočna dediščina Slovencev. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 54 (1–2): 22–28.
- Kunej, Drago. 2014b. Gramofon v službi sakralne glasbe? *Muzikološki zbornik* 50 (2): 279–291. DOI: <https://doi.org/10.4312/mz.50.2.279-291>
- Middleton, Richard. 1972. *Pop Music And The Blues: A Study Of The Relationship And Its Significance*. London: Victor Gollancz.
- Murko, Matija. 1951. *Tragom srbsko-hrvatske narodne epike: Putovanja u godinama 1930–1932*. Zagreb: Jugoslavenska akademija nauka i umjetnosti.

- Oliver, Paul. 1982. *The Blues Songbook*. London: Wise Publications.
- Patton, Charley. 2001. *Screamin' and Hollerin' the Blues: The Worlds of Charley Patton*. Nashville: Revenant Records. CD.
- Peyton, Josh »The Reverend«. 2019. Osebna komunikacija z Joshom Peytonom »The Reverend«. 12. 2. (e-pošta).
- Ratcliffe, Philip R. 2011. *Mississippi John Hurt: His Life, His Times, His Blues*. Jackson: University Press Of Mississippi.
- Sacré, Robert (ur.). 2018. *Charley Patton: Voice Of The Mississippi Delta*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Taft, Michael. 2006. *The Blues Lyric Formula*. New York: Routledge.
- Ulanov, Barry. 1958 (1952). *Historija jazza u Americi*. Rijeka: Otokar Keršovani.
- Wald, Elijah. 2007 (2001). *Bijeg iz Delte: Robert Johnson i povijest bluesa*. Koprivnica: Šareni Dućan.
- Wardlow, Gayle Dean. 1998. *Chasin' That Devil Music: Searching for the Blues*. San Francisco: Miller Freeman Books.
- Weissman, Dick. 2005. *Blues: The Basics*. New York in Oxon: Routledge.
- Wynne, Ben. 2014. *In Tune: Charley Patton, Jimmie Rodgers, And The Roots of American Music*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.

CHARLEY PATTON BETWEEN SACRAL AND PROFANE

This article presents religious music recorded in the United States by the singer and guitarist Charley Patton. His 78 rpm records were released by Paramount and Vocalion in the 1920s and 1930s. Patton concluded his first recording session (on June 14th, 1929 at Gennett Studio in Richmond, Indiana for Paramount Records) with four spirituals, including the two-part "Prayer of Death" (Paramount 12799), in which he demonstrated his technique of making the guitar say prayers. These songs cover the full range of his favorite religious themes, including death and the journey to heaven, the troubles of this world, depression, trust in God, and his personal dignity. Most of Patton's songs from the second session (in October 1929 at the Paramount studio in Grafton, Wisconsin) were also blues and spirituals, but he also recorded two older folk ballads and versions of two popular songs that had been hits earlier in the 1920s and were probably especially popular with white audiences. One of them, "Runnin' Wild Blues" (Paramount 12924) is composed based on the hymn "Oh Happy Day" and may have had a certain autobiographical application to Patton's lifestyle, but his text is rather garbled. Patton's third recording session (in August 1930 at the Paramount studio in Grafton, Wisconsin) is the only session where he recorded no religious songs. All of the songs have Willie Brown playing second guitar, and they are among Patton's finest performances (for the crucial role of Brown, see Wynne 2014: 133, 135, 139, 140). In 1934 Charley and his common-law wife Bertha Lee traveled by train to New York and recorded twenty-six songs (between January 30th and February 1st, 1934 at

the American Record Corporation (ARC) studio in New York City; see Dixon, Godrich, & Rye 1997: 709). Two of the twelve songs released are spiritual duets by Charley and Bertha. They also recorded a spiritual at this session called "Oh Death" (Vocalion 02904). Their version is based on an earlier recording, "I Know My Time Ain't Long" (Paramount 12948), made by Charley's friends from Lula, the Delta Big Four quartet. "Oh Death" is one of the most powerful and chilling songs on this subject ever recorded. Patton's involvement with the song is total, and it seems like he must have known that his own time was indeed not long. In fact, Charley Patton could not be labeled. He would record spirituals, gospel, and dirty blues in the same session. He was as comfortable recording the popular ballads of the time as he was recording his brilliant but dirty originals. He would sing of Jesus and salvation in one breath, and in the next he would speak of cocaine, whiskey, and booze in general. The contrast was so stark that eventually the record label came up with a novel solution. Another person was invented to be the "good" Charley Patton. He was called Elder J. J. Hadley. The bluesman interested in debauchery would retain his given name. This contradiction was the tip of the iceberg, and it is the main focus of this article. In Patton's music the divide between sacred and profane is almost invisible. Patton recorded both secular and sacred songs with equal intensity.

Jane Weber, etnolog in kulturni antropolog, glasbeni urednik,
Radio Slovenija, Tavčarjeva 17, 1550 Ljubljana, jane.weber@rtvslo.si