

7

NUK
TURJAŠKA 1
61000 LJUBLJANA

Mami

Preteklost v sedanjosti –
blues revival

**Glasbeni potopis
iz Gane**

Res Nullius

[Handwritten signature]

DRUGA GODBA

Glasbena mladina Slovenije predstavlja

11. mednarodni festival

DRUGA GODBA

član EFWMF (The European Forum of Worldwide Music Festivals)

Ljubljana, Križanke

10. - 17. junij 1995

10. junij ob 21.00

CHEB MAMI (Alžirija)

13. junij ob 19.30

2.2.2.7. (Slo)

MARC RIBOT SHREK (ZDA)

THE KLEZMATICS in posebna gosta

FERUS MUSTAFOV in **MARC RIBOT** (ZDA, Makedonija)

14. junij ob 21.00

STELLA RAMBISAI CHIWESHE (Zimbabve)

15. junij ob 20.00

ŠAVRINSKE PÚPE EN RAGACÓNI (Istra)

ŠKOJI (Korčula)

TAVAGNA (Korzika)

17. junij ob 21.00

TOTO LA MOMPOSINA Y SUS TAMBORES (Kolumbija)

dodatni koncert

21. junij ob 20.00

HEAVY LES WANTED (Slo-Ita)

THE ROOTS (ZDA)

Predprodaja vstopnic

Knjigarna Kazina (informacijski center Druge godbe) in info točke ŠOU

30% popusta za študente in dijake; blagajna Cankarjevega doma, Cosmopolis,

Rec Rec in Matic (Maribor)

IZ VSEBINE

carmina profana	2 - 3
od tod in tam	2 - 5
rockenroll priročnik	4 - 5
pismo iz berlina	6
meditativna glasba	7
ples	8
kam je namenjen tri-o?, pripoved gibanja	
skica za portret	9
stevan kovač tickmayer	
pogovor	10 - 11
cheb mami	
afrika s prve roke	12 - 15
glasbeni potopis iz Gane – to, kar je bilo, še vedno je portret: stella rambisai chiweshe	
tema	16 - 20
preteklost v sedanjosti – blues revival	
rock music junk shop	21
grateful dead, zadnjič	
etno	22 - 23
slofolk; neomadeževani ritmi kolumbije in kube pri založbi world circuit	
cd manija	24 - 28
gavin bryars, demolition group, fred frith, kevin volans, granmoun lele, pj harvey, fela ransome kuti, cheb mami, muleskinner, NGDB, musicians and poets of rajasthan, latcho drom, nikos papazoglou, marc ribot, the roots, shellac, swans, thinking fellers union local 282, the justin vali trio, salala	
knjižne izdaje	29
milko kelemen: labirinti	
z odra	29
rova v klubu K4	
gm novice	30
metka zupancič: enkrat GM – (najbrž) za vselej GM?	
tema v ugankah	31
oglasna deska	32
portret	33
res nullius	

IMPRESUM

Uredništvo: Srečko Meh (odgovorni urednik), Kaja Šivic (glavna urednica), Bogdan Benigar, Branka Novak, Miha Hvastija (lektor).
Oblikovanje in tehnično urejanje: Igor Resnik.
Priprava: Jabolko **Tisk:** Tiskarna Ljudske pravice. **Izdajatelj in založnik:** Glasbena mladina Slovenije. **Naslov uredništva:** Revija GM, Kersnikova 4, 61000 Ljubljana, telefon: 061/1317-039, fax: 061/322-570 **Naročnina:** za drugo polletje (štiri številke) 1.000 SIT. Odpovedi sprejemamo pisno za naslednje obračunsko obdobje. **Številka žiro računa:** SDK Ljubljana, 50101-678-49381.

Revijo sofinancira Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije. Po mnenju Ministrstva za kulturo številka 415-171/92 mb sodi revija Glasbena mladina med proizvode, za katere se plačuje 5% davek od prometa proizvodov.

Fotografija na naslovnici: Cheb Mami

letnik 25 / št. 7 / april 1995
 cena v prosti prodaji 280 SIT



Madonna 486

računalnikih nimam pojma. Kupim pač tisto, kar mi prodajalci 'podturijo'. Seveda poiščem precej informacij, da postane razmerje med željami, sposobnostmi in možnostmi kar najboljšo: največji izkoristek z najmanj energije.

O muziki nimam pojma. Kupim pač tisto, kar mi prodajo prodajalci. Tisto, kar slišim, kjerkoli že je. Česar ne slišim, tega ni. Tudi česar ne preberem, ni. Je pa zato tisto, kar slišim ali preberem, tisto pravo: resnica in esenca sama.

O muziki pri nas je lahko pisati: medijskega prostora je dovolj, denar za plačilo pa se tudi najde. Komercialnega interesa založb ni, promocijskega materiala založbe ni, ker nas je vseeno premalo. Tako lahko piše vsak. In vsakdo se na vse spozna. Metode so lastne vsakemu posamezniku in niso obče veljavne. Štetje se začne z ubesedovalčevim rojstvom. Ne prej in ne pozneje ni bilo ničesar. Če je čisto naključno kdaj napačno zapisana kakšna usodno pomembna informacija, bognedaj potvorjena ali pa je sploh ni, tega tako ne vemo. Oba slovenska eksperta zaradi kdovekakšnih vzrokov ne bosta nikoli reagirala. Tudi zato pisma bralcev niso tako zanimiva, kot bi lahko bila.

In tako verjamem, da sta 486 in Madonna najboljša. Da je Ofra Haza odlična etno pevka in da je Bil Big band Rossini na koncertu malce razglašen. Primerov neobveščeniosti, površnosti ali butalaste preproščine je resnično preveč.

Paradoksalno, ampak o muziki tako nima smisla pisati, temveč jo predusem poslušati. Ničesar ni, kar bi beseda lahko dovolj dobro ujela v svoje mreže, razen seveda reklamnih sporočil, najav koncertov in Kdo je kdaj evidenc in podatkovnikov. Tudi o filmu se ne da zlabka pisati, pa ima filmska industrija v Sloveniji nekaj odličnih piscev in distributerjev. Srečno naključje, ali pa si smemo čudežno obetati spremembe tudi v muziki?

Kako naj poslušam glasbo, če ne na koncertu, v živo? In če moj glasbeni okus ni podoben tisočglavi množici, se lahko v Ljubljani za redke bisere koncertne ponudbe obrišem pod nosom.

Zakaj se je Michael Nyman premislil in ostal lepo doma? Ker ni prepričan, da bi si njegov ljubljanski koncert ogledalo njegovi slavi ustrezno število obiskovalcev. Tako pravi uradno obvestilo.

Ali zato, ker bomo spisali lep kup neumnosti o njem in njegovi muziki? Kako je naprimer zaslovel s filmsko glasbo za film Klavir režiserke Jane Campion? In ne preje ne pozneje mož ni spisal nič pomembnega. Tako gre vedenje počasi v maloro, navkljub informacijskim autocestam in najsposobnejšim računalniškim mrežam.

Ali pa ravno njim v posmeh.

Srečko Meh

NOTNIKOVI

Piše Jani Kovačič, riše Boris Benko

JAZZ CRKAVA, TO JE DEFINITIVNO! JACK DE JOHNETTE, EJEJ, ECM-FUJ! NARODNO ZABAVNI ŠTRUDLARJI PA NA DRUGI STRANI. KJE JE KAKŠEN ČET BAKER?

FOTER, TEBE MUZIKA SPLOH NE ZANIMA! TI BI BIL RAD SAMO SPET MLAD!



2 MED 31. MARCEM IN 7. APRILOM JE V ZAGREBU POTEKAL ŽE 18. GLASBENI BIENALE,

tako rekoč brez slovenskih glasbenikov. V pestrem in bogatem programu se je znašlo le delo Janija Goloba in to v izvedbi ruskega orkestra Volga Sinfonietta. Z istim sporedom je ta orkester gostoval tudi v Novi Gorici, do Celja, kjer bi moral prav tako nastopiti, pa ni prispel.

43. MEDNARODNI POLETNI FESTIVAL,

ki ga pripravlja Festival Ljubljana, obeta najrazličnejše prireditve, med drugim tudi Verdijevo opero Turandot (še enkrat ponavljam, da je Turandot ženska!!!), in to v izvedbi Hrvaškega narodnega gledališča Ivana Zajca z Reke, videli pa boste lahko tudi Trubadurja... "Gvišna je gvišna," bi rekli stari Kranjci. Najbrž se ne splača tvegati majhnega obiska s kakšno bolj drzno programsko potezo, recimo z Ostercem!? Proti koncu avgusta pa se v Križankah obeta koncert Litvanskega nacionalnega simfoničnega orkestra s samim Mstislavom Rostropovičem kot solistom na violončelu (spored seveda še ni znan). Med tokratnimi nastopajočimi nas posebej zanima, ker bo znani maestro to poletje vodil Svetovni orkester Glasbene mladine na turneji po Aziji in bi bil

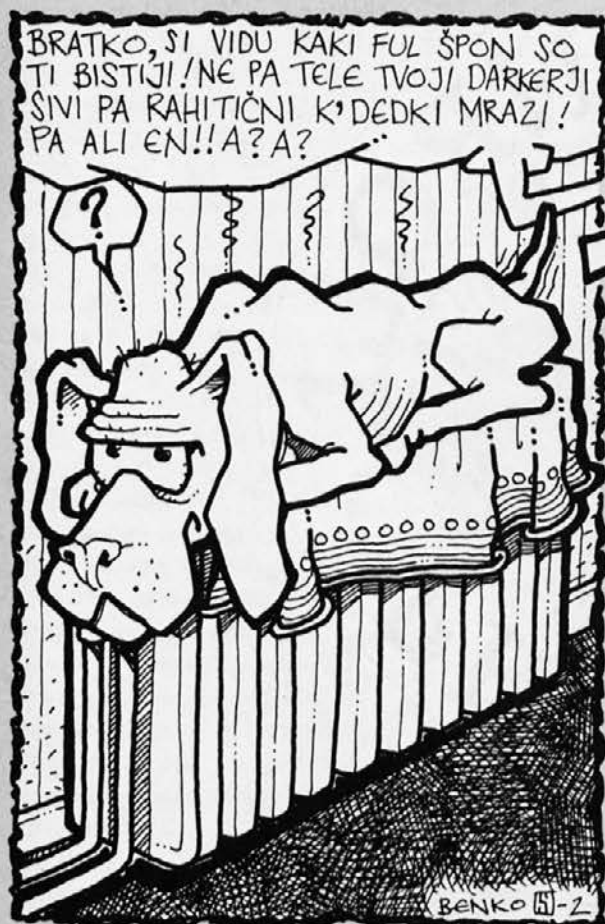
pogovor z njim kot nalašč za objavo v naši reviji.

TOKRATNI SLOVENSKI GLASBENI DNEVI,

posvečeni glasbi med obema vojnama in našemu skladatelju Slavku Ostercu, so menda potekali od 4. do 7. aprila v Ljubljani, obogateni z glasbenimi prireditvami tudi na Ptuj in v Mariboru. Menda pravim zato, ker do naslova Glasbene mladine ni prišlo prav nobeno obvestilo o tem pomembnem kulturnem dogodku. Glede na to, da je revija GM edina pogosto pisala o Ostercu in mu v tem letniku namenila kar precej prostora, smo seveda začudeni... Najpomembnejši dogodek letošnjih Slovenskih glasbenih dnevo je za slovenski kulturni prostor **praižvedba Osterčeve opere Krog s kredo** v mariborski Operi. Zanimivo delo, za katerega dirigent Simon Robinson pravi, da je vredno vse pozornosti in uglednega mesta na slovenskih odrih, je nastalo leta 1929 in se je baje kmalu po nastanku izgubilo. V tematski številki revije GM, posvečeni 200. obletnici slovenske opere, ki je izšla aprila 1980, je avtor Peter Bedjanič zapisal, da do izvedbe tega dela ni prišlo, ker dediči nemškega pisatelja Klabunda, po katerega besedilu je opera napisana, tega niso dovolili.

JAJA MADONCA TILÉ VIKTORJI!
PRAY NAGRÁVŔNO!
JAJA KAJ SÉ GREDÓ TILÉ? PREŠERNÓVE NAGRÁDE, PA TAKO REVINE IN ŠE TAK ŠKANDAL S TISTIMI RĚCITÁTORJI! PA NIHĚ NE LETI, NIHĚ SE NE ZGRÁŽA, JAJA, KOT DÁ SO SE DOGOVORIL DÁ BO TAKO BĚDNO IN ŽALÓSTNO! PRAY ZA NOS NÁS VLEĚEJO. TILÉ VIKTORJI PA KAR POKÁJO OD TE NEUMNE AMERIKANŠĚINE. IN TI POLITIKI! SÁJ JIH JE BILÓ VEĚĚ KOT NÁ PREŠERNÓVI PROSLAVI! DÁJ IRENCÁ, ZÁIKRAJ MI KAKŠNEGA SCHUBERTA!

od tod in tam



Slavko Osterc

li. Krog s kredo je torej moral počakati na boljše čase kar 66 let in tako je zdaj pred nami. Podrobneje ga bomo predstavili v prihodnji številki, tokrat pa fotografija mladega Slavka Osterca iz njegovega praškega obdobja. Ker se skladatelj ni maral slikati, je fotografija izjemna rariteta – iz osebnega arhiva prof. Pavla Šivica, prvega Osterčevega študenta kompozicije, ki se mu za uslugo zahvaljujemo.

MNOGA DELA MLADIH SLOVENSКИH SKLADATELJEV IMAJO VEČ SREČE.

Na dan praznovanja Kropa s kredo sta orkester Slovenske filharmonije in Komorni zbor RTV Slovenija v dvorani portoroškega Avditorija praznovala novo skladbo **Proverbia** mladega **Marka Mihevca**.

Nedolgo tega je bil uspešen mladi skladatelj **Damijan Močnik**, ki je na natečaju Mednarodnega združenja zborovskih dirigentov iz Frankfurta za novo skladbo (a cappella za 6-glasni zbor na latinsko besedilo) **Dyptichon in honorem tolerantibus** prejel drugo nagrado. Prva ni bila podeljena, podelili pa so dve drugi in dve tretji nagradi. Delo bodo izvedli oktobra na festivalu v Bochumu, izdala pa ga bo založba Ferrimontana v Frankfurtu. **kš**

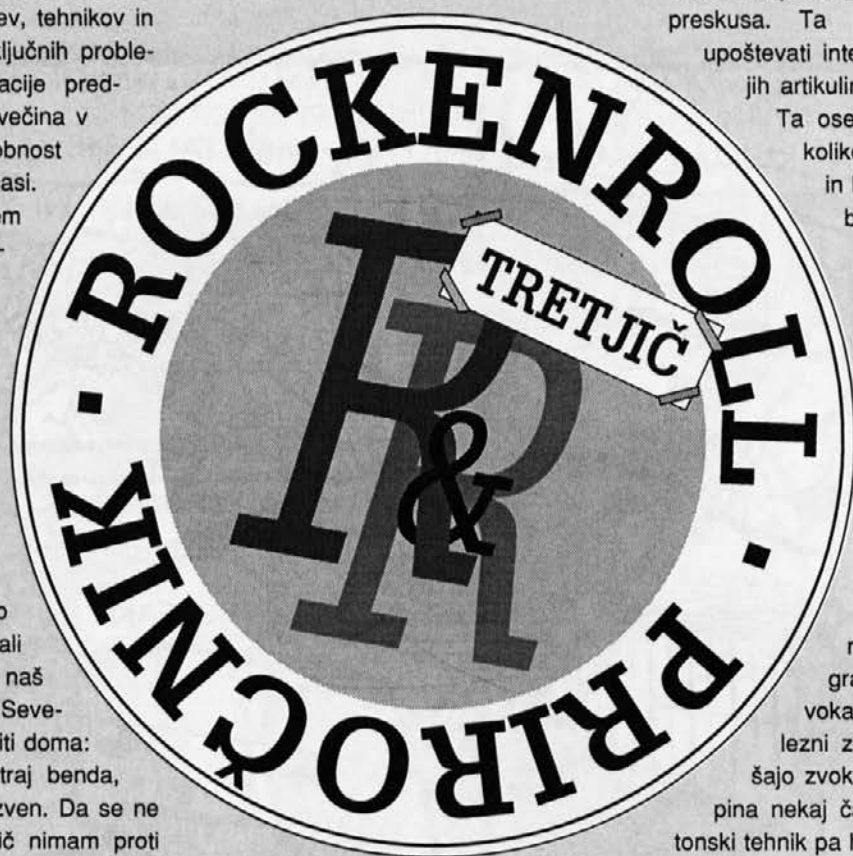
TONSKI PRESKUS (nadaljevanje)

3. Če tonki preskus razumemo kot tros-transko razmerje izvajalcev, tehnikov in organizatorjev, je eden ključnih problemov te zapletene operacije predvsem komunikacija. Kot večina v življenju, je tudi ta sposobnost nekaj, kar se razvija počasi. Z večletnim ponavljanjem problemov in iskanjem rešitev se oblikujejo vzorci obnašanja, ki so v razmerah ljubiteljskega rock'n'rolla ključni za naslednje misterije: ali se bom kdaj igral v tem prostoru, zakaj me tisti tip za mešalno mizo tako grdo gleda, ali so res vsi proti nam, kako smo se jim zamerili, ali bom dobil plačilo, ali naš bend zares razpada?!... Seveda je treba najprej počistiti doma: manj nejasnosti bo znotraj benda, več učinkovitosti bo navzven. Da se ne bi narobe razumeli – nič nimam proti kaosu, sam sem v njem večino časa, vendar je urejenost razmerij v skupini predpogoj za vsakršno trajnejše delovanje. Pri zvočnem preskusu interni pro-

blemi zasedb najlažje pridejo na plano, saj se soundcheck praviloma odvija v časovni stiski, kateri delajo družbo utru-

od treh udeleženih strani ter običajna predkoncertna napetost. Najboljše zdravilo za zmanjševanje zmede je izbrati osebo in ji zaupati vodenje zvočnega preskusa. Ta mora biti sposobna upoštevati interese vseh treh strani, jih artikulirati in sproti prilagajati.

Ta oseba se mora zavedati, koliko časa je na razpolago in kako ga razporediti, da bo zvok optimalen v danih tehničnih okoliščinah, poleg tega pa mora imeti močan glas za kričanje na razdalji oder-mešalna miza. Mnogi bendi imajo že vnaprej izoblikovan vrstni red preskušanja inštrumentov. Praviloma se najprej oblikuje zvok ritem sekcije, nato nadgradnje in na koncu vokala. Tak vrstni red ni železni zakon (nekateri preskušajo zvok tudi tako, da vsa skupina nekaj časa preigrava skladbe, tonki tehnik pa hkrati balansira zvok) in vendar je v rock'n'rollu že nepisan standard. Razmerja jakosti, zvočna barva posameznih glasbil ter skupna zvočna slika so subjektivne kategorije. Zato: za-



jenost od poti, neizogibni tehnični problemi, razni egoizmi glasbenikov, manjše ali večje doze alkohola pri katerikoli

4 JACK DE JOHNETTE JE TUDI TOKRAT NAVDUŠIL !?

Iz zanesljivih virov smo izvedeli, da je vsa ljubljanska kritiška smetana na koncertu tria legendarnega jazzovskega bobnarja Jacka de Johnetta zaspala. Publika je menda kljub vsemu ploskala. Toda glasba Jacka de Johnetta je bila tako zasanjana, da tudi ploskanje publike ni zmotilo kritikov pri njihovem zasluženem počitku. Tokrat so bili res zadovoljni prav vsi. Ker je bil koncert tako dobro obiskan, bo Jack de Johnette kmalu spet nastopil v Ljubljani. Z veseljem bo prišel naslednje leto. Menda z njim že potekajo dogovori, da bi s svojo glasbo popestril proslavo ob slovenskem kulturnem prazniku.

MULE ROUND MIDNIGHT

Mule so jo tokrat pošteno zagodle Dunajčanom in so rajši za en dan podaljšale bivanje v Sloveniji. Po muhastem a doživetem nastopu v Ilirski Bistrici, so Dunaj zamenjale za ljubljanski B-51, kjer so odigrale svoj blesteči polnočni in neponovljivi špil za stoterico

duhovno in telesno poenotenih privrženecv. Bobnarju je bilo žal, da si pred špilom ni ogledal nastopa Jacka de Johnetta.

KING FERUS

Konec aprila bo za angleško založbo Globestyle izšel prvi zahodnoevropski album makedonskega romskega kralja Ferusa Mustafova. Da je Ferus res kralj, potrjuje naslov albuma: King Ferus (beri recenzijo v naslednji številki!). Ferus bo tako ob kraljici mbire Stelli Chiweshe in princu raija Chebu Mamiju tretji glasbenik plave krvi na letošnji Drugi godbi. To bo njegov prvi nastop potem, ko ga bodo kronali tudi v Angliji. Organizatorjem Druge godbe je uspelo njegov nastop zagotoviti šele po posredovanju močne židovske naveze The Klezmatiks – Marc Ribot.

JOHN ZORN IN YAMATSUKA EYE V TEATRU MIELA

Zorn je pihal tudi na razstavljene delčke svojega saksofona in z njimi in s kozarcem vode oponašal sove in druge eksotične ptiče, Yamatsuka Eye pa je predvsem skakal v

Kilidozer, foto: EWOLF



upajte tehniku in izvoljeni osebi, saj je dober zvok za VSE tako nedosegljiv kot raj na zemlji. Sistem, ki ga imam sam najraje, je takšen: I. Ob prihodu v dvorano (glej poglavje PRIHOD) takoj postaviš ojačevalce, bobne in druga glasbila na predvidene pozicije. Če to ni mogoče zaradi nepripravljenosti ostale tehnike, pomagati komurkoli (osebi, ki ureja oder; tehniku pri postavitvi monitorjev, stojal za mikrofone, luči, ipd.; če vam ni izpod časti, pomagajte tudi roadijem pri razkladanju in zlaganju ozvočenja) ali, če pomoč ni potrebna, počakati (čas za pijačo in sendviče, jammil) II. Preveriti: a. ali je z elektriko vse v redu b. ali so zagotovljeni vsi pripomočki (podstavki za ojačevalce oz. bobne, žebli za pričvrstitev bobnov, itd.) c. ali so zagotovljeni drugi tehnični pogoji (monitorji, zadostno število mikrofonov, luči, itd.) č. ali se tvoj inštrument v tem okolju dobro počuti (preveri, ali ti bobni lezejo vsak na svojo stran, najdi pravo jakost in zvok ojačevalca...) Manjše probleme ureja vsak glasbenik sam, večje z odgovorno osebo rešuje poslanec skupine. III. Pavza (super, spet sendviči in pijača!!!) IV. Zmerno priganjanje tehnikov. V. Tonski preskus po posameznih glasbilih in grupah. V tem času se tisti, ki niso na vrsti za preskus, nahajajo na odru ali v bližini odra in so TIHO. Soundcheck teče po naslednjem vrstnem redu: a. bobni: 1.

bas boben, 2. snare, 3. bas boben in snare skupaj, 4. hi-hat, 5. bas boben, snare in hi-hat skupaj, 6. prvi tom, 7. drugi tom, 8. tretji tom, 9. prvi, drugi in tretji tom, 10. bas boben, snare, hi-hat in tomi skupaj, 11. činele, 12. huh, dajmo vse skupaj, b. bas kitarac. c. bobni in bas kitara skupaj, č. kitare: najprej prva, zatem druga (če obstaja), zatem obe skupaj, d. bobni, bas kitara in kitare skupaj, e. klaviature, f. vse naštetu skupaj, g. pihala oz. drugi eksotični inštrumenti, h. zopet vse skupaj, i. vokali, j. konec: celotna zasedba odigra skladbo, v kateri se pojavijo vsa glasbila, nato še eno, ki je ne obvlada dobro (bend pa ja mora tudi kdaj vaditi) ter zares na koncu preskusa še skladbo, ki bo prva na koncertu (s tem se zmanjšajo možnosti za neugodne prizore, kot recimo: začetek koncerta, napetost raste, vsi glasbeniki se zberejo, pokimajo, sliši se: en, dva, tri, štir in...uuups!?! Ugotoviš, da je bil zvok nastavljen na podlagi skladbe iz srede programa, zaradi tega pa prva nevem zakaj zveni ubogo, s čimer prvi vtis včasih pokvari ves koncert, posebno pri kritikih, ki na koncertu redko zdržijo več kot prve tri skladbe). Še pred zvočno sliko v dvorani pa se preveri tudi ustreznost nastavitve monitorjev, ki vam bodo zvočni orientir za glasbeno komuniciranje. Ustreznost monitoring je za mnoge glasbenike najbolj pomemben dejavnik,

četudi se tega velikokrat ne zavedajo in v časovni stiski ta del tonskega preskusa najlažje žrtvujejo. Še enkrat poudarjam pomen osebe, ki je posrednik med svetom na odru in svetom za mešalno mizo, saj je ta sedaj prisiljena delovati sredi hrupa in je zato velikokrat podobna dirigentu, ki panično gestikulira, ker ga nihče ne gleda, še manj posluša. k. zagotoviti, da bo miks ostal nedotaknjen (ali čimmanj spremenjen) do vašega nastopa. Če to ni mogoče, potem bodisi sprogramirajte nastavitve potenciometrov (take mize pri nas še nismo videli) in efektov ali, če to ni možno, na nekoliko večji kos papirja zabeležite posamezne parametre. Po končanem tonskem preskusu še enkrat preverite, ali so vsi ojačevalci, bobni, mikrofoni, itd. trdno postavljeni, saj se velikokrat zgodi, da kdo od tehnikov ali kak radoveden obiskovalec mimogrede zbrca vse živo na odru ali iztakne kak kabel, ki ga slučajno potrebuje za svoj kuhinik. Prav tako so ljudje, ki si kruh služijo s preprodajanjem raznih suvenirjev, ki samujejo nezavarovani na odru (posebno priljubljeni so kitarski efekti, poznam pa tudi primer, ko so skrivnostno izginile vse 'lampe' iz Marshalla letnik 69 – kitaristi vedo, kaj to pomeni).

Nikola Sekulović



višino prek mikrofona in pri tem celo artikulirano tulil na ves glas. Zorn in s čudovitim svetom ptic obdarjena slovensko-italijanska tržaška publika sta mu naklonila vso svojo pozornost. Obema bravo, bravissimo.

5

MAJSKI KONCERTNI CVETovi

Priprava na junijsko koncertno žetev se prične maja, najprej z zaključkom sezone v ljubljanskem klubu K4, z obetavnimi Souled American 2. maja in z južnjaško uteho latinoameriškega Elvisa – El Veza 8. maja; potem še končno Linton Kwesi Johnson 20. maja in Caspar Brötzmann Massaker 23. maja. Okoli nas pa se podita stari mojster Johnny Cash in cenjena dama Diamanda Galas.

KONCERT MESECA

Pisal se je 26. april 1995. V Ljubljani je kot strela z jasnega udaril KILLDOZER. Preživeli so le obiskovalci KUD Franceta Prešerna. Našteli so jih kakih 300.

bb

1 ujec, ki pride v Berlin brez kakršnekoli informacije, že po nekajdnevem klatenju ugotovi: berlinskega zida ni več, a njegova prisotnost se še kako pozna. Še vedno obstajata dve mesti, dva ločena sveta in kultura, oddaljeni pol stoletja. Problem ni samo, da je zabodni Berlin urejen po vseh normah zabodne civilizacije, v "vzhodnem" pa razen reprezentativnih zgradb ni takorekoč ničesar, problem je zapreden globoko v glavah ljudi. S tem razdvojenim utripom živi tudi kultura, čeprav se zdaj brani iz istega vira. Stiki dveh tako različnih civilizacij so skromni, skriti, podzemni. Razen dveh Berlinov, ki ju zdaj ločuje nevidni zid (ostal je samo manjši del za potrebe muzeja), se zdí, da se pojavljata še dva: eden nadzemni, tisti reprezentativni, s koncertnimi dvoranami, operami, glasbenimi akademijami in knjižnicami. In drugi, skriti: nekje v senci majhnih kulturnih centrov, rečejo jim tudi "fabrike", v umetniških komunah, klubih, žepnih gledališčih, mladinskih centrih. Uradna ponudba je kot na dlani: v njenem okviru boste dobili vse, kar obstaja na tem svetu, od najbolj znanih zvezd rocka, jazza, klasike in etno glasbe.

2 o tiste druge ponudbe pa je mnogo težje priti. Berlin je mesto in prestolnica v nastajanju. Bil sem s precej umetniki, ki so živeli v zabodnem Berlinu v času izolacije. Da so ostajali, so dobivali štipendije, velike subvencije, imeli so možnosti za delo. Ostajali pa so samo najbolj trdoživji, ker se slej ko prej naveličša izoliranosti in moraš oditi, da svobodno zadibaš. V vzhodnem Berlinu so živeli disidenti, ki se niso razumeli z uradno, reprezentativno kulturo. Kreuzberg je bil del mesta, kjer so umetniki najraje živeli, prepolni Turkov z odličnimi restavracijami in še boljšimi majhnimi klubi. Zdaj vse to razpada, pribajajo bogati, umetniki pa se selijo v vzhodni Berlin. Prav tu pribaja do osmoze dveh tako oddaljenih civilizacij. Vidni so samo obrisi nove kulture, ki se rojeva. Del te produkcije je mogoče videti v majhnih komunah ali v klubih, kot so Podewill in podobni. Samo za izbrane in tiste z občutkom za novo.

3 Berlinu sem preživel zadnje tri mesece lanskega leta in v tem času je bilo težko definirati novi utrip nekdanje in bodoče nemške prestolnice. Ker je mesto ogromno, moraš biti neprestano v gibanju, če boš vedeti, kaj se dogaja. Da bi prodril v srž, pa moraš z njim ostati vsaj eno leto. V začetku novembra sem obiskal festival sodobne improvizirane glasbe globoko v Vzhodnem Berlinu, v kulturnem centru Peter Edela. Pet dni je v odličnih pogojih nastopala smetana evropske free jazz scene, s poudarkom na tistih ex- vzhodnonemških, na čelu z E.-L. Petrowskim z ženo Ušci Bruning, pa Jobannesom Bauerjem, zraven pa še Charles Gayle, Lol Coxhill, Jim Mesnes in drugi. Manjkala sta samo bobnar Günther "Baby" Sommer in kitarist Uwe Kropinski. Različne zasedbe, nekatere so se formirale sproti, so igrale bead arrangements s kakšnim obrisom že pripravljenih skladb, in šele zadnji dan je bila na vrsti grafično izpisana skladba, ki so jo ob navdušenju publike odigrali vsi. Navkljub vsem komplimentom odličnim izvajalcem pa se zdí, da je čas takšnih prostorov glasbene svobode že minil.

4 aus Der Kulturen der Welt je koncertni kraj, kjer preprosto morate biti. Nekdanji ameriški kongresni center, popularna "Ostriga", je center za vse, ki so naklonjeni etničnim kulturam s celega sveta. V različnih prostorih zgradbe lahko kupite najrazličnejše primere glasbe in knjig s celega sveta. Gledate lahko filme, poslušate koncerte v razponu od turške muzike, novega tanga, do številnih permutacij afriške pop glasbe. Hiša sama producira ležji delež te ponudbe, pa še razne simpozije in okrogle mize.

5 redi novembra v Berlinu hkrati potekata, pogojno rečeno, dva jazz festivala: JazzFest Berlin in Total Music Meeting. Prvi letos v Haus Der Kultur der Welt, drugi ponovno v Podewillu, kot reakcija na konzervativnost prvega (v času, ko je bil njegov umetniški vodja slavni nemški

jazz kritik J.E.Berendth). Vendar so se s časom stvari zmešale, tako da so se nekateri izvajalci znašli na programu obeh festivalov, hkrati pa še na tistem, ki se je takrat dogajal v dvorani Edel. JazzFest je letos pripravil švicarski pianist George Gruntz z velikanskim fondom, ki mu je omogočal pripraviti velike urbunskih in zasoljenih produkcij. Nosilke programa so bile točke, kjer se razne etnične muzike sveta spajajo z jazzom in sodobno improvizirano muziko, potem jazz in črna poezija, večer, posvečen mestu Kansas City, in naposled proslava tridesetletnice delovanja angleškega pionirja, free jazz bobnarja in skladatelja Tonyja Oxleya. Na koncertih je presenečala izvrstna atmosfera v dvorani, polni vseh pet dni. JazzFest je otvoril Elvin Jones in veliki orkester Georgea Gruntza. Drugi dan je blestel pianist Randy Weston s projektom "The Spirit of Afrika", ki vključuje tudi pevce iz Maroka. Takoimenovani "wordJazz" je predstavila bitša soproga Ornetta Colemanaja Jayne Cortez (z njenim sinom Denardom za bobni), s klarinetistom Donom Byrom, ki je nastopil pesnik Sadiq. In konec: bili smo priča direktnemu satelitskemu prenosu iz njujorskega poetskega kafeja. Oud sta igrala Nemeč Roman Burka in Libanonec Rabih

Obou-Khalil, s katerim v skupini igra tudi izvrstni orgličar Howard Lavy. Francoski harmonikar Richard Galliano je v urbunski formi, prav tako kot pozavnist J. J. Johnson. Charlieja Parkerja so počastili alt saksofonisti Jackie McLean, Phil Woods in Pete King, medtem ko je na dnevu Kansas Cityja nastopil orkester Counta Basieja (boljši kot kdajkoli prej) s starostami jazza.

6 Na Total Music Meeting so ponovno igrali Peter Brötzmann, September Band, naša draga gostja Sainkbo Namcbylak, Melody Four, Zentral Quartet in drugi. Berlinska kulturna scena se cepi na dvoje in nekako funkcionira, čeprav obstaja želja, da se uravnoteži. Vinko Globokar redno pribaja v Berlin, kjer je nekoč že deloval kot skladatelj in pedagog. Tokrat je dirigiral odličnemu ansamblu United Ber-

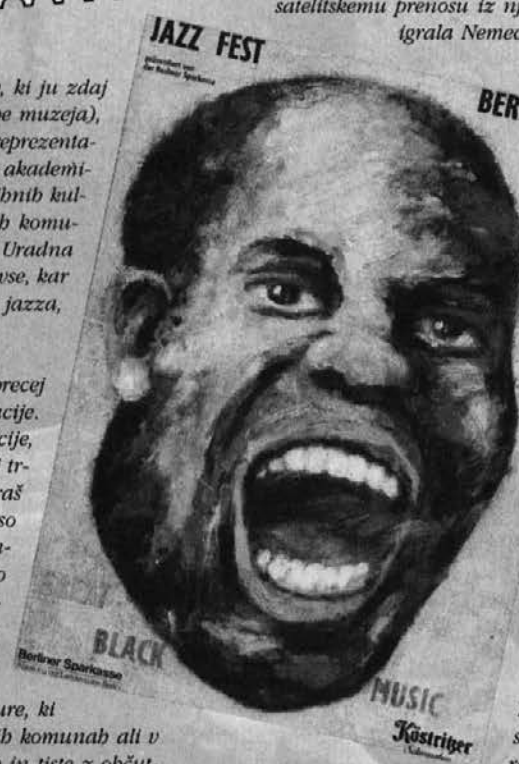
lin lasna dela in skladbe mladega Rainiera Rubberta v elitni komorni dvorani Konzertbausa, popularnega Schauspielhaus. Premierno je izvedel svoje delo "Letters", reakcija publike in kritike pa je bila primerena njegovi svetovni slavi.

7 Odobno je z Marjano Lipovšek, ki je v berlinski filharmoniji na dobrodelnem koncertu za Sarajevo pela Mablerjev "Das Lied von der Erde" (fassung von Arnold Schoenberg). Laibach pa je izzval deljena mnenja. Ferus Mustajfov je tudi tukaj zvezda. V prostorih HdKdW deluje odlično radio z etnično glasbo Multi-Kulti, četrti program SFB-ja. Njegovi uredniki Ferusa redno vrtijo, čeprav je prišel samo zato, da se pripravi za štiri koncerte z The Klezmatiks (aranžma Peter Barbarič). Le-ti so spet prileteli iz New Yorka, da bi nastopili na 8. dneh židovske kulture. Na koncu me je gostil dr. Peter Wicke na Raziskovalnem centru za popularno glasbo Humboltove univerze. Znanstvenik, ki je delal svojo doktorsko nalogo na temo rock'n'rolla, ko je bila univerza še globoko v okovih "real-socializma", je uspel obravnavati ta center, ki ga je utemeljil leta 1983. Trenutno vsi znanstveni sodelavci raziskujejo zgodovino vzhodnonemškega rocka (v arhivih imajo vse z njo povezane artefakte), medtem ko se študentje ubadajo z novimi tendencami na pop sceni, predvsem s technom. O tej pomembni inštituciji in njenih dejavnostih v naslednji številki.

8 biskati je bilo treba še Inštitut za tradicionalno glasbo, razne arhive, kulturne delavnice (recimo Kultur Brauerei, v kateri ustvarjajo predstave, ki oživljajo duha Bertolda Brechta in Kurta Weilla!). In cabareje po vzoru tistih iz začetka stoletja, za kar pa je potrebno temeljito znanje jezika, da bi lahko razumel vse nianse značilnega berlinskega humora. Berlin ostaja za menoj kot uganika, velika skrivnost, katere se bo šele začela razkrivati.

Ognjen Tvrković

PISMO V BERLINA



S pojmom *meditativna glasba* (angl. *meditation music*) bi lahko označili nekatera dela sodobnih ameriških skladateljev, ki s pomočjo neposrednih oblik raziskovanja narave zvoka pri poslušalcu vzbujajo nove občutke in spoznanja ali celo psihično in fizično sprostitve. Čeprav skladatelji meditativne glasbe nimajo nič skupnega z organiziranimi oblikami religije, pogosto črpajo iz duhovno bogate zakladnice starih, predvsem vzhodnjaških kultur. Izvajalci meditativne glasbe najpogosteje sledijo naukom transcedentalne meditacije, ko je misli treba osredotočiti na eno stvar, na besedo ali zvok. Uspešnost meditativne skladbe pa ni odvisna le od glasbenikov. Pomembna je tudi stopnja ekstatične zamaknjenosti, ki jo v transu nenavadnega zvoka doživijo poslušalci.

Med pomembnejše pisce te glasbene zvrsti sodi priznana ameriška glasbenica **Pauline Oliveros**. Tom Johnson, ameriški skladatelj in publicist, je 23. junija 1980 v reviji *Village Voice* enega od njenih koncertov opisal takole: "Pauline Oliveros je 30. maja stopila pred mikrofona kluba The Kitchen. Bosonoga in oblečena v frak je svoj nastop začela s pripovedovanjem šale o tem, kako se tudi Kalifornijci tu pa tam lepo oblečejo, pa čeprav si morajo obleko sposoditi pri znanem avantgardnem oboistu Josephu Celliju. Sledila je napoved programa. Prva je bila na sporedu skladba *MMM (Lullaby for Daisy Pauline)*, ena od skladb iz cikla meditacij z naslovom *Sonic Meditations*. Poslušalce je povabila, naj si v spomin priključijo svojega otroka ali pa dogodek iz otroštva ter skupaj z njo ponavljajo 'mmm'. V ozadju smo lahko slišali zvok črička in škržata, ki ga je nekega dne po močnem neurju posnela v okolici Houstona. Po petih minutah smo skupaj z njo mrmrali vsi v dvorani. Mrmrnanju sem sprva poskušal prisluhniti na način, kot ponavadi prisluhnem glasbi, vendar to ni bilo mogoče. Povsem sem se izgubil v zvoku in njegovi brezmejni nežnosti. Moje mrmranje je bilo avtomatično in skoraj se ga nisem več zavedal. Za nekaj sekund, mogoče celo minut, sem povsem izgubil občutek za čas." Pauline Oliveros

se je v ciklu *Sonic Meditations* poslužila še nekaterih drugih oblik glasbene meditacije, med katerimi sta najbolj pogosti počasno ponavljanje ene same besede in skupinsko monotonno petje. Med meditativne skladbe Pauline Oliveros, ki so namenjene širšemu občinstvu, sodi tudi obsežna gledališka predstava z naslovom *Crow II*. Del glasbe v predstavi izvaja četverica flavtistov, ki mora ugotoviti, pri kateri višini tona se prenašajo in sprejemajo določena telepatska sporočila. Pri iskanju so udeleženi tudi poslušalci. Podobno kot npr. pri zen budizmu, kjer je za neposredno prodiranje v človekovo notranjost potrebna predvsem močna psihična napetost in želja po osvoboditvi in razsvetljenju, postane to iskanje za udeležence nekakšna vsepovršna vsrkavajoča meditacija.

Nekaj odmevnejših skladb meditativne glasbe je napisal tudi

ameriški pianist **Philip Corner**. Za razliko od Pauline Oliveros, ki se je posluževala predvsem zvoka svoje harmonike ali pa vokala, se je Corner odločil za zvonove in druge kovinske predmete. Cikel meditacij s kovinskim zvenom je poimenoval *Metal Meditations*.

Corner je v svoje skladbe pogosto vključil tudi dela drugih skladateljev, npr. Griegovu klavirsko skladbo *Bell Ringing* ali pa kratka orgelska dela Bacha, Tomkinsa, Rameauja, Satieja, Hauerja, Schoenberga in Feldmana. Tudi nekateri člani njegove zasedbe *Sounds Out of Silent Spaces*, s katero je ustvarjal izključno meditativno glasbo, so napisali nekaj odličnih primerkov te glasbene zvrsti. Med njimi sta se najbolj uveljavila predvsem tolkalca Carole Weber in klarinetist Daniel Goode.

Carole Weber pri pisanju meditativnih skladb črpa iz glasbene zakladnice indijskega plemena Seneka, pogosto pa lahko v njenih delih začutimo tudi nekatere prvine indonezijskih orkestrrov *gamelan*. Skladateljica je delo *Meditation Cycle* – gre za skladbo petih orgelskih tonov, ki jo s petjem in tolkali izvaja zasedba *New Wilderness Preservation* – opremila tudi s posebnimi navodili za poslušalca: "Bodite pozorni na dihanje. Z rokami, položenimi na hrbet tik nad boki, občutite vsak vdih in izdih. Vdihnite in izdihnite. Počasi. Globoko. Zamislite si dihanje Zemlje. Zemlja vdihuje in izdihuje vas. Če želite, da vaš dihanje postane zvok, se mu prepustite. Na telesu poiščite mesta zvočnih vibracij: 'oo' bo vibriral v trebuh, 'ah' boste občutili v bližini srca, 'eh' bo valoval v grlu, 'mm' in 'om' pa bosta zdramila vašo glavo."

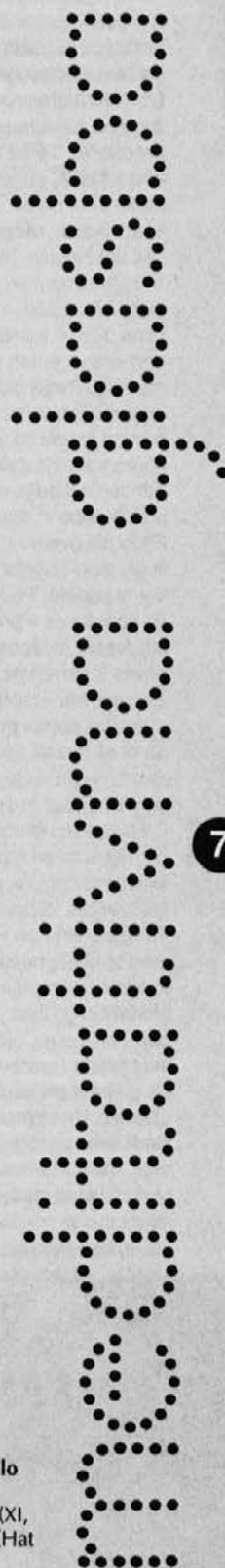
Daniel Goode je skladbo *Circular Thoughts* napisal za klarinetista solista. Njegovemu mojstrskemu obvladovanju hitrega in nepretrganega igranja sedmih tonov, dopoljenega z naključnimi vložki in neznatnimi poudarki, poslušalec težko sledi, pogosto ne ve, ali res sliši tisto, kar misli, da sliši. Goodejeva skladba *Circular Thoughts* sodi med najbolj izrazita in prepričljiva dela meditativne glasbe. Skladatelji in izvajalci meditativne glasbe se redko odločajo za snemanja. Vzrok je prav gotovo neposrednost te glasbene oblike, ki jo zaradi njene intimnosti, nepredvidljivosti in globokih doživljanj nikoli ne slišimo v velikih in razvpitih koncertnih dvoranah.

Lili Jantol

(prihodnjič: *Elektronska glasba*)

Vir: Tom Johnson: *The Voice of New Music (Apollo Art About, 1989)*

Izbrana diskografija: **Daniel Goode**: *Clarinet Songs* (XI, 1993); **Pauline Oliveros**: *The Roots of The Moment* (Hat Art, 1987)



Daniel Goode

KAM JE NAMENJEN TRI-O?

Plesni projekt studia Intakt. Koreografija: Nataša Tovirac. Plešejo: Nataša Tovirac, Lena Knific, Nina Meško. Scenografija: Pepi Sekulič. Kostumografija: Sanja Grcič. Oblikovanje luči: Aleksander Šenekar. Premiera 8. marca 1995 v Lutkovnem gledališču Ljubljana.

S plesnim projektom Tri-O je Nataša Tovirac dokazala, da očitno ostaja razlika med plesalcem in koreografom, čeprav to gotovo ni bil njen namen. Dokazala je tudi, da samo želja po nastopanju še ni jamstvo za dobro predstavo. Te ne zagotavlja niti dobra plesna tehnika, posebej če ta na odru postane sama sebi namen. Plesalke Intakta bi morale poiskati koreografa, ki bi od njih zahteval več kot Nataša Tovirac.

V tej predstavi so se plesalke predvsem zaradi nerazčiščene ideje opirale le na postavljene plesne kombinacije. Predvidljivost in neizvirnost le-teh jim ni dajala možnosti, da osmislijo svoje gibanje na sceni. Gledali smo torej mešanico vsega, kar je v tem trenutku menda moderno, plesalke pa so po potrebi koreografa skušale vzpostaviti nekakšne odnose, ali bolje rečeno, poskušale so prepričati sebe in druge, da vedo, kaj in zakaj. Kljub njihovem dobremu plesnemu znanju in korektni izvedbi jim to prepričevanje nikakor ni uspelo. Podobno bi lahko trdila za druge sodelavce v predstavi, ki so v njej videli predvsem možnost, da pokažejo svoje prispevke k slovenski umetnosti. Hoteli so pokazati vse, kar zmorejo in to razkazovanje pomenovali plesni projekt. Pri tem so pozabili, da bi se morali skupaj podrediti predstavi kot celoti, ne pa da je bila ta podrejena njihovi pomembnosti in želji po razkazovanju. Če plesalke oblečejo nore kostume, če scena daje s tremi navpičnimi valji občutek skrivnostnosti, če glasbo izbere Intakt (Kaj pravzaprav to pomeni), poetičen tekst v gledališkem listu pa vse to najavlja, pričakujem med temi elementi določeno povezanost. Gledalec namreč ne pride gledat plesa, brat gledališkega lista in poslušat glasbe posebej. Zanima ga celota, ki (naj bi) jo organsko sestavljajo (sestavljali) posamezni deli. Če pa ga med predstavo ves čas spremlja občutek, da te povezuje ni, potem gre za reklamiranje posameznikov na odru. ("Ko sem odprla oči, sem zagledala sebe", beremo prvi stavek z gledališkega lista, ki mogoče to

tudi razloži.) Pred gledalca je navrženih toliko stvari, da se ta utruji v iskanju njihovega pomena, in občutek dobi, da je predstava namenjena samim ustvarjalcem, ki so se šli pogledje, kaj znam. Sama si povezavo in s tem pomen lahko poiščem le v (pravilničnem) številu tri: naslov, število plesalk, trije stebri na sceni, trije kozarci z vodo... in skoraj prepričana sem, da gre za skrivnost, ki je znana le izbranim. Ti bodo mogoče našli vse tisto, česar meni ni uspelo. V opravičilo naj rečem le, da sem se trudila prvih 15 minut, potem pa sem počela natančno to, kar naj na predstavah ne bi počeli: nekaj časa sem primerjala plesalke, potem poslušala glasbo, se spraševala, če je scena prenosljiva za gostovanja, če bom uganila, kdaj moram aplaudirati... Mogoče pa je prav to tisto, kar so ustvarjalci hoteli – da se sprašujemo, četudi ne o predstavi sami. Predstava je primer reklamiranja sebe v imenu umetnosti in primer, kako se predstav ne dela. Ne dela se jih namreč le iz želje odpreti oči in videti sebe. Na žalost kaže, da Intaktu to popolnoma zadostuje.



liza: foto Bojan Brecej

lizo začenja telo – plesalčev hrbet kot skulptura, ki z naraščajočo osvetlitvijo (p)ostane žarišče prostora. Gledalec tako zoži fokus na ozek snop svetlobe na odru, njegov pogled se usmeri natančno tja, kamor želi koreografinja – na del telesa, ki ima tako vlogo prostora in pripovedovalca. V nadaljevanju predstave se prostor razširi na tri pravokotne ploskve, ki se dvignejo od tal in vsaka zase predstavljajo omejen prostor. Plesalci sedaj z gibanjem ustvarjajo razmerje do tega prostora, še vedno pa ostajajo sami zase. Gledalčev pogled se seli od enega k drugemu, pri čemer mora "preskakovati prostor med njimi". Šele ko to storijo tudi plesalci, gledalec vidi oder kot celoto. Ta postane dokončna šele takrat, ko plesalci zapustijo vsak svojo ploskev in stopijo v četrti prostor, ki je pravzaprav kocka, napolnjena z vodo. Kot se spreminja prostor, se spreminja tudi vloga plesalcev v njem. Iz začetne omejenosti (prostor = plesalčevo telo) dobivajo plesalci na odru vedno več možnosti za gibanje in se tako obračajo navzven. Prek iskanja odgovorov samim sebi se odpirajo drug drugemu, vstopajo v svet drug drugega, na koncu pa skupaj poiščejo skupen prostor, kjer so popolnoma odprti drug do drugega. Koreografsko sicer ta pohod, ta nova, medsebojna razmerja niso povsem izdelana in plesalci glede na začetni del niso več popolnoma suvereni v svojih vlogah. Kljub vsemu so vsi trije gibalno in karakterno dovolj močni in zreli, da prenašajo do gledalca sporočilo o (so)bitvanju in zavedanju. Tega seveda ne počno neposredno, niti ni to njihov namen, ampak to ponazarjajo s svojo potjo v prostoru in prav v tem je njihova moč. Predstava s svojo navidezno preprostostjo govori na več nivojih. Pred gledalca postavi človeka, ki se išče v sebi in drugih, njegovo omejenost in osamljenost v tem iskanju, previdnost pri srečevanju z drugimi in preprostost skupnega. Vsi sodelavci v predstavi (plesalci, glasbenik, oblikovalec luči, navsezadnje tudi koreograf) delujejo na enaki ravni, vsi se podrejajo bistvenemu v predstavi. To pa pomeni, da dobro vedo, kaj počnejo in kaj hočejo. Zato se predstava gledalca dotakne in mu daje možnost, da vidi tisto, kar samo je, nič več in nič manj.

Alenka Hain

PRIPOVED GIBANJA

Plesna predstava IIZA. Koreografija: Tanja Zgonc. Plesalci: Tanja Zgonc, Mateja Rebolj, Stefan Maria Marb. Oblikovanje luči: Miran Šušteršič. Avtor glasbe: Mitja Vrhovnik Smrekar. Produkcija: Plesni teater Ljubljana. Premiera v Filmskem muzeju Vibe filma v Ljubljani, 13. marca 1995.

Polnost plesne govornice je ena bistvenih značilnosti plesne predstave IIZA. S svojo navidezno preprostostjo, ki v predstavi ustvarja posebno vzdušje, z notranjo energijo plesalcev, ki kljub minimalnim gibom daje občutek moči, in izčiščeno pripovedjo gibanja, je IIZA ena najboljših plesnih predstav v zadnjem času.

Trio-o; foto: Damjan Jermančič



Prošnje, da napišem tekst o svojem prijatelju in nekdanjem sodelavcu, skladatelju Stevanu Kovaču Tickmayerju, nisem želel zavriniti, ker je pisati o kolegu zelo provokativno. Hkrati pa je to ne-hvaležno delo, s katerim se vse redkeje ukvarjam.

Ob dejstvu, da na prste ene roke lahko preštejemo skladatelje t.i. umetniške muzike s področja bivše Jugoslavije, ki so resneje prodrili v svet, pa uspeh mladega novosadskega skladatelja S. K. Tickmayerja vsekar zasluži pozornost tukajšnjega občinstva. Zavedno potrjujoč pravilo, da je kariera (posebej danes) posel, kateremu se velja posvetiti prav tako kot ustvarjanju samemu, je mladi skladatelj izbral preverjen recept: odšel je na zahod. To, da pasivnejše kulture niso plodne za kariero, čivkajo že vrabci. Ko

SKICA ZA PORTRET

je, odlična koncentracija in fleksibilnost pri osvajanju novih tehnoloških in estetskih komponent glasbenega materiala so sposobnosti, ki so mlademu S. K. Tickmayerju omogočile nad-

povprečno hiter razvoj. Te sposobnosti, v kombinaciji z veliko ambicioznostjo in brez-kompromisnostjo, omogočajo tako talentiranemu mladeniču gladko pot: igranje v jazz in free improvizatorskih skupinah, sodelovanje z menoj v Ansambli Ritual Nova, končana Glasbena akademija, sodelovanje z Gyorgyem Szabadosem in njegovim krogom glasbenikov (predvsem z Grencsom Istvanom), študij pri Andriessenu v Holandiji in končno Jozsef NAGY in eno najboljših "koreografskih" gledališč JEL iz Orleansa, katerega "hišni skladatelj" je zadnjih nekaj let S. K. Tickmayer. Takšna je pot (hitrost in učinkovi-

XX. stoletja. Nima svojega "ruskega" (beri romantičnega) obdobja. Dobro se spominjam izjave mladega in nadebudnega Stevana Kovača: "Folklor je mrtva, je passé v umetniški glasbi." Ali ene poznejših izjav, ki govori o sodobnem umetniku kot o človeku, ki živi v realnosti in se ukvarja s poklicem, kariero, nič več kot nekdo, ki komunicira z božjim in je v sporu z realnim svetom. Ali ne prepoznavamo tu nadaljevanje kritike Stravinskega, namenjene Bartóku? In odtujevanje mladega Stravinskega od samega sebe, "francoskega" in starejšega? Ko bi se primerjave lahko merile tudi v obsegu talenta, takrat bi se primerjava posrečila. O tem pa lahko sodi samo čas. Za zdaj pa ne gre pretirati... Estetika evropskega jazza, "recommended" art rocka, velikih modernih poljskih skladateljev, kakor tudi velikih avtorjev nove muzike so prepoznavni vplivi v originalnem



Tickmayer Formatio na Drugi godbi '88; foto: Božidar Dolenc

STEVAN KOVAČ TICKMAYER

pa jih zajame še zarjavelost brezkončnosti bratomorilske vojne, takrat se ambicioznim ljudem, kot je S. K. Tickmayer, dilema razreši sama. Francija bo dobila še enega talentiranega umetnika, "po poreklu nekje z vzhoda". Komplex bo potrjen, ..., provinca in center bosta še naprej uspešno reproducirala svoji dobro naučeni vlogi. Še malo in Steva bo postal Stefan. Krog se zapira...

A vse se je začelo, ko se je mladi Steva (takrat bolj znan s značilno madžarskim vzdevkom Eči) odločil za nenavaden inštrument: kontrabas. In še nenavadnejšo muziko: free jazz. Če je nekdo sposoben takšnega izbora pri 14. ali 15. letih, če kmalu po 20. letu preučuje skladatelje moderne muzike in sam sklada, postane odlični improvizator za klavirjem, potem je razumljivo, da je pri 30. zrel skladatelj. Izjemne psihofizične predispozici-

tost), ki nedvomno vodi v uspešno umetniško kariero.

Ob poslušanju njegove zadnje plošče Wilhelm Dances, ki je izšla pri Recommended Records v Londonu, se mi potrjujejo vtisi s prvih srečanj z mladim glasbenikom iz novosadskega 'komšiluka'. Lucidnost, intelektualistična ezoterija, ironija, cinizem in groteska, s trenutki lirično romantičnih otkov, ki jih hitro zapušča, da bi lahko šel naprej. Muzika, ki je zategnjena tudi takrat, ko je na videz sproščena, ki se poigrava in parafrazira; nikoli do konca razkrita uganka, nikoli odkrit obraz. Kontrolirana norost, prikrito izkrivljena emocija, za bizarnim paradoksom skrita nedopustna romantičnost.

Pri tem je primerjava s Stravinskim zame neobhodna. Celo biografiji sta podobni. Tickmayer je korak naprej celo od genija muzike

glasbenem 'komplotu' S. K. Tickmayerja. Njegov dar je tipično glasben in nanj zunajglasbene reference ne vplivajo usodno. To pa ne pomeni, da je njegova muzika abstraktna na način moderne, pač pa tke pretanjeno asociativno polje, visoko estetizirano in v skladu s sofisticiranim duhom postmoderne umetnosti. Taka muzika ne projektira utopije, nima prepoznavnega odnosa do ontologije in avtentično eksistencialnega izkustva, temveč je zrasla iz glasbenega (umetniškega) kozmosa. Sodeč po tem, je S. K. Tickmayer tipični sodobni umetnik, ki se kvaliteto ukvarja s svojim 'poslom'. In kot takšen bo največjemu delu ljubljanskega 'elitnega' občinstva nedvomno všeč.

Boris Kovač

Očitno bo Ljubljana le uspela doživeti zgodovinski prvi rai koncert na teh zemljepisnih širinah in dolžinah. Sicer pa je bil že skrajni čas! Če bo res (in mora biti), bo seveda na Drugi Godbi 1995 – le kje drugje! Mamija smo nekateri že videli v živo in moramo priznati, da je v živo mnogo boljši kot na ploščah, tako kot se za izvajalca rai godbe spodobi. In jaz sem ga srečala tudi po koncertu avgusta '94 v pariškem parku La Villete. Takole sva se menila:

? Dober večer gospod Mami. Ali...

Dober večer, dober večer. Kako je pa tebi ime?

? Tatjana.

Dober večer, Tatjana (hahaha).

? (hahaha) Lahko najprej poveš, kdaj in kje si se naučil peti, kakšni so bili tvoji prvi koraki v svet glasbe, najprej v Alžiriji in nato v Franciji?

Sprva sem hodil po vseh porokah in okoliških žurkah ter poslušal skupine, ki so tam igrale. Potem sem se doma iz radovednosti učil peti pesmi, ki sem jih slišal. Nato sem povpraševal, če lahko pri teh skupinah tudi kdaj kaj zapojem. In ob neki taki priložnosti, ko sem zapel z neko skupino, me je videla druga skupina in me povprašala, če bi želel peti pri njih, če bi postal njihov pevec – stalno in samo za njih. Seveda sem se jim pridružil in seveda smo najprej igrali na porokah. Tako kot vsi, sem torej začel na porokah. Tudi na raznih manjših slovesnostih v mojem rodnem kraju Saidi. Tako je bilo v Alžiriji.

? Kaj pa v Evropi: kako si prišel v Evropo? Čez barbeško tržišče in njihovo kasetno produkcijo?

V Alžiriji je bila z mojo drugo skupino povezana neka radijska postaja, kjer smo tudi kaj posneli in izdali, tako da se je mogoče kaj znašlo tudi na Barbesu. Potem pa sem odšel v Francijo. V Franciji sem igral malo tu, malo tam, v glavnem po kabaretihi. Leta 1986 je bil prvi Festival raija v Bobignyju. Tam sem seveda nastopil tudi sam, takoj po koncertu pa je z mano v stik stopila neka diskografska hiša in domnili smo se za podpis pogodbe.

? Katera?

Blue Silver.

? Aha, seveda.

Domnili smo se za snemanje plošče. Tako sem torej začel pri Blue Silver. Z njimi sem dosedaj posnel že štiri albume, samo tu, v Evropi; v Alžiriji sem jih posnel 20, ja, 20, tako po grobi oceni.

? In koliko kaset si izdal?

Samo 17, tukaj. Za toliko vem: to je groso modo. Sicer pa pojma nimam, koliko mojih kaset je na alžirskem, barbeškem in še kakšnem tržišču. Sanja se mi ne.

? Seveda. Kaj pa kakšni koncertni posnetki? Jih imaš... a veš, za rai vsi razlagajo, da je koncert bistvo, da je to živa glasba, ki pride do izraza šele na odru, v živo... In vendar na evropskem tržišču, pa tudi na barbeškem (kolikor se da tam sploh oceniti ponudbo) skorajda ni ene same koncertne izdaje – sami studijski posnetki.

Ja, kasete so ponavadi s tako imenovanih "živih" snemanj; a veš: tam greš v studio, se zapreš skupaj z vsemi glasbeniki in šponaš v živo, tehnika pa snema. Je pa res, da je zelo malo koncertnih kaset, ki bi izšle v



Evropi, cedejev pa še manj. Kaj vem, zakaj... Dosedaj se tega pač ni počelo, mislim pa, da je čas tudi za to in da bo čez dve, tri leta več tudi koncertne ponudbe rajla na različnih nosilcih zvoka. Ampak da bi si to lahko privoščili, bi morali biti kar dovolj znani, ogromno bi morali koncertirati po vsem svetu, se pravi, da bi morali imeti za seboj tudi že cel kup raznoraznih kaset. In to avtorskih. Torej albumov. Albumov, ki bi dosegli Evropejce, Američane, Ruse, Ukrajince, vse, da bi potem tam igrali na koncertih, da bi potem končno lahko izdali tudi koncertno ploščo. Jaz sem že nastopal v Sovjetski zvezi. Ja, nastopal sem v Moskvi: Spasiba... ha, ha... ja, te besede se spomnim.

? Hmm, menda si zapustil Michela Levyja. Zakaj?

Ne, nisem ga zapustil. Michel Levy ni bil nikoli moj manager, samo agent moje založniške hiše. Michel je zastopnik založbe, ki dela zame, denimo predstavnik za tisk, človek, ki dela za založbo in za skupine, ki jih ta založba izdaja. Moj manager pa je Tarik Kebir. Ta hip. Prej ga sploh nisem imel. Sam sem podpisoval z založbami, izdal kaseto ali album, kakšen agent mi je našel koncerte, zmenke za intervjuje in tako. Ampak to je počel predstavnik za tisk pri založbi, kjer sem izdajal, ne manager, ki ga nisem imel.

? Kakšna je po tvojem mnenju vloga pariškega Barbese. Veliko chebov namreč začne na Barbese, najprej tam izdajajo kasete, potem morda šele izide plošča za kakšno evropsko založbo.

Hja, Barbese... kaj vem. Pravzaprav je prvi korak v Alžiriji, tam je kup založnikov, pri katerih se snema in izdaja kasete, kupe kratkih kasetic, ki izhajajo in se prodajajo vse dni... in morda jih kdo kdaj sliši. Barbese pa je raj glasbi naredil več škode kot koristi. Tam so sami lopovi. Neverjetno cveti piratstvo, veliko je prevar, lopovščine. Lej: moja plošča Let me Rai se je prodajala po Franciji in drugih solidnih trgovinah z bogato ponudbo po 75 ali 80 frankov, na Barbese pa so piratske kopije prodajali po 15 frankov. In seveda izvajalec ni imel nič od tega, založnik tudi ne. Vsakdo pa si je raje nabavil piratski album za 15 frankov, ne onega za 75. In to ni dobro, ni dobro za raj in izvajalca, ker se uradno skorajda ne prodaja, četudi gre na Barbese za med – na črno. Ampak – kaj hočeš, tako je. Hahaha.

? Mhm. Slišala sem tudi različne zgodbe, kako so se na Barbese pojavile izdaje plošč, ki sploh še niso izšle. Denimo med pripravo maket za ploščo tehnik posnetke spiratira in proda na Barbese, tam jih seveda takoj razmnožijo in to neobdelano gradivo vržejo v prodajo...

JA! Jaj! To je to. Točno to. To je tisto najhujše in najbolj škodljivo piratstvo. Malo brkljajo in tako izdajajo tvoje kasete enkrat na teden ali pa morda na 15 dni.

? Kaj pa sodni pregon? Zakaj jim ne stopite na prste?

Ne. Nič ne moreš. Na Barbese se ne da ničesar nadzorovati in ustaviti. Nič, prav nič se ne da narediti. To so morilci!

? Je to morda povezano z govoricami, da je pravzaprav vsak cheb nekoli na začetku svoje poti podpisal nekakšno ekskluzivno in večno pogodbo s kom na Barbese, ne da bi vedel, kaj sploh podpisuje...

Hja, ne vem... niti ne...

? No ja, opazila sem, da ima kar precej chebov probleme s pogodbami, ki so jih podpisovali tam...

Ja, seveda. In tudi ne. To je bilo bolj na začetku, potem nas je izučilo. Pevcu so plačali večerjo, se dogovorili za silne kasetne naklade, mu ukazali, naj pripravi podpisati ekskluzivno pogodbo za deset let, pevec jo je podpisal, da bo le imel čim več kaset in uspeha – in potem je lahko snemal deset let in ni dobil niti ficka. Še resnično prave promocije ne: samo tretjerazredne ka-

sete. Ampak to je bilo na začetku, ko pravil še nismo poznali, ko nismo vedeli, kako gre. Da ne podpisuješ pogodb za deset, petnajst let. V Evropi je vse drugače: zveš, da se moraš, preden podpišeš, dogovoriti še o marsičem, razpravljati moraš o publiciteti, ki ti jo bodo nudili, o pravih prodajeh, vsakih 16 mesecev te obvestijo, kako je s prodajo, stvari so resnično natančno in pravilno določene v vseh podrobnostih. Ampak tisto prej v Alžiriji, tisto je pa absolutna zmešnjava. Lopovščina. Sedaj je lopovščina na Barbese. Na Barbese so sami Alžirci in Maročani, ki izkoriščajo

Na obzorju se svetlika princ rajla Cheb Mami

CHEB MAMI

pevce, ki bi radi uspeli, pa ne vedo, kako. Kaj je uspeh? Uspeh lahko dosežeš, če veliko obdeluješ in izpopolnjuješ glasbo, tako da igraš res dobro. Potem jo moraš seveda še dobro posneti in nenazadnje je silno potrebna tudi dobra distribucija. Če samo izdaš kaseto kjer koli, to še ne pomeni, da si uspel. Sploh če je slabo posneta in brez distribucije, a veš.

? Kakšna pa sta po tvoje mesto in pomen raj glasbe. Opazila sem namreč kar precejšen upad zanimanja, celo tu, v Franciji. Glej: konec 80-ih je bil raj pravi bum, tudi v svetovnem merilu, povsod se je slišalo raj, govorilo in pisalo o njem. Sedaj pa se mi zdi, da so se stvari precej umirile, potihnilo je.

Ne, mislim, da ne. No, ja, seveda je res: gledano na splošno, v svetovnem merilu. Ampak gledano od znotraj se sploh ni vse umirilo. Ravno obratno. Prej je nekaj pevcev izdajalo kasete. In ljudje so vedeli, kaj naj kupijo, evropske založbe so vedele, na koga naj se obrnejo. Bilo je teh nekaj velikih pevcev. Sedaj pa vsak dan privre na plano nek nov pevec rajla, njegova nova kasete. In nastane totalna zmešnjava: vsak dan nov cheb z novo kaseto, ki potem vsak teden izda kakšno kaseto – kolikšna je nepopisna! Chebov in kaset. In ljudje sploh ne vedo, kaj naj si nabavijo. Malo poslušajo tu, malo tam in zavržejo. Glej, denimo, jaz, Khaleci, Sahraoui, mi posnamemo eno kaseto, en album na leto. Ne vsak teden ali pa celo vsak dan. Vemo, da je za album potrebno veliko časa in dela. Treba ga je dobro pripraviti, dobro posneti, obdelati vsako podrobnost, glasbo, besedila, vse. In če ljudje to slišijo, jim je verjetno všeč. Če jim ni, upamo, da bomo naredili boljše. Ampak sedaj je toliko chebov, ki izdajajo kasete vsak dan, da so se ljudje sploh naveličali brskati, dosti imajo! Čez glavo. V Alžiriji kroži že skorajda ljudski rek: Ko prideš k prodajalcu kaset in povprašaš po chebu tem pa tem, ne pozabi dodati, naj bo še vroč, od danes, ne od včeraj. "Ne kupuj včerajšnjega kruha in včerajšnjega cheba!" To je reklo. Ja. Pevci pa še kar naprej izdajajo po eno kaseto na dan, dobiček imajo pa le založniki. Izkoriščajo uspeh rajla, uspeh, ki ga je imel in ki ga s takšnim početjem samo uničujejo. Dobesedno razsuvajo vse, kar smo ustvarili. Ampak mislim, da se raj le ne

bo dokončno raztreščil na teh čerih. To bi bilo le preneumno. Vseeno ostaja nekaj pevcev, ki vedo, kaj počnejo in kako je to treba početi.

? Torej verjameš, da bo raj preživel in se nadaljeval?

Ja, seveda. Absolutno. Rai bo obstal. To je glasba tega časa, 90-ih.

? Mogoče, ampak v medijih le ni toliko prisoten. Tudi trendi v pariških, celo arabskih medijih se malce obračajo h Kabiliji...

Ne, ne. Morda je imela ta glasba nekaj uspeha, ampak ima le premalo občinstva. Še kabilskega ne. Ne, ne. Rai pa ima vse Alžirce, Maročane, Tunizijce, tudi Evropejce in Američane, žal pa še ni toliko znan, kot bi lahko bil. In to zahteva še veliko dela – in možnosti! Kajti še lahko kam pridemo, še gremo lahko naprej. Četudi je to nevarno, v show biznisu grozi glasbi resna nevarnost: nevarnost, da umre. Ko prideš enkrat do te točke, ni pomembno nič več, samo še publiciteta. Glasba niti malo ne več. Lahko narediš še tak totalen shit, če imaš dobro reklamo, boš uspel. In tako glasba umre. To je komerciala. Rai pa je glasba. Zato oboje ne gre najbolje skupaj. Rai se ne prodaja samo s publiciteto, ampak predvsem z glasbo. In s koncerti. Si videla, kako je bilo nocoj: ljudje so uživali, plesali, in to predvsem Evropejci, večina je bila Francozov – in vsi so uživali v rajlu. To ni glasba računalnikov in tehnike, komerciala, to je živa, občutena glasba. In nanjo se da odlično zaplesati.

? Kaj pa v Alžiriji, raj glasbo kar naprej prepovedujejo ali vsaj grozijo s prepovedmi.

Ne, ne, rajla ne morejo prepovedati, saj ga ljudje poslušajo. Bil je sicer prepovedan, že večkrat, in morda še večkrat bo, kadar koli dobi Fronta islamske odrešitve kaj moči v roke: večino na občinskih volitvah in tako naprej. A tudi tedaj ga niso mogli prepovedati, samo ignorirali so ga in nam niso hoteli dati dvoran za koncerte. Polena mečejo pod noge. Prepovedujejo ga le posredno. Ne morejo pa ga prepovedati. Ne morejo reči: vsi raj koncerti so prepovedani. Četudi jih v sedanjem političnem položaju nikakor tudi ne moremo imeti, saj tvegamo življenje. Hi hihini. Lahko jih imamo, če se ne bojimo umreti. Ni pa prepovedano. Ha hahaha...

? Hja. Kako se pa razumeš z drugimi chebi?

Odlično. Res. Z vsemi se zelo dobro razumem.

? Ste že kdaj pomislili, da bi naredili skupni koncert: Cheb Mami, Cheb Kader, Cheb Khaleci, Cheba Fadela... vsi skupaj.

Zakaj pa ne, jaz bi z veseljem. Z veseljem bi tudi z vse- zmi posnel dobrodelno ploščo, denimo za boj proti aidsu v Magrebu. Ali iz kakšnega drugega parnetnega razloga. Ampak do sedaj se to še ni zgodilo. Sedaj skuša vsak pevec iz sebe iztisniti maksimum le sam. In to je dobro. Saj smo si konkurenca. In dokler je konkurenca, se bomo trudili biti vse boljši.

? Še zadnje vprašanje: ali veš, kaj se dogaja v Bosni – in kaj meniš o tem?

Kaj mislim? Na splošno mislim, da se dandanes ves svet pobija za prazen nič. Izraelci s Palestinci, Srbi in Hrvatje z Bosanci, pa Južna Afrika, rasizem – to je današnji svet, ki je bolj podoben koncu sveta. Kajti če bi hoteli, bi lahko vsi dobro živeli, vsi skupaj – tudi Izraelci z Arabci, zakaj pa ne, če ne bi bilo rasizma, vojne. Palestina je velika, vsi bi lahko tam živeli, lahko bi imeli koncerte. Večkrat so me povabili v Jeruzalem, a ne morem. Zakaj – ker je to politika! Lahko bi, a ne moremo! Tako je.

? Šukran.

Hvala.

Zasliševala, posnela, prevedla in pripravila
Tatjana Capuder
Cheb Mami bo 10. junija
odpri letošnjo Drugo Godbo



"Kje pa je truplo?" sem vprašala. Francis me je začudeno pogledal in se takoj prijazno nasmehnil. "Abu, si slišal, kaj je rekla Sonja? Kje je truplo. Kdo pa si mislila, da sedi na parah, če ne pokojnica?" "Njen mož," sem odgovorila presenečena, a prav nič v zadregi in tiše dodala: "Moj bog, to je Ona."

Prvič po najmanj štirih urah sem si drznila pogledati na oder, v izbico, prekrito s pisanimi tkaninami, ki se je majala na morda tri metre visokih grčastih palicah na robu saheljskega polja. Šele zdaj sem se zavedla, da mlad možki ni nekajkrat zlezal po lestvi k pravilčno oblečnemu človeku zato, da bi mu ponudil pijačo, ampak da bi truplo, ki je ležalo samo vase, posadil nazaj v dostojanstven položaj. Šele zdaj sem si upala osebo zares pogledati. Pred tem me je bilo strah. Vedela sem, da ne bom mogla zadržati solz, če se moj pogled sreča s po-

Možje so stali negibno vsak zase pod žarečim soncem. Nekaj starejših žena je glasno hlipalo. Mlajše so si neslišno brisale solze v krajce blaga, v katerih so imele zavite speče otroke ali pa so, kot da bi bile v zadregi, prelagnale bele robce po hrapavih kmečkih rokah. Mladi fantje so se zadrževali najdlje od mehkega obroča, ki smo ga sklenili okrog pokojnice. Sedela je visoko nad nami in nas gledala s slepimi očmi, kako se poslavljamo od nje. Fantje so se okorno naslanjali na velika kitajska kolesa in videti so bili silno siromašni, čeprav so si prav gotovo nadeli najlepše in najbolj barvite obleke, kar so jih premogli. Pogumnejši so odložili kolo in se napatili pod oder v senco mangovega drevesa, kjer sta igrala dva balafonista. Vzklicali so in njihovi grleni prizadeti glasovi so se v popolni in absolutni improvizaciji stopili z drugimi. Pričeli so odgovarjati vodilnemu pevcu, katerega hrapavi glas je bil najbolj razpoznaven in prav nič utrujen, kljub temu da je prepeval že od ranega jutra. "O čem pojemo?" sem se ponovno obrnila k Francisu. "O njeni družini in prednikih. Same dobre stvari. In seveda o tem, da smo vsi žalostni. Sicer pa slabo razumem dagaarski jezik. Prav nič ni podoben mojemu frafra jeziku. Glasba pa je pravzaprav ista. Tudi mi igramo na prvi balafon melodije, drugega pa uporabljamo za ritmično osnovo. Igranje na koro pa čedalje bolj tone v pozabo, čeprav tako ali tako nikoli ni bilo tako izpiljeno

kina Faso. Države običajno nimajo svojega vonja, vendar se je meni vseeno zdelo, morda zaradi hipnotičnih balafonov, da vonjam Deželo pokončnih ljudi. "Če bi bila 'ledik in frej', bi skočila v Burkino," sem potožila prijateljema. "Si pa zato živa in zdrava," je rekel Abu. Francis pa se ni pustil motiti in je nadaljeval: "Nenavaden običaj, tole postavljanje trupla v sedeč položaj. Vendar mi Fratraji počnemo še nekaj bolj nenavadnega. Na pogrebu mladega človeka deviškim dekletom in fantom naročimo, naj se postavijo v dve nasprotni vrsti in izberemo slučajne pare. Dekle gre nato s fantom na njegov dom in z njim preživi sedem dni. Dovoljeno jima je vse. Pogosto se zaljubita in ostaneta poročena. Lahko pa se tudi brez zamere razideta in nihče ne omenja, kaj se je zgodilo. Mislim, da želijo povedati, da je žalostne zadeve treba čimprej pozabiti in živeti naprej."



TO, KAR JE BILO, ŠE VEDNO JE

gledom mladega vdovca, ki se v nekaj kratkih dneh po nesreči prav gotovo še ni mogel sprijazniti s tem, da njegove ljube ni več, in ki do tega trenutka morda ni vedel, da življenje lahko tako zelo boli.

Njenega obraza nisem videla, saj je bil skrit za sončnimi očali. Pod lesketajočo haljo so se občila ženina ramena in krepko telo. Eno roko ji je zakrivalo blago, v drugi je držala rožni venec. Meča in gležnje je imel ovite v mrežo, spleteno iz kavli školjk. Muslimanska čepica ni uspela zadržati njenih kuštravih las, ki so, kakor da bi še vedno živeli, počasi uhajali iz skrbno počesanega čopka. Pod odrom je ležal kalabaš z Jezusovo podobenico na dnu. Domačini so vanj metali nevredne stare cekine, ljudje z juga dežele in jaz pa papirnate novce, ki sicer veljajo, toda ne zvenketajo. V trebuhu sem čutila krč in po hrbtu hlad, kljub temu da pokojnice in njene družine sploh nisem poznala in sem se pogreba udeležila popolnoma slučajno. Slučajno ni prava beseda, saj se v Gani slejkoprej znajdeš na pogrebu. Ljudje te nanj pač povabijo in so iskreno hvaležni, če se ga udeležiš. Povabijo pa te, podobno, kot mi povabimo nekoga, ki ga imamo radi, na poroko ali zabavo ob rojstnem dnevu. Vendar pogreb ni zabava, čeprav je običajno ples. Pogrebna slovesnost je za večino Gancev edini pomembni in praznovani mejnik v človekovem življenju. Umreti v Afriki namreč ne pomeni preminiti, to, kar je bilo, v Afriki še vedno je. Zato so pogrebi na črnem kontinentu tako lepi, na svoj nenavaden način celo radostni. Z njimi ljudje drug drugega spominjajo, da je življenje dragoceno, da sta sedanjost in dani trenutek edino, kar resnično imamo.

kot na primer pri Mandinkah. Glasba, ki jo igramo na severu Gane, je mnogo bolj sorodna malijski in burkinjski kot pa akanski glasbi z juga dežele. To je zapletena, poliritmična glasba, vendar blaga in nežna. Ko jo poslušam, imam občutek, da se zibljem v čolnu, ki pluje po reki. Se ti ne zdi, da je lepa?" "Najlepša! Le da se jaz ne vozim v čolnu, ampak letam po zraku," sem se nasmehnila in pogledala v odprto savano, ki ji ni bilo videti konca. Trije dobrodušni baobabi so samevali na požgani ravnini. Okrogle hišice niso stale, temveč rasle iz suhe zemlje. Bile so iste barve kot oranžna prst in porisane z belimi pikami ter

Ker sem vedela, da je bila "uka žeja, goljfiiva kača" tista, ki je Francisca speljala iz njegove harmonične vasi v mnogo manj prijazen svet, in ker priložnost ni bila primerna za zbijanje šal, nisem ničesar vprašala, čeprav me je jezik pošteno srbel.

Mlado ženo so pokopali ob sončnem zahodu. To so storili tako naglo, da ni bilo težko uganiti, da samemu pokopu ne pripisujejo posebnega pomena. Ansambel je še vedno igral. Drug drugemu smo še enkrat stisnili roko in se brez besed poslovili.

Bilo nas je petnajst, Land Rover pa je bil en sam, vendar smo se vendarle nekako stlačili vanj in že smo drveli na jug, v drugačno, bolj zeleno, bogatejšo, a manj tenkočutno Gano.

Nekje blizu mesta Tamale je radio ujel prvi val Radia Kumasi. Zaslišala se je sladka popevka, s highlife pridihom. Prav tako sladke glas je pel: "I have Jesus, I have Jesus, in, in, in, Myself." Ko je v tretje ponovil "In, In, In", sva se z Abujem spogledala in videla sem, da bere moje misli in da bo, ker so Ganci gentlemani, namesto mene rekel nekaj, kar se ženam v Gani ne spodobi: "Škoda, da ne poje ženska." Naslednja pesem je bila podobna prvi. Tretja pa je bila še manj okusna.



geometričnimi vzorci, podobnimi zarezam na Francisovem čelu in lich. Samo nekaj kilometrov od naše vasi, ki je bila tako majcena, da ni premogla niti pravega imena, je tekla Črna Volta. Na drugem bregu je bila druga država, Bur-

V Gano sem prišla tudi zato, da bi zvedela, ali se je zgodilo kaj svežega in nepričakanega na področju



sodobne glasbe. Da Ganci igrajo čudovito glasbo na pogrebih, poglavarstvih ceremonijah, fetišističnih obredih ali v spiritualističnih cerkvah, sem izkusila že pred leti. Toda tovrstna glasba kot da ni imela nobene povezave in še manj vpliva na glasbo, ki jo igrajo in snemajo sodobni glasbeniki. Nisem edina, ki občaluje dejstvo, da je Gana verjetno edina afriška država, kjer je popularna glasba zdrsnila na raven naše zabavne glasbe. To, kar v Afriki imenujejo zabavna glasba, bi v Evropi označili kot jazz, blues, klasiko ali morda glasbeno avantgardo. Zabavna glasba se imenuje samo zato, ker se ljudje ob njej zabavajo in ne zato, ker bi bila, tako kot naša, poneumljujoča in slabo izvedena. Splošni ljudski glasbeni okus je v Afriki na mnogo višji ravni od zahodnjaškega in ljudje nekako nimajo ušes za popevke in neimprovizirano glasbo. Razen v Gani, kar je še toliko bolj nepričakovano, saj vemo, da je prav Gana domovina sofisticiranega in elegantnega highlifa; glasbenega stila, ki je močno vplival na sodobno afriško glasbo, zrasel je v congo rumbo in township jazz, v Nigeriji so mu dodali soul in ustvarili afrobeat, na Slonokoščeni obali so ga preoblikovali v Afroreggae, vplival pa je tudi na sodobno afroameriško glasbo. Toda glasba, ki jo lahko slišiš v Gani zadnjih deset let, je tako imenovani gospel highlife, sintetična mešanica protestantskih verkih himn, popa in tako malo highlifa, da ga skorajda ni vredno omenjati. Skratka, nad sodobno gansko glasbo se je težko navdušiti, kaj šele, da bi se vanjo zaljubil.

Opazila sem, da se je Gana v zadnjih treh letih, kar sem jo zadnjič obiskala, spremenila in to na bolje. Trgovine so dobro založene, ceste manj luknjaste, ljudje bolj elegantno oblečeni kot pred leti, v vaseh, kjer so še pred dvema letoma brlele petrolejke, zdaj veselo svetijo žarnice. Ljudje so videti čisto zadovoljni celo s svojimi politikami in še bolj s tem, da jih lahko po novem odprto in brez strahu kritizirajo. Zato tudi popustljiveje razmišljajo o preteklosti in v središču Akre ponovno stoji Nkrumahov spomenik, vsaj dvakrat višji od tistega, ki so ga razočarani in jezni Ganci pred tridesetimi leti raztreščili na drobne koščke. In ker sem upala, da novega in dobrega ne bo moč samo videti, ampak tudi slišati, sem se že prvi dan svojega obiska odpravila na potep po Akri in se pri uličnih prodajalcih kaset pozanimala, kaj je trenutno najboljša ali najpopularnejša glasba v Gani. K poizvedovanju me je spodbudila tudi novica, da se je gospodarsko prebujena Gana prva med afriškimi državami odločila stopiti na prste piratstvu glasbenih kaset, nadlogi, ki hromi glasbeno industrijo po vsem kontinen-

tu. Od lanskega leta je preprodajanje ponaredkov kaznivo dejanje. Prepričana, da se je glasba le morala spremeniti na bolje, sem vneto prisluhnila dvema novima ploščama; Amaye Dedejevi Me Fre Wo in Ameyawovi Ghana Jama. Glasba mi ni bila všeč in upala sem, da sem samo napačno izbrala. Nato sem poslušala še tretjo ploščo, pa četrto in deseto in odnehala. Celo novi album Diamonds Forever skupine Western Diamonds, ki naj bi igrala najbolj svež ter s soukusom popestren highlife, se mi ni zdel omembe vreden odmik od vsesplošno razširjenega mijavkajočega highlifa. Ker se nisem želela vdati žalostnemu dejstvu, da je prav Gana, moja druga domovina, izjema, ki potrjuje pravilo, da so Afričani glasbeno superiorni ljudje, sem poizvedovala dalje. Vprašala sem tudi Francis in Abuja, oba entuziastična poslušalca, kakšna, mislita, da je sodobna ganska glasba. "Tako slaba ni, da bi jo svojim otrokom prepovedal poslušati, ampak dosti boljša pa tudi ne," je odgovoril Francis. "Še slabša," ga je popravil manj diplomatski Abu, "če ne bi študiral v Angliji in tam slišal glasbe, ki jo igrajo drugod po Afriki, sploh ne bi vedel, kako zanič je naša. Kako naj poslušam te 'Jezuse gor in dol' potem, ko sem slišal Mahlathiniya in Thomasa Maptuma. Poglej Kanda Bongo Mana, Pepeta Kalleja ali Tabuja Leyal To je živa glasba s krvjo in dušo. Dobro, zairske glasbe se lahko naveličaš, toda naveličaš se je zato, ker si jo preveč poslušal, highlife pa te spravi v slabo voljo po petih sekundah. Dokler sem živel na severu Gane, sem imel vsaj možnost poslušati Radio Ouagadougou. In kaj vse so vrтели, od kamerunske makosse do malijskega jazza. Gana pa je zaprta sama vase, izolirana od ostale Afrike, in z izjemo cenenege zahodnjaškega popa ne slišimo ničesar tujega. PANAFEST* bi jo naj malenkost odprl, toda na žalost je ostal elitistični dogodek, poleg tega je bil organiziran čisto po afriško. Videti je bilo našo birokracijo v vsej njeni razkošni neučinkovitosti in slišati malo dobre glasbe. Prišle naj bi zasedbe iz skoraj vseh afriških

držav in tudi s Karibov, na koncu pa smo lahko poslušali peščico ganskih bendov, saj so organizatorji povabljenim glasbenikom pozabili poslati dokumente in denar za letalske vozovnice. Veliki koncert na Independence Squaru, kjer naj bi igrali tudi Ziggy Marley, Yvone Chaka Chaka in Salif Keita, pa je bil pravi polom. Prišel naj bi se ob dvanajstih, toda glasbeniki niso hoteli na oder, ker ni bilo dovolj poslušalcev. Poslušalcev pa ni bilo, ker so bile vstopnice katastrofalno drage. Oskubljen koncert se je pričel ob polnoči, ko so odprli vrata vsem tistim, ki niso imeli dovolj denarja, da bi si kupili vstopnice." Francis je prikimal: "Stevie Wonder pa vseeno pravi, da bo prišel živeti v Gano. Ha, ha, verjetno zato, ker je bil v deželi samo šestnajst ur. Res je, izolacija je naš problem. Gana je obkrožena z frankofonskimi deželami, s katerimi nima ne pravega gospodarskega in še manj kulturnega stika. Odkar je v Liberiji vojna, Sierra Leone pa je popolnoma obubožal, tudi z njimi nimamo več prave kulturne izmenjave, razen bogenev, seveda. Nigerijska glasba in njihova kultura pa je za nas Gance tako ali tako preveč agresivna. Zakon o glasbenem piratstvu je korak v pravo smer, saj bo oživil glasbeno industrijo. Toda trenutno še ni čutili izboljšanja. Sprememba se kaže samo v tem, da ni več moč kupiti niti kaset zairske glasbe. Vse po vrsti so bile namreč piratske. No, saj se tudi v ganski glasbi najde dobra izjema. Tisti novi album Samuela Owuse Mem Pe Mehu Asem ni slab."

Pripeljali smo se v Kumasi in Owusovo ploščo sem poslušala in reči moram, da ni slaba. Toda pohvala pomeni nekaj podobnega kot če v Sloveniji pravimo, da nek naš domači film "ni slab". Film nam bi bil čisto zares všeč, mnenja, da je dober, pa tudi nismo in še na kraj pameti nam ne pade, da bi ga primerjali s tujimi filmskimi dosežki. Mislimo si samo, da ni tako zelo obupen kot smo pričakovali. Toda za razliko od slovenskega filma je sodobna ganska glasba le imela svoje zlate čase in Ganci so na highlife lahko resnično ponosni. Zlati časi so se pričeli na Zlati Obali, kot se je Gana imenovala, dokler so ji vladali Britanci. Zlata vreden pa je bil kakovovec, ki na tem koncu sveta najbolje uspeva in ki je deželo relativno obogatilo že ob koncu devetnajstega stoletja. Na Zlati obali pa so imeli, za razliko od drugih

afriških držav, od lastnih naravnih bogastev nekaj koristi tudi domačini. Denarja so imeli ljudje v tistih časih dovolj in zapravili so ga tudi zato, da so si nakupili uvožene instrumente: kitare, trobente, harmonike in še kaj. Privoščili pa so si tudi prave gramofone in tako zvedeli, kaj igrajo v Evropi in predvsem v Afriki. Najbolj dovtetni za novo so bili ljudje, ki naselejujejo gansko obalo, predvsem ljudstvo Fanti, tudi zato, ker so bili v stiku z Evropejci že najmanj štiristo let. Poleg tega so v pristaniška mesta neredko zašli mornarji in ribiči iz Liberije. In prav Kru mornarji naj bi Fante naučili igranja na akustično kitaro, katerega so ga imenovali "palm wine music". Jacob Sam, prvi highlife glasbenik, ki je posnel ploščo, se je izučil tega žlahtnega poklica pri liberijskih pomorcih. Z misijonarji je v deželo prišla tudi cerkvena glasba, s kolonialnimi uradniki plesni orkestri in s kolonialno vojsko vojaške pihalne godbe. Večina rekrutov, ki je služila angleški kroni v Zahodni Afriki, je bila po rodu z Barbadosa ter Jamajke in ti so s seboj prinesli maringo. Že ob prelomu stoletja je na jugu Zlate obale igralo na stotine pihalnih godb, ki so vojaške koračnice igrale mnogo bolj plesno kot vojaško. Istočasno so po mestnih kinematografih in klubih pričeli nastopati črnski plesni orkestri. Igrali so valčke in ragtime in kmalu ugotovili, da se domača elita raje vrti ob afriških ritmih. Vsi ti zunanji vplivi so se postopno stopili drug z drugim in z lokalno glasbo.



TO, KAR JE BILO, ŠE VEDNO JE

Nastal je "highlife", ki pa ob pričetku stoletja še ni imel svojega prikupnega imena, ampak se je glede na plemenske in silsko-instrumentalne razlike imenoval osibi-saaba, annkadanmu, adaha, konkoma... itd. Glasbo so poimenovali highlife tisti, ki so v dvajsetih letih ostali pred vrati plesnih klubov, ker niso premogli metuljčka, večerne obleke in sedmih šilingov. Prvi highlife ansambli The Excelsor Orchestra, Jazz Kings in Sugar Babies so igrali predvsem črnski eliti. Toda highlife se je vendarle izmuznil na gansko podeželje in se tam obogatil z glasbenimi izročili različnih kultur. Svoj višek je dosegel po drugi svetovni, tudi zaradi prekipavajočega vzdušja tik pred neodvisnostjo. Petdeseta leta so bila v znamenju kralja highlifa, trobentača E.T. Mensaha in njegovega odličnega orkestra Tempos. Glasba, ki so jo igrali Tempos, zlitje swinga, calypso in afro-kubanske glasbe s highlifom, še danes predstavljajo prototip sodobnega highlifa. Svoje je prispeval Louis Armstrong, ki je Gano obiskal v letih 1957 in 1961. Highlife je cvetel še v šestdesetih in tudi sedemdesetih letih, čeprav se je nekoliko banaliziral s popom in predvsem disco glasbo.

Ob koncu sedemdesetih let se je od korupcije izčrpana Gana znašla v vrtincu političnega nasilja. Država je bila gospodarsko zlomljena in leta 1983 je Gancem pretela celo lakota in humanitarna katastrofa etiopskih razsežnosti. Ljudje so pričeli bežati na tuje, predvsem v Zahodno Nemčijo, Veliko Britanijo in Kanado, in tja se je preselilo tudi jedro highlife glasbe. V nesrečni Gani pa je na prizorišče stopila carkev, ki se je ponudila kot edini glasbeni pokrovitelj. Glasbenikom je sicer omogočila preživetje, toda celoten proces je zahteval svojo ceno. Lahko bi rekli, da je highlife "redno zaposlil", postal je preveč namenski, golo ustvarjanje in glasbena inovativnost pa sta bila potisnjena na stranski tir. Poslušalci pa so ob slabi ponudbi postopoma pozabili, kako zveni kvalitetna plesna glasba.

Toda ašantski "roots" oziroma "palm wine" kitarist Koo Nimo je vso krivdo za nezavidljiv položaj sodobne ganske glasbe pripisal težki gospodarski krizi, pomanjkanju kakršnegakoli finančnega pokroviteljstva ter nespoštovanju glasbenega poklica v državi. Povedal je, da je leta 1979 več kot deset tisoč ganskih glasbenikov in poslušalcev v Akri stavkalo zaradi nemogočih razmer, v

poklica ter glasbe nasploh in se sklicevali na Nkrumahove čase, ko je veliko umetnikov uživalo skoraj prestižni položaj. Če tega ne zmore, naj jih vsaj ne ovira in jim preskrbi vinil. Štirinajst dni po demonstracijah so z državnim udarom prišli na oblast mladi nedobudni oficirji, ki so z operacijami "hišnega čiščenja" na hitro "razrešili" probleme glasbene industrije in tistih, ki so si drznili ugovarjati. "Seveda," sem pritrjevala, "če človek živi low life, težko igra highlife," in hkrati ugovarjala z argumentom, da v svetovnih glasbenih velesilah Gvineji, Maliju in Zairu ljudje živijo desetkrat slabše kot v Gani v najtežjih časih in dodala, da najboljšo latino glasbo igrajo na Kubi, ki ne slavi po blagostanju. Vendar se z gospodom Koo Nimom, ki se prizadevno bori za ohranitev glasbene tradicije svojega ljudstva, ni bilo pošteno prerekat.

Poleg tega sem pod vročim afriškim soncem izgubila voljo do "socialnega raziskovanja". Da, dobro glasbo bi seveda z veseljem poslušala in sem jo tudi slišala na še enem, tokrat ašantskem pogrebu. Nato pa sem si zataknila vato v ušesa in sedla v prvi avtobus do obmorskega mesta Cape Coast.

In tam so me že prvo jutro zbudili, kot se v Afriki spodobijo, bobni in ženski smeh. Na hotelskem dvorišču so žene plesale, bobnale in pele. Seveda so pele bogu v čast in prepričana sem bila, da mu je njihova pesem ugajala. Tudi drugod po mestu so ljudje zganjali podobne direndaj. "To je Afrika," sem se smejala sama sebi. Ganski profesionalni glasbeniki morda res dremajo in ganska glasbena industrija ni konjske fige vredna, toda



4

kjer zapoje vse, česar se dotaknejo človeške roke, se lahko v prihodnosti zgodijo samo lepe stvari. Tudi na obali so peli. Ribiči so iz bučečega morja vlekli deblak in si s pesmijo obnavljali moči. Privlekli so ga na suho, sedli na topli pasek in si prižgali cigarete. Na veselo pobarvanem čolnu je bilo z veselimi črkami napisano "Sea never dies".

"Res je," sem pritrčila ganski ljudski modrosti in res je tudi, da to, kar je bilo, še vedno je. Za našimi hrbti je strazil bell grad, kamniti spomenik črne zgodovine. Od tukaj so odgnali nesrečne, ponižane ljudi v suženjstvo. Ničesar razen žalosti in glasbe jim niso dovolili odnesti s seboj. Toda njihova skromna popotnica je danes sreča vseh nas.

Sonja Porle

"PANAFEST (Pan African Historical Theatre Festival) je gledališki, glasbeni plesni, filmski ter literarni festival, ki predstavlja sodobne afriške kulturne dosežke, kot tudi dosežke črnske kulture nasploh ter obuja ideje panafrikanizma. Traja mesec dni in večina prireditev se odvija v glavnem mestu Akri ter srednjeveških mestecih, kot sta Cape Coast in Elmina, oziroma v njihovih gradovih, ki so jih postavili evropski trgovci s sužnji. Prvi festival je bil avgusta leta 1992 in drugi decembra 1994.

Podpisi k fotografijam:

- 1 Orkester igra na pogrebu.
- 2 Vodilni pevec.
- 3 Koo Nimo, ašantski kitarist in pevec.
- 4 Ganska glasbena trgovina.
- 5 Elminčanke na poti v spiritualistično cerkev.



5

katerih so se znašli glasbeniki in glasbena industrija. Zahtevali so, naj vlada spremeni odnos do njihovega

industrija je samo industrija in deset suhih let prav gotovo ne more osušiti mogočne tradicije. V deželi, kjer ljudje plešejo od prvega do sedemdesetega leta starosti,

Seveda imamo priložnost, na katero smo čakali kar nekaj časa. Stella Rambisai Chiweshe je namreč afriška glasbena legenda.

Ni tako popularna, kot so popularne nekatere zvezde prve struje afriške popularne glasbe (npr. iz stare garde žal že preminuli Franco ali še vedno delujoča Miriam Makeba in Fela Anikulapo Kuti, pa vrsta zairških posterjev ter zvezdniki s severozahodne obale kontinenta, kot sta Youssou N'Dour ali Salif Keita). Prav tako v lastni domovini, v Zimbabveju, ne sproža tolikšnih izbruhov navdušenja, kot to uspeva Thomasu Mapfumu in celo The Bhundu Boys. Kar pa še ne pomeni, da je ne bi v domovini spoštovali vsaj toliko kot omenjene zvezdnike in da jo pravi poznavalci kvalitet afriškega etnopopa, ki prisegajo na vpetost tradicionalnega v sodobno glasbeno tkivo, ne bi posebej cenili. Kajti: Stella Rambisai Chiweshe je kraljica mbire, tradicionalnega zimbabvejskega instrumenta, t.i. palčnega klavirja, ki ga v različnih izvedbah in pod različnimi lokalnimi imeni (sanza, kalimba ipd.) pozna takorekoč ves črni kontinent.

Stella prihaja iz okolja z izrazito moško dominacijo in ta je še posebej močno prisotna prav v tradiciji 'maridzambira', torej tradicionalnih glasbenikov mbire, prenašalcev kulture 'starih' iz roda v rod. Ko se je v zgodnjih 60. odločila, da se bo posvetila igranju mbire in njenemu izročilu, je v svoji sredini povzročila mnoga razhajanja.

Vendar je bila vedno odločna osebnost, ki je vedela, kaj hoče. Tako je prehodila običajno pot moških izvajalcev te tradicionalne glasbe zimbabvejskega ljudstva Shona, ob tem pa odprla še številne nove razsežnosti, ki ji jih je omogočila prav posebna, ženska pozicija. Njena dosedanja poklicna kariera razpade v tri razdobja, a izkušnje vseh treh še danes produktivno kombinira in jih vzporedno razvija. Po trdem uku konec 60. je sledilo najprej spopadanje s tradicijo in služenje skupnosti, kar je bilo istočasno podloženo še s posebnimi zahtevami obdobja: s podporo borbi za neodvisnost. Tako je Chiweshejeva v 70. zaslovela kot ritualna pevka in glasbenica, ki je v tradiciji "maridzambira" morala vsaj tri dni v tednu na različnih slovesnostih z magično močjo mbire privabljati duhove prednikov, opevati heroje in pomirjati domača božanstva. A potreboval jo je tudi nastajajoči sodobni Zimbabve. Zato se je leta 1974 pričela njena vzporedna pot znotraj glasbene industrije, v prvem obdobju dokumentirana na več kot 20 singlih, izmed katerih je bil Kasahwa že leta 1975 prodan v zlati nakladi. Ob tem podatku morate vedeti, da je bila mbira in seveda kakršnokoli izražanje lastne kulture z njeno pomočjo v zadnjih letih kolonialnega režima prepovedana in da so te instrumentaliste zapirali. Po izboru neodvisnosti se je pridružila National Dance Company of Zimbabwe, da bi pomagala ponesti v svet informacijo o bogati kulturi nove države. S to skupino je sodelovala od leta 1981 do 1984, z njo prepotovala lep kos sveta (poleg Afrike tudi

Azijo, Avstralijo in Evropo) ter razvila še eno svojih sposobnosti – plesno-, ki ji je ob glasbeni omogočila, da vse do danes vztraja še pri eni obliki svoje dejavnosti: pri glasbeno-plesnih delavnicah, na katerih prenaša svoje bogato vedenje na mlajše generacije Zimbabvejcev, v zadnjem času pa tudi Evropejcev in Američanov. Njeno tretje obdobje se prične leta 1984 z odločitvijo za samostojno mednarodno kariero, s prvimi turnejami po evropskih koncertnih odrih in s prvimi izidi "evropskih" plošč. Chiweshejeva je na diskografskem trgu Evrope in Amerike še vedno slabo prisotna, a je vseeno dostopno gradivo več kot samo prepričljivo, saj odstira tančice z obeh polov njenega glasbenega delovanja: s tistega, zavezanega nepovrnjenemu tisočletnemu izročilu 'maridzambirajev' in s tistega, ki ve, kako izrabiti pop mehanizme za uveljavitev prvega. S hitom Kachembere z ep-ja Ndizvozo se je leta 1988 prvič predstavila Angliji in se uveljavila izven domovine. Ta ep je bil posledica njenega triumfalnega nastopa v okviru londonskega Beat Apartheid Road Festivala leta 1987 in ga je skupaj z drugim pod naslovom

STELLA RAMBISAI CHIWESHE ZIMBABVEJSKA KRALJICA MBIRE

prvimi turnejami po evropskih koncertnih odrih in s prvimi izidi "evropskih" plošč. Chiweshejeva je na diskografskem trgu Evrope in Amerike še vedno slabo prisotna, a je vseeno dostopno gradivo več kot samo prepričljivo, saj odstira tančice z obeh polov njenega glasbenega delovanja: s tistega, zavezanega nepovrnjenemu tisočletnemu izročilu 'maridzambirajev' in s tistega, ki ve, kako izrabiti pop mehanizme za uveljavitev prvega. S hitom Kachembere z ep-ja Ndizvozo se je leta 1988 prvič predstavila Angliji in se uveljavila izven domovine. Ta ep je bil posledica njenega triumfalnega nastopa v okviru londonskega Beat Apartheid Road Festivala leta 1987 in ga je skupaj z drugim pod naslovom

foto: *Kunstlerarchiv*



Ambuya? tedaj izdala angleška založba Globestyle (pозneje pa ju je združila tudi na enotnem cd-ju, ki velja za njen prvi album). Ta zbirka Stellinih pesmi je bila potem precej časa edini dostopni diskografski vir zunaj njene domovine, ki je dokumentiral njeno odlično roots muziciranje. Pozneje je za ponatis Ambuya? poskrbela berlinska založba Piranha. Mojstrica se je s posameznimi posnetki pojavila na nekaj kompilacijah ter nato 1990 doživela nastop na berlinskem festivalu Heimatklänge in izid prvega zares kompletnega evropskega albuma Chisi. Do lani sta mu sledila še dva – Kumusha in Shungu – prav tako izdana pri založbi Piranha; vse to dogajanje pa se povezuje z izjemno uspešnimi koncertnimi turnejami po Evropi, izmed katerih velja še posebej izpostaviti lanskoletno v okviru WOMAda, ki jo je prvič popeljala tudi v ZDA.

Danes Stelli Rambisai Chiweshe vsi priznavamo, da je ena najbolj originalnih ustvarjalok sodobne zimbabvejske glasbene scene. Njena unikatna zmes tradicionalnih shona pesmi, osebnih zgodb, opažanj aktualnega dogajanja okrog nje, pripovedk starodavnih duhov, prerokov in sploh prednikov zimbabvejskih ljudstev – vse to jo vodi v kompleksnost izraza, ki je v navideznem kontrapunktu z njenim preprostim muziciranjem. A prav v spreji preprostosti in kompleksnosti, podstavljeni z vsem omenjenim, je bogastvo, ki ga danes ob njej skorajda ne premore nihče v tem delu afriškega kontinenta. Nikoli se ne odreče zanimivim aktualnim razsežnostim svojega sicer z žlahtno patno arhaičnosti prevlečenega muziciranja, ki ga uspevajo narediti dovolj sodobno zvenečega, da ga ni mogoče kar brez ostanka potisniti med etnomuzikološke zanimivosti. Prav v soigri arhaičnega in sodobnega je vznemirljivost njene glasbe; subtilno prepletanje zvona mbire in drugih akustičnih tradicionalnih glasbil (npr. ngomo in hosho), večglasnega petja in ritmičnega ploskanja z elektrificirano podlago kitar ali trdnim ritmom standardnega bobnarskega kompleta uvršča njeno glasbo med zanimivejše izdelke v siceršnji ponudbi afriškega etnopopa. Njene koncertne potrditve opisanih kvalitet, ki se nam obetajo v letošnjem letu, so zato izziv, ki ga ne smete zamuditi.

Zoran Pistotnik



Stella Rambisai Chiweshe bo s projektom Kumusha nastopila na letošnji Drugi godbi 14. junija.

"Drama Jamesovega ponovnega vstajenja v Newportu in tamkajšnje družnje blues glasbenikov sta ustvarila pred-woodstockovsko iluzijo o vnovičnem rojstvu bluesa. Leta kasneje, ko sem spet poslušal posnetke Jamesovega koncerta, sem dojel sentimentalno, otroško radostno naravo svojega navdušenja. Drama je bila posledica negotovosti, ali James sploh lahko nastopi. Od tod triumf njegovega nastopa. Toda to je bilo zmago slavje bolehnega glasbenika na način soap opere. James je komaj zmo-gel kaj odigrati na kitari in je šepal skozi okleščeno spremljavo v Devil, Sick Bed Blues, Cypress Grove in Cherry Ball. Vznemirljiv je bil njegov napor, ne pa same izvedbe."

(Stephen Calt iz knjige I'd Rather be the Devil; Skip James and the Blues)¹



Skip James v Newportu.

Razliko v gledišču dominantne bele in segregirane črnske kulture v Združenih državah lahko razberemo tudi v, glede na širši družbeni kontekst, marginalnem pojavu v polju popularne glasbe

- v pojavu, ki ga danes vsi opisujejo kot blues *revival* šestdesetih let.² V medijih je zloženke, ki so opisovale dogajanje okrog bluesa, krasil latinski prefiks 're':
- *revival* kot obujanje preteklosti, poustvarjanje bluesa, imitiranje stilov;
- *rebirth* kot ponovno rojstvo, oživetje bluesa;
- *rediscovery* kot ponovno odkritje tradicionalnih (country) blues glasbenikov, predvsem tistih, ki so snemali v dvajsetih in tridesetih.

V splošnem blues *revival* označuje kompleksno in večsmerno



dogajanje, ki se je zavleklo v današnji čas in sprva ustvarja varljiv vtis kontinuuma, predvsem zaradi njegovih glavnih protagonistov, blues glasbenikov in v prvi vrsti takratnih 'iskalcev', mlajših belih navdušencev nad bluesom, danes pač vodilnih piscev o bluesu, vodij gramofonskih založb, koncertnih promotorjev, uveljavljenih glasbenikov.

Blues *revival* pa v ožjem pomenu in primarnem pojavu označuje predvsem oživiljanje in čaščenje predvojnega Big Joe Williams s svojo 9-strunsko kitaro, čakajoč na svoj nastop na folk festivalu.

BLUES

preteklost v sedanjosti blues revival

down-home bluesa z vrhuncem v 'ponovnih odkritjih' in poskusih vnovičnih glasbenih karier črnskih glasbenikov, ki so med belimi blues navdušenci veljali za legendarne, in njihovih epigonov v urbanih, mestnih okoljih.

Je torej proizvod percepcije, ki gleda na drugo kulturo od zunaj, si jo postavlja in razlaga s svojim referenčnim okvirom, s pozicije, v kateri se ji njene poteze zdijo nesmiselne in iritantne, a hkrati v njenem prevajanju neizmerno privlačne. V amerškem primeru kulturni razmik prekrivajo razmerja dominacije belih nad temnopoltimi, podaljšano suženjstvo, kot mnogi avtorji interpretirajo legalizirano rasno segregacijo.

Ugovor bluesmana iz Bentonie v Missisippiju Skipa Jamesa ob 'odkritju' leta 1964, "da ga ni nihče odkril, saj je že ves čas tukaj" in "da ga preteklost ne zanima, saj jo je dal skozi", velja torej brati ravno v tej luči; obenem, kot pronicljivo ugotavlja Calt, zadnja pevčeva izjava sovпада z vse-amerškim odnosom do tradicije, ki je diametralno nasproten ideji tradicije, kakršno so gojili 'folk šolniki'.³ Avtor ne ostaja dolžan niti slednjim in blues *revival* obravnava v kontekstu folk gibanja (*folk movement*) kot proizvoda ideologije folkloristov, ki tradicionalno glasbo Afro-Američana, torej tisto, kar naj bi bila folk ljudska pesem, obravnava predvsem kot pesem, ki jo poje *folk-Negro*, črnce s plantaže; s podmeno, da

1 Stephen Calt, *I'd Rather be the Devil, Skip James and the Blues*, str.272, Da Capo Press, New York 1994.

Po odlični biografiji Charleyja Pattona, ki jo je napisal z Gaylom D. Wardlowom, je v biografiji o Skipu Jamesu, blues ekstravagantnežu fantastičnega talenta, Stephen Calt, sam aktier blues *revivala*, introspektivno "izzval vrednote blues zanesenjakov in prizprašal splošno sprejeta stališča o blues žanru, njegovi zgodovini in njegovih nosilcih" (Paul Oliver).

Knjiga je nastala po več kot sto ur posnetih avtorjevih pogovorov s Skipom Jamesom med

leti 1964-69.

2 Fenomen je v vsej večplastnosti imenitno tematiziral Jim O'Neal v *I Once Was Lost, But Now I'm Found*, v: *Nothing But The Blues*, Lawrence Cohn (ed.), Abbeville Press, New York 1993.

Pri navajanju dogodkov se ob Caltovi knjigi sklicujemo predvsem na ta O'Nealov tekst. Zainteresiranim priporočamo še: Bob Groom, *The Blues Revival*, Studio Vista, London 1971.

3 Stephen Calt, prav tam, str. 254.

naj tam tudi ostane. *Revival*, oživljanje preteklega stila, "namreč pomeni, da je treba prištetu k tej neaktualni podobi še formo njene aktualnosti, pozicijo, iz katere je bila aktualna."⁴

Analogija z nekim drugim *revival* stilom, namreč z oživljanjem New Orleans jazza, *dixielanda*, ob koncu tridesetih bo naš ovinek, preden se potopimo v folk gibanje konca petdesetih in začetka šestdesetih let, saj bomo v prvem bolj množičnem *revivalu* v zgodovini popularne glasbe našli nekaj presenetljivih podobnosti s tistim, ki nas predvsem zanima.

NEW ORLEANS REVIVAL

Ob koncu tridesetih let v jazzu lahko detektiramo dve reakciji na izrazito komercializacijo swinga kot prve množične godbe belih in črnih: eno je predstavljala opredelitev predvsem črnih jazz glasbenikov, 'pogled naprej', ki je rezultiral v bebopu, drugo pa 'pogled nazaj', ki se je v spoznanju razprodaje glasbenih idealov zatekel k **izvorom, h koreninam** jazza, k njegovi 'avtentični obliki', v New Orleans. Ta stališča so zagovarjali predvsem starejši ljubitelji jazza in pa nekateri ugledni pisci, med drugimi Rudi Blesch, ki je trdil, da "lahko to glasbo igrajo le črnski glasbeniki, predvsem tisti iz New Orleansa".⁵ *Revival* New Orleans jazza lahko strmemo v nekaj potezah:

– reakcija na komercializacijo jazza (swinga), tako kritikov in piscev o jazzu kot starejših ljubiteljev.

– 'ponovna odkritja' še živečih jazz veteranov: Jellyja Rolla Mortona (serija posnetkov za Library of Congress Alana Lomaxa), Sidneyja Becheta, predvsem pa kometista Bunka Johnsona (1942), 'pravega', 'pristnega predstavnika stare šole', in pozavnista Kida Oryja (1944, serija oddaj na jazz programu radijske postaje CBS v Kaliforniji, ki jih je vodil Orson Welles).

– ponovne izdaje starejših posnetkov vodilnih new-orleanskih bendov, ki so jih po začetnem povpraševanju mlajše publike začele v manjših nakladah na trg pošiljati najprej neodvisne majhne, kasneje vodilne gramofonske založbe, ki so začele snemati tudi novonastale bende.

– odprtje nočnih klubov, kjer so v živo izvajali *dixieland*, kot so po nadimku južnih držav poimenovali bazični neworleanški stil. Indikativno, centra *revivala* sta bila New York in San Francisco.

– namerno oživljanje stila igranja starejših črnih bendov, ki se je dogajalo pod geslom **real jazz is black jazz**. Predvsem San Francisco je postal središče revivalistov. Modnost starega jazziranja so še najbolje izkoristili beli glasbeniki (Eddie Condon, Pee Wee Russell idr.), ki so rasli ob tej glasbi in jo tudi igrali, predvsem na podlagi muziciranja belih jazzistov, npr. Bixa Beiderbecka.

– po II. svetovni vojni imitacija stila predvsem na ameriških šolah in kolegih po vzoru Condonovega jazza. Beli dijaki in študentje, pripadniki srednjega sloja, postanejo glavna publika in hkrati izvajalci tipično slavnostne, paradne godbe za vsako priložnost.

Za publiko je bil šestdesetletni Bunk Johnson resnični relikv preteklosti. Dejstvo, da so Johnson in njegovi muzikanti krepko fušali, okorno ritimizirali, ni bilo pomembno. Štela je **pristnost, avtentičnost** pravega izvajalca jazza.

BLUES MED FOLKJI

Alan Lomax precej jezno popisuje *revival folk* pesmi ob koncu petdesetih let v Združenih državah, ki mu je sam pomagal na noge. Potem ko so Guthrie, Leadbelly, Pete Seeger in nekaj drugih zazibali folk, je kar naenkrat na ulicah na stotine pevcev in skupin, se pridruža. In potem napiče mlade *folklike*, ki trdijo, da je v *coffeehouses* in na ulicah Washington Squara več folk glasbe kot v ruralni, podeželski Ameriki, kjer izumira. V dokazovanju nasprotnega se je Lomax, zgrožen ob misli, da bi ti prijetni mladci nadomestili "veličastnost prave stvari", odpravil na jug in jo leta 1959 snemal med belimi in črnimi.⁶ To folkloristovo gesto Robert Palmer afirmira v odnosu do selektivnega zgodnejšega nabiranja ljudskih pesmi (*folksongs*): "Bolj prosvetljen pogled na ljudsko glasbo je, da je ta karkoli *the folks* igrajo v svoji skupnosti. Takšen pristop je do nje zavzel Alan Lomax." "Do ameriškega *revivala* folk glasbe v petdesetih in zgodnjih šestdesetih bi verjetno vseeno prišlo, toda če ne bi bilo Lomaxovih ekstenzivnih terenskih snemanj, bi imela prva generacija urbanih folkijev na zalogi za oponašanje precej manj pesmi in stilov."⁷

Stephen Calt ima na takšno razumevanje stvari ostre in povsem utemeljene pripombe: Leadbelly je bil prvi blues pevec z etiketo folk pevca, pa še obsojeni morilec zraven.⁸ Ob prihodu v New York iz louisianske kaznilnice je postal spolirano čist profesionalni *folk singer*: "Pravi Leadbellyjev (dodajmo, Johna in Alana Lomaxa, op.I.V.) prispevek k folk glasbi je bilo dejstvo, da je poosebljal imaginarni idiom. Če se je prej

zdelo, da je folk glasba obstajala na način zbiranja pesmi, je zdaj postala žanr, ki je spominjal na pop glasbo, povezan z osebnostmi in izvajalci. Njihov material je bil sekundarnega pomena." Calt ne popušča in sarkastično dodaja: "Po Leadbellyjevi smrti leta 1950 je postalo jasno, kaj je bil folk pevec: v drugačnem kontekstu se ga ni dalo zaposliti. Bil je performer, tako oddaljen od 'svojega ljudstva' (*the people*), da se je zanj zanimala le peščica. Njegove poveljčevane plošče so se, tipično, v sosesčini prodajale v sto izvodih."⁹

Glavni protagonist oživljanja folka je najstnik *beatnik* (kasneje imenovan tudi *folknik*, včasih *peacnik*), šolajoč se beli mladec ali mladenka srednjega sloja, ki se upira rock'n'rollu, množičnemu okusu svojih sovrstnikov, v zbirališčih, kavarnah Greenwich Villaga (*coffeehouses*) prepa za starejšimi beat vzorniki, kakršen je bil Jack Kerouac in poslušal predvsem akustično glasbo, folk pesmi, ki jih izvajajo amaterji ali polprofesionalci. Vendar, če je Kerouac, v svojem idealističnem čaščenju jazza in črnskega glasbenika imel pretanjen poslušal za progresivni jazz, ga folkli ni imel. Beatniki (folkiji) so bili introvertirana, tiha, ekskluzivistična subkultura. Npopularnost folk glasbe je bila osnovni razlog za njeno poslušanje. Kot opozarja Calt, je bil nekomercialen značaj folk plošč, tudi tistih založbe Folkways, pravzaprav njihov tržni potencial, saj so bile dražje od komer-



Mladi blues fanatik Stephen Calt s sestro Maggie na obisku pri Garyju Davisu.

4 Rastko Močnik, *Extravaganza (Postmodernizem in alternativa)*, str.103, Studia Humanitatis Minor, Ljubljana 1993.

5 James Lincoln Collier, *The Making of Jazz*, str.280, Papermac, London 1981. Sklicujemo se tudi na:

Marshall W. Stearns, *The Story of Jazz*, Oxford University Press, 1978; Martin Williams, *Jazz Masters of New Orleans*, The MacMillan Company, New York 1967.

6 Povzemamo po uvodu v zbirko posnetkov Alana Lomaxa, *Sounds of the South (A Musical Journey From The Georgia Sea Islands To The Mississippi Delta)*, Atlantic 1993.7 Robert Palmer, *Atlantic Southern Folk Heritage Series* (spremna beseda k *Sounds of the South*).

7 Robert Palmer, *Atlantic Southern Folk Heritage Series* (spremna besedila k *Sounds of the South*).

8 Mi ga po kasnejši folkloristični/blues taksonomiji lahko sicer uvrstimo med *songsterje*, a nam to nič ne pomaga, saj je bil *songster* (pevec) nenazadnje tudi Charlie Patton.

9 Stephen Calt, prav tam, str. 255.

Soseščina, na katero namiguje avtor, je kajpada newyorška levičarska intelektualna srenja.

Konstruiranje podobe folk pevca, ta nostalgičen, zaljubljen proces pa bi se pobalinsko dalo interpretirati tudi drugače. Folkloristu je folk mladež (*folklike*), mladinska skupnost/subkultura, v njegovem poimenovanju *folk singer* spejala *lore*, izročilo, skrivno vednost 'druge skupnosti', ki jo je znal razložiti in 'svojemu svetu' prinesiti le on. Hakelec je v tem, da je Lomaxov očitek folkijem neupravičen: v svoji skupnosti so mladci igrali po podobi, ki jo je sam pomagal zarisati.

10 Založbo Folkways Records je leta 1947 ustanovil zanesenjak Moses Asch. Od kod naziv 'Folkways': po Aschu je bila 'vsaka muzika folk, ne glede na izvor, žanr, starost'. Po štiridesetih letih terenskih snemanj, kompilacij starih posnetkov in etnografskih snemanj njen katalog obsega čez 2000 naslovov, vključujoč 150 posnetkov bluesa, 100 bluegrassa, čez 600 etnografskih posnetkov, narejenih izven ZDA, in 50 naslovov Peta Seegerja. Leta 1987 je *Smithsonian Institution* od Ascheve družine odkupila založbine avtorske pravice in velika večina doživlja ponatis na cedekah, čeprav so vinili še vedno na voljo, vsi opremljeni z izčrpnimi spremnimi besedili folkloristov, zbiralcev plošč, glasbenikov.

Antologija iz leta 1950 *American Folk Music* (po taktar enormni ceni 11.95\$) je v duhu

cialnih plošč.¹⁰ Folk singer je moral na teh ploščah izpričevati iskrenost, talent ni bil pomemben. Repertoar, ki je bil beatniku pisan na kožo, so bile balade, narativne pripovedi, kar je ustrezalo njegovi indiferentnosti do ljubezenskih pesmi, celo zavračanju romantičnega ideala ljubezni. Dick Hebdige piše, da "je beatnik podoživljal imaginaren odnos s črncem-plemenitim-divjakom, s tistim herojskim Črnim Človekom, ki je bil, po mitologiji, razdvojen med 'življenjem skrajne ponižnosti' in 'stal-



Značilna podoba folk blues festivala – John Jackson iz Virginije in Mance Lipscomb iz Texasa med skupnim muziciranjem.

no prežee nevarnosti', med suženjstvom in svobodo", kot je to v *The White Negro* formuliral Norman Mailer.¹¹

Stari beatnik, ki je ekspresijo individualne svobode živel predvsem z bopom Charlieja Parkerja, pa je v najstnikskem epigonu vendarle pustil sledi. Trdo jedro blues *aficionados*, ki so se napajali pri predvojnih posnetkih bluesa in se po zgledu fokolistov napotili na jug v iskanju svojih idolov, je večinoma izhajalo iz ljubiteljske jazz srenje. Med njimi je bil Samuel Charters, ki je z leta 1959 objavljeno knjigo *Country Blues* prispel ključni naziv za predvojni (folk) blues, v Veliki Britaniji, ki je svojo 'folk pomlad' živila s *skiffle* bendi, pa je leta 1960 odmevno knjigo *Blues Fell This Morning* objavil Paul Oliver. Ob posnetkih bluesa na katologih 'folk založb' je bila vez z jazzom in jazz založbami enako močna, predvsem zaradi dejstva, da so mnogi pisci o jazzu opisovali blues kot enega predhodnikov jazzu. V taisti maniri je leta 1960 kalifornijska za-

folk mentalitete v treh ploščah tematsko razvrstila tri zvrsti: balade, družabno glasbo in pesmi. V potrditev Caltovih pripomb je, denimo, instruktiven ogled abecednega indeksa. Pod 'blues' zraven v oklepaju oznanja "besedo v naslovu posnetka", nikjer pa ni govor o zvrsti glasbe. V opombah k Jeffersonovem *Rabbit Foot Bluesu* ob nekaterih faktografskih napakah, ki so razumljive glede na čas, med drugim ob danes antologijskem verz *blues jumped a rabbit, run him one solid mile*, piše: "prvi avtentični posnetki teksaške folk (ljudske) pesmi..."; Expressman Blues Johna Estes v spremiljavi mandoline in orglic spremijo z "okoli leta 1930 bendžo ni bil več pogosto glasbilo med folk glasbeniki...".

Z nekaj drznosti lahko denominacijo folk iz petdesetih primerjamo z iznajdbo *world music* današnjega časa, ki naj bi bila folk, etnic in roots, ali pa vse skupaj: folk kot godčevska, ki ni več zgolj ljudska, je pa akustična itd., etnična, ki jo odlikuje razbiranje kulturne diference, torej razpoznavanje 'druge kulture', ki ni dominantna (urbana) evro-ameriška, in roots, ki v ontično-evolucijski maniri napotuje k izvorom in se napaja pri mitologiji, ki jo sama proizvaja.

11 Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*, (srb.hrv. prevod) str. 55, Pečat, Beograd 1980.

Etienne Balibar kulturni diferencializem, priznanje enakopravnosti kultur in kulturnih razlik, s katerim je po II. vojni kulturna antropologija 'zalagala' humanističen in kozmopolitski anti-rasizem, definira kot glavno oporišče diferencialnega rasizma, ki igra ravno na antropološko postavko o "tendenci človeških skupnosti k ohranjanju njihovih tradicij in z njimi identitet (torej kulturnih razlik)". (Članek *Is There A 'Neo-Racism'?*, v: Etienne Balibar/Immanuel Wallerstein, *Race, Nation, Class* (Ambiguous Identities), Verso, London 1991.)

12 Stephen Calt, prav tam, str. 261-262.

13 Folk festival v Newportu ponuja še eno vzporednico z jazzom, namreč festivalsko koncipiran program po vzoru slovitega Newport Jazz festivala. Folk festival se je na Rhode Islandu prvič odvijal leta 1959 z udeležbo enega samega blues glasbenika, pianista Memphisa Slima (Folkways ga je na svoji plošči označila kot tradicionalnega blues glasbenika). Tisti iz leta 1964 je bil 'kvazi-blues' festival: tretjina izvajalcev je bila 'sodobnih', tretjina je

lozba The Origin Jazz Library (kako bi jo le drugače poimenovali; iskarnje izvorov, pristnega, avtentičnega!) izdala serijo plošč predvojnega bluesa izvajalcev, ki niso veljali za trdo jedra bluesa, za večino pa so bila povsem neznana imena (npr. Charley Patton in Skip James).

Kako je mladi študent, beatnik, poslušal te posnetke? Calt strastno popisuje svoje občutke. Model in način utemeljevanja, v katerega se z distanco vživlja, na kar najlepši način opisuje mladca s še bolj snobovskim okusom: "Nekaj prodornega je bilo v teh zvokih in nekaj privlačnega (vsaj zame) v načinu, kako so se poigravali njihovi glasovi in kitare, kako so pregibali kitarske note. Igrali so na popolnoma drugačen način od folk pevcev, profesionalcev ali amaterjev, izvajali so pravi kitarski zvok. Čeprav je bilo njihovo igranje kitare povsem izdelano s skorajda klasičnim poudarjanjem tona, so bili njihovi glasovi grobi. Patton je zvenel kot poosebljeni klošar, ki vse stiska iz drobovja."¹²

Kitarski blues, country blues (od Chartersa naprej), je torej *tour de force* mladega blues folkija, ki ga poslušala, ga poskuša igrati. Zaradi modela 'pravega bluesmana', ki se spremlja na akustični kitari, so v prvih letih revivala izviseli številni pianisti in še živeče pevke (klasičnega) bluesa, ki so šele v poznih šestdesetih prišli do zaslužene pozornosti *blues aficionados* in lastnikov založb.

VRNITEV ODPISANIH

"He arose from the dead."
(Blind Lemon Jefferson, 1927)

Vrhunec revivala so seveda predstavljala 'ponovna odkritja', ki so kulminirala v mit odetem Newport Folk Festivalu leta 1964, torej v letu, ko sta bila 'ponovno odkrita' Son House in Skip James, med blues ortodoksi ključna moža, ki sta 'vstala od mrtvih', prvi, 'oče Delta bluesa', drugi, 'največji posebnež med vsemi blues kitaristi'.¹³

Dejstva, ki napotujejo h kritični obravnavi blues revivala, so seveda drugačna. Interes 'odkritih' je bil, po mnogih prepričevanjih, da so sploh začeli nastopati pred belo publiko, zgolj finančen ("All I wanna do is get paid for it," je izustil Jesse Fuller). Večina je bila le blede senca virtuoznega glasbenika z 'legendarnih posnetkov' (o Sonu Housu, ki je zabredel v kronični alkoholizem, a je še vedno pel v stari, neobrušeni maniri (edini, ki jo je kot mnogi sovrstniki poznal), zato pa je zgolj rudimentarno obvladal kitaro, je eden njegovih 'odkriteljev' celo resignirano namignil: "Bojim se, da smo dobili napačnega moža."). Toda to za publiko ni bilo pomembno. Pomembno je bilo, da so bili pred njimi 'avtentični črnski izvajalci bluesa'. Muddy Waters, ki je pred štirimi leti uspešno nastopil na istem mestu, le na drugem, jazz festivalu, je bil zaradi svojega električnega benda dokaz ne-avtentičnosti.¹⁴

Dick Waterman, agilni promotor koncertov tradicionalnih blues glasbenikov, je leta 1969 zapisal, da je bil odziv publike v 'folk/blues obdobju



Lightnin' Hopkins in Muddy Waters z mlado oboževalko na blues festivalu.

1962/64 najboljši pri glasbenikih, kot je bil Mississippi John Hurt (utelešenje folk idioma, radoživ pevec balad, 'prastarih pesmi', op. I.V.), blues tradicionalistov Housa, Skipa Jamesa, Bookerja Whita, Johna Estes, Roberta Peta Williamsa in drugih pa je naletel na izredno slabotne reakcije. Šele v zadnjih letih (67-69) pa je prišlo do spremembe predvsem zaradi *Black Arts* festivalov, ki so jih v duhu 'črnske prebujene zavesti' vabili na svoje odre.¹⁵

Waterman sicer ne omenja vzrokov za slab odziv na tradicionaliste, ki jih je častilo jedro blues fenov, zato pa Calt brez ovinkov, ob razkrinkavanju mentalitete folkijev, navaja nekaj dejstev, ki v povsem drugačno luč postavljajo prve: pod plaščem kulturnega poslanstva so 'odkriteli' glasbenike postavili v podoben položaj, v katerem je velika večina pred tridesetimi leti že bila, ko so snemali *race records*. Pod altruistično avro (blues kot posel ne obstaja!) so jih 'mentorji' v času, ko bi lahko v času 'papirnatega, medijskega fenomena revivala' snemali za kakšno večjo založbo (interes je seveda bil), držali priklenjene na svoje majhne, novo ustanovljene založbe, čakajoč na trenutek njihovega vnovečenja. Pod etiketo *blues researcher, blues enthusiast, blues specialist* ali *celo ethnomu-*



Sleepy John Estes in dolgoletni kompanjon, orgličar Hammie Nixon.

sicologist (podpis Johna Faheya na prvi plošči njegove založbe), z učenjem kitarskih trikov pri starih glasbenikih, kar je rezultiralo v posebnih blues kitarskih šolah, notnih zapisih in prispevalo k njihovemu formiranju in afirmaciji lastne glasbene kariere (belega) blues glasbenika, se je dogajalo točno to, kar je neki vneti zbiralec plošč (če ne kar sam Calt) označil: "Šlo je za pravo plantažniško mentaliteto. Vsak je hotel posedovati svojega črnuha"¹⁶

Odločilni premik se je zgodil drugje, ne v polju folka in jazzu, ampak v rocku. Metaforično ga lahko najdemo v identifikaciji z zvokom in petjem Muddyja Watersa petnajst let prej v *I'm a Rollin' Stone*.

Ičo Vidmar

Fotografije: *Nothing But The Blues*, Abbeville Press 1993.
I'd Rather be the Devil, Da Capo Press 1994.

predstavljala 'tradicionalne bele glasbenike z juga', tretjina pa blues izvajalce; prvič in zadnjič na istem mestu zbran cvetober 'odkritih' in nekaterih, ki so bili odkriti na drugačen način, saj so se medtem, ko velika večina 'legendarnih' ni več let sploh prišla za instrumente, s spreminljivo srečo preživljali s profesionalnim igranjem (npr. John Lee Hooker, Lightnin Hopkins, Muddy Waters). Kot ocvirke še ena Caltova pripomba: "Samo v folk glasbi je bilo možno izpeljati tridnevni festival s 70.000 obiskovalci, ne da bi zaposlili enega samega redarja." Povsem drugače kot na pivoviskem in s pretopskimi neredi obeleženem jazz festivalu leta 1960, kjer so se njihovi sovostniki 'obnašali, kot se je pač povprečen mladostnik tistega časa obnašal'.

14 Še Muddyju Watersu je z veliko težavo uspelo prebroditi pozna petdeseta in zgodnja šestdeseta. Nekatere njegove skladbe na R&B lestvicah so bile posledica *payrole*, Chessovega podkupovanja radijskih DJ-jev. Drugi iz Chessovega okrilja, Howlin' Wolf, Sonny Boy Williamson, Elmore James so lahko predvsem zaradi Chessovega vpliva in posedovanja dveh radijskih postaj muzicirali takorekoč le v Chicagu. Chessov odziv na folk blues revival je bila serija plošč omenjenih izvajalcev *More Real Folk Blues* in nenazadnje Watersov akustičen album *Folk Singer* (63).

15 Jim O'Neal, prav tam, str. 360.
16 Stephen Calt, prav tam, str. 272.

IZBRANA DISKOGRAFIJA:

Spisek 'ponovno odkritih', nekaterih 'prvič odkritih' blues glasbenikov je impozanten. Prednost dajemo njihovim predvojnim posnetkom, saj so bili ti glasbeniki takrat na vrhuncu in berali aktualni glede na vpetost bluesa v socialni milje. A zraven dodajamo še nekatere glasbenike, ki so s karierami začeli po vojni in se bolj ali manj uspešno prilagajali trendom, ki so bili bluesu med črnsko publiko vse manj naklonjeni. Premik k novi, beli publikli, torej čas oživiljanja preteklosti, kasneje tudi k črni (emancipatorični motivi v času boja za državljanske pravice), je marsikateremu glasbeniku zaradi snemanj plošč, če smo trpki, omogočil kolikor toliko spodoben pogreb.

LITTLE BROTHER MONTGOMERY, *Complete Recorded Works*, 1930-36, Document 5109 CD

Ni bil sam med klavirskimi rokohitreci, a med čaščenimi kitaristi spregledan, kot tudi **Roosevelt Sykes** in med pevkami **Sippie Wallace**, **Edith Wilson** ali **Alberta Hunter**. Little Brother je bil zafrkantski pevec, odlični boogie pianist in prevejan stihoklepec.

SKIP JAMES, *Complete 1931 Recordings*, Document 5005 CD

Klasika, eden desetih izvajalcev predvojne bluesa, ki je 'moraš' v domači diskoteki. Delikatno ubiranje kitare, nenavaden v klavirskih komadih, z visokim falzetom in teksti, ki obmeje vsakogar, ne zgolj mladega beatnika. Za začetek vsakakor tile posnetki, šele potem tisti iz šestdesetih. Če že, si privoščite tiste s plošč *She Lyn'* (Genes CD Co.).

SLEEPY JOHN ESTES, *Complete Recordings*, Vol. 1-2, Document 5015-16

Jokajoč Estesov blues, udarna string godba z orgličarjem **Hammiejem Nixonom** in mandolinistom **Yankom Rachelom** in ostalimi, je naš prvi adut med mnogimi iz Tenneseeja. Someday Baby je postala klasika, a Estesova izvedba ostaja neprekosljiva. Iz šestdesetih priporočamo prvo po 'odkritju' leta 1962 - *The Legend of S. J. Estes* (Delmark)

ROBERT WILKINS, *Memphis Blues*, *Complete Recordings*, 1928-35 (R. Wilkins, Tom Dickson, Allen Shaw), Document 5014 CD

Pevec in kitarist iz Memphisa Robert Wilkins s krasnim nazalom poje svoje bluese, med njimi samopomilujočo, obtožujočo *Rollin' Stone*. Nenavaden, drugačen, kasneje spreobrnjen. Postane reverend, pridigar. Njegov *Prodigal Son* preigravajo Stonesi. Iz šestdesetih svetujemo *Remember Me*, doživeto ploščo spiritualov in gospelov (Genes CD Co.).

REV. BLIND GARY DAVIS, *Complete Recordings*, 1935-49, Document 5060 CD

Piedmontski virtuoz na kitari še lepšega glasu. Mentor Blind Boyu Fullerju. Začel je kot blues pevec, po spreobrnitvi poje religiozne pesmi. V šestdesetih v New Yorku učil mlade folkije kitarskih trikov, posname ogromno plošč, ki pa se le redko približajo zgodnjim posnetkom, nepozabni *Lord, I Wish I Could See*.

BIG JOE WILLIAMS, *Complete Recordings*, Vol. 1-2, 1935-41, Blues Document 6003-4 CD

Grob, drveč in hard times blues mojstra prirejene devetstrunske kitare. Močnega glasu, preobračanja tradicionalnih verzov in kariere, polne razočaranj. Eden redkih iz Mississippija, ki mu je uspelo preživeti v Chicagu in skupaj s **Sonnem Boyem Williamsonom** (prvim, torej John Leejem) posneti nekaj nepozabnih uspešnic. *Baby, Please Don't Go* je njegova, danes ponarodela klasika. Iz časov folk revivala ne gre brez njegovih posnetkov z **J. D. Shortom** (Delmark).

LIGHTNIN HOPKINS, *The Gold Star Sessions*, Vol. 1-2, Arhoolie 330,337 CD

Z vsemi žavbami namazani Lightnin, anahronizem zase, tradicionalen in moderen, vedno prilagajajoč se okusom. Hvaličen glasbenik za vsako priložnost. Prvi sessioni za Gold Star s konca štiridesetih in začetka petdesetih vsekar za začetek, potem pa, katastrofa, najboljše, da se takoj odločite za bankrot s sedmernim boxom Prestige/Bluesville Recordings iz časov revivala. Noro sočno.

JOHN LEE HOOKER, *Blues Brother*, Ace CDCHD 405

JOHN LEE HOOKER, *Don't You Remember Me*, Charly 245 CD

Eden redkih tradicionalistov, ki je preživel, uživa v devetdesetih in postaja faca na MTV-ju. Boogie man, fluiden v karieri kot Hopkins, je posnel toliko plošč, da se ti zmeša. Verjetno svetovni rekorder. Zatorej dve priporočili z začetnih let, s konca štiridesetih v Detroitu. Brez benda, sam z električno popačeno kitaro, z neusmiljeno nogo ob tla, suhim, divjim vokalom in prvo mega-uspešnico *Boogie Chillen*. Zakaj Hooker v tej družbi, ker mu je tako kot Hopkinsu z bazično tradicionalnim bluesom v stilu dvajsetih let uspelo ohraniti stik s trendi in preživeti. Še na mnoga leta!

ROBERT PETE WILLIAMS, *When A Man Takes The Blues*, Arhoolie, Vol. 1-2, CD 394-95

PEG LEG SAM, *Medicine Show Man*, Trix 3302 CD

HENRY JOHNSON, *The Union County Flash!*, Trix 3304 CD

Za konec našega izbora še trije 'prvič odkriti': Williams, bluesman iz Louisiane, s posnetki iz kaznilnice Angola v Louisiana s pretresljivim bluesom (na podlagi posnetkov bil izpuščen, sedel je po krivem). Enkratno, neponovljivo. Druga dva pa sta dolgoletna kompanjona iz Južne Karoline, eksuberantni orgličar Peg Leg, poln trikov, orgličarskih akrobacij in širokega repertoarja, in prefrigani Johnson, dedič piedmontske tradicije, imeniten slide kitarist in pevec prijetnega, prodornega glasu.

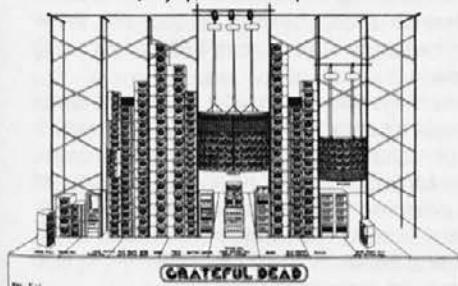
Naslednjič in zadnjič: *Rock Me, Baby* - o bluesu modernih

POTA HVALEŽNIH MRTVECEV (3.del)

Če se je s smrtjo Pigpena, ustanovnega in ključnega člana skupine Grateful Dead, končalo prvo kronološko poglavje, se je z novo studijsko ploščo *Wake Of The Flood*, izdano leta 1973 pri založbi Grateful Dead Records, začelo novo obdobje. Glasbeniki so skrbeli za produkcijo in distribucijo plošč in nadzorovali celo kakovost vinila; rezultat je bila odlična zbirka novih pesmi. Igrali so jih že na koncertih, vendar so v studiu poskušali s drugačnimi aranžmaji doseči tisto, kar na koncertih niso mogli. Ob pomoči pihalne sekcije in violinista Vassarja Clementsa so zvok še bolj sofisticirali.

Plošča *Wake Of The Flood*, njena najznačilnejša skladba je nedvomno *Mississippi Half Step Uptown Toodleo*, je zvočno izredno bogata in izvajalsko prepričljiva celota. Grateful Dead so že v prvih dveh mesecih po izidu prodali 400.000 izvodov novega albuma. Naslednjo ploščo *From The Mars Hotel*, izdano leta 1974 in naslovljeno po nekem

'Zvočni zid', ki je potoval s skupino leta 1973



zapušenem hotelu v San Franciscu, odlikujejo predvsem pretanjene Garcijeve skladbe: *Scarlet Begonias*, *U.S. Blues*, odlična balada *China Doll* z razpoznavnim zvokom Godcheauxovega čembala in prava mojstrovina *Ship Of Fools*. Slednjo je za izvrstno zbirko priredb pesmi skupine Grateful Dead z naslovom *Dedicated* posnel Elvis Costello, velik spoštovalec kozmične ameriške glasbe. Deadi so tudi te skladbe pogosto igrali na koncertih. Z legendarnim ozvočenjem, imenovanim Wall Of Sound, so koncertni zvok razvili do popolnosti. Ozvočenje je imelo moč 26.000 vatov in težo 25 ton; ker je bilo za njegovo usposobitev potrebnih 9 ur montaže, so ga oktobra leta 1974 opustili. Istega meseca so imeli svoje zadnje nastope, snemali so jih za 3 leta pozneje izdani dokumentarec. Na zadnjem nastopu 20. oktobra se je v skupino vrnil drugi bobnar Mickey Hart.

Grateful Dead leta 1975 niso bili na turneji. Novo ploščo z naslovom *Blues For Allah* so snemali celih 10 mesecev. Delali so v Weirovem studiu in spet začeli eksperimentirati, podobno kot v obdobju druge in tretje plošče. Struktura zvočne mase je blizu instrumentalnim konverzacijam, ki so jih Deadi definirali na nastopih. Skladbe se prelivajo druga v drugo, improvizacija in jazzovsko razpoloženje pa se prepletata z vplivi etnične glasbe, ki jih je vpeljal 'izgubljeni sin' Mickey Hart. Glasbeniki so si v studiu dali duška, distribucija plošč pa jim le ni šla najbolje od rok. Ta in naslednji album z naslovom *Steal Your Face*, nekakšno zbirko slabih koncertnih posnetkov, je zato razpečevala velika založniška hiša United



Artists Records. Plošča *Terrapin Station*, izdana leta 1977 pri založbi Arista, jasno označuje začetek najmanj ustvarjalnega obdobja skupine Grateful Dead; botrovala mu je tudi ponesrečena izbira producenta Keitha Olsena, znane po delu s skupino Fleetwood Mac. Ko so Deadi odšli na turnejo, je Olsen obdelal že posnete pesmi; nanesel je orkestralne aranžmaje, zato skladbe s tega albuma šele na koncertnih posnetkih zvenijo bolj dinamično. Naslovna skladba je delo Jerryja Garcia in nekako brani čast Grateful Deadov kot ene najboljših rockovskih skupin. Še bolj ponesrečeno poglavje v diskografiji hvaležnih smrtnikov je plošča z naslovom *Shakedown Street* iz leta 1978. Produciral jo je Lowell George, sicer odličen kitarist, ki pa je tudi dobre skladbe pokvaril s plehkim, brezkrvnim in utrujenim zvokom. Ko so se Deadi po vrnitvi iz Egipta zavedli njegovih napak, so prosili Dana Healyja in Johna Kahna, stara studijska mojstra, naj rešita, kar se rešiti da. Od povprečja mogoče nekoliko odstopa le skladba *Fire In The Mountain*. Naslednja plošča skupine Grateful Dead z naslovom *Go To Heaven* je izšla

konec aprila leta 1980. Producent je bil Gary Lions, znan po delu s skupinama Foreigner in Aerosmith. Čeprav osnovnega zvoka ni spreminjal, je udarne skladbe zgladil do te mere, da bi jih prej pripisali Doobie Brothersom kot Gratefulum. Na plošči pa je tudi nekaj izstopajočih skladb, na primer *Feel Like A Stranger*, ki je še danes v koncertnem repertoarju skupine, in *Alabama Getaway*. Jerry Garcia pravi, da skupina do Aristinih albumov nima pravega odnosa, saj je posamezne skladbe označujejo glasbeni slog skupine Grateful Dead s konca sedemdesetih. Leta 1981 sta izšla dva dvoj-

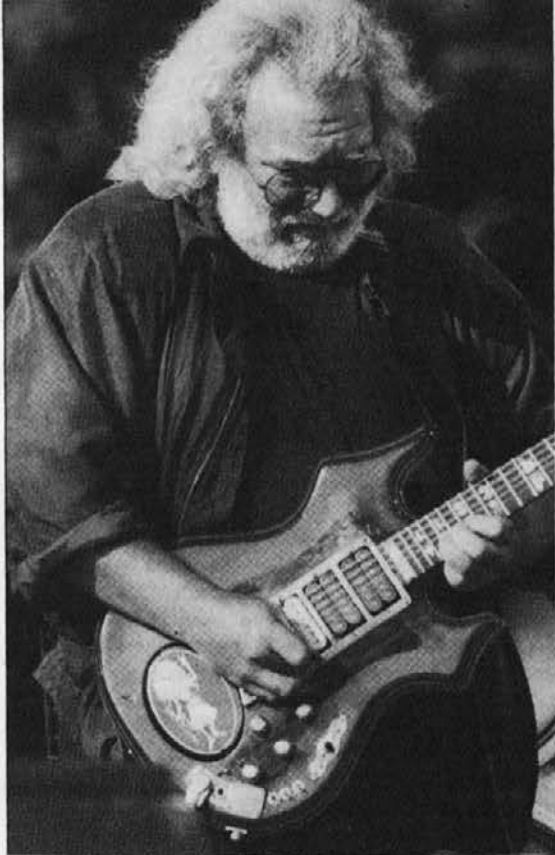
GRATEFUL DEAD

21

na albuma, posneta na koncertih oktobra leta 1980 v San Franciscu in New Yorku. *Reckoning* je posebej pomembna plošča, saj so glasbeniki na njej spet igrali različne vrste ameriške popularne glasbe: folk, country, blues in jazz. Po nepozabnem albumu *American Beauty* je to prvi akustični album.

Deadi so z njim nekoliko popravili klavno bero treh prej omejenih Aristinih studijskih plošč. Gre za zanimive različice starih avtorskih pesmi in kakšnega produkcata neizdanih skladb drugih avtorjev, kakršna je Fullerjeva *Monkey And The Engineer*. Skupina je na istih koncertih posnela tudi dvojni album z naslovom *Dead Set*, ki kljub nekaterim vročim izvedbam pomeni manj prepričljivo zbirko pesmi v elektrificiranem slogu. Ta plošča je bila darilo Dead Headom, najbolj zvestim oboževalcem skupine, za naslednjih šest let.

Deadi so imeli še naprej na leto povprečno 75 kon-



Garcia leta 1992 s kitaro Rosebud, ki jo je zanj izdelal Doug Irwin; foto: Tim Mosenfelder, *Best of Guitar Player*, 1993

certov; snemalce svojih nastopov so veselo ogumljali in vzpodbujali k izdajanju ilegalnih posnetkov. So skupina z verjetno največjim številom piratskih albumov, kar dokazuje, da so v resnici koncertna institucija, ki svoje žive nastope spreminja v ritualni praznik s posebno zakramentalno dimenzijo. V bistvu gre za nekakšen alkimistični proces, ko se podirajo meje med glasbeniki na odru in občinstvom in se koncert v vsej dinamični interakciji skupine in Deadheadov pod odrom počasi oblikuje v svojevrstni družinski dogodek. Vsak nastop je

avantura zase, sicer zasidrana v halucinogenem etosu Zahodne obale, vendar popolnoma odprta, da se lahko zgodi tista totalna izkušnja, ko Jerry naenkrat zajadra iz kakšne countryjevske balade in prijatelje povleče v ambientalno eksperimentiranje. Nastop praviloma nima vnaprej določenega okvira in vrstnega reda skladb. Glasbeniki upoštevajo le pravilo, da skladbe izbira tisti, ki je na vrsti, da poje, pa še ta dogovor ni trden. Struktura muziciranja je v osnovi improvizacija, kar ilegalnim ploščam daje izjemen čar. Skladbe prehajajo druga v drugo in se na sredi druge polovice koncerta stopijo v kolektivno improviziranje, ko vsi vstopijo v nikogaršnje Aličino deželo čudes. V koncertnem repertoarju najdemo več 100 pesmi v vseh slogih rocka, blue-sa, countryja in folka. Deadi na koncertih večkrat presenetijo in zaigrajo kakšno skladbo drugih avtorjev iz zakladnice svetovne glasbe.

Iz oddaje Janija Gune in Janeta Webra, predvajane 18. decembra 1993 na 2. programu Radia Slovenija.

Slofolk

BERA POSNETKOV

V letu 1993 so izšle tri kasete s slovensko 'folk muziko'; ker nam niso bile dosegljive, o njih takrat nismo poročali.

Slavica Krstić (voditeljica in harmonikarica), Andreja Jazbec, Maja Krstić, Andrej Jazbec, Jože Karner, Ivan Purgaj, Mirč Valdhuber in Bogdan Zajko so člani folklorne sekcije KUD Jože Stupnik iz Svečine, ki jim je s pomočjo ZKO Pesnica in organizatorja Dušana Hedla v letu '93 uspelo izdati kaseto LJUDSKI GODCI IZ SVEČINE: *Ko sem jaz še mlada bila* (Šmarnica C-001). Njena zvočna vsebina je na treh različnih nivojih: pripovedni deli predstavljajo skupino, kraj, glasbila-zvočila in pregovore; pevski prispevki predstavljajo dekliški tercet z zborovskim načinom petja; zagotovo so najboljši in najzanimivejši instrumentalni deli, ki jih odlikuje atraktivni 'sound' neobičajnih glasbil in naravnih zvočil 'domače muzike': na nunalce, glavnik, lončeni bas, ragljo, plehbas, bumbas, riflo, klepec, koso, grablje, cuger, kuhle, orehove lupine... muzicirajo vsi svečinski godci. Žal se zdi harmonika malce premočna. Predstavljene viže so bolj ali manj znane, pričakovali in želeli bi več avtohtonih.

V letu 93 je v samozaložbi izšla tudi kasetta Tamburaška skupina PRIFARSKI MUZIKANTI *poje in igra v sedanjem času*. Posnetih je dvajset viž, polovica so plesi, druga polovica ljudske pesmi – dva precej različna pristopa. Instrumentalni del – plesi, ki jih Prifarci izvajajo v malce neobičajni, a originalni in zvočno zanimivi zasedbi (Martin Marinč – harmonika, Valentin Južnič – bisernica, Emil Bauer – brač, Zvonka Homan – tamburaški čelo, Marko Košir – bugarija, in Marjan Lisac – berda), so še kar korektno, čeprav malce presladko aranžirani. Dober vtis instrumentalnega dela pa povsem skvarijo ljudske pesmi, ki so – da bi zvenele čim lepše? – čisto po nepotrebnem zapete v maniri oktetovskega moškega petja s pomočjo dveh 'uvoženih' tenoristov. Ali je ta pevski del kostelskega izročila res "v tradiciji... očetov, ki so bili znani kot dobri pevci in muzikanti"?

Tudi prekmurska zasedba Marko banda si je pred obiskom rojakov v Argentini in Urugvaj poleti '93 omislila kaseto s svojimi posnetki s pomočjo soboškega Podjetja za informiranje – MARKO BANDA: *San se šetao...; Venera*. Mlado obetavno skupino je zbral, poučeval in usmerjal (in "zastupil" s prekmursko ljudsko glasbo) legendarni, žal pokojni cimbalist Miško Baranja, vodja Beltinske bande Kociper – Baranja. Mladi člani Marko banda, kot nasledniki zapuščine svojih vzornikov, ne sledijo povsem strogo njihovi izvajalski praksi, niso več samo njihova dobra kopija. V štirinajst predstavljanih viž (ob tradicionalnih podedovanih so tudi take, ki jih Beltinska banda ni nikoli igrala) so korektno vnesli lastno glasbeniško domišljijo – 'tudomanj' in izraz. Na kartončku kasete manjkajo imena godcev, ki so: Samo Budna – violina,

Boštjan Rous – klarinet, Andrej Sobočan – cimbale in Slavko Petek – kontrabas.

Ob teh treh kasetah pa lahko poročamo tudi o treh izdajah, ki so se pojavile prav pred kratkim.

Založba Franc-Franc iz Murske Sobote je v decembru '94 izdala pesmarico ČI BI GES BIJLA FČELICA, *Ljudske pesmi z Goričkega*. Glasbena pedagoginja MARIJA RITUPER je v času svojega učiteljevanja v Gornjih Petrovcih pričela zbirati goričko ljudsko izročilo; eden rezultatov nje-nega dvajsetletnega dela je tudi dragocena zbirka petdesetih tematsko raznolikih pesmi, opremljenih z notnimi zapisi. Kot pravi avtorica v predgovoru, je "v melodijah čutili vpliv bližnje Madžarske, nekatere pa so celo povzete po znanih madžarskih napevih. Veliko pesmi so prinesle v te kraje sezonski delavci, ki so jih priredili po svoje."

Hkrati s pesmarico je izšla tudi kasetta, na kateri dvanajst pesmi predstavlja skupina GORIČKI KLANTOŠ v zasedbi pevke in pevca, violinistke, saksofonista-klarinetista, harmonikarja in kontrabasista. Žal ne v izvorni podobi, kot pravi avtorica v predgovoru pesmarice, ampak v tipično narodnozabavno vkalupljenih in nedomiselnih priredbah, z izjemo naslovne Fčelice. Škoda sicer dobrih izvajalcev, ki bi si zaslužili biti poimenovani vsaj na kartončku kasete.

Dvanajstčlanska vokalna skupina KATICE (v kateri ni nobene Katicice), lepši del muzike Roberta Magnifica, je po njegovi producerski zaslugi v letošnjem februarju prišla do svoje kasete (ZOM Helidon 6130737).

Katicam se močno pozna, da izhajajo iz folklorne skupine. Tako se žal pri posnetkih ne morejo skriti za razkošjem narodnih noš in obvladovanjem odrskega nastopa. Naključni izbor ljudskih pesmi na kaseti je bolj ali manj repertoar, ki so ga spoznale pri folklori. Šestnajst pesmi je neka-

korazdeljenih po osmih slovenskih pokrajinah, vendar se z izjemo ene rezijanske in dveh porabskih precej strogo držijo slovenskih meja izpred druge vojne. Hudo škriplje izgovorjava narečnih besedil, še posebej je skromna v kvaliteti vokalov, ki narečja najbolj obarvajo in bogatijo; značilne in razpoznavno krajske interpretacije ni. Posebnost, ki jo velja pohvaliti, je pri nekaterih pesmih nakan ali uporabljen 'folklorni ton'. Prav pri njem pa se skriva nevarnost za glasilke pevke, če ga ne bodo podprle z nekaj najnujnejše (temu načinu petja primerne) vokalne tehnike. V razmislek umetniškemu vodji Adriani Gaberščik; glasovni material je sicer v redu.

Če hočejo Katicice peti ljudske pesmi v ljudski maniri, se morajo s temi rečmi približe seznaniti in spopasti, sicer bodo ostale povprečen dekliški zborček, ki poje ljudske pesmi.

V marcu '95 pa je ob predstavitveni knjižici Radia Slovenija za pariško MUSICORA 95 izšel tudi CD RS 001 AUTHENTIC TRADITIONAL MUSIC from the Archives of Radio Slovenija. Urednica sporedov z ljudsko glasbo na Radiu Slovenija Jasna Vidakovič je na CD uvrstila 29 posnetkov ljudskih pevcev in godcev iz celotnega slovenskega etničnega prostora. Promocijski CD, ki žal ni naprodaj, je izšel v nakladi 300 izvodov; zagotovo bi bil dobrodošel in iskan, če bi se pojavil tudi na tržišču.

Roman Ravnič



NEOMADEŽEVANI RITMI KOLUMBIJE IN KUBE PRI ZALOŽBI WORLD CIRCUIT

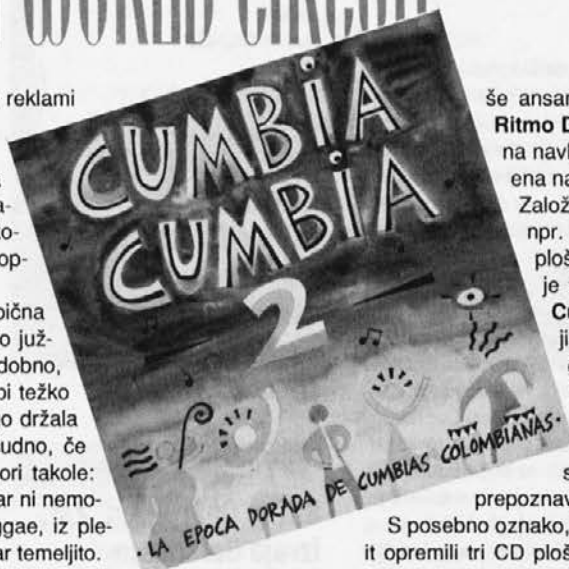
Ko so se pri Nescaféju odločili, da v reklamni za kavo uporabijo skladbo La Colegiala kolumbijskega pevcu **Rodolfo**, verjetno niso pričakovali, da bodo ob povečani prodaji njihove kave povzročili tudi pravi preskok kolumbijske tradicionalne glasbe v evropski kulturni prostor.

La Colegiala je namreč **cumbia**, tipična kolumbijska plesna glasba, ki je s to južnoameriško državo povezana podobno, kot je reggae z Jamajko. Na svetu bi težko našli glasbo, ki bi človeka tako dolgo držala pokonci kot cumbia, zato tudi ni čudno, če eden od verzov v La Colegiala govori takole: "Pleši cumbio – do šestih jutraj!", kar ni nemoogoče, saj cumbia, podobno kot reggae, iz plesalca energijo izvalja počasi, vendar temeljito. Značilen odrezan dvočetrtinski ritem jo ločuje od podobnih plesov, kot sta na primer merengue (posebej znan v Dominikanski republiki) ali atrokubanska salsa.

S popularizacijo cumbie je neposredno povezana kolumbijska gramofonska družba **Discos Fuentes** iz Medellina, za katero so snemali vsi glavni predstavniki te glasbene zvrsti, kot so že omenjeni Rodolfo ter poleg njega še **Pedro Laza**, **Gabriel Romero**, **Joe Arroyo**, **Armando Hernandez**, skupina **La Sonora Dinamita** in mnogi drugi.

Ob koncu osemdesetih let pa so pri angleški založbi **World Circuit** po licenci družbe Discos Fuentes najprej izdali kompilacijski CD najboljših kolumbijskih cumbij s preprostim naslovom **Cumbia Cumbia**, ki je nemudoma osvojil srca tudi evropske publike, še posebej ker so že na njegov začetek uvrstili Rodolfo La Colegiala. Zaradi tega uspeha so se pri World Circuitu štiri leta kasneje odločili še za njegovo nadaljevanje. Za CD **Cumbia Cumbia 2** je Nick Gold pripravil izbor osemnajstih najlepših cumbij iz takoimenovanega "zlatega obdobja kolumbijske cumbie", ki sega v čas med leta 1950 do zgodnjih šestdesetih. **Antonio Lopez Fuentes** je v Cartagena sicer že leta 1934 ustanovil prvo kolumbijsko gramofonsko založbo, vendar je leta 1954 njen sedež preselil v Medellin, kjer se je v bistvu začela revolucija v kolumbijskem glasbenem založništvu. Fuentes si je pridobil naklonjenost najpomembnejših glasbenikov v Kolumbiji ter v sosednjih državah in na Karibih, da bi jih takoj za tem pripeljal v svoje studije, kjer sta že delala dva znamenita aranžerja **Pedro Laza** in **Climaco Sarmiento**, avtorja prepoznavnega "zvoka Fuentes". Po vsej državi so nato kot gobe po dežju začeli nastajati veliki orkestri, pa tudi manjše glasbene zasedbe (s harmoniko in vokalom v ospredju), ki so ime Kolumbije in njene glasbe ponesele v širni svet.

Na CD-ju **Cumbia Cumbia 2** je tako mogoče slišati nekaj pravih biserov iz tega časa, kot so na primer **La Plojosa** v izvedbi skupine **Sonora Cienaguera** (posneta 1965), **Esperma y Ron** skupine **Los Guacharacos** (posneta 1954), **Tabaco Mascao** skupine **Combo Los Galeros** (1965). Poleg teh je seveda na plošči tudi **Pedro Laza** s svojo skupino **Pelayeros**, ki izvaja skladbo **Cumbia Del Monte** (posneta leta 1966). Omeniti je treba vsaj



še ansambel **La Sonora Dinamita** in njihov posnetek **Ritmo De Tambo** iz leta 1962, to pa zato, ker je skupina navkljub dolgoletnemu glasbenemu stažu še danes ena najpopularnejših izvajalcev cumbij v Kolumbiji.

Založba World Circuit ob pregledih cumbie, kot je npr. CD **Cumbia Cumbia**, izdaja tudi samostojne plošče izvajalcev kolumbijske glasbe, med katerimi je tudi **Lisandro Meza** in njegov CD **Lisandro's Cumbia**. V bistvu gre za šestnajst skladb, ki sta jih Nick Gold in Dave Buttle selekcionirala iz njegovih petih albumov, izdanih pri kolumbijski družbi **Sonolux** med leti 1983 in 1991. Meza je že tri desetletja v samem vrhu izvajalcev cumbie in se tako upravičeno proglašča za 'savnskega kralja Kolumbije', njegova skupina pa je prepoznavna po harmoniki in spremljajočem ritmu.

S posebno oznako, ki pravi "**100 % Cuban**", pa so pri World Circuitu opremili tri CD plošče kubanskih glasbenikov, in sicer **Good-bye Mr Cat**, ki jo je posnel **Nico Saquito**, **Dundunbanza!** skupine **Sierra Maestra** ter **Fiesta Guajira** pevke **Celine Gonzalez**. Pri vseh treh gre za skupine oziroma glasbenike, ki so svoje glasbene izdelke ustvarili ter posneli na Kubi. Šele nato so jih pod svoje okrilje vzeli na Zahodu, zato je oznaka 100 % Cuban povsem upravičena. Glede na politično stanje na Kubi je to pomemben podatek, saj so kubansko glasbeno kulturo doslej v svet v glavnem množično prenašali njihovi politični emigranti iz New Yorka, še posebej pa iz Miamija ter njegovega kubanskega emigracijskega centra Calle 8. Ker nam je poznana severnoameriška industrija iskanja etničnih posebnosti in njihova

predelava v komercialno, imajo torej avtentični kubanski posnetki toliko večjo vrednost, saj je pri njih prepoznavnost predvsem to, da Kuba tudi pod Fidelom Castrom še goji svojo karibsko tradicijo, pomešano z afriškimi vplivi.

Celine Gonzalez na primer že 40 let prepeva tamkajšnjo "domačo glasbo", na omenjeni plošči pa je zbrana selekcija iz njenih štirih LP-jev, posnetih v Havani. Kubanska revolucija je sicer prekinila njeno mednarodno kariero, saj je po letu 1959 otok prvič zapustila šele leta 1984, ko je v Kolumbiji pela pred 40 tisočglavo množico, nato pa večkrat obiskala tudi Evropo. Tudi Nico Saquito ni zapustil rodne

dežele, kjer je bil rojen na začetku stoletja (leta 1901) in je tudi pri osemdesetih letih še nastopal pred publiko. Na njegovem CD-ju so zbrani ravno posnetki iz osemdesetih let, ko je nastopal v spremljavi z akustičnimi glasbeniki skupine **El Cuarteto Patria** in dueta **El Duo Cubano**. Devetčlanski ansambel **Sierra Maestra** pa je v Havani začel delovati leta 1970, ploščo **Dundunbanza!** pa je posvetil kubanskemu glasbeniku in skladatelju **Arseniu Rodriguezu**, ki je umrl leta 1972, pozabljen v Los Angelesu. Za Sierra Maestro je značilno, da je znala združiti tradicijo in sodobne vplive.



Marko Jenšterle

Gavin Bryars:

The Sinking of the Titanic (Point Music, 1994)

Angleški skladatelj Gavin Bryars je skladbo *The Sinking of the Titanic* napisal leta 1969. Po premieri v londonski dvorani Queen Elizabeth Hall leta 1972 jo je tri leta pozneje posnel za Enovo založbo Obscure Records. Nova studijska različica skladbe – lani jo je izdala založba Point Music – je daljša od izvornika in poleg originalne glasbe vključuje odlomke novejših izvedb, med katerimi sta bila najbolj odmevna nastopa v plavalnem bazenu v Bruslju in v vodnem stolpu v Bourgesu leta 1990. Skladbo *The Sinking of the Titanic* lah-

CD MANIJA

ko označimo kot dokumentarno glasbo, saj je Bryars delo v celoti napisal na podlagi natančne rekonstrukcije tragičnih dogodkov v noči med 14. in 15. aprilom leta 1912, ko je zaradi trčenja z ledeno goro v vodah Atlantika potonila večina potnikov luksuzne potniške ladje. Bryars se je tudi tokrat osredotočil na pesem Autumn, ki jo je po pripovedovanju preživelega radijskega operaterja Harol-



da Brideana palubi Titanica v zadnjih minutah pred potopitvijo igral ladijski orkester. Bryars je ohranil osrednji himnični napev prvotne skladbe, z leti pa je v skladu z novimi odkritji o nesreči glasbi dodajal nove zvočne elemente. Počasno osrednjo melodijo godal je dopolnil z zamolklim donenjem, tesnobnim škripanjem in pretresljivimi pripovedmi preživelih potnikov.

Kljub temu, da je Bryars skladbo *The Sinking of the Titanic* napisal pred več kot tremi desetletji, je glasba godalnega seksteta ladijskega orkestra brezčasna. Vendar pa ne gre le za prvotno dokumentarno delo. Bryars je napisal vrhunski zvočni kolaž v slogu Charlesa Ivesa. Lenobne ponavljajoče melodije godal Alexandra Balanescuja, Jonatha Carneya, Billa Hawkesa, Sophie Harris in Caroline Dale je mojstrsko prepletel z bogatim izborom tolkal Martina Allena, ostrimi basovskimi linijami klari-

netista Rogerja Heatona in veličastnimi napevi deškega zbora iz Westhastona. **Lili Jantol**

Demolition Group:

Deep True Love (Mladinsko gledališče, 1995)

Glasba za gledališke predstave je eden najzanesljivejših "outputov" za glasbenike skladatelje, saj je v naši deželi gledališka dejavnost v primerjavi z glasbeno tako precenjena kot le malokje. Glasba je nujni spremljevalni del vsakega modernega gledališkega (ne le plesnoglebališkega) projekta in je – v očeh kulturnikov – le stranski produkt predstave, četudi praviloma "stoji" sama zase. Kljub temu da nisem videl ne predstave Roberto Zucco ne najnovejše Butterendly Matjaža Pograjca, ne bi mogel trditi, da pri poslušanju plošče *Deep True Love* pogrešam gledališko okolje, v okviru katerega je (naj bi) vse skupaj nastalo. Odlična plošča skupine Demolition Group je še en dokaz, da glasba ni in ne more biti jezik, in ni le samostojni medij polja medčloveške interakcije, temveč je medij 'par excellence'. Omogoča namreč neskončne permutacije prisojanih ji vsebin.

Demolition Group je ena vodilnih slovenskih glasbenih zasedb. V vseh pogledih. Da o perfidni eksplozivnosti njene težko določljive glasbe sploh ne nakaždam. Predalčkanju glasbe Demolition Group se kaže ogniti na daleč, saj je to, kar počne posavski čudež, zgolj in predvsem avtentičen glasbeni izraz samosvojih kreativcev, ki znajo spretno vnovčiti izkušnje pop skupine (Gastarbajtrs) in hrupnih teroristov (zelo zgodnji Demolition Group) ter se naslanjati tudi na pretekle in aktualne svetovne rockovske in pop tokove (da ne omenjam predelave Puccinija!). Na plošči *Deep True Love* presenečajo z "novim starim" zvo-



kom zasedbe. In svežo produkcijo. Kitaro ima bistveno bolj poudarjeno vlogo kot sicer (posebej s flazoletni in bottleneck tehniko), vokal tu in tam zanese v laibachovske, tu in tam v zapovske vode, večinoma pa ostane razpoznavno šalamonovski. Saksofon le tu in tam zapiska z vso silnostjo. Glavno spremembo zvočne slike prispevajo bobni (kar je bilo čutili že na plošči, ko so Demolition Group preigravali stare Gastarbajtrs) z

bistveno manj 'nasilnim' tempom. Bobni so prinesli svojevrstno lahkotnost. A elektronski pripomočki niso povsem 'cenzurirani'. Celotna kompozicijska in zvočna mreža je spletena na znanih toriških, kljub temu pa je izraz skupine tokrat (z izjemo *Pretty Girl*) bolj 'svetel', kot smo bili vajeni s plošče *Bad Gag 2*. *Deep True Love* je heglovsko zanikanje in ohranjanje dediščine Demolition Group in Gastarbajtrs skupaj. Konec shizofrenije?

Rajko Muršič

Fred Frith:

Lelekovice (String Quartet No. 1) The As Usual Dance Towards The Other Flight To What Is Not (RecRec, 1994)

Kevin Volans:

String Quartet No. 2/3. Izvajata Balanescu Quartet. (Argo, 1994)

Zakaj vedno znova godalni kvartet? Ker je včasih dolgočasno pisati za velike orkestre ali eksperimentalne delavnice?

Ali zato, ker je prav v štiri dovolj pristne lahkotnosti in okretnosti, da ni treba nikomur pretiravati z virtuoznostjo ali glasnostjo?

Lahko so osebno neosebni: štirje godalni mojstri, ki so najboljši, ko imajo najmanj opraviti z notno partituro. Štiri osebe so štiri soprani, alti, tenorji in basi. Šestnajst glasov.

In kolikor je glasov, toliko naj bo napevov in motivov v novih godalnih mojstrvinah. Devetdelni Frithov kvartet je poln domisljic srednjeevropskih glasbenih tradicij: od preproste ljudske motivike in ritmike, do kompleksnih vzorcev klasične manire tega stoletja. Dovolj nevsiljivo in večje gre zlahka v uho, pa vseeno pušča detektivske ambicije po prepoznavanju zastrihtih struktur. Iztočnica za detektive: Iva Bittova, ki ji je kvartet tudi posvečen.

Če je Frith zadovoljen z naključnim številom motivov, je Kevin Volans zblaznel. V drugi kvartet vtakne skoraj vse, kar

lahko. Z radikalnimi tonalnimi prehodi brez modulacij se sprehaja po glasbeni karti Afrike in njemu ljubega klasičnega sveta. Sladica za glasbene detektive in častilce Alexandra Balanescuja. Le-ta je ponovno dokazal, kako pomembno je poznavanje glasbe in njen avtorski zapis, če želiš poustvarjati dela drugih skladateljskih sopotnikov. Violet Wires ne dosegajo Balanescujeve slave, čeprav spodobno odigrajo Frithovo moj-



strovinu: vrhunski prevod kitarških rifov in zvokov v razumljiv notni zapis klasičnega godalnega kvarteta. Z veliko mero dobrega okusa vstavlja v besednjak modernega godalnega zvoka rockerm nove sinonime: nonvibrato, sul ponticello, col legno, etc. Ob biserih pa še dva uspela sobna gojenca na teh dveh ploščah: Frithov kvartet električnih kitar za poznavalce njegovih zgodnejših del in Volansov Tretji kvartet. Balanescu, jasno.

Srečko Meh

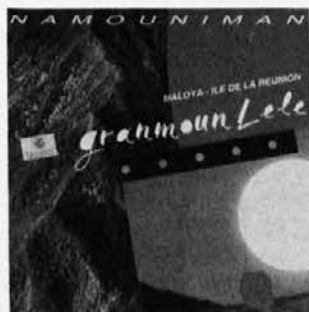
Granmoun Lele:

Namouniman (Label bleu, 1994) /prodaja Kazina/

Ob podpori še nekaterih drugih prizadevnih francoskih ustanov, ki podpirajo predstavljanje glasbene ustvarjalnosti širši javnosti, nam francoska založba Label bleu tokrat ponuja zares izborno priložnost za razširjanje naših glasbenih obzorij. Če smo do sedaj glasbeno po afriških poteh segli nekako do Madagaskarja in po drugih že dolgo tega prišli na Indijski podkontinent, smo tako zaozbjeli prostranstva Indijskega oceana, dejansko pa jih glasbeno nismo prislisali. Tokrat se nam ponuja žlahten vpopled prav v ta, za nas dosedaj nezvočen predel planeta. Granmoun Lele izvaja s svojimi sorodniki in prijatelji nekaj, čemur se reče maloya in kar ima svojo domovinsko pravico na otoku Reunion, izgubljenem v Indijskem oceanu nekje na pol poti med Madagaskarjem in Indijo. V teh dveh smereh lahko tudi iščemo osnovne vplive, pa čeprav se nam ob samem poslušanju razkrje prevlada drugega, ob omenjenih pa še kopica drugih. Tako nas maloya, kot jo izvaja družina Julienna Phileasa, imenovanega Granmoun Lele, v mnogočem spominja na črne ritualne glasbe francoskih Kari-



bov in Brazilije; na nekakšen voodoo in podobne sinkretistične prakse. In seveda potem tudi preberemo pojasnilo, da s takšnimi vtisi nismo daleč od resnice. Korenine tistega, kar lahko slišimo na albumu z naslovom Namouniman, ki mu je dodano tudi pojasnilo Svečanost v spomin naših prednikov, ima svoje globoke in starodavne korenine v skrivnih pogrebnih ritualih, ki so jih na Reunionu razvili sužnji, ki so jih Francozi vozili predvsem z Madagaskarja, pa tudi iz drugih predelov Afrike. Podobnost razmer s tistimi na francoskih Karibih je več kot očitna. Maloya je oboje: pesem in ples; je oblika izražanja najglobljih čustev in prepričanj posebnega sloja v otoški socialni hierarhiji, ki se je v več sto letih izoblikovala skozi zatiranje ter je bila vse do pred kratkim kot takšna preganjana. Tradicionalna maloya je seveda ustrojena na znan način, v dialogu med pevcem in zborom, podloženem z ritmično spremljavo, za katero so iz afriškega tradicionalnega arzenala prevzeli ali sčasoma razvili vrsto tolkal in ropotal (euler, sati, piker, tambour, keyanm, konge, djembe, triangel, bobre).



Skupina Lele, ki velja za najvidnejšo tovrstno skupino na Reunionu, je pristop že nekoliko posodobila, dodala nekaj netipičnega inštrumentarija (indijske ritualne bobne malabar) in v svoj repertoar posebej vkomponirala izkušnjo t.i. 'servis kabare', ki je malgaškega izvora in tudi tesno povezan z rituali smrti. Tako imamo opraviti z aktualizirano mešanico maloye in kabareja, s sintezo vplivov kreolske, malgaške, tamilske in zanzibarske glasbene tradicije, predvsem pa z magičnim bogastvom zvokov okolja, ki nam je bilo do albuma Namouniman povsem neznan.

Zoran Pistotnik

PJ Harvey:

To Bring You My Love (Island, 1995)

Kakšen preobrat. Po plošči Rid Of Me v produkciji Stevea Albinja in adekvatni glasbeni srditosti se je Polly Jean Harvey otesla nekaterih bremen. Predhodni izdelek je bil čiščenje frustracij in obenem podoba takratnega stanja duha. Tokrat je Polly ponudila zrelo delo prav takšne avtorice. Nekateri smo se bali, da jo bo zaneslo v pomirjene, ali

**NAGRADNA IGRA
GM, ROCK HARD in KAZINE**

Na vprašanja s prejšnje številke (odg.: Fugazi, Soul Side, Jawbox, Girls Against Bays...; Anamnezis – Ekumenski misteriji) sta pravilno odgovorila **Metka Merše** iz Ljubljane in **Roman Pavlin** iz Kranja. Nagradjena dobiva ceđeja skupine Girls Against Boys in Borisa Kovača.

Tokratna ? vprašanja:

1. Koliko albumov je izdala skupina Pearl Jam?
2. Naštej stranske projekte skupine Demolition Group?
3. Ali je Druga godba kdaj gostila glasbenike iz Grčije?
4. Kako se imenuje glasbena zvrst, ki jo izvaja Granmoun Lele?

Odgovor(e) pošljite s kuponom na naslov GM. Nagrade za izžrebane pravilne odgovore so ceđeji Vitalogy, Deep True Love, Anthologia in Namouniman.

vsaj normalne glasbene vode, a To Bring You My Love streže s sodobnim zvokom, ki mnogo dolguje kar blues eksploziji. Torej, Polly z obema nogama trdno stoji v 90. letih, a njen pogled zre v korenine bluesa. Prevezema mitologijo, ponavljajoče zaklinjanje in vzdih. Pesmi same bi lahko bile prave pop uspešnice, vokal je vseskozi artikuliran in natančen, melodije razpoznavne... Lahko bi bile, a niso. Polly se namreč tu dobesedno razdaja, se zaklinja k hudiču in



Kristusu, zanj bi šla skozi viharje in prek vode, na enem mestu bi izžvela vsa ženska čustva in želje. Ustrezno temu gre produkcija in celosten glasbeni izraz. Od pesmi do pesmi se zvok prilagaja, še več, skozi posamezno pesem se razpoloženja menjajo in z njimi barva zvoka. Jezni izbruhi so grobi, skoraj distorzirani, sicer krhek glas Polly Harvey pridobi na razsežnosti srhljivega, že naslednji trenutek pa lahko preskoči v presunljiv stok neuresničljivih želja. Brez cenene patetike pop manierizma. Tu je Polly v pomoč producent Flood in če omenimo še Micka Harveya, deklico za vse v Caveovih Bad Seeds, potem so nam odmevi znanih podtonov še toliko bližji. Na pomoč je tokrat priskočil še kitarist Joe Gore, ki ga slišimo na zadnjih dveh ploščah Toma Waitsa in on je še poudaril dimenzijo krčevitosti. Navkljub raznolikosti plošča ohranja stil, je v vsa-

kem trenutku razpoznavna ter prodorna in ji med kopico izdaj ženskega kitarskega pop-rocka zadnjega časa skoraj ni najti konkurence. Mogoče Liz Phair. Je preprosto tisto, kar običajno imenujemo klasika.

Janez Golič

Fela Ransome Kuti:

Fela's London Scene

He Miss Road (Stern's African Classics)

Fela Kuti je živ in zdrav in živi v Lagosu. Dvakrat na teden ga v legendarnem nočnem klubu Shrine še vedno pričaka množica poslušalcev. "Še vedno" ni pra-



vi izraz, saj se je število tistih, ki želijo slišati, kaj ima povedati večni upornik v zadnjem letu, najmanj podvojilo. Ne samo v Nigeriji, njegovo zgodnje delo je namreč ponovno moderno tudi v Evropi. Vendar je ekscentrični Fela Kuti pred kratkim zavrnil smelno ponudbo, vredno vsaj dva milijona dolarjev, in ostal v Lagosu. Poslušalce v Shrine pa drzno pozdravlja z besedami: "Predsednik države ni nigerijski državljani." Fela Kuti

je človek, ki ne pozna strahu, ne priznava vsiljenih avtoritet. Njegova dejanja je nemogoče predvideti. Izumitelj in kralj afrobeat, legenda afriške glasbe, za pokojnim Francom najslavnejši afriški glasbenik, ki pa je za razliko od zairskega kitarista zaslovel tudi na zahodu, bo letos star sedemindeset let, a se, upoštevaje novice, ki prihajajo iz Lagosa, ne namerava postarati. Njegova zadržljiva in provokativna besedila ter silovita in za afriške razmere neplesna glasba pa so v anarhični in 'predvojni' Nigeriji ponovno aktualna. Na odru je Fela nespremenjen, na svojem domu pa, poroča Robin Denselow, eden redkih novinarjev, s katerim se je bil Fela (po novem) pripravljen pogovarjati, se posveča "svetu duhov"; religiji, ki je prav gotovo ne boste našli vsaj med dvostotičnimi najbolj razširjenimi verskimi doktrinami. Pravi, da ga politika in zunanji svet ne zanimata več. Medtem ko Fela "ostaja v izolaciji", je založba Stern's Music izdala sveženj njegovih zgodnjih stvaritev. Fela's London Scene je za The 69 Los Angeles Session druga plošča digitalno predelanih posnetkov, s katerimi želi Stern's v kronološkem zaporedju pregledati delo Fela Kutija in njegovega številnega ansambla (iz Nigerija 70 se je preimenoval v Africa 70 in nato v Egypt 80 in Egypt 90). Na plošči je nekaj še neizdanih skladb. Tretja plošča pa je ponovno izdani legendarni album He Miss Road, ki so ga kritiki v Angliji postavili v vrh najboljših lanskoletnih dosežkov worldwide glasbe, kot da bi šlo za popolnoma novo ploščo. Mislim, da se to ni zgodilo samo zato, ker je Felova glasba tako sofisticirana in udarna, da sploh ne more biti zastarela, ampak tudi zato, ker je Felove glasbe vedno primanjkovalo. Tega je delno kriv umetnik sam – en odličan album je nadomestil z drugim, prav tako dobrim in prejšnjega smo pozabili. Vendar njegove glasbe ni bilo nikoli dovolj, kaj šele, da bi se bilo z njo moč nasiti. Fela Kuti je neprimerljiv fenomen; kljub temu da svoje glasbe od poznih šestdesetih let dalje ni veliko spremenil, je tudi ni izrazil – ni se ponavljaj ali zaprl sam vase. Skratka, Fela je ostal isti in se hkrati spremenil. Ne vem, kdo si bolj od njega zasluži retrospektivno zbirko svojih del, še najbolj zato, ker Fela svojega posla še ni končal. "Če je nekdo bil resnično dober, je še vedno dober," bi rekli Afričani in "King is a King", četudi hodi naokrog v spodnjih hlačah in uboga samo lastnega boga.

Sonja Porle



Cheb Mami:

Saïda (Totem Records/Blue Silver, 1994)

Cheba Mami, dečka z zlatim glasom iz Saïde, mesteca z alžirskega jugozahoda, so ob koncu 80-ih ob bum rai godbe kronali za princa tega alžirskega glasbenega fenomena, takoj za krajem (tedaj še chebom) Khaledom. Po dveh odličnih ploščah za Blue Silver je ob zori 90-ih kot prvi raiman skočil v losangeleške studije, da bi le prekosil vse ostale – tudi Khaleda. In vendar je bila Mamijeva Let Me Rai razočaranje, in to večplastno: razočaranje za Mamija, saj mu zaradi zalivskih viharnih oblakov ni prinesla zelene pozornosti svetovne javnosti, čeprav je imela vse attribute za uspešni-

CD MANIJA

co, in razočaranje za rajevske sladokuse, saj je kljub nekaterim zanimivim potezam zazvenela vse preveč evrovizijsko in vse premalo rai. Sledilo je obdobje moka.

Končno se je Cheb Mami 94-ega znova pojavil, tokrat z uspelejšo potezo. Saïda je plošča, ki po Let Me Rai nedvomno prijetno preseneti. Sicer je znova posneta v Los Angelesu in Parizu in znova



mestoma preproducirana in prearanžirana, preobložena s producenti in studijskimi glasbeniki, ki so le redko sinonim za kvaliteto (ampak bolj za obrtništvo). Vendar pa vsebuje vsaj kakšen dragulj in nekaj biservov – in upam si trditi, da bi jih še več, če bi Mami pozabil na Los Angeles in ostal v Parizu. (Te to morda ne spominja malce na Khaleda in Didi?) Kajti prav trem skladbam, posnetim v Parizu, ne manjka prav nič: topel, čustven in ritmičen rai z nepogrešljivo Mamijevo violino in utripom Alžirije ter pozvanjem Sahare. Tudi med preostalimi skladbami najdemo kakšno, ki zazveni (vsaj na nekaterih ravneh) prav simpatično rajevsko, a vendar to ni to – ves zadah po zahodnoobalskih zatohlih studijih vendarle vsaj mestoma plane na dan in hudo zmoti. Kljub vsemu pa je plošča vredna pozornosti. Če ne zaradi drugega, pa zaradi tistega dragulja in nekaterih biservov. Sem sodi tudi zanimi-

va dodatna instrumentalizacija, ki imenitno dopolnjuje Mamijev vokal. Referenc s Khaledovo Didi pa raje ne bi vlekli. Le še to: v živo bi znal biti Mami bomba!

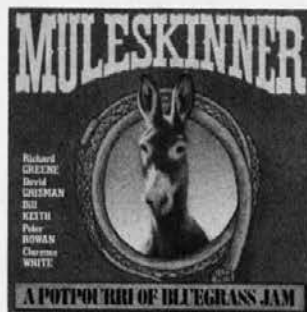
Tatjana Capuder

Muleskinner:

A Potpourri Of Bluegrass Jam (Sierra, 1994)

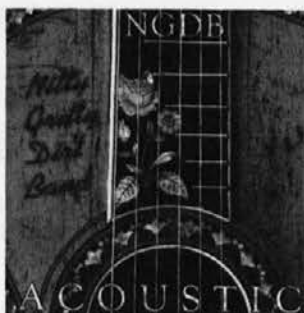
Nitty Gritty Dirt Band: Acoustic (Liberty, 1994)

Najbolj zadržli ljubitelji kozmične ameriške glasbe dobro poznajo katalog kalfornijske založbe Sierra, saj v njem ne manjka redkih plošč Grama Parsonsa, Clarenca Whita in skupine The Kentucky Colonels, Nashville West in drugih. Plošča A Potpourri Of Bluegrass Jam skupine Muleskinner je, kot pove naslov, namenjena spoštovalcem bogate tradicije progresivnega bluegrassa. Najbolj je bodo veseli oboževalci karizmatičnega Clarenca Whita, odličnega kitarista, ki je kljub temu, da je celo kariero ustvarjal v senci bolj razvpih glasbenikov, v popularni glasbi novega sveta pustil neizbrisno sled. Muleskinner so prišli do snemalne pogodbe na dokaj nenavaden način. Nastopili naj bi v neki televizijski oddaji kot gostje Billa Monroea, vendar se je avtobus največjega izvajalca bluegrassa pokvaril nekeje na poti v Hollywood, zato so nadebudni mladeniči vzeli vjajeti v svoje roke in z mladostno aranžiranim bluegrassom in country rockom navdušili producete Warner Brosa, družbe, ki je pričujočo ploščo prvič izdala leta 1974. Gre za prikupno zbirko večinoma bluegrassovskih tem, znanih iz repertoarja Billa Monroea in drugih mojstrov bluegrassa, pa tudi aktualne skupine Souled American, ki je proti



koncu minulega desetletja tako vznemirljivo poustvarila tovrstno glasbeno tradicijo. Ploščo, ki jo brez sramu lahko postavite ob bok najlepšim poglavjem Grama Parsonsa in Gena Clarka, so Clarenco Whiteu pomagali posneti Richard Greene, David Grisman, Bill Keith in Peter Rowan, ki je prispeval nekaj avtorskih pesmi.

Starejši bralci skupine Nitty Gritty Dirt Band verjetno poznajo predvsem po us-



pešniki Mr. Bojangles in antologijskem albumu Will The Circle Be Unbroken, ki še danes pomeni eno najbolj pretanjene posvetil različnih zvrstev ameriške popularne glasbe. Vendar je od let velikih uspehov preteklo veliko Mississippija. V skupini sta od izvornih članov ostala le Jeff Hanna in Jimmie Fadden, ostalim glasbenikom, ki so šli skozi skupino, pa pravzaprav nikoli več ni uspelo oživeti radoživosti omenjene antologije. Ovitek in naslov novega albuma Nitty Gritty Dirt Banda sicer zvito napovedujeta izlet v čiste vode akustičnega zvoka, žal pa se pod lepo masko skriva dokaj povprečna vsebina, 11 lepo aranžiranih in strogo linearnih pesmi, ki primerjave z minulimi deli te pomembne glasbene institucije preprosto ne vzdržijo. Predvidevam, da se glasbeniki niso mogli odločiti, ali bi novo glasbo prilagodili pravilom neprizanesljivega countryjevskega trga ali pa bi skušali vzbuditi pozornost zahtevnejšega občinstva, ki še vedno ne more pozabiti posnetkov Nitty Gritty Dirt Banda z Docom Watsonom, Royjem Acufom in Merlom Travisom. Acoustic je sicer povsem simpatična in poslušljiva plošča, ki vam bo prijetno polepšala marsikatero nočno potepanje po naših avtocestah, kakovostnega presežka pa kljub odmevnim kritikam nekaterih pomembnih glasbenih pisnov in veliki podpori založbe ne premore.

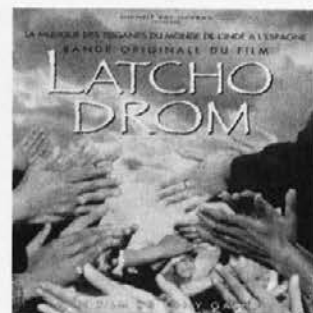
Jane Weber

Musicians and poets of Rajasthan (Long Distance, 1993)

Različni izvajalci: Latcho Drom (KG Production/Virgin, 1993)



Latcho Drom je glasbena in slikovita zgodba ljudstva, čigar edina usoda je – pot. In ta pot se začne v Radžastanu, deželi, ki se širi na zahod v puščavo Tar in na vzhod po Dekanski planoti. Cd Glasbeniki in pesniki iz Radžastana, ki je izšel pri založbi Long Distance, osvetli in širše predstavi njen začetek; sprehodimo se skozi zvočno bogastvo te dežele v Indiji, in sicer v interpretaciji družin Manghaniyar ter Langas, ki živijo



v puščavi na pakistanski meji, zato tudi reference s pakistanskim kavajijem niso povsem neumestne, saj ti, sicer ljudski glasbeniki, ki izvajajo klasično indijsko rago v zavidljivi maniri, vanjo vnašajo tudi arabomuslimanske vplive. Pot vodi skozi zvočni svet različnih glasbil, ki jih razločevalno uporabljata obe družini, in skozi bogato vokalno umetnost: od solističnih skladb za sataro in murčango ter tolkalskih solov do kompleksnih vokalno-instrumentalnih skladb, spremljanih na nepozabno in v preteklosti vse prevečkrat degradirano godalo sarangi (Langasi) ali pa kamaico (Manghaniyars). Besedila v radžastanščini največkrat opevajo ljubezen, pogosto pa se z verzi starih pesnikov povezujejo tudi z mističnim sufi konceptom. Sprehod skozi radžastansko zvočno bogastvo zaključijo skladba nomadov brez šotorov, nomadov Kalbelija, ki so bojda izvorni Romi iz Indije. In znova sva na začetku poti cedeje Latcho Drom. Latcho Drom je večplasten projekt: je cd plošča z odlično cigansko godbo z vseh koncev sveta, je tudi originalna glasba iz filma Latcho Drom v režiji Tonyja Gatlifa, ki zvok nadgradi z izrazno in emotivno močno filmsko zgodbo, ki pripoveduje skorajda brez dialoga – le z glasbo in s podobo; igralska zasedba v filmu je seveda zvezdniška: sami filmski naturščiki, ki so hkrati profesionalni glasbeniki. Latcho Drom pa je tudi posebna koncertna ponudba Alaina Webra, ki je bil v filmu svetovalec za glasbo; pripravil je že več projektov z glasbeniki iz tega filma, denimo znamenito Ciganska opero leta 1992 v pariški Operi Garnier. Pravzaprav so vsi projekti nastajali hkrati, saj nosi sam film letnico 1993. V Latcho Dromu se sprehodimo skozi bisere romske godbe od Radžastana čez Egipt (tu seveda brez fenomenalnih znancev Druge Godbe Les Musiciens du Nil ne gre), Turčijo, Romunijo (kjer se srečamo s Taraf des Haïdouks), Madžarsko in Slovaško do Francije in Španije, kjer se krog sklene s pogledom na jugovzhod. Filmsko je nedvomno najmočnejši prvi zalogaj filma, scene z Les Musicians du

Nil pa so vsekakor najpristnejše in najbolj prepričljive – konec koncev je Alain Weber član njihove velike družine. Nekje od Slovaške naprej film malce šepa in postane mestoma preveč jokav, glasba morda niti ne, zaključek pa je znova odlična. Sicer pa sta glasba iz filma in morda še bolj film sam odlična za primerjalno opazovanje podobnosti izvajalskih veščin, glasbil in plesa Romov v silno pestri in raznoliki glasbeni ponudbi. To je zgodba ljudstva, čigar edina usoda je – pot.

Tatjana Capuder

Nikos Papazoglou:

Anthologia (Piranha, 1994) /prodaja Kazina/

Tekoča grška produkcija tradicionalne ljudske, narodnozabavne in etnopop glasbe je obilna in raznovrstna, kot so pač raznovrstne glasbene prakse ra-



zličnih predelov njenega razbitega ozemlja. Prav presenetljivo je, kako redko se grški izvajalci etno godb pojavljajo na nosilcih zvoka tistih negrških založb v Evropi in ZDA, ki ponujajo poslušalcem vse mogoče s področja "world music". Eden možnih vzrokov za takšno ravnanje gre prav gotovo iskati v omenjeni obilnosti, ki onemogoča preglednost, in v raznovrstnosti pojavnih oblik, kar otežuje presojo, kaj je vredno izločiti in s predstavljivo zunaj okolja nastanka posebej izpostaviti. Teško je vedeti, koliko je vreden posamezen diskografski izdelek v množici sorodnih, ki so nam z malo truda vseeno dostopni. Zato pa je aktualna grška etnoprodukcija ves čas prisotna tudi na svetovnem prizorišču v posebnih odmerkih. In ko se takšen izbor le zgodi, ga je vredno preveriti.

Nikos Papazoglou ponuja glasbo, katere pristop in poetika se gibljeja na tveganim področju, kjer se srečujeta rekonstrukcija ljudskega gradiva ter njeno mehčanje z značilnimi pop in rock prijemi in obrzci. Dobro opravljeno delo pomeni tu visoko stopnjo sprejemljivosti tvojega dela, torej veliko popularnost. Tako si smemo dovoliti primerjavo, da je Nikos Papazoglou že nekaj časa doma in v grški diaspori po svetu nekaj takšnega kot Vlado Kreslin pri nas. Na glasbenem prizorišču vztraja že okoli 15

let, od leta 1978 je v domovini izdal vsaj pet albumov, njegovo občinstvo zapolnjuje najbolj reprezentativna koncertna prizorišča, kako reagira na njegovo glasbo, pa je mogoče slišati tudi s pomočjo dveh koncertnih posnetkov s tega albuma. Ta upravičeno nosi naslov Anthologia, saj ponuja zanimiv prerez skozi dosedanje Papazoglovo delo ter s tem nazorno oriše ves diapazon njegovih izraznih možnosti, ki koreninijo v tradiciji rembetika, presegajoč njegove stereotipe in reinterpretirajoč njegove značilne teme, v sodobnem kontekstu pa omogočajo prepoznavno avtorsko poetiko, ubesedeno v poglobljenih, velikokrat kritičnih besedilih ter izraženo v melanholičnih melodijah. Anthologia je vsekakor koristna plošča za spoznavanje aktualnega grškega glasbenega dogajanja na njegovem najbolj prodornem koncu. Če pa bo kateremu poslušalcu ponudila še kaj več, toliko bolje.

Zoran Pistotnik

Marc Ribot:

Shrek (Avant, 1994)

Izšlo je 38 albumov, na katerih slišimo takoj prepoznaven zvok kitare Marca Ribota. Od teh jih pet nosi njegovo ime na naslovnici in kar štirje med njimi so izšli v zadnjih treh letih. Kot pribito drži, da je Marcov avtorski potencial rasel sorazmerno s ponudbami drugih ustvarjalcev in težko se je znebiti vtisa, da je



mož potreboval nekaj vzpodbude "od zunaj". Danes ga nihče več ne omenja le kot kitarista, ki je igral s Tomom Waitson in z Lounge Lizards. Marc Ribot je eden najbolj iskanih kitaristov. Vendar je njegova veljava bolj vezana na Ribota kot kitarista, kot pa na Ribota avtorja. Pa tu ne gre samo za vrednostne sodbe kot take, ampak bolj za skupek okoliščin, ki glasbeno delo položijo v dlani poslušalca. Da pa je tudi Ribotovo avtorstvo vedno bližje množicam, je pokazal lanski nastop Shrek na jazzovskem festivalu v avstrijskem Saalfeldnu z burinim odzivom večtisočglave množice. Saalfeldenski nastop je potrdil, da ima Ribot končno bend, v katerem so njegove vizije izziv vsem, ki v skupini soustvarjajo zvočno podobo. Shrek je postal stalen bend z dvema tolkalcema, basistom in dvema kitaristoma. In takšen bend res diha in zlahka vzpo-

stavlja neposreden stik s poslušalcem. Nekaj te svežine in odprtosti pa manjka albumu Shrek, ki ga je Ribot tako kot prejšnjega (Rootless Cosmopolitans) imenoval po svoji skupini. Tudi v marsičem drugem Shrek spominja na Ribotov prvenec, ki se je tu in tam iskril, v celoti pa le ni ponudil nadpovprečne zvočne slike. Vendar za Shrek kot bend velja enako kot za Rootless Cosmopolitans, ki je z albumom Requiem for What's His Name opravil sijajno slovo in vabil na zadnjo turnejo skupine, ki smo je bili deležni tudi v Ljubljani. Pravi izdelek Shrek šele pričakujemo in nastavki s komadi Spigot, Forth World, Romance, Hoist the Bloody Icon High in Bells so res izvrstni. Pravzaprav bi bil lahko s temi komadi Shrek fenomenalen mini cd. Skladba Bells legendarnega in nepovnljivega Alberta Aylerja pa je sploh ena najboljših privedb z razpoznavnim avtorskim pečatom avtorja in poustvarjalca v novejši glasbeni produkciji. A kot rečeno, album Shrek kot celota preveč hitro zbledi, da bi ga mogel uvrstiti ob bok Requiemu.

Bogdan Benigar

The Roots:

Do You Want More?!?!?! (Geffen, 1994)

Kaveljci in korenine, bi lahko rekli (v osnovi) kvintetu iz Philladelphie. Redkokok ve, da je Do You Want More?!?!?!? že njihov drugi album (prav zato so skladbe oštevilčene s številkami od 18 do 33), kajti prvi je izšel v zelo majhni nakladi in okusne melodije z njegovega je uporabil malokateri laserski žarek. Do You Want More?!?!?!? je za hip hop vsaj dvakratno prelomna plošča. Prvič, na hip hop zemljevid je New Yorku in Los Angelesu ob bok postavila Philadelphio kot mesto z avtohtonim hip hop sti-



lom; in drugič, sestavljanka jazza in rapa še nikoli (kljub mnogim poskusom, spomnimo se samo Gurujevega projekta Jazzmatazz) ni zvenela tako pristno in samoumevno. Tako jazz kot rap sta glasbeni praksi, ki izvirata (se razume, vsaka v svojem času) iz afro-ameriške getoizirane kulture in sta kot taka odraz mišljenj, čutenj in želja nekega specifičnega okolja. In lepo je slišati, da se jazz in rap kljub popolnoma različnim

konzumentom vedno večkrat srečujeta v ustvarjanju mlade generacije.

Z The Roots je rap končno doživel tisto, na kar smo ljubitelji muziciranja v živo že dolgo čakali: hip hop band, ki na plati zveni, kot da bi igral v živo, iz prve. In tile pobje so zelo v redu muzikanti. Kar mi je posebej všeč, je njihova humorna samodistanca, ko namesto basa ali roga zaslišiš produkte njihovih otorinolaringoloških aparatov. Ki po drugi strani producirajo zavijanja vredne raperske štore. Moji favoriti so Distortion To Static, I Remain Calm, Lazy Afternoon in The Unlocking.

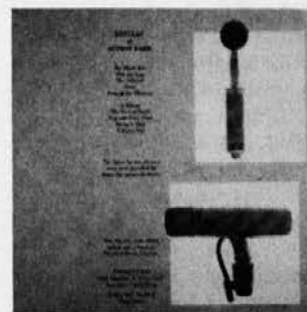
Tale ploščica bo v uho in srce sedla tako tudi onim, ki rapu radi očitajo neinventivnost, ponavljanje in prepotentno nakladaštvo, kot tistim, ki menijo, da je sodoben jazz zanje prezahteven, za težen in preveč intelektualističen. Do You Want More?!?!?!? Yes! In to čimprej. Po možnosti v živo!

Boštjan Napotnik

Shellac:

At Action Park (Touch & Go, 1994) /prodaja Rock Hard, Kotnikova 5, Ljubljana/

Fantje iz zasedbe Shellac – Steve Albini na kitari in vokalu, Todd Trainer za bobni in Robert Weston za basom (plus odlični Ian Burgess za reglerji) – se z našimi pričakovanji na plošči At Action Park enostavno povedano poigravajo. Po odličnih singlicah (predvsem The Rude Gesture A Pistorial History in Uranus, The Bird Is The Most Popular Finger pa je v bistvu posnetek vaj komadov s prvenca) so se odločili v naša ušesa poslati kar žive posnetke iz studia, komade v prvotni obliki, brez dodatnih nasnemavanj in, če gre verjeti številnim ameriškim glasbenikom, ki so imeli prilžnost skupino poslušati v živo, niti ne najboljših. Pa ne, da bi ploščica zvenela slabo! Finta je le v tem, da bi marsikdo od te – tretje – Albinijeve skupine pričakoval več, saj fant malodane velja za rock genija. S skupinama Big Black in Rapeman ter kot producent številnih plošč bolj ali manj znanih bendov je rock godbi nekje sredi 80. začel nakazovati nove poti in zdaj, ko smo v 90. in se rock nekam čudno vrti v krogu že znane, preskušene in ustaljene, kar



je poleg tega dostopno že vsakomur, se med naveličanimi porabniki zopet porajajo pričakovanja po novem prostoru. Vendar pa bodo nova rock obzorja odpirale nove generacije genijev... Shellac nam na svojem prvencu pač ponujajo zmes standardno neučakane in ortodoksno škripajoče kitare, noro močnih linij basa in spreminjajočih se suho-zmohotnih udarcev bobnov, vse neprestano v neki naštudirani napetosti in krču. Ponujajo nam, upoštevajoč izkušnje članov skupine, povsem solidno ploščo, ki pa svoje prave realizacije kljub živosti na vašem gramofonu vendarle ne more doživeti – zato vas še vedno čaka na najbližjem koncertnem odru.

Viva Videnović

Swans:

The Great Annihilator (Young God Records, 1995)



Po velikem razočaranju, ki ga je Michael Gira doživel v okrilju velike založbe MCA, se je vodja Swans pred leti odločil poskusiti na svojo roko. Sedaj je jasno, da je bila plošča *The Burning World* zavesten obrat k mehkejšemu zvoku, prvim zgodbam in normalnim strukturam. Kljub temu je pod površjem vladala napetost, ki ni dopuščala običajne sprostitve in temu primeren je bil prodajni (ne)uspeh plošče. Nadaljna pota newyorških veteranov so se vila v smeri nezprosnega razgaljanja skrajnih občutij, ki jih je Gira na predhodnih albumih še ovijal v poetske zgodbe, tokrat pa je stopil še korak nazaj. Veliki Uničevalec je obrnil hrbet celo božjim skrajnostim in se je sam povzdignil na raven vseveda: "I am the sun, I rise above the world..." Ponovno, z enako mero prezira do človeških slabosti, pa naj si izvirajo iz materialnega ali duhovnega sveta, Michael Gira gradi slonokoščeni stolp, kjer je omejen prostor namenil le življenjski družici Jarboe. Lahko je odpela nekaj njegovih pesmi. Sedaj Gira ne potrebuje virtuozov. Potrebuje glasbenike, ki igrajo na moč, na prvinsko glasbeno energijo. Pesmi so okleščene in prevedene na golo izražanje občutij. Ta so daleč od ekstatičnih popularno-glasbenih prijemov, povzemajo le sredstva, ki omogočajo uredničenje vizij. Korenine so vseeno

razvidne. To je vsekakor kitarski orkester Glenna Brance, ki je še pred pojavom Swans zavrgel postopke, ki poslušalca pripeljejo do končnega očiščenja. Ostaja le zamaknjenost brez vrhunca, brez sprostitvenega momenta. Swans zato kljub podobni zvočni strukturi niso običajna rock skupina, so le ilustratorji neizprosni idej moža, ki ga je bog po nesrečnem naključju vrgel na ta svet. Zato ne čuti moralnih obvez do drugih, dosleden je le do samega sebe.

Janez Golč

Thinking Fellers Union Local 282:

Strangers from the Universe (Matador, 1994)

Ali se res piše leto 1994? Ali so fantje in puncici blodili po univerzumu dve desetletji in več in se šele zdaj vrnilo? To se sprašujem, ko poslušam že četrti album (izdal so jih pet) te kalifornijske skupine. Prijatelji mi pravijo, da se jim pozna, da so iz San Francisca, saj se je tam vedno delala najbolj "odtrgana" muzika. Na misel mi pade Grateful Dead in njihov Blues for Allah pa The Residents in Primus. Ob poslušanju albuma *Strangers from the Universe* pa se ne morem znebiti vtisa, da dekleti radi poslušata Jefferson Airplane, fantje pa tudi Pink Floyd ali vsaj Sida Barretta. Ob vseh teh silnih re-



ferencah je popolnoma jasno, da je breme glasbene dediščine, ki jo skupina nosi s seboj, veliko, a za razliko od mnogih bendov, ki jih je to breme preprosto pokopalo in so ostale le blede kopije izvirkov, so Thinking Fellers uspeli odvreci nepotrebno zgodovinsko navlaiko in ohraniti le tisti del, ki je bil pomemben za oblikovanje samosvojega, za te čase precej nenavadnega, predvsem pa izvirnega rockovskega zvoka, v katerem se prepletajo kratkotrajne kitarske in nasploh breknalne igrice in z aranžmajsko žilico narejene prijetne skladbe, velikokrat z violino ali z banjom v prvi vlogi, kar še bolj poudarja tradicijski element v glasbi skupine. Zdi se, da se je bend znebil glasbeno konstruktivne ostrine, ki označuje njihov tretji album, *Mother of All Saints*, ki je zato izzivalen in prodoren, a širše gledano in v primerjavi z dandajšim albumom *Funeral Pudding* in *Strangers From The Universe* preveč

zaprt vase. Predvsem pa je sedaj jasno, da ni odražal nekaterih pomembnih kvalitiet skupine, ki jih v polni meri najdemo predvsem na *Strangers from The Universe*. Zato menim, da imamo opraviti z doslej najbolj zrelem delom skupine, ki je v dokaj puhli rockovski ponudbi devetdesetih neprecenljiv biser.

Bogdan Benigar

The Justin Vali Trio:

Ny Marina/The Truth (Real World, 1995)

Salala

(Cobalt/Africolor, 1994)

Vsako novo srečanje z aktualnim glasbenim Madagaskarjem, ki nam je bilo dosedaj ponujeno, je bilo svojevrstno odkritje: in večina tovrstnih odkritij nam je ponudila tudi zadovoljstvo. V svojih naivnih predstavah o dejanskih razsežnostih preteklega in sedanjega življenja in ustvarjanja na tem velikem otoku ob jugovzhodni obali Afrike se seveda lahko samo čudimo ob raznovrstnosti in bogastvu glasbenih ponudb, pa čeprav danes že uspevamo prepoznati tudi nekatere skupne poteze tistega, kar je že tudi mogoče poimenovati "sodobni malgaški etnopop". Justin Vali s svojim triom in novim evropskim albumom *Ny Marina/The Truth* nazorno demonstrira to resnico. *Salala* pa nam ponujajo drugačno izkušnjo, za obstoj katere in njeno malgaško izpeljanko dosej nismo vedeli. Vokalni trio podaja svoj prispevek k aktualni malgaški glasbeni ponudbi a cappella: torej, na način, s katerim smo se predvsem na jugu Afrike že precej srečevali. Torej: dva izrazito različna pristopa, oba vpeta v aktualno malgaško glasbeno dogajanje, seveda tudi s stičnimi točkami, ki jih je mogoče prepoznati v posameznih sklad-



bah v skupnih vokalnih prispevkih članov Valijevega tria. Justin Vali Rakotondrasao s svojim triom in albumom *Ny Marina* z vso doslednostjo dopolnjuje tisto žlahtno, zanimivo in radoživo ponudbo sodobne sprege malgaške tradicionalne in popularne glasbe, ki smo jo bili dosedaj deležni s pomočjo evropskega dela ponudbe skupin *Tarika Sammy* in *Rossy*, seveda pa tudi skupine *Malgache Connexion*, pri

kateri je Vali odigral pomembno vlogo. Pretežno akustična glasba, v kateri so enakopravno uporabljena tradicionalna malgaška glasbila (npr. valiha, marovany, kabosy, katsa, korintsana) skupaj z evropskimi (tokrat s kitarami), je nadgrajena z bogatim večglasnim pečetjem, saj pojejo vsi trije člani skupine. Posebnost tega albuma je, da se triu v petih skladbah pridruži sicilijanski glasbenik Carlo Rizzo s tradicionalnimi sicilijanskimi tolkalci, kar daje zvoku v teh skladbah posebno nenavadnost. Tudi po avtorstvu je repertoar na albumu zgleden konglomerat, saj gre za pretežno Valijeve skladbe, ki pa so jim dodane tradicionalne malgaške skladbe in pa skladbe drugih malgaških avtorjev v Valijevi priredbi. Ponudba torej, ki ni samo privlačna, ampak tudi zelo prepričljiva.

CD MANIJA

va, saj deluje na poslušalca celo avtorsko zrelejšo in bolj premišljeno kot zadnje plošče malgaških zvezdnikov *Rossyja* in *Tarika Sammyja*.

Vokalni trio *Salala* pa je seveda posebnost v nam dosedaj dostopni ponudbi malgaške glasbe. Tudi po svojem poreklu in celo stažu je drugačna od že spoznanih protagonistov tamkajšnjega glasbenega dogajanja. Kot skupina delujejo že od leta 1983, ko so se ustalili kot profesionalna skupina v glavnem mestu Madagaskarja Tananarive. Predzgodovina njihovega skupnega dela pa je še daljša, saj sega v šolska leta in v skupno prepevanje v lokalni protestantski cerkvi na samem jugu otoka. Njihovo prepevanje ima svoje korenine v glasbeni tradiciji, imenovani "boko", ki ima religiozni značaj in datira v predkolonialnih časih otoka. Način petja in repertoar, ki ga prepevajo, ima podoben pomen, kot ga ima početje griotov na severozahodnem kontinentu, kar pa pomeni, da je v štirinajstih pesmih, ki jih ponuja prvi nam dostopen album, prav toliko izročila, kolikor je njihovega avtorskega dela. *Salala* ponujajo izjemno vznemirljivo vpogled v še en, dosedaj skrit predel malgaške glasbenega zaklada.

Zoran Pistotnik





Milko Kelemen:

Labirinti

MIC, Koncertna direkcija Zagreb, 1994, biblioteka "Riječ i glazba"

Nekoč so skladatelji v eni osebi združevali vse: bili so zapisovalci partiture, poustvarjalci oziroma dirigenti, ukvarjali so se s poučevanjem in mimgrede pisali še knjige. Potem je prišel čas specializacije in vsako od teh vlog je prevzel drugi. V XX. stoletju pa smo se vrnili zopet na začetek: spet smo dobili univerzalnega, ali, kot bi rekel Vinko Globokar, "renesančnega človeka". S to razliko, da se je le-ta sklonil nad tataro svojega računalnika namesto nad klavirske tipke ali pisalni stroj. Če pozorneje pogledamo, vidimo, da so skoraj vsi veliki skladatelji XX. stoletja bili tudi pedagogji, odlični dirigenti ali poustvarjalci, pa še teoretiki, ki so pisali knjige, brez katerih bi se njihovo delo težko do konca razumelo. Takšen je Vinko Globokar in tudi njegov zagrebški sopotnik Milko Kelemen, njuni umetniški karieri

pa sta se pogosto prepletali. Njune teoretske razprave, pogovori z njima in predavanja, zbrana v knjigah, se preberejo na dušek in so obvezna literatura za vse, ki jim je pri srcu sodobni zvok. Milko Kelemen (1924, Podravska Slatina) je eden velikih skladateljev druge polovice XX. stoletja, član slavne Darmstadtске skupine, avtor ogromnega opusa (skoraj sto del), ki zajema tako skladbe za solo inštrumente, kot tudi kompleksne multimedialne projekte in opere. Vzporedno s komponiranjem, predavanji po celem svetu in dirigiranjem, je tudi pisal in objavljaval po časopisih ali govoril na simpozijih. Nekdo je te tekste zbral in jih pod naslovom "Labirinti zvuka" v začetku osemdesetih objavil v Münchnu in nekoliko pozneje še v Zagrebu. Ob skladateljevi sedemdesetletnici je bila lani knjiga, pod enostavnim naslovom "Labirinti", ponovno izdana, razširjena in revidirana. Labirinti so strukturirani kot kompleksno glasbeno delo. Uvedejo jih stihii Walta Withmana, na podlagi katerih je nastal pretresljiv "Requiem za Sarajevo", pisan za recitatorja, šest violončel in veliki boben, premierno izveden konec lanskega leta v Zagrebu, trenutno pa že na triumfalnem pohodu po svetu. Namesto življenjepisa najdemo tri pogovore: z Joachimom Kaiserjem, Evo Sedak in Fredom K. Priebehom. Sledi poglavje "Proti labirintu", ki vsebuje esej Nikša Glige o skladbi "Passional" za flavte in zbor, centralni del "V labirintu", in za konec Epilog, z detajlnim popisom

del in obsežno diskografijo. Kelemen se nam tu odkriva kot presenetljivo svež, nekonvencionalen in, kar je najpomembnejše, avtoritativen glasbeni mislec in teoretik. Človek, ki hkrati globoko spoštuje tradicijo (za katero pravi, da jo je treba temeljito obvladati, da bi jo lahko pozabili) in jo skuša preseči. Analitik, ki kaže nagnjenje k zgraditvi kompleksne filozofije glasbe; erudit, ki je zasnoval lastno teorijo šestih temeljnih arhetipov in takoiimenovani "akord dojemljivosti", katerega obstoj v svoji glasbi izčrpno obrazloži; ustvarjalec, ki ga zanimajo vsi vidiki nastajanja umetniškega dela. Knjiga se dotika različnih področij sodobne glasbe. V njej najdemo veliko spodbud. Soočimo se z razmišljanji in stališči, ki so vse prej kot nekonfliktna; s tezami, ki vzbujajo odobravanje; z odlomki, ki se zdijo nedokončani in spodbujajo k nadaljnjemu tuhtanju. Kelemen se v eseju z naslovom "Slovo od folklorne" sprašuje o smiselnosti uporabe folklornih obrazcev v sodobni glasbi (nemški Melos, 1959), njegova filozofska stališča in temeljne smernice ustvarjanja so spet predstavljene najpregnantnejše v eseju "Istraživačko putovanje zvukovljem ili smrt u vlastitoj

glasbenoj strukturi", v katerem govori o avtentičnem doživljanju novih glasbenih spoznanj. Tu so misli o rušenju tonalnosti in novi artikulaciji tonalnosti, analize nekaterih ključnih lastnih del in proces njihovega nastajanja (tu so zanimivi stiki z drugimi velikimi ustvarjalci, ki so delali z njim), potem razmišljanja o vlogi in usodi nove glasbe, spomini na srečanja z drugimi avtorji sodobne glasbe (posebej so zanimivi spomini na druženje s Stravinskim). Tu so reminiscence na osnivanje zagrebškega Glasbenega bienniala v začetku šestdesetih, razmišljanja o totalnem gledališču in



multimedialnih projektih, elektronski in računalniški glasbi. To je knjiga razbite strukture, pisana s pogostimi miselnimi preskoki. Duhovita in iskriča knjiga, ki je ne spustiš, dokler je ne prebereš do konca. Je knjiga odprtih sporočil, kakršno je tudi delo Milka Kelemana, ki bi ga morali vzporedno poslušati na številnih ploščah, kjer igrajo tudi naši umetniki, recimo Vinko Globokar, Boris Šinigoj, Igor Ozim in drugi.

Ognjen Tvrković



Foto: Žiga Koritnik

Rovax Saxophone Quartet v klubu K4

ROVA bi lahko pomenilo tudi: Ruknjenci Odpirajo Vrata Alternativi. Pa ROVA seveda ne pomeni tega. Pomeni sledeče: v Izraelu je Rova neka mestna četrt, v

Italiji pomeni Rova izmeček, v Rusiji je Rova znakva vodke, Nemci pravijo Rova davčnemu uradu za turške imigrante, v rodni Ameriki pa Rova ne pomeni le saksosofonskega kvarteta, pač pa tudi oblačilno znamko. In kaj pomeni ROVA v Sloveniji? Rova je zaradi svojih koncertov, ki so v Ljubljani res tako pogosti, da lahko sledimo njihovega ustvarjanju v 'real time', eden tistih saksosofonskih kvartetov, ki so

med tukajšnjo publiko najboljše zasidrani. In to nas po besedah Larryja Ochs, člana zasedbe, postavlja daleč nad Američane, ki Rove nikoli niso razumeli, in nas enači z Zahodnimi Evropejci, ki so bili vedno Rovina najhvaležnejša publika. Pa saj ni skrivnost, zakaj Rova cenimo. Med vsemi saksosofonskimi kvarteti, ki so v Ljubljani že igrali, so Rova zagotovo najbolj drzni. Ne ozirajo se za linijami spevnosti, katerim so se zapisali 29th Street Saxophone Quartet, zato tudi ne dosegajo astronomske slave, ki je značilnost World Saxophone Quarteta. Ostali so zvesti načelom, iz katerih saksosofonski kvarteti prihajajo – to pa je free in z njim močno povezan Anthony Braxton (zanemarimo minorne saksosofonske zasedbe med obema vojnama v Ameriki). Prav Braxtonu lahko Ochs, Adams, Raskin in Ackley pripišejo, da so v veliki meri to, kar pač so – neodvisni od vseh in vsega – trendov, smeri, melodij, ritmov, strukture. Če smo jih doslej poznali zgolj po tej neodvisnosti, ki je

sicer fascinantna, vendar včasih malo mučna in na trenutke prav nihilistično odvrtna, moramo z zadnjimi projekti priznati, da so Rovaši zmožni tudi antipoda svoji dosedanji glasbi – skladbe Lindsay Cooper (sopranistka saksofonistka in fagotistka, igrala s Alfredom 23 Harthom, Mikeom Westbrookom) so Rova ožarile v spevni luči, vendar spevnost ni bila osladna in mlačna, pač pa je bila spevnost s perfidno kompleksnostjo, v kateri si se lahko zgubljal in vedno znova opažal, da ima njihova glasba le nek notranji, svojstveni potek. Le-ta je bil dosedaj mnogokrat zakrit, zdajšnji koncert pa je razkril hrbtnico Rove. No, slednja trditve je malo preveč bombastična, zagotovo pa drži tole – Rova nam je s tem koncertom dal zalet, da bomo z veliko več občutka in potrpljenja poslušali njihove naslednje izdelke, saj bomo tako zagotovo začutili os njihove glasbene misli. Ker pa ta ni ravno enostavna, bo vsako njeno odkritje ter spoznanje z njo toliko večja radost. Ali – da povem popolnoma iskreno: **šele s tem koncertom smo resnično začeli slišati Rovo.** In šele sedaj vem, zakaj jih Francis Davis imenuje otroke Coltranea, Taylorja, Colemana, Lacyja, Braxtona, Aylerja, Suna Raja in Mitchella.

Rok Jurič

Metka Zupančič: ENKRAT GM – (NAJBRŽ) ZA VSELEJ GM?

Takole me je spreletelo, ko sem lani poleti brez oklevanja pristala na vabilo, da se odpeljem tri ure in pol iz Ottawe – in ravno toliko nazaj, seveda v enem dnevu, da slišim svetovni orkester Glasbene mladine. Njibov nastop v Bellevillu, uro in pol vožnje uzhodno od Toronta, je bil zame in za sopotnike najbližji, v Ottawi pa so prav v "naših" študentskih domovih, na kampusu Univerze v Ottawi, orkestraši samo prespali, brez nastopa. Ottawa namreč ni del mreže, prek katere bi dokapljal ta ali oni kanadski glasbeno-mladinski dogodek. Ne mislite, da je bil v Bellevillu orkester predstavljen pod GM imenom! Preprosto Youtb World Orchestra, in nastop so jim pripravili v veliki športni dvorani Quinte, kamor istoimeni umetniški odbor vabi tudi druge skupine: grobo zelenkaste lesene ploskve (na robu neokusnega) v parterju z veliko črno zaveso za orkestrom so nekoliko ublažile košarkarsko akustiko.

V tem okolju se mi je prvič v življenju zgodilo nekaj precej nenavadnega: kitajski dirigent En Chao, ki v glavnem sicer deluje v Angliji, je zaradi mene ustavil bučno Italijansko simfonijo (Mendelsobnovo seveda), da bi občinstvo odvrnil od podobnih dejanj: bliskavica mojega fotoaparata je bila preprosto premočna, moteča za orkester, kakor je poudaril, on pa da je odgovoren za umetniško prepričljivost mladih glasbenikov... (naj v opravičilo povem, da sem želela imeti "igralno" sliko prav za GMS!).

Simfonija ni bila v drugem zamabu nič manj bučna, kakor tudi ne Bartókovo Čudežni mandarin in Šostakovičeva Peta. Seveda se je s tribun med stavki slišalo ploskanje. Concertni program je vseboval skladbe, ki jih orkester ni igral, nobeno od del ni bilo predstavljeno, edina notica je govorila o dirigentu, oznaka Jeunesses Musicales World Orchestra je bila natisnjena le enkrat, pred seznamom vseh dosedanjih srečanj od leta 1970 naprej; med imeni glasbenikov sem z "našega" konca našla le brvaško violiniško. Po koncertu na sprejemu sem spregovorila nekaj besed z (najetim, prav nič gm-juskim) organizatorjem projekta, ki je iz Lennoxville, blizu nekoč glasbenomladinskega centra v Mount Orfordu (ki je že pred časom prešel v druge roke): orkester je bil "zasidran" na kampusu anglofone univerze Bishop sredi province Québec, kjer je pripravil program, ki ga je nato predstavil na

lokalnih poletnih festivalih v Québecu in Ontariu. Kasneje sem jih slišala prek radia – spremljajoči zvoki prometa, ptic... so pričali, da je orkester spet nastopal v precej nemogočih razmerah, z občinstvom, ki ga je sestavljalo več upokojujencev kakor mladih in ki si je takole za sprostitve med počitnicami prišlo ogledat zagnane – in obenem že precej utrujene od prevoženih kilometrov v tej deželi ter naveličane mladce in mladenke.

Glasbena mladina, pravite? No ja, takrat, 30 ali več let nazaj; seveda, ko nas je Gilles Lefebvre zbiral v (pol)kleteh te ali one šole (kjer je bil prostor za "družabne" dejavnosti). Še vedno obstaja? Saj res, ali ni bil zadnjič pogovor na radiu s sedanjim direktorjem? Ah ja, pa "Zvoki in zemlje" ob nedeljab dopoldne, morda kdaj odpeljem unuke, če ne bodo ravno hoteli na bokeje... Louise Ostiguy, ki mi je pred 15 leti do podrobnosti pripravila (moj prvi)

DR. METKA ZUPANČIČ, ena prvih pa tudi najdolgoletnejših sodelavk naše revije, od leta 1980 do 1982 predsednica Glasbene mladine Slovenije, je diplomirana flautistka in doktorica francoske književnosti, ki že nekaj let kot teoretičarka in pedagoginja deluje v Kanadi.

obisk v uzhodni Kanadi (pretežno v Québecu), v času med kanadskim kongresom GM in sejo Biroja mednarodne federacije FIJM, ki pa sedaj administrira na glasbeni fakulteti univerze McGill, na ustanovi, ki s svojo koncertno ponudbo v veliki meri spominja na vse tisto, kar najdem v programski knjižici GMS, Louise torej pravi, da je v tistih letih GM Kanade najbolje delovala v privatnih osnovnih in srednjih šolah, kjer je bila skrb za kultiviranje bolj prisotna in kjer so bila sredstva bolj zagotovljena. To mi pojasni marsikaj, kar sem leta 1980 med svojim obiskom le slutila: da so bili "delegati" GM Kanade v glavnem starši, veliko bolj matere kot očetje, že tako močno vključeni v vse prostovoljne dejavnosti šole, in včasih nekateri mladi glasbeniki, ki jim je GM pomagala prebiti led in so hoteli razviti tudi organizacijsko žilico. Pomislim na vsa naša prizadevanja, na vsa leta, ko sem bila še v Sloveniji in sem se skupaj z ostalimi trudila, da bi bila GMS "kar se le da" gibanje – k čemur so nas konec koncev spodbujali tudi funkcionarji mednarodne federacije,

čeprav bi jim ob sedanjih spoznanjih lahko odvrnila, naj najprej pometejo pred svojim pragom. Še toliko bolj zanimivo se mi torej zdi prebirati (v reviji GM) o vseh težavah, ki so jih imeli zagnanci v naših zgodnjih letih pred ustanovitvijo GMS, ko so prepričevali politike, da ta organizacija lahko vznikne tudi v naših razmerah. Danes brez oklevanja lahko trdim, da je GM pri nas veliko bolj prisotna kot v marsikateri deželi, ki je bila morda med ustanoviteljicami delovanja – in kamor me zdaj zanesejo moje literarno-teoretske poti.

Prelistavam prospekte, ki sem jih nabrala med koncertom v Bellevillu. Umetniški odbor dvorane Quinte je očitno partner Glasbene mladine Kanade (čigar dejavnost ne seže dlje od Ontaria), nekakšna lokalna, pretežno prostovoljna koncertna poslovalnica. Najavljajo nastope nekaterih mladih glasbenikov, ki so za svojo uveljavitev posem jasno izkoristili vse (druge, ne gm-jeuske) obstoječe kanale – predvsem mednarodna tekmovanja, tudi tista, ki jih organizira državni radio, ena najmočnejših promocij v deželi, ker je med velikimi mesti vsaj dve do tri ure vožnje in kjer snežni vrtinci in zameti od oktobra do aprila ustavijo še tako zagnane ambasadorje dobre glasbe. Prospekti kljub temu – in hkrati – vabijo tudi na potovanja – vse do Dunaja ali samo do Toronta, za obisk te ali one glasbene revije, do Stratforda, za udeležbo na gledališkem festivalu, ali morda celo do Ottawe, kjer je bila lani velika razstava o egiptomaniji 19. stoletja. V njibovem nekakšnem "zlatem" abonmaju se je pojavila tudi Maureen Forrester, silno šarmantna, vendar že močno uvela pevka, ki je bila eno največjih kanadskih imen: še vedno ima dovolj veljave, da napolni recimo tudi cerkev v Ottawi, med poletnim festivalom, ki so ga lani – po vseh vzorcih, kakršnih smo bili (in ste jib najbrž še vedno) vajeni v GMS – organizirali tukajšnji mlajši glasbeniki, naveličani čakanja, da jib kdo povabi na to ali ono turnejo... S programi, ki so bili na žalost dovolj konvencionalni, da niso prestrašili potencialnih kupcev – obiskovalcev.

GM in trg, gospodarstvo torej, ali še drugače: kako lahko idealistična, zagnana, ambiciozna skupina ljudi, ki je prepričana, da je glasba bistveni del življenja, ustvari prostor za resnično plemenitenje, za seznanjanje z novim, nenavadnim, pogosto drznim, nepreverenim? Kako lahko zdrži v neprestanem prepričevanju, da je njeno delovanje potrebno, koristno? Zabodne Glasbene mladine so se očitno večkrat zlomile prav ob teh čereb; naša si je kljub vsem težavam vendarle izborila vse tisto, prostor pod soncem, možnost, da ostaja zvesta sama sebi, čemur se ji, upam, še dolgo ne bo treba odreči. ■

Sestavlja Igor Longyka

Rešitve iz 6. številke

1. Nagradna poročna posetnica: EDVARD GRIEG, JAN SIBELIUS, 2. Izpolnjevanke "države": SKANDINAVIJA, 3. Nagradna prečrtovalnica: GORSKI HLAPEC, 4. Nagradno vprašanje: HENRIK IBSEN, 5. Rebus: KALEVALA, 6. Nagradna izpolnjevanke "mesta": HELSINKI.

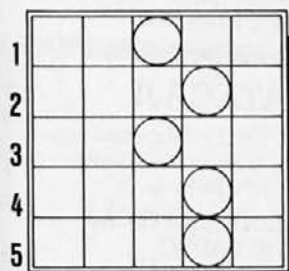
Nagrajenci:

19. in 20. zvezek s cedejem zbirke Mojstri klasične glasbe prejmejo **Margit Strauss** iz Ljubljane, **Mojca Stojanov** iz Črnomlja in **Emilija Vljaj** iz Maribora.

MOJSTRI KLASIČNE GLASBE V UGANKAH

Uganke se tokrat navezujejo na 22. zvezek serije, ki izhaja pri založbi Mladinska knjiga in katere prvi del se je pravkar iztekkel. Zvezek obravnava francoskega skladatelja iz začetka 20. stoletja, njegovo ime pa prinaša prva uganka. S pravnimi rešitvami posebej označenih ugank (☛) si lahko prislužite nagrado.

1. Nagradna anagramna izpolnjevanke



Vse besede v uganki so iz istih črk:
1. ličinke, 2. mehkonobni soglasnik, 3. slovenski igralec, pevec in gledališki vzgojitelj (Ivan, 1888-1950), 4. avstralski teniški šampion, vodilni svetovni igralec iz petdesetih in šestdesetih let (Rod), 5. izviri.

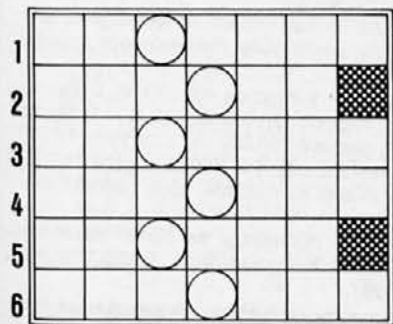
Na poljih s krogci dobite prilimek skladatelja iz istih črk.

2. Plesne izpolnjevanke

ČETVORKA
FURLANA
MENUET

POLKA
SARABANDA
TANGO

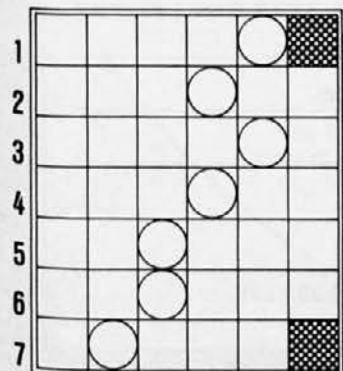
Iz črk plesov lahko sestavite besede v petih izpolnjevankeh, katerih končne rešitve so spet imena plesov.



PRVA: 1. velemestno zabavišče s krajšimi predstavami (skeči, šansoni, plesi itd.), 2. drug izraz za disciplino v športu, 3. nemški pisatelj iz prve polovice 20. stoletja, znan tudi po TV upodobitvah njegovih del (Hans, 1893-1047), 4. kar se doda k dogovorjeni količini, navržek, 5. izmena, 6. kdor uvaja novosti.

Na poljih s krogci dobite

naslov najslavnejše skladbe skladatelja tokratnih ugank.

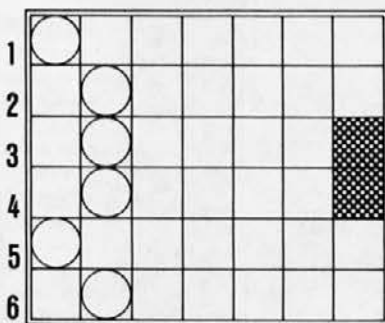


DRUGA:

1. predor, 2. glavno mesto afriške države Mali, 3. turško ime za Albanca, 4. sibirski veletok, odtok Bajkalskega jezera, 5. ameriški inženir, ki je izdelal prvo podmornico in prvi parnik (Robert, 1765-1815), 6. predel, kjer je gozd posekan na golo, 7. pipa, vivček.

Na poljih s krogci dobite ime druge slavne skladbe našega avtorja, katere vsebina je prav tako plesnega značaja.

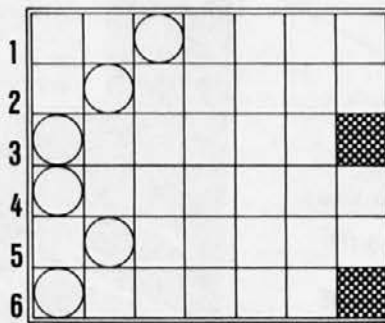
TRETJA (nagradna!): 1. naboj (pogovorno), 2. afriška država ob



Gvinejskem zalivu z glavnim mestom Jaunde, 3. slovensko ime za februar, 4. slovenski koncertant na rogu (Jože), 5. kar je za koga zelo neprijetno, težavno, 6. mehka čepica brez ščitnika, ki jo nosijo tudi vojaške enote OZN.

Na poljih s krogci dobite ples italijanskega izvora, ki je tudi v naslovu ene od skladb obravnavanega skladatelja.

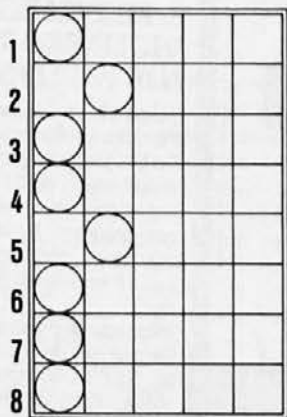
ČETRTRA: 1. pripovedka, zgodba, 2. starejša dostojanstvena ženska,



navadno debela, 3. plitev zaliv, ki ga proti morju skoraj zapira sipina, 4. kdor prideluje ali prodaja čebulo, 5. član senata, 6. spredaj odprt dolg površnik z dolgimi rokavi, ki ga nosijo v Prednji Aziji.

Na poljih s krogci dobite slovensko ime plesa iz druge izpolnjevanke.

PETA (nagradna!):



1. leseno ljudsko pihalo, 2. predmet, v katerega se cilja, 3. nakana, 4. švicarsko letovišče v kantonu Graubünden, kjer je vsako leto svetovni gospodarski forum, 5. televizijski voditelj (Matjaž), 6. bajeslovno bitje, ki povzroča, da človeku jed ne tekne, 7. skupina, 8. obrežje.

Na poljih s krogci dobite ime španskega plesa, ki je dal prvotni naslov skladbe iz prve izpolnjevanke.



M
mladinska knjiga založba, d.d.
Ljubljana, Slovenska 29

Serijo lahko naročite tudi po telefonu 061/140 24 07, ki vam je na voljo 24 ur na dan!

Razpis

Rešitve pričakujemo do **5. maja 1995**. Trije izžrebani lastniki pravnih rešitev bodo prejeli 22. zvezek s cedejem zbirke Mojstri klasične glasbe.

POLETNI TABORI IN TEČAJI

KOPER - SLOVENIJA

11. POLETNI TABOR
GLASBENE MLADINE '95
Center za glasbeno vzgojo Koper
30. junij - 9. julij 1995

Poletne šole:

- **HARMONIKA** (prof. Franc Žibert)
- **KITARA** (prof. Jerko Novak in prof. Istvan Römer)
- **KOMORNA IGRA** (prof. Tomaž Lorenz)
- **SOLOPETJE** (prof. Irena Baar, klavirska spremljava prof. Alenka Šček Lorenz)

Informacije in prijave: Glasbena mladina Slovenije, Kersnikova 4, 61000 Ljubljana, tel./fax: 061-322-570

HVAR - HRVASKA

STARI GRAD (10. julij - 28. avgust 1995)
Tečaji violine, violončela, kontrabasa, kitare, oboe, saksofona, komorne glasbe, dirigiranja, orkestrske igre, jazz, baleta.

Informacije: tel./fax: +385-1-213-759

MILLSTATT - AVSTRIJA

Tečaji historične prečne flaute in kljunaste flaute ter kitare (19.-24. 8. '95), pihalnega okteta (21.-29. 8. '95), orgel (4.-8. 9. '95).

Informacije: tel./fax: +43-6246-750-35

ST. PAUL IM LAVANTTAL - AVSTRIJA

Tečaji (13.-22. 8.), fagota, violine, viole, violončela, kitare (7.-18. 8.), kontrabasa (9.-18. 8.); tečaj glasbene vzgoje za najmlajše po Willemsovi metodi (7.-18.8.).

Informacije: tel.: +43-4227-2638.

GLASBENA MLADINA SLOVENIJE
GM oder 95-96

RAZPIS

koncertnega cikla mladih slovenskih glasbenikov

■ Na razpis se lahko prijavi mladi glasbeniki in komorne skupine iz Slovenije in slovenski glasbeniki od drugod s sporedom večernega koncerta. V poštev prihajajo vsa glasbila in glasovi.

■ Glasbeniki in korepetitorji smejo biti stari največ 25 let, pri komornih skupinah je lahko povprečna starost do 25 let, za solopevce do 30 let.

■ Koncertni spored naj sestavlja vsaj polovica skladb skladateljev 20. stoletja in najmanj četrtina del slovenskih skladateljev. Te zahteve ne veljajo za spored glasbenikov, ki so se specializirali za izvajanje stare glasbe na starih glasbilih.

■ Prijava mora vsebovati krajšo biografijo izvajalcev z rojstnimi podatki, točnim naslovom, fotografijo in zvočnim posnetkom; opis pomembnejših dosežkov, priporočila mentorjev ter natančen koncertni spored.

■ Tričlanska strokovna komisija bo med prijavljenimi kandidati izbrala do šest izvajalcev. Pri tem bo upoštevala predvsem preverjeno kvaliteto izvajalcev z ustrezno sestavljenim sporedom, hkrati pa tudi pestrost zastopanih glasbil v končnem izboru.

■ Pripreditelji zagotavljamo vsem izbranim kandidatom serijo treh do petih koncertov po Sloveniji v strnjem terminu. Predvideni termini posameznih koncertnih serij so oktober, november, december 1995 in februar, marec, april 1996.

■ Pisne prijave z vsemi zahtevanimi prilogami sprejemamo do 22. maja na naslov: Glasbena mladina Slovenije, Kersnikova 4, p.p.248, 61101 Ljubljana.
■ O rezultatih bomo vse kandidate obvestili do 2. junija 1995.

TEKMOVANJA - NATEČAJI

AKADEMSKI PEVSKI ZBOR TONE TOMŠIČ Študentske organizacije v Ljubljani pod pokroviteljstvom ŠOU, ZKOS, Ministrstva za kulturo, Ministrstva za šolstvo in šport, RTV Slovenija

RAZPISUJE II. MEDNARODNI NATEČAJ ZA ZBOROVSKO SKLADBO

Kategorija A: skladba za mešani zbor a cappella (do 8 minut)

Kategorija B: priredba slovenske ljudske pesmi (dokumentirane na Inštitutu za slovensko narodopisje SAZU) za mešani, moški, ženski ali mladinski zbor.

Osnovna pravila:

■ Natečaj je odprt za vse skladatelje brez omejitev; vsak udeleženec lahko sodeluje z eno ali več skladbami; prijavljene skladbe morajo biti še neobjavljene in neizvedene.

■ Prijavljene skladbe bo ocenjevala komisija, sestavljena iz mednarodno priznanih strokovnjakov, pri kategoriji B bo sodeloval etnomuzikolog.

■ Prijavljena dela morajo prispeti na sedež APZ Tone Tomšič do 9. septembra 1995. Rezultati bodo objavljeni do 10. oktobra 1995.

■ Nagrade: kat. A - 1. nagrada 400.000 sit, 2. nagrada 280.000 sit, 3. nagrada 120.000 sit; kat. B - 1. nagrada 320.000 sit, 2. nagrada 200.000 sit, 3. nagrada 120.000 sit. Posebni nagradi: nagrada Branka Rajštra (120.000 SIT) najboljši skladbi za mladinski zbor, nagrada kritike (80.000 SIT).

■ Za podrobnejše informacije se obrnite na naslov: APZ Tone Tomšič, Kongresni trg 1, 61000 Ljubljana, tel.: 061/214-287.

3. MEDNARODNO VIOLINSKO TEKMOVA- NJE PABLO SARASATE

bo od 17. do 24. septembra 1995 v Pamploni v Španiji.

Do 31. julija sprejemajo prijave violinistov, starih do 27 let. Za posamezne etape žirija zahteva tudi obvezen program! Fond za nagrade je zelo visok, prvonagrajenca pa čaka tudi 14 koncertnih nastopov po Španiji.

Informacije/prijave: Concorso Internacional de Violin Pablo Sarasate, Santo Domingo 6, 31001 Pamplona, Espana; tel: +34-48-10-60-72, fax: +34-48-22-39-06.

KUPON

GM

Rešitve pošljite s tem kuponom na naslov Glasbena mladina Slovenije, Kersnikova 4, 61000 Ljubljana do 5. maja 1995

Ime in priimek: _____

Naslov: _____

Naročam XXV. letnik revije Glasbena mladina v _____ izvodih

Datum: _____

Podpis: _____

Če se odločite, pošljite na naslov: Revija Glasbena mladina, Kersnikova 4, 61000 Ljubljana, tel: (061) 1317-039 fax: (061) 322-570

RES NULLIUS



foto: Diego Andrés Gómez

Preteklo bo še veliko vode, preden bo zavedanje rock and rolla pri nas doseglo tisti nivo, ki bo postavil rock glasbo na isto raven kot ga imajo številne druge kulturne zvrsti. Med prvimi mlajšimi slovenskimi skupinami, ki so v tem času radikalneje in agresivneje posegle v zakladnico rock tradicije, so velenjski Res Nullius. Ena redkih skupin, ki je po svojem nastopu na Novem rocku leta '92 naredila nekaj pomembnih korakov, kot je vztrajno nadaljevanje dela, ne pa razpad, kot smo ga vajeni pri številnih slovenskih rock zasedbah. ■ "Mi postavljamo stare vrednote v tej državi na pravo mesto. Doslej še noben band ni naredil tega, mi smo prvi. Gre za pomanjkanje osveščenosti o tem, kaj je rock and roll. Danes imaš v Sloveniji mainstream rock band – Pop Design," pravi pevec skupine **Zoran Benčič** in nadaljuje: "Ne moreš računati na underground, če nimaš normalnega rock mainstreama. Planetarno so to Guns'n'Roses, ki na višku svoje planetarne slave naredijo ploščo z obdelavami The Stooges, UK Subs itd. Tu, 100 kilometrov stran, imaš Hrvaško, kjer je glavni mainstream band skupina, ki ima za seboj dobro šolo new wavea. Kaj pa tu? Imamo tiste pozerje, ki grejo na počitnice v Turčijo, potem pridejo nazaj in naredijo kakšen hit 'Šakadam, Šakadam!', kar se potem tretira kot mainstream rock. Mi smo mladi, kultivirani ljudje, ki smo rasli ob Chucku Berryju, ob Stonesih, Doorsih, Hendrixu, Muddyju Watersu, Sex Pistols. Precej frustrirajoče je za ljudi našega kalibra videti lepega Villija, ki ga okarakterizirajo kot rockerja. To je v bistvu žalitev za vse nas. Danes, po petih letih, to ni več smešno, tega ne moremo več tolerirati. Mi se pogovarjamo o rock and rollu, ki je s filmom najbolj relevantna stvar v tem stoletju. V Sloveniji še zdaj ne znajo definirati rock and rolla, zdaj bo leto 2000!" ■ Res Nullius so leta '93 naredili pomemben korak, ki je danes postal že skoraj vsakodnevna poteza vsakega slovenskega rock banda – zatekli so se k samoizidu. "No one can like the drummer man" je njihov prvenec, o izdaji katerega so se pogovarjali že s Croatia Records oziroma z njihovo podzaložbo T.R.I.P. Records, "vendar zaradi časovnih zamikov ni šlo," razlaga manager skupine **Tomí Matič**. "Ko smo začeli iskati založnika za drugo ploščo, smo ga skušali najti v Sloveniji, vendar je Croatia Records pokazala največ zanimanja. Izpolnili so vse naše pogoje. Na voljo so nam dali svoj studio, v katerem se da z normalnim človekom posneti rock and roll ploščo. Ob tem je treba omeniti njihovo močno distribucijo – NIKA Distribution in zastopniško hišo Lanterna, kar

Preteklo bo še veliko vode, preden bo zavedanje rock and rolla pri nas doseglo tisti nivo, ki bo postavil rock glasbo na isto raven kot ga imajo številne druge kulturne zvrsti. Med prvimi mlajšimi slovenskimi skupinami, ki so v tem času radikalneje in agresivneje posegle v zakladnico rock tradicije, so velenjski Res Nullius. Ena redkih skupin, ki je po svojem nastopu na Novem rocku leta '92 naredila nekaj pomembnih korakov, kot je vztrajno nadaljevanje dela, ne pa razpad, kot smo ga vajeni pri številnih slovenskih rock zasedbah. ■ "Mi postavljamo stare vrednote v tej državi na pravo mesto. Doslej še noben band ni naredil tega, mi smo prvi. Gre za pomanjkanje osveščenosti o tem, kaj je rock and roll. Danes imaš v Sloveniji mainstream rock band – Pop Design," pravi pevec skupine **Zoran Benčič** in nadaljuje: "Ne moreš računati na underground, če nimaš normalnega rock mainstreama. Planetarno so to Guns'n'Roses, ki na višku svoje planetarne slave naredijo ploščo z obdelavami The Stooges, UK Subs itd. Tu, 100 kilometrov stran, imaš Hrvaško, kjer je glavni mainstream band skupina, ki ima za seboj dobro šolo new wavea. Kaj pa tu? Imamo tiste pozerje, ki grejo na počitnice v Turčijo, potem pridejo nazaj in naredijo kakšen hit 'Šakadam, Šakadam!', kar se potem tretira kot mainstream rock. Mi smo mladi, kultivirani ljudje, ki smo rasli ob Chucku Berryju, ob Stonesih, Doorsih, Hendrixu, Muddyju Watersu, Sex Pistols. Precej frustrirajoče je za ljudi našega kalibra videti lepega Villija, ki ga okarakterizirajo kot rockerja. To je v bistvu žalitev za vse nas. Danes, po petih letih, to ni več smešno, tega ne moremo več tolerirati. Mi se pogovarjamo o rock and rollu, ki je s filmom najbolj relevantna stvar v tem stoletju. V Sloveniji še zdaj ne znajo definirati rock and rolla, zdaj bo leto 2000!" ■ Res Nullius so leta '93 naredili pomemben korak, ki je danes postal že skoraj vsakodnevna poteza vsakega slovenskega rock banda – zatekli so se k samoizidu. "No one can like the drummer man" je njihov prvenec, o izdaji katerega so se pogovarjali že s Croatia Records oziroma z njihovo podzaložbo T.R.I.P. Records, "vendar zaradi časovnih zamikov ni šlo," razlaga manager skupine **Tomí Matič**. "Ko smo začeli iskati založnika za drugo ploščo, smo ga skušali najti v Sloveniji, vendar je Croatia Records pokazala največ zanimanja. Izpolnili so vse naše pogoje. Na voljo so nam dali svoj studio, v katerem se da z normalnim človekom posneti rock and roll ploščo. Ob tem je treba omeniti njihovo močno distribucijo – NIKA Distribution in zastopniško hišo Lanterna, kar

p o -
meni, da z
izdajo plošče
na Hrvaškem slo-
vensko poslušalstvo ni-
kakor ne bo zanemarjeno."

■ Nova plošča **Dead Town**

Dogs je izdelek, s katerim "bi bili

najbolj zadovoljni, ko ne bi imeli studijskih časovnih omejitev. Pojavi se dvoje: eno je, ko plačaš sam vse stroške – studio, producenta itd.; drugo pa je denar za CD. Za drugega smo dobili kredit od Croatie – določeno število ur za uporabo studia in potem smo morali končati.

V tem času smo morali narediti vse, kar tudi smo. Po pravi smo zadovoljni." Mnenju basista **Davida Zagajška** je dodal svoj kos tudi Tomi, človek, ki se ne ukvarja le z managerskimi posli skupine, ampak skrbi tudi za zvok skupine tako na koncertih kot tudi na ploščah. Že na prvi plošči je zasedel mesto izvršnega producenta in ugotavlja, da "je zelo pomembno zapakirati glasbo za dva ali tri mesece po snemanju. Tako je mogoče popraviti določene stvari. Glavni problem je, da se vse te stvari pri nas delajo na blitzkrieg. Nemo- goče je postaviti neko časovno distanco, ki je v teh primerih najpomembnejša. Po določeni pavzi si bolj oster in pozoren, ko ponovno poslušáš, ti nekaj manjka, vendar to lahko dodaš oz. tisto, kar je odveč, odvzameš." Ob vsem tem

pa moramo omeniti še producenta plošče Janeza Križaja, ki je ponovno naredil podvig. Po izvrstni produkciji plošče 'Peace' skupine Let 3 je to še en izvrsten produkcijski izdelek, ki izstopa s svežino in energijo Res Nullius. Mojemu mnenju se pridružuje tudi kitarist **Boštjan Senegačnik**, ki pravi: "Križaj je vedel, kaj hočemo in to je tudi naredil!" ■ "Naša nova, druga plošča je bolj konceptualna in bolj kompaktno deluje od prve, ki je bila ozka, zelo hermetična. S to ploščo se nismo želeli 'izfuravati', čeprav je bila ena najbolj hvaljenih slovenskih plošč v zadnjem času. S to drugo ploščo želimo imeti nekaj koncertov več, zato moraš narediti video spot kalibra, kot smo ga mi naredili. To, kar vidiš v tem spotu, ne moreš videti celo v kakšnem slovenskem 1,5 urnem filmu. To je radikalen izlet Res Nullius! Mi smo se opredelili kot ljudje akcije. To je radikalen spot za radikalen band!" ■

Omejenost prostora, v katerem delajo slovenske skupine, kot so Res Nullius, "nam omogoča odigrati tistih trideset koncertov, potem nas bo še vedno nekaj gnalo naprej! To pa sta glasba in poetika! Never enough! Sama ideja!" pravi basist David, kateremu dodaja svoje še kitarist: "Človek ima elementarno potrebo nekaj povedati...! To je osnovna motivacija dela, ki žene skupino skozi prostor, v katerem ni borbe iz preprostega razloga, ker nimaš konkurence. Vsi se poznamo!" ■

Igor Bašín

