

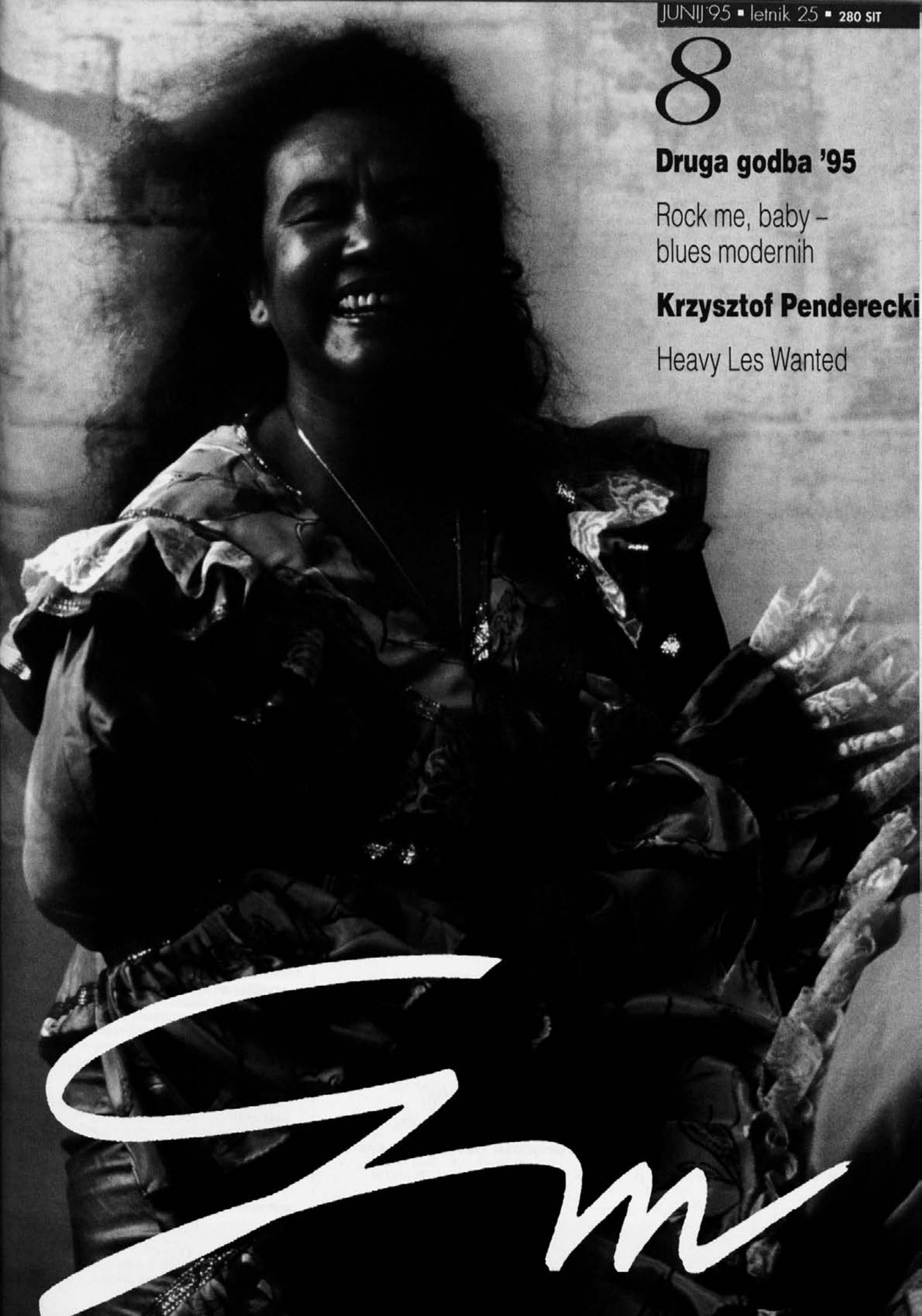
8

Druga godba '95

Rock me, baby –
blues modernih

Krzysztof Penderecki

Heavy Les Wanted



The **European Forum of Worldwide Music Festivals (EFWMF)** is an association of independent festivals represented by their artistic directors and taking place year-round throughout Europe. It is a non-profit organisation founded in 1991 and legally structured in November 1993.

It is a network of twenty-six major European festivals in the area of world, ethnic, traditional and roots music in fifteen European countries.

It presents the cultural diversity of musical life in Europe and provides a platform for musicians worldwide to present themselves in Europe.

The **EFWMF** believes in the importance of increasing the interest in and knowledge of worldwide music.

EUROPEAN FORUM of WORLDWIDE MUSIC FESTIVALS

It issues a yearly CD-compilation providing aural as well as textual information about the creative and interesting artists currently touring or with strong potential. The **EFWMF** is responsible for the World Music Expo (**WOMEX**): the first conference / tradefair / showcase event dedicated to all aspects of world music. This takes place in a different European host city annually.

We continue to widen our horizons in our respective countries, celebrating a world agreed upon its cultural richness, inspired by its creative diversity, and committed to a belief that music is a unifying force in defiance of racism and resurgent nationalism.

For further information, please contact the EFWMF office.

WOMAD IN CACERES

5 - 7 May - Caceres / Spain - Thomas Brooman
Tel +44 225 743 188 • Fax +44 225 743 481

AFRIKA FESTIVAL

26 - 28 May - Würzburg / Germany
Stefan Oschmann - Tel • Fax +49 931 880 100

MUSIQUES METISSES

28 May - 5 June - Angoulême / France
Christian Mousset
Tel +33 45 954 342 • Fax +33 45 956 387

DRUGA GODBA

10 - 17 June - Ljubljana / Slovenia
Bogdan Benigar
Tel +386 61 13 17 039 • Fax +386 61 322 570

DUNYA FESTIVAL

11 June - Rotterdam / Holland - Martin Van Ginkel
Tel +31 10 233 09 10 • Fax +31 10 433 24 63

WORLD ROOTS FESTIVAL

21 - 25 June - Amsterdam / Holland
Frans Goossens
Tel +31 20 624 84 92 • Fax +31 20 620 12 09

WORLD MUSIC FESTIVAL

July - Roma / Italy - Pietro Carfi
Tel +39 2 224 73 432 • Fax +39 2 244 04 88

KALAKA FOLK FESTIVAL

7 - 9 July - Miskolc / Hungary - Csaba Lököcs
Tel +36 1 269 11 77 • Fax +36 1 117 92 28

TANZ & FOLKFEST RUDOLSTADT

7 - 9 July - Rudolstadt / Germany - Bernhard Hanneken
Tel +49 3672 860 • Fax +49 3672 220 70

ENCONTROS MÚSICAIS DA TRADIÇÃO EUROPEIA

1 - 12 July - Coimbra, Évora, Guimarães, Oeiras / Portugal - Mario Alves
Tel +351 58 721 218 • Fax +351 58 922 590

HEIMATKLÄNGE

5 July - 27 Aug - Berlin / Germany - Borkowsky Akbar
Tel +49 30 3134081 • Fax +49 30 3131499
Email: piranha@ipn-b.comlink.apc.org

FØRDE FOLK MUSIC FESTIVAL

6 - 9 July - Førde / Norway - Hilde Bjørkum
Tel +47 57 820 300 • Fax +47 57 820 304

FALUN FOLK MUSIC FESTIVAL

12 - 15 July - Falun / Sweden - Magnus Bäckström
Tel +46 23 190 42 • Fax +46 23 633 99
Email: magnus.b@falunfolkfest.se

RENCONTRE DES MAÎTRES SONNEURS

12 - 16 July - St. Chartier en Vallée Noire / France
Comité George Sand
Tel +33 54 06 09 96 • Fax +33 54 48 21 29

KAUSTINEN FOLK MUSIC FESTIVAL

15 - 23 July - Kaustinen / Finland
Jyrki Heiskanen
Tel +358 68 861 12 52 • Fax +358 68 861 19 77

PIRINEOS SUR

15 July - 15 Aug - Huesca / Spain - Luis Calvo
Tel +34 74 22 69 40 • Fax +34 74 24 31 12

WOMAD FESTIVAL 1995

21 - 23 July - Rivermead-Reading / UK
Thomas Brooman (see Womad in Caceres)

SFINKS FESTIVAL

27 - 30 July - Boechout / Belgium - Patrick De Groot
Tel +32 3 455 69 44 • Fax +32 3 454 11 62
Email: pdegroote@sfinks.be

POTSDAMMER ABKOMMEN

3 - 5 Aug - Potsdam / Germany
Borkowsky Akbar (see Heimatklänge)

INTERNATIONAL FESTIVAL OF FOLK ARTS

4 - 11 Aug. - Sidmouth / UK - Steve Heap
Tel +44 296 39 44 11 • Fax +44 296 39 23 00

ORESTIADI DI GIBELLINA

30 Aug. - 3 Sept. - Gibellina / Italy
Pompeo Benincasa
Tel +39 95 387 692 • Fax +39 95 722 11 48

KULTODROM

1 - 3 Sept. - Mistelbach / Austria - Otmar Biringier
Tel +43 2572 2292 • Fax +43 2572 229 24

WORLDWIDE MUSIC EXPO - WOMEX

19 - 22 October
Brussels / Belgium
!!EFWMF TRADE FAIR, CONFERENCE & SHOWCASES!!
Organisation Office: EFWMF
Tel +32 3 455 69 44 • Fax +32 3 454 11 62
Email: pdegroote@sfinks.be
Register now or have your poor cold nose pressed to the window gazing in!

ETNOSO!

26 - 29 okt. - Helsinki / Finland - Anu Laakkonen
Tel +358 0 752 33 77 • Fax +358 0 752 33 76
Email gmc@global.pp.fi

11th MUSIC MEETING

3 - 5 Nov. - Nijmegen / Holland
Wim Westerveld
Tel +31 80 22 65 00 • Fax +31 80 22 26 58

AFRICOLOR

22 - 24 Dec
Saint-Denis near Paris / France - Philippe Conrath
Tel +331 47 97 69 99 • Fax +33 1 47 97 65 44

Update 3/04/95 - Subject to change. Ring for latest info!

Artistic directors of festivals who share the vision of the EFWMF and would like to join the Forum with their festivals for the 1996 season should apply to the network office before May 1st '95. Decisions will be made before WOMEX, Oct. '95 - the trade fair for the worldwide music professional.

IZ VSEBINE

carmina profana	2 - 3
od tod in tam	2 - 5
rockenroll priročnik	4 - 5
osterčev čas	6
biti/ne biti v krogu	
pogovor	7
krzysztof penderecki	
v zagovor sakshomu	8 - 9
druga godba 1995	9 - 11
čar mediteranskega vokala; rožana koštial o šavriških púpah en ragacónih; pred drugogodbno poroko s klezmatisc; toto la momposina – nizke postave, a velikega srca	
tema	16 - 20
rock me, baby – blues modernih	
dr. peter wicke po padcu železne zavese	21
elektronska glasba	22
etno	23
skandinavska folk scena devetdesetih	
cd manija	24 - 28
knjižne izdaje	29
the rough guide to world music the life and legacy of franco & OK jazz	
gm novice	30
praznično ob obletnici	
tema v ugankah	31
oglasna deska	32
portret	33
heavy les wanted	

IMPRESUM

Uredništvo: Srečko Meh (odgovorni urednik),
Kaja Šivic (glavna urednica), Bogdan Benigar,
Branka Novak, Miha Hvastija (lektor).

Opravičujemo se Mihi Hvastiji, ker smo ga pomotoma navedli kot lektorja v jubilejni številki GM.

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: **Toto La Momposina**,
gostja Druge godbe
Foto: Josh Pulman

letnik 25 / št. 8 / junij 1995
cena v prosti prodaji 280 SIT

E vropska glasbena prestolnica

Ste že slišali za katero mesto v Evropi ali širše, ki bi mu v enem mesecu uspelo organizirati štiri, pet glasbenih festivalov z najrazličnejšimi muzikami in z izvajalci od vsepovsod? Prepričan sem, da ne. Ljubljani je to

uspelo. Ali smo Slovenci res glasbeni manjaki, z najbolj odprtimi ušesi na svetu? Odgovor mora biti pritriljen, kajti drugače na ljubljanske odre v juniju ne bi bilo povabljenih več kot štirideset glasbenih skupin in izvajalcev. To bo res pravi preskus za mesec kulture v Ljubljani leta 1997.

Druga godba je ohranila obsežnejši program, s katerim se je poslovila od prvega desetletja delovanja in s katerim lahko ponosno vstopa v novo, skupaj z evropskimi sestrami in brati. No, letos je ob njej vzniknil bratranec – Veliki Havalari, ki bo 'povezal' Drugo godbo in Jazz festival. Vmes se bo kot ponavadi prerival ŠKUC Ropot, vse skupaj pa bo otvoril Rock Fest ŠOU. Ali so junijski 'svetovni glasbeni dnevi' v Ljubljani res potrebni? Menim, da ne. Najbolj kratko bosta gotovo potegnili tradicionalni prireditivi, ki se morata zelo truditi za vsakega poslušalca. Še posebej to velja za Drugo godbo, ki ponuja nekomercialno oblikovan program, ki bi bil lahko po svoji pestrosti in svežini pravi glasbeni balzam za vsako mesto. Vsak promoter ima seveda pravico do organizacije 'svojih' koncertov, a ignoriranje dela drugih, predvsem pa žvljenjskega standarda slovenskih koncertnih obiskovalcev, je vsaj čudno, če že ne nesramno. Tako bomo skupaj še naprej gojili svoje vrtičke, na katerih seveda ne bo nepredvidenih gostov. Presenečenja so vedno preveč razburljiva. Zakaj bi si jih torej želeli?

Načrtovanje dela je menda res slabost slovenskih državljanek in državljanov, delujočih v kulturi. Še tisto, kar je videti preprosto, se rado zaplete. Upam, da to ne velja za branje 25. letnika revije GM. Velika večina vas je ostala z nami, kljub korenitim spremembam v podobi revije, ki postopoma pridobiva značilnosti modernega svetovnega glasbenega mesečnika, usmerjenega k univerzalnemu bralcu. Revija takšnega kova je slovenskemu bralstvu nedvomno potrebna. Treba pa bo počakati do jeseni. Šele takrat bomo vedeli, ali je uredništvo 25. letnika na svoji poti posejalo dovolj plodnih semen.

Bogdan Benigar

NOTNIKOVI

Piše Jani Kovačič,
riše Boris Benko



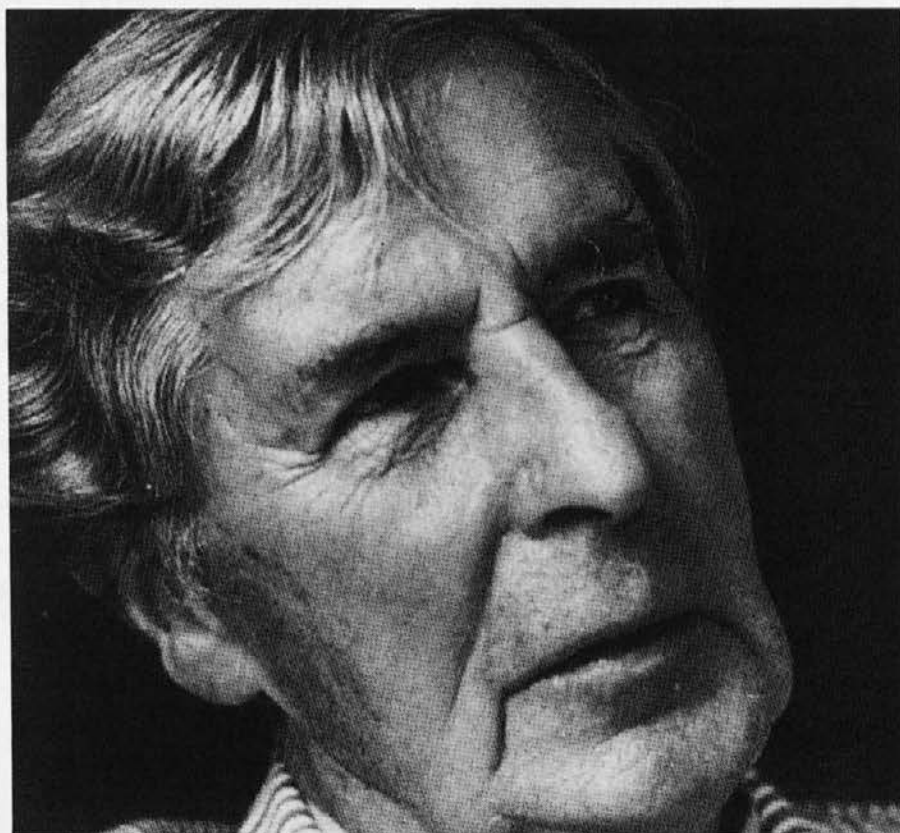
2 OB LETNICA

HENRY

300 jih je minilo od rojstva Angleža Henryja Purcella. In umni rojaki so ga počastili s koncertom dvanajstih novitet najodličnejših skladateljev. Med imeni, kot so Elena Firsova, Barry Guy, John Woolrich, Simon Bainbridge, Benedict Mason, Peter Sculthorpe in Tan Dun, gre iskati avtorje, ki jih najverjetneje nikoli ne bomo slišali v živo na katerem od slovenskih koncertnih prizorišč. Če pa se Fretwork, kakor se podpisuje ansambel viol, le odloči posneti katero od novitet staremu mojstru v spomin, bomo to pisno potrdili.

SLAVKO

Kaj tako velikopoteznonaročniškega si prireditelji slovesnosti ob stoti obletnici Osterčevega rojstva niso izmislili. Kako tudi bi, saj so vedeli, koliko denarcev izgube bodo pridelali tudi brez naročniške akcije. Sicer pa: komu sploh naročiti skladbo, če je poklicanih tako malo?





MAT' JE DEPRA! NČ KUNCERTOV!
 NČ PLESOV PO GIMNAZIJAH! PA
 KAM NAJ GRE OSNOVNOŠOLC? KAM?
 MOJA FRENDICA IGRA PR MUDFISH
 ČELO. NIRVANO DRGNEJO!
 JEZ PA FRULO PISKAM!
 KET K'KŠEN DEBILEN
 PASTIRČK! BRIGA ME! HOČEM
 MET' BEND! SVETOVN
 BOMO...IN TO-
S FLAVTO!

MICHAEL

OK še živim. Sir Michael Tippett jih je dopolnil devetdeset in dobro mu kaže v stavah, da jih bo tudi kakšno čez. V Barbican Centru mu je na čast in leta londonski simfonični orkester odigral niz koncertov, tudi svetovo premiero The Rose Lake. Brez ovacij seveda ni šlo, za medijsko atraktivnejši del pa sta poskrbela navijača mladih reakcionarnih godbenikov z neuspešnimi poskusi, ki bi ovirali slovesnost. Odpeljali so ju.

ANONIMUS

Če te kot predstavnika medijev povabijo na tiskovno konferenco ali koncert, še gre. Če pa te povabijo na zdaj res že tradicionalne zaključne plesse maturantov, je preveč. In program, boste še vprašali? Seveda, režija in dramska igralca. Pa prvak trobente in dija ki sami. Plesna šola in izvrten bife. In do jutra, ko se vrnejo domov z javnimi prevoznimi sredstvi, D.J. Je bila tista črna res vaša?

TURNAGE IN OPERA

Spet doma. Mark-Anthony Turnage spet pripravlja novo opero. Pa ne za letošnjo jesen, ampak za daljno 1998. Čisto normal-

no in čisto zares, takšne so pač zakonitosti načrtovanja sezone. Zato se ne čudite, ko boste prebrali programe, ki jih ponujajo slovenski koncertni agentje. Nič-nič-sedem ali Kolkšna je ekonomska cena spordrsnjene festivala? Tristo nemških mark, v tolarški protivrednosti.

CEDERINARNA

Jasno, tržišče bo zalila toča posnetkov slavljenca: Sir Michael Tippett -posnetki novih in starih- za glasbene primerjalce. Collins (založba) ima tris: Baa Baa Black Sheep, oziroma opera Michaela Berkeleyja; Peta Petra Maxwella Daviesa in glasba za godalni kvartet (Dancers On A Plane; The Ramanujan Notebooks; Movement) Kevina Volansa. In mimo tega še vsi štirje kvarteti Hugh Wooda s Chilingirian Quartetom. Pa novi John McLeod, Alun Hoddinott, Michael Nyman etc...

SLOJAZZ

Če vam kdo po nerodnosti omeni jazz petje na Slovenskem, boste bržčas pomislili na ženske izvajalke. Pa ni nujno tako. Bivši član skupine Tantadruj Aleš Hadalin se je lotil prepevanja jazz standardov, ravnokar pa končuje snemanje svoje prve samostojne

kasete. Pomagajo mu kitarist Marjan Pirnar, Miro Božič z orglicami, pianist Peter Mihelič in Big Band Ota Vrhovnika iz Slovenj Gradca. Poleg znanih in manj znanih jazz standardov bo na kaseti tudi nekaj beatlovskega.

smeh

NAJ ŽIVE VSI FESTIVALI

NO BORDER JAM FESTIVAL

Prišel je Hedlov Dušan od Front rocka in rekel: "Evo, tu 'maš' v živo posnet v živo, pa čisto 'frišni' lp, pa še to ti dam, na." In sem vzel program festivala, ki bo 16. junija v Ormožu in ga organizirata klub Unterhund in Front rock. V atriju ormoškega gradu bodo nastopili: V okovih (Maribor), Dicky B. Hardy (Ormož), Pridigarji (Ormož), The Way (Dunaj), Jesus Underground Band (Banska Bistrica), Those Who Survived The Plague (Dunaj), Owerflor (Koprivnica) in Anarcrust (Rotterdam). Ker bo po polnoči noč že pretemna, se bo nadaljevalo v Unterhodu z

ČAS MED TONSKIM PRESKUSOM IN KONCERTOM

S to fazo boste imeli še najmanj problemov, saj je ponavadi sploh ni. In vendar se lahko znajdete, še posebej pri koncertih, na katerih nastopa več skupin, pred veliko količino sekund, minut, ur, ki se bodo vlekli v neskončnost. Skupinski nastopi so za glasbenike precej moreči, vsaj kar zadeva priprave na koncert: zadnji nastopajoči v programu, torej "zvezdnik", izvaja tonski preskus prvi, in obratno: predskupina dela soundcheck zadnja. Če ostane dovolj časa za to. Slabša pozicija s seboj nosi vrsto negativnih posledic (kot "predvozač" nastopaš: a) kratko, b) pred majhnim številom obiskovalcev, c) z zvokom, ki so ga pripravili drugi zase; od organizatorjev, tehnikov, drugih bendov dobiš minimalno dozo pozornosti, pa še ta se velikokrat kaže v besedah, ki jih v GM iz moralnih razlogov ne morem zapisati; prednost glede hrane in pijače imajo seveda zopet zvezdniki, in tako naprej). Seveda pa tudi nekaj pozitivnih: kot zadnji na preskusu si lahko privoščite sorazmerno pozen prihod na prizorišče, oddelate svoje, zagotovite, da bo "mix" ostal nedotaknjen do vašega nastopa (ki bo tako ali tako že čez pet minut) in na koncu se lahko še maščujete zvezdnikom tako, da med njihovim nastopom pošteno oberete njihov hladilnik in si naredite zalogo alkohola za varno vožnjo ali celo za naslednji dan. V vsakem primeru si ne

boste delali preglavic z vprašanji, kot so: "Ura je pet... Igramo ob...enajstih,... to pomeni ob pol dvanajstih, dvanajstih, če bo vse po sreči. Dobro, časa imamo torej...pet, šest, sedem, osem, devet, deset, enajst... sedem

naveličani vsega, zna biti ta čas zelo moreč. In ker so zasedbe običajno mešanica enih in drugih, je treba tudi tukaj upoštevati želje in potrebe posameznikov. Sčasoma se slej ko prej formirata v bendu najmanj dve "interesni skupini", ki ta čas preživita po svoje. Pri bendih, ki veliko igrajo, pa se nemalokrat zgodi, da so to edini trenutki, ko člani lahko solirajo in se odpočijejo od ostalih sopotnikov. Izbira je velika in odvisna od posameznikov: večerja, izlet, kino, knjiga, poslušanje predskupin, spanje, ogrevanje, preverjanje inštrumentov. Možnosti je neskončno, pa vseeno skupen napotek: dogovorite se za zborna mesto, kjer se boste dobili najmanj pol ure pred koncertom. Število problemov, ki se lahko pojavijo in jih lahko reši pet – šest ljudi ravno v teh tridesetih minutah presega najbolj bujno domišljijo (če ne boste nikomur povedali, vam lahko razkrijem: natančno število možnih problemov, ki se lahko pojavijo in jih pet ljudi lahko razreši v pol ure, je sto trinštirideset). Skratka, ne dovolite, da vas ta čas uspava, kar se rado zgodi predvsem po obilni večerji. Če se odpravljate na turistični sprehod, se pri lokalcih pozanimajte, koliko časa boste potrebovali do turističnih točk, kako pridete tja in nazaj ter koliko vas bo to udarilo po žepu. Kratek izletek do Eiffelovega stolpa vas s prevozom do tja, vstopnino, pijačo in sendvičem lahko stane tudi 30 ali 40 DEM, obisk kakega amsterdamskega "coffee shopa" pa zna biti cenejši, vendar lahko povzroči neljubo



ur?!"

Teh sedem ur lahko za tiste, ki v rock'n'rollu najdejo predvsem zabavo, pomeni kratke počitnice. Za tiste pa, ki so že nekoliko

Wasserdicht (Ormož), Delaware (Sladki Vrh), Directed Crew (Varaždin) in s Scufy Dogs (Nova Gorica). Ker je na Drugi godbi 16. junija prost dan, vam obisk festivala močno priporočamo.

ROCK FEST ŠOU 95

Osem dni prej v ljubljanskih Križankah ob 20.00: Leb i Sol, Lačni Franz, Majke in Loli-ta. Pri ŠOU v Ljubljani pravijo: rockovanje za glasbene sladokusce.

VELIKI HAVALARY FINALE – FOLK FEST ŠOU K4

23. IN 24. JUNIJ V KRIŽANKAH
Vlado Kreslin & Mali bogovi, Wiener Tschuschenkapelle, Marko banda, Bruce Lewis, Ferus Mustafov, K Passa, Orlek, Hamish Imlach & Kate Kramer

36. JAZZ FESTIVAL LJUBLJANA 1995

28. JUNIJ – 1. JULIJ

- na velikem odru Križank: John Patitucci 'Mistura Fina' Band; Abbey Lincoln; Geri

Allen/Ron Carter/Al Foster; Bill Evans & Push; Max Roach; Eddie Palmieri Orchestra; Kip Hanrahan; Vocal Sampling; Los Van Van;

- na malem odru Cankarjevega doma: Quatebriga in Rok Golob & Stop The Band, ki bo promoviral Golobov fusion prvenec Rokaland.

24. MOERS FESTIVAL BINKOŠTI 2. – 5. JUNIJ

Moers je malo nemško mesto, kjer prirejajo odlični festival in kamor radi nekateri slovenski novinarji. Morda bo jeseni moč prebrati kakšno reportažo od tam. Nekaj imen za praznovanje: Johnny Clegg Band & Sippo Mchunu (Južna Afrika), Soul Brothers (Južna Afrika), Herbie Hancock Trio (ZDA), Horace Tapscott Orchestra (ZDA), The Incredible Istanbul Gipsy Band (Turčija), Vernon Reid & Masque (ZDA), David Murray 'Tribute to Albert Ayler' (ZDA), Positive Black Soul (Senegal), Salif Keita & Les Ambassadeurs (Mali) in Cheb Mami (glej Druga godba!).

MONTREUX JAZZ FESTIVAL

7. – 22. JULIJ 1995

Pošta je prišla iz Budimpešte in mogoče bodo tam organizirali letošnji Montreux Jazz Festival. Le nekaj cvetk: Olodum, Marianne Faithful, Van Morrison, B.B. King, Ice T / Body Count, Michelle Shocked, Morphine, James Brown, Baaba Maal, Cheb Mami, Shane McGowan & The Popes, James Carter, Chaka Khan, Joe Henderson, The Neville Brothers, Youssou N'Dour...

OKARINA ETNO FESTIVAL

5. – 13. AVGUST:

BLED, BOVEC, METLIKA, MURSKA SOBOTA IN ŠE KJE

Skandinavski večer: Folkkarit (Finska), Väsen in Kersti Stabi (Švedska); Panonski večer: Marta Sebestyen, Ökros Band in Vujicsics Ensemble (Madžarska); Iberijski večer: Paco Diez Y La Bazanca (Španija) in Realejo (Portugalska).

zamudo. Lokalni poznavalci vam lahko svetujejo najcenejše oz. drugače ustrezne lokale. Kakorkoli, pravočasno se vrnite na prizorišče.

O uglaševanju verjetno nima smisla veliko govoriti. Škatle, ki jim pravimo uglaševalci, so postale že obvezno orodje vsakega benda. Količine poživil, ki jih skupine konzumirajo, so individualna stvar, zato se v to ne bom vtikal. Zavedajte se le, da pod vplivom alkohola ali česa drugega niti slučajno ne igrate tako, kot se vam zdi. Nekateri pač igrajo bolje, večina, ki jih poznam, pa še zdaleč ne tako dobro kot v treznem stanju.

KONCERT

O vsebini, trajanju ali gradnji koncerta žal ne morem povedati nič pametnega. To je pač nekaj, kar si posamezniki pridobijo s kilometrino. Obstajajo sicer nekateri bolj ali manj uveljavljeni postopki, ki zadevajo vrstni red skladb (glasne – tihe, hitre – počasne, znane – neznanе, uvodne – zaključne, redni program – bis, ipd.), trajanje koncerta glede na prostor (klubski nastop, veliki koncert, skupinske "fešte"), potrebno wattajo glede na število obiskovalcev (za velike koncerte recimo 10 W na 1 obiskovalca), jakost (pri nas predpisi od občine do občine variirajo, povprečje pa je nekje okoli 55 decibelov, kar je, mimogrede, jakost, ki jo producira en (1) sam sesalec), itd., vendar mislim, da so to problemi, ki jih je treba reševati od primera do primera. Sčasoma boste sami ugotovili, kaj vam najbolj ustreza. Zavedajte pa se, da ste kot nastopajoči samo en člen v verigi udeležencev na koncertu, zato upoštevajte sugestije organizatorja glede urnika. Vaša vznesenost nad fenomenalnimi reakcijami publike vas lahko popelje do ekstatičnega podaljšanja koncerta, organizatorja pa do plačila kazni, v kritičnih primerih mogoče

celo do zaprtja prostora. To pa ni več hec.

Tik pred samim nastopom se še enkrat v civilni opravi sprehodite po odru in preverite, ali je z opremo vse v redu, ter prinesite in na oder postavite potrebne rekvizite. Ko se bo koncert začel, bo nekoliko nerodno, če boste ugotovili, da je katera od open na bobnu počena, da je trzalica ostala v garderobi, baterija prazna ali kak kabel uničen. Odmori sredi koncerta ne vplivajo dobro ne na bend, še manj pa na publiko. Shladitev, ki jo to lahko povzroči, je težko popraviti. Še dvoje pa morate urediti, preden greste na oder:

a) Pred koncertom se s tonskim tehnikom dogovorite za ustrezno signalizacijo, ki vam bo prišla prav, če kateri od monitorjev ne bo deloval, če bo ojačevalec mrknil ali se vam bo mikrofonsko stajalo sesulo. Tonski tehnik tega med koncertom praviloma ne opazijo, zato jih je treba na to opozoriti. Ponavadi zadošča že minimalna gestikulacija. Če pa to ne zaleže, vam še vedno preostane mikrofonski. Če tudi to ne učinkuje, imate enkratno priložnost, da se sprehodite skozi začudeno občinstvo in tehnika za rokav privlečete na oder.

b) Prepričajte se, da bo vaša oprema v garderobi ali v vozilu varno shranjena. Kjer bo to mogoče, zahtevajte ključ od garderobe ali varstvo na parkirnem prostoru. V vsakem primeru denar ali stvari večjih vrednosti vzemite s seboj na oder.

Redarska služba v koncertnih prostorih ni nič več nenavadnega. Seznanite se z redarji in jih v dogovoru z organizatorjem opozorite, do katere meje tolerirate razne pojave, kot so "stage diving", pljuvanje ali obmetavanje s konzervami. Grdo ravnanje z vašimi oboževalci je izključno vam v škodo, zato tega problema ne zanemarite.

ZAKLJUČEK

Po koncertu, ne glede na to, v kakšnem stanju se nahajate, poskrbite za svojo opremo (zdaj sem pa s temi opozorili že sam sebi zoprni) in jo zavarujte pred poškodbami ali krajo. Stiki z oboževalci, ki bodo trumoma vdrl v vašo garderobo, so pomembni. Vseeno pa se ozrite, če kje v kotu slučajno ne čaka kak novinar ali druga oseba, ki bi se z vami rada pogovorila kaj resnejšega. Zaželeno je, da je kak član benda zadolžen za tovrstna opravila, kar pomeni, da mora biti kolikor toliko v treznem stanju. Ta revež naj tudi poskrbi, da se vam organizator ne bo izmuznil. V nasprotnem primeru lahko ostanete brez dogovorjenega plačila, večerje ali prenočišča. V kakšnem svetu živimo, c-c-c... Nikoli ne moreš biti dovolj previden.

Če je bil koncert slab, vam dam še nasvet: popravnega izpita ni, zato razna prerekanja, po možnosti pred publiko, tehniki ali organizatorji, ne vodijo nikamor. V pokoncertni depresiji lahko padejo zelo težke besede, ki ne služijo ničemur. Zato je bolje, da dan po koncertu organizirate debatni krožek, ugotovite, kaj je bilo narobe in kaj je mogoče ukreniti, da se problem ne bo ponavljal.

Skratka, ko ste uredili finančne zadeve, spokali opremo in se poslovili od udeležencev v tem cirkusu (obvezno se poslovite od organizatorja in tonskega tehnika ter z njima spregovorite nekaj toplih človeških besed, če ne že zaradi vljudnosti, pa vsaj zaradi nadaljnega sodelovanja), vas čaka pot do prenočišča ali kake druge točke v življenju. V vsakem primeru pazite, da vas bo tja popeljala zanesljiva in trezna roka vašega voznika. S tem ta kratki priročnik zaključujem v upanju, da vam bo kateri od nasvetov prav prišel. Če pa vas zanima še kaj v zvezi z opisanim rock zakulisjem, pošljite mnenja, vprašanja, pripombe, karkoli, na naslov uredništva GM. Hit the road!

IN MEMORIAM: JULIUS HEMPHILL (1940-1995) IN DON PULLEN (1944-1995)

Pustila sta neizbrisen jazzovski pečat od sedemdesetih let pa do danes. Tudi na slovenskih odrih.

bb

Julius Hemphill; foto: Lado Jakša

Opera Krog s kredo, najboljše glasbenodramska stvaritev Slavka Osterca,

je več kot pol stoletja veljala za pogrešano. Operna partitura je bila ponovno odkrita v zapuščini skladatelja in dirigenta Demetrija Žebreta, od leta 1988 pa dragoceni rokopis hrani Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice.

Osterc, klasik slovenske moderne, je opero ustvaril po vrnitvi v Ljubljano z intenzivnega dvoletnega študija v Pragi – kompozicije in dirigiranja pri profesorju Jiraku in pri utemeljitelju četrttonske tehnike Aloisu Habi, torej v letih 1928 in 1929. Inštrumentacijo opere je sklenil 14. maja istega leta.

Opera v petih dejanjih Krog s kredo je nastala po kitajski tradicionalni zgodbi in drami nemškega pesnika Klabunda (oziroma Alfreda Henschkeja) iz leta 1923 in v prevodu Otona Župančiča, ki mu je skladatelj opero tudi posvetil. Po tem besedilu je Milan Skrbinšek pripravil libreto, ob **stoletnici skladateljevega rojstva** in kar šestinšestdeset let po nastanku pa je končno doživela **praizvedbo v Operi Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru**.

Zanimivo je, da je raziskovalno analizo opere pripravil britanski muzikolog dr. Niall O'Loughlin, profesor Leicesterske univerze na oddelku v Loughboroughu, ki že več let sodeluje na simpozijih Slovenskih glasbenih dnevov. Kot je povedal, ga je ukvarjanje s Kogojevimi Črnimi maskami vodilo do opere Kroga s kredo avstrijskega skladatelja Alexandra von Zemlinskega. Ko je ugotovil, da je tudi Osterc napisal istoimensko opero, je tema postala toliko bolj zanimiva. Na simpoziju letošnjih 10. Slovenskih glasbenih dnevov je dr. O'Loughlin predstavil primerjalno analizo obeh oper in poudaril, da je Osterčeva glasba izvirnejša in naprednejša od tradicionalno usmerjene opere Zemlinskega. Osterčevo delo je pisano za pevske soliste in manjši orkester, v katerem prevladujejo **pihala, trobila in tolkala**. Glasbeno oblikovanje temelji na **petih in govorjenih monologih in dialogih**, ki se sicer ne razvijejo kot arije, ampak kot prepoznavne melodične linije brez jasnih prekinitev ali kar neopazno prehajajo iz enega v drugi odsek. Uvodni deli so največkrat oblikovani kot **recitativi** s ponavljajočimi se toni. **Tonalnost je razširjena** z dodanimi sekundnimi postopi, pentatoniko, tonskimi vrstami modusov in mestoma z združitvijo dveh ali treh tonalit. Kromatični postopi so redki, diatonika na presenetljivih mestih pa večkrat deluje groteskno v primerjavi z odrskim dogajanjem.

V središču dogajanja je pripoved o **Haitang**, mladi ženski, ki je žrtev podkupovanj, laži, spletk in celo morilske zarote. Pretresljivo se bori za svojega otroka, ki ji ga hoče prevzeti njena nasprotnica, nepravna mati **Yüpei**. Motiv biblijske Salomonove sodbe je jasen, a tu se o otroku odloča v krogu. **Čigav je otrok?** Yüpei ga odločno in grobo povleče iz kroga, Haitang ga nežno potegne k sebi, da ga ne bi poškodovala. Cesar Pav spozna pravo mater.

Poleg odločitve o otroku ima **krog kot osrednji motiv** več drugih pomenov: med sojenjem mora Haitang stopiti v krog; čeprav je nedolžna, jo obsodijo kot krivo, kljub temu pa je krog simbol dobrega, kar je zunaj njega, pa je slabo. **Krog** je kontrast med dobrim in zlim, med ljubeznijo in sovraštvom, med belim in črnim, med nebom in zemljo.

Je tudi simbol

cikličnih procesov v življenju, v naravi in družbi. Prav zato bi po naraščanju napevosti in dramatičnem razvoju ob koncu pričakovali razplet v enem izmed **sivih** odtenkov, saj idealistični "happy end" potisne v ozadje družbene težave, boj za pravico in moralne vrednote ter nas povrne v staro kitajsko pravljico.

Stopnjevanje v besedi in glasbi Kroga s kredo je doživelo premierno uprizoritev 7. aprila letos v **režiji Franja Potočnika**, ki je pripovedno in z občutkom za razumljiv dramski potek pripravil predstavo z jasnimi sporočili za sedanjost. Pri tem sta mu bila v veliko pomoč scenograf **Željko Senčič** s pestro in barvito scenografijo, zdaj primerno veličastno nato spet intimno komorno, ter **kostumografka Vlasta Hegedušič** z razkošnimi pa spet skromnimi, a vedno okusno oblikovanimi kostumi, ki so se zliji s scenskim prostorom.

Premierno predstavo opere je glasbeno pripravil **dirigent Simon Robinson**, ki je moral najprej opraviti zahtevno delo s pripravo neobdelane, po njegovem mnenju nedokončane partiture. Osterc namreč ni zapustil niti oznak za artikulacijo, dinamiko in tempe niti navodil za pevce, ki morajo velikokrat peti v skrajnih legah. Dirigent je namenil veliko pozornosti jasnemu muziciranju pevcev in prilagodljivi igri orkestra ter tako odkril ustrezno povezavo med vokalom in inštrumentalom. V operi nastopajo številni solisti. Omeniti velja najprej **Zorico Fatur** v vlogi krhke Haitang. Sopranistka je končno dočakala vlogo, ki ji res ustreza in ji omogoča glasbeno in igralsko prepričljiv nastop. Z dramatično in glasbeno profesionalno izvedbo je izstopala sopranistka **Svetlana Čursina** kot Yüpei. S prodorno igro in petjem je bil prepričljiv tenorist **Jože Kores** kot zvodnik Tong. Soigralca Haitang sta bila baritonist **Emil Baronik** kot njen brat Čang Ling in **Vinko Pačič** kot Pav, kasneje cesar – oba glasovno izrazita in prvi tudi z izrazitim občutkom za odrsko igro. Z lepo oblikovanima malodličnima partijama sta prepričala tudi mezzosopranistka **Dragica Kovačič** in basist **Ivica Trubič**, spodbuden pa je bil pevski in igralski prispevek mladega **Jakija Jurgeca**. Kljub manjšim vlogam so bili dobro pripravljene priznana altistka **Majda Švagan** v vlogi babice Lien, basist **Stevan Stojanović** kot Čao in drugi.

Ustvarjalce in izvajalce Osterčeve opere Krog s kredo velja pohvaliti za velik podvig – **oživitev pozabljene opere** in skrbno pripravljeno in izvedeno premierno uprizoritev.

Čim več uspešnih prestav te opere naj bo spodbuda za nastanek in uprizoritve novih slovenskih opernih del.

Tjaša Krajnc

■
foto: Bogo Čerin

BITI/NE BITI
V KROGU



OSTERČEV
ČAS

Nisem miniaturist, veliko imam povedati

Eden najuglednejših skladateljev našega časa Krzysztof Penderecki prihaja julija v Slovenijo, kjer bo na sklepnem koncertu v okviru Evropskega simpozija za zborovsko glasbo vodil izvedbo svojega znamenitega Pasijona po svetem Luki. Poljskega ustvarjalca predstavljamo z intervjujem, ki je nastal na Zagrebškem biennalu leta 1985

Izbrali ste si izražanje prek glasbe, zvoka. Zakaj prav glasba, zakaj ne katera druga umetnost?

Mislím, da zato, ker to najbolj znam. Začel sem zelo zgodaj. Ko mi je oče kupil violino, sem jo začel igrati, se z njo izražati, pisati glasbo, in to počnem še danes. Ne vem, zakaj. Vsakdo pač najde način, na katerega izraža svoje misli. Kot deček sem imel več načrtov, kaj naj bi postal – arhitekt, morda slikar, saj veste, kot večina mladih. Nato sem se precej zgodaj odločil, da bom skladatelj.

Ali to pomeni, da ste živeli v kulturnem, glasbenem okolju?

Ne, sploh ne. Le violino sem igral. Odraščal sem v majhnem poljskem mestu, kjer ni bilo niti orkestra. Celo po vojni je bilo prepovedano imeti radio, ker so se bali, da bomo poslušali BBC in podobne postaje, tako da je bil moj stik z glasbo zelo omejen.

In pozneje, ko ste se odločili za poklic skladatelja?

Odšel sem študirat v Krakow, vendar takrat še nisem bil popolnoma prepričan, kaj bom. Začel sem z latinsko in grško književnostjo in se obenem pridno učil violino. Takrat sem si želel postati predvsem virtuoz. Pri sedemnajstih sta bila moja junaka Paganini in Wieniawski. Čez nekaj let pa sem se zares odločil, da bom samo skladatelj.

Katere smeri, kateri glasbeni dogodki so najbolj vplivali na vas?

Veste, mislim, da je bila zame najpomembnejša – to zdaj najbrž zveni paradoksalno – tista osamitev, ki smo jo doživljali do leta 1956, ko nismo smeli potovati, ko je bila zahodna glasba prepovedana.

Spominjam se, da sem Stravinskega prvič slišal na koncertu šele po tem letu. Očaral me je kontrapunkt. S profesorjem sem kontrapunkt dolgo študiral, kompozicijo precej manj, pa saj ta tudi ni bila tako potrebna. Za razvoj skladatelja je potrebnejša obrt, tehnika. V začetku sem pisal v različnih slogih, najprej v značilnem virtuosnem stilu 19. stoletja, pozneje sem se zanimal za Bacha, se ukvarjal z generalnim basom... Šel sem skozi vsa obdobja, oponašal stare mojstre. V letih 1956 ali 57 je prišlo do preobrata, napisal sem nekaj skladb v slogu Stravinskega, ker sem bil močno pod vplivom njegove takratne glasbe. Še pozneje je name vplival Schoenberg, a vse to se je zvrstilo z veliko naglico.

V enem Vaših intervjujev sem prebrala, da nimate veliko časa poslušati sodobno glasbo.

Res je, res. Odkar želim hoditi po lastni poti, me moti, če poslušam glasbo drugih. Pravzaprav me ne zanima, kaj se dogaja, kakšna glasba je danes v modi. Veste, ne udeležujem se festivalov sodobne glasbe, ljubše mi je nastopati pred običajnim občinstvom, tistim, ki pride poslušat tudi Beethovna ali Brahmsa.

Torej stare mojstre še vedno poslušate?

Seveda.

Že v Vaših prvih delih, ki so se mednarodno uveljavila, je bilo mogoče čutiti Vaše nagnjenje do velikih zasedb. Je vzrok ljubezen do polnega, intenzivnega zvoka?

Tudi sam sem v začetku pisal majhne skladbe. Takrat je to počel vsakdo – pet, desetminutna dela. Morda je bilo tako zato, ker material, ki smo ga oziroma sem ga takrat uporabljal, ni zadoščal za komponiranje večjega dela. V tistem času sem uporabljal tehniko zvočnih grozdov in nisem mogel napisati skladbe, daljše od deset minut, kakršna je na primer Threnody. Odkar pa sem napisal Pasijon po svetem Luki, raje delam na dolgih skladbah.

Nudijo mi več časa, večjo obliko. Mislim, da velike oblike bolje občutim kot majhne. Zdaj so tudi moje instrumentalne skladbe, kot sta koncert za violino ali za violončelo, dolge kompozicije.

Vse pa imajo dramatski lok.

Da, veliko imam povedati. Veste, nisem miniaturist, potrebujem najmanj pol ure, da nekaj povem.

Vsa Vaša dela, tudi tista, ki ne slonijo na besedilu, imajo, simbolično rečeno, vsebino, tematiko. Katere teme Vas najbolj preganjajo?

Prihajam iz tistega dela Evrope, kjer nimamo ravno lahkega življenja. Tudi otroštvo ni bilo lahko – zaradi vojne, zaradi preteklih težav in tudi težav, ki jih imamo danes. Zato sem zaskrbljen. Instrumentalna glasba je dovolj abstraktna, da zadovolji s samo obliko in zgradbo, a mislim, da je za njo še nekaj, neko sporočilo. Tudi če ni jasno, če ga nikjer ne povem in ne napišem, je tu. V simfoniji, ki ji pravim Božična, bi na primer kdo pričakoval ljubko, lahkotno glasbo, a je zelo dramatična. V njej se vračam v spomine svojega otroštva o božiču, kakršen je bil takrat za nas, nato se spominjam božiča leta 1981. Ta glasba ni mogla biti lahkotna!

Pogosto uporabljate človeški glas. Ga obravnavate kot inštrument, ali Vam pomeni še več kot to?

Najprej so me najbolj zanimala godala, kar je bilo samoumevno, saj sem igral violino. Pozneje sem ugotovil, da je zvok inštrumentov omejen in da morda človeški glas zmore več. Pri vsakem novem delu, ki ga napišem, zvem kaj novega. Človeški glas je čudež. Sam sploh nimam glasu, ne znam peti, in vsakič, ko poslušam petje, se sprašujem, kako je sploh mogoče izvabiti tak zvok. Zame je človeški glas res inštrument, za katerega lahko rečem, da stori vse, kar želim.

Pišete tudi opere. Menite, da skladatelja, ki piše večje glasbene oblike, tudi v današnjem času pot pripelje do opere?

Da, seveda. Bil sem eden prvih, ki sem verjel v opero, in to v času, ko nekateri skladatelji niso hoteli ali znali napisati opere, kot na primer Boulez, ki je hotel pognati v zrak vse operne hiše. Mislim, da preprosto ni bil sposoben napisati opernega dela. Vedno sem govoril, da na tem polju je prihodnost. Napisal sem veliko oratorijev in instrumentalne glasbe in mislim, da me bo v prihodnje zanimala predvsem opera.

Mnogi skladatelji poleg komponiranja tudi pišejo, poučujejo. Kako Vi mladim prenašate svoje znanje in zamisli?

Tega ne počnem. Dolga leta sem to delal, predvsem zato, ker sem potreboval zaslužek, vendar nikoli rad. Če kaj odkrijem, je to zame, tega ne delim rad, ne govorim o tem. Zakaj naj bi nekemu razlagal, čemu nekaj počnem in kako to počnem? Žal mi je, a mislim, da je to nekaj osebnega in poučeval ne bom več. Morda bom kdaj kaj svetoval, toda tudi takrat samo v tehničnih vprašanjih.

Naj za sklep vprašam, kakšen se Vam zdi položaj skladatelja v današnji družbi v deželah, ki jih poznate?

Kulturni trenutek ni ravno najbolj priazen. Položaj skladatelja se ni veliko spremenil.

Morda je za nekatere skladatelje precej boljši, kot je bil, a nevarnost je v tem, da je sodobna glasba postala tako uspešna. Imamo vrsto festivalov in za nekatere skladatelje je to postal zelo dober posel. Pišejo tisto, kar ljudje od njih pričakujejo. Zame je smešno, da skladatelji, ki jih imajo čez petdeset, ostajajo avantgarda. To ne more biti res, tako glasbo pišejo zato, ker se to od njih pričakuje. Mlad skladatelj mora biti avantgarden, mora rušiti ali vsaj poskusiti rušiti preteklost, ker želi biti neodvisen, najti lastno pot. Tudi sam sem to storil, s skladbo Threnody sem porušil svoje znanje kontrapunkta, harmonije, igranja violine. Vendar se mi zdi smešno, če kdo to počne trideset let.

Mlad skladatelj, ki prihaja danes, ima le dve poti: lahko nadaljuje z iskanjem, ima pa na razpolago toliko snovi, da lahko poskuša narediti sintezo. Vendar je prav to za mladega skladatelja težko delo. Za sintezo je najbrž treba biti nekoliko starejši.

Kaja Šivic



V ZAGOVOR SAKSHORNU

V prejšnjem stoletju, natančno šestega novembra 1814, se je v belgijskem Dinantu rodil genij posebne vrste. Bil je sin znanega in cenjenega izdelovalca pibal ter trobil; njegovo ime je bilo Adolphe Sax. Takoj, ko je omenjeno Saxovo ime, se ozračje naelektri in nagajivi mali budobci ter skušnjavci vedno znova posrbijo, da se skupaj s tem imenom omeni te čase zelo priljubljeni saksofon. Na televiziji celo zagledamo kaknega politika, ki zato, da je cool (kul po slovensko), celo nadebudno puba vanj, na drugem kanalu lahko celo zagledamo kaknega zvezdnika "zibajoče in vrteče se" glasbe in v ozadju tri brbke pesalke ali pa dva neobrta machota s črnimi očali, ki se s saksofonom v naročju prav neverjetno seksi zibljejo pa vrtijo v ritmu glasbe in glasbila se bleščijo ter jih delajo pametne; na tretjem kanalu pa zagledamo v črne smokinge oblečen kvartet saksofonov ter zaslišimo v popolnoma novih dimenzijah poustvarjeno Bachovo umetnost fuge. Ne ostane nam drugača, kot da smo nad lepoto zvoka, večšo izvedbo in neverjetno uigranostjo pristno navdušeni.

Hudobci in skušnjavci lahko ponagajajo tudi drugače: recimo, da v eter spustijo vse podatke o življenju Adolpha Saxa. Pred našimi očmi se začne odvijati napeta zgodba, v kateri igra Clint Eastwood glavno vlogo – torej Saxa samega, hkrati film režira, je producent; na koncu pa še uprizori pravi revolverski dvoboj, v katerem se gledalje po "Neodpuščnem" ter z dvocevko v levi ter samokresom v desni zaključijo življenjske poti svojih gorečih sovražnikov, se zatem upokojijo ter zbledi na ekranu.

Ne, to ni sad moje domišljije, takšno je bilo Saxovo življenje in ne preostane nam drugega, da sa še enkrat zahvalimo nebeskemu očetu, da je tako! Vendar mali zlobneži vedo, čemu tako počelje in prav vztrajno nam onemogočajo, da bi vsi Saxovi otroci (in teh je zelo veliko) prišli do svojega prostora pod soncem ter zadihali sveži zrak, se napojili življenjskih sokov, se nahranili, zrasi ter odrasli, kakor je bilo namenjeno ostalim.

O Saxovih življenjskih nazorih na splošno ter z njegovo življenjsko zgodbo bom opravič v enem stavku. Če bi Sax lahko v svoji delavnici izdelal pripravo, katere bi naš planet izstrelila v ozvezdje Alfa Centauri, bi to prav gotovo tudi storil. S to trditvijo

ga nočem očrtiti kot nekakšnega norega znanstvenika po kopitu: vsak doktor No svojega Jamesa Bonda najde, temveč hočem ponazoriti ustvarjalni nemir ter vizionarstvo njegovega duha.

Za ljudi takšnega kova pa je že sveti Pavel vedel, da ga v življenju kaj radi nasrkajo, ampak to je že druga zgodba...

Sax je bil predvsem izumitelj ter graditelj pihalnih in trobilnih instrumentov: in prav njemu se moramo zahvaliti za kakih trideset novih instrumentov, pa še za nadaljnjih petindvajset izboljšav na že obstoječih. Po naravi ni bil skromen niti sramežljiv in zato ni tajil svojega očetovstva, zakaj vsem novonastalim instrumentom je pripel svoje ime. Tako govorimo o: saksofonih (saksovih zvenilih), saksofombah (saksovih trobentah), sakstubah (saksovih tubah) in nazadnje še o sakshornih (saksovih rogovih). Da bi odgnal dvom o očetovstvu, je v gradnji celotne velike družine uporabil enako osnovo; v primeru pihal in trobil je ta osnova cev sama; pri Saxovih instrumentih je ta vselej stožičasta (s tulko konična). Seveda, da ne bi vsi otroci izpadli kakor enojajčni trideseterčki, jih je zgradil, bodisi v osmih, bodisi sedmih velikostih, ene določil, da se v njih trobi, druge, da se v njih piha, nekatere naredil debelejšee, nekatere ožje, odvisno od drugega dela imena instrumenta (torej tega, kar se je znašlo za obvezni Sax...).

Ko so se otroci rodili, se je junaško boril za njihovo preživetje, v tem večkrat uspel in ravno tako mnogokrat propadel. Saksove tube so recimo zagledale luč sveta samo enkrat in to kot instrumenti na opernem odru korakajočih rimskih legij v

šestih velikostih: sopraninski v Es, sopranski v Bb, altovski v Es, tenorski v Bb, basovski v Es ter kontrabasovski v Bb.

Za osnovo je Sax vzel konjeniški signalni rog oziroma bugel – torej tisti instrument, za katerega vedno mislimo, da je trobenta, ko gledamo western filme, kjer nastopa ameriška konjenica. Bugel se od trobente bistveno razlikuje v dveh najbolj pomembnih rečeh, ki določajo zven trobila. To sta oblika cevi ter oblika ustnika. Bugel ima izrazito stožičasto cev, katere se širi od začetka pa do konca, trobenta pa ima valjasto cev, ki se izrazito širi tik pred koncem, torej pri odmevniku; ravno tako je različna oblika ustnika – buglov je globok kotlast, trobentin plitev ter čašičast. Obe ti lastnosti prispevata k temu, da bugel zveni temno ter mehko, trobenta pa svetlo in ostro.

Cepprav je bil bugel prvotno signalni instrument, uporabljan izključno v vojaške namene, so zaradi prej navedene narave njegovega zvena že pred Saxom hoteli z izboljšavami, ki bi mu omogočale izvajanje vseh tonov kromatične lestvice* (stara, tako imenovana naravna trobila so namreč bila brez vsakih ventilov, povlekov ali podobnih pomagala in so bila v bistvu zgrajena kot njihov pradavni skupni prednik-kravji rog; na tako zgrajeno glasbilo je mogoče izvajati samo določene tone osnovnega alikvotnega niza) zgraditi solistični instrument, ki bi bil lahko nosilec glavne melodične linije.

V času Mozarta, Haydna ter Beethovna so na buglu poskušali s sistemom luknjic ter zaklop, kot je to pri pihalih (flavta, klarinet, oboa, lagot, saksofon), vendar zaradi akustičnih zakonitosti trobil ta rešitev zvočno ni bila zadovoljliva. Kmalu so izumili ventile in okoli leta 1820 so se v Avstriji že pojavili prvi ventilni bugli, ki so jih zaradi formacije pihalnega orkestra (izvajalci na te instrumente so namreč korakali v krilu takšne formacije) poimenovali flueghelhorn ali po naše krilni rog oziroma krilovka.

Krilovka je v Srednji Evropi (in sem spada tudi Slovenija) postala, poleg klarineta, prva violina v godbah na pihala in tako je marsikje še tudi danes.

Na videz se saksovi rogovi ne razlikujejo veliko od avstrijskega flueghelhorna: oboji imajo ventile, oboji imajo stožičasto cev ter globok kotlast ustnik. A vseeno gre za različne instrumente.

Saxova zgodovinska zasluga pri razvoju iz naravnega bugla v sodobne instrumente je seveda tudi v tem, da je takoj ustvaril celotno družino glasbil, od najmanjšega sopraninskega do največjega kontrabasovskega in tako že na začetku, kot je primer pri godalih, z barvno novitim zvokom pokril zvočni obseg klavirja. Zvočna enovitost pa je bila pri trobilih pred tem z

izjemo zborov pozavn, katere so bile zaradi mehanizma na povlek precej okorne, nekaj nepredstavljivega. Svoja glasbila je opremil s tako imenovanimi Perinetovimi ventili ali pistonimi in ta so omogočala lahko izvajanje tudi bolj virtuozne glasbe. Ker so zvenela enovito in hkrati mehko (in ne ostro kot stara trobila) ter bila gibčna, so se lahko združevala v orkestre; obenem so zaradi rahlo različne oblike cevi zvenela svetleje kot flueghelhorni (ti so zveneli zamolko in medlo) ter zato za uho prijetneje, a hkrati še vedno prodorno in suvereno (kar naj bi bila lastnost trobil).

In na še neko prednost ne smemo pozabiti: ravno tako zaradi zgradbe (stožičasta cev ter globok in kotlast ustnik) pa lahkote upravljanja s Perinetovimi ventili je to postalo glasbilo, ki se ga je sorazmerno hitro lahko naučil igrati tudi ljubitelj. Zgodovina saksovih rogov se začne leta 1843 in kot je pri Adolphu Saxu v navadi, je tudi njihove porodne krče spremljalo nekaj spektakularnih dogodkov. Prvi in verjetno najvažnejši je bil gostovanje angleške glasbene družine Distin v Parizu. Distini (oče in štiri sinovi) so bili vsi po vrsti trobilci, tako da v bistvu v njihovem primeru govorimo o prvem znanem trobilnem kvintetu. Druga stran medalje ni kaj bleščeča: taisti Distini so takrat po svetu postopali bolj kot potujoči cirkus ali nekakšno sedmo čudo. Za "muziciranje" so uporabljali trobila, ki so bila takrat še na zelo primitivni ravni in zaradi vsega tega je bilo njihovo prvo gostovanje v Parizu prava polomija. Poslušalstvo jih je spijevalo, kritika raztrgala. Vendar se je navkljub javnemu zasramovanju Parižanov pojavil Adolphe Sax, ki jim je pokazal svoje pravkar izdelane instrumente in se ponudil, da jih nauči igrati nanje (da, tudi s tem se je ukvarjal) ter na koncu vsakemu Distinu daroval eno glasbilo.

Distinom ni preostalo drugega kot pljuniti v roke, trdo garati, se naučiti igrati na saksove roge, se ponovno postaviti pred kruto in neusmiljeno pariško občinstvo ter ga osvojiti.

Natanko to se je zgodilo!

Za ta "popravni izpit" je celo slavni Hector Berlioz, sicer Saxov osebni prijatelj, pripravil priredbo svoje vokalne skladbe. Koncert je bil neslušen uspeh, poslušalstvo je namreč občudovalo mogočno, a še vedno plemenito zvočnost Saxovih instrumentov, izvedenci so jo celo primerjali z mogočnostjo orgel ter ubranostjo odličnega mešanega zbora. Distini so s ponovitvijo tega dogodka kmalu zatem očarali francoskega kralja Louis-Philippa in kazalo je, da nič ne more več zaustaviti triumfa novih glasbil.

Saj jih v bistvu ni ustavilo, zakaj Distini so jih s svojim vplivom ter slavo vključili v stalno zasedbo Brass bandov, kateri so se takrat množično porajali v Veliki Britaniji. Te zasedbe so bile prvic v zgodovini glasbe spodbujane kot kulturno poslanstvo med široko množico bodisi s strani angleških sindikatov (Trade Unionov), bodisi protes-



Halévyjevem glasbeno zgodovinskem spektaklu "Večni Žid".

Opera sama kot kaže ni bila nič prida, saj je skupaj z glasbo v pozabo potegnila tudi saksove tube; kdo ve – mogoče tudi po krivici. Saksove trobente so bile sprejete v francoske vojaške pihalne orkestre, v njih ostale kakih trideset let, a nato zgubile bitko z nesaksovimi trobentami. Saksofoni so postali prava uspešnica ter preplavili svet. In ravno tako saksovi rogovi! Kje je torej težava oziroma zaplet, ki nam veleva ZAGOVARJATI SAKSHORNU?

Saxov rog je trobilo, ki se pojavlja v



prej "zapel". Iz tega je sledilo, da so saksovi rogovi v očeh trobilcev postali nekakšni "trobilziher" instrumenti, katere se naučiš "kar tako", in da vsak trobentač lahko igra so-praninski in sopranski saksov rog, vsak hornist altovskega, vsak pozavnist tenorskega in basovskega, vsak tubist kontrabasovskega.

Seveda; naslednji logičen korak, IN TA SE

tantske Salvation Army. Gibanje se je v svoji stopetdesetletni zgodovini razširilo po vseh celinah ter danes združuje čez pol milijona trobilcev, od vrhunskih poklicnih in izšolanih do ljubiteljskih! Nekaj let pozneje so jih sprejeli v stalno zasedbo vojaških pihalnih orkestrrov v Franciji, kmalu zatem pa še v ostalih evropskih državah, kjer so v bistvu prevzeli vlogo, katero imajo v simfoničnem orkestru godala.

Ze sam Adolphe Sax, kmalu za njim pa znani pedagogi, kot na primer Saxov varovanec Jean-Baptiste Arban, Pierre Clodomir in Guillame Balay, so napisali izdatno količino študijskega materiala, ki je omogočal poučevanje teh instrumentov ter usposabljanje novih glasbenikov. V Franciji, Veliki Britaniji ter v vseh državah, kjer je močno razvito gibanje pihalnih ali trobilnih orkestrrov, so dobili svoje mesto tudi na konzervatorijih. Skladatelji, med njimi celo Paul Hindemith, so napisali precej solistične literature. Ves čas suvereno obvladujejo svojo nalogo v pihalnih orkestrih ter se občasno kot solo instrumenti pojavljajo tudi v simfoničnem (R. Strauss, G. Mahler, M. Ravel, G. Holst, I. Stravinski...). Svoje mesto (predvsem sopranski in tenorski saksov rog) so našli tudi v jazz glasbi. Poleg vsega tega pa se jim je zgodilo nekaj prav neverjetnega: ostali so tako brez imena, brez literature, v bistvu pomaknjeni na stranski tir, podcenjeni in še vedno odrinjeni.

Neverjetno je, da je ljudem ime sakshorn (ali saksov rog) tuje in jih je nekoč moralo tako motiti, da so izumili vse sledeče "ljudske" izpeljanke: Es piston, krilovka, althorn, genis, flicorno, alt, alt bugelhorn, bugel, bas bugelhorn, bariton, bariton horn, bas krilovka, bombardino, eufonij, Es bas, Bombardon, Bb bas, Bb kontrabas, tenor, pompardon, flugabone... ter ustvarili popolno zmedo.

Navkljub temu, da so bili prej omenjeni učbeniki namenjeni poučevanju sakshornov, so si jih veselo sposodili ostali trobilci in danes se z njimi poučuje vse razen sakshorne! Hindemithovo Sonato so si sposodili saksofonisti (bojda s Hindemithovim privoljenjem), ostalo solo literaturo si podobno kot učbenike lastijo ostali trobilci.

Omenil sem že, da se je saksove rogove sorazmerno lahko naučiti. Seveda je taka izjava zelo relativna, kajti vse se na nekaj nanaša. Zato bom stvar zastavil drugače. Popolni začetnik na trobilu bo svoje prve korake lažje in uspešneje opravil na saksovem rogu, kot na kateremkoli drugem trobilu, kar pomeni, da mu bo instrument

DOGAJA PRI NAS, je, da se teh instrumentov v glasbenih šolah pri nas NE PO-UČUJE! Kar je zopet v skladu z logiko, da je saksov rog različek ostalim trobilom. Še ne tako davno se je enako godilo tudi saksofonu, ki je bil "različek" oziroma dežurni "nebodisigatreba" pihalcem, predvsem klarinetistom, a se je na srečo s prihodom izšolanega ter hkrati izvrstnega tako solista kot pedagoga na saksofonu ter s pojavom prvega rodu zelo uspešnih učencev ta miselnost v zelo kratkem času presešla in ob tem korenito dvignila raven igranja saksofona.

Ker se saksov rog ne poučuje, oziroma se ga poučuje priložnostno v obliki hitrih tečajev, katere organizirajo ljubiteljske pihalne godbe, so kriteriji na teh instrumentih zelo nizki in ravno tako tudi kvaliteta. Šolanega kadra ni in tako vse skladbe, namenjene za te instrumente, od zelo lahkih do zelo, zelo zapletenih (med temi je tudi Hindemithova Sonata) igrajo bodisi popolni amaterji in jih "ne zaigrajo" (torej se jih ne izvaja) bodisi jih igrajo na druga glasbila in s tem kradejo glasbi sami, hkrati pa še ožigosajo saksove rogove same ter jim nalagajo krivdo za našo vsesplošno nemarnost in jih tudi tam, kjer bi morali imeti poklicne glasbenike na teh instrumentih na koncu celo opuščajo. Tako se skuša načrtno zbrisati velik del zvočnega spektra, ki nam ga nudi glasba. Absurd je celo tolikšen, da se navkljub zelo pomanjkljivemu izobraževanju saksovih rogov med "učenci" ter amaterji v pihalnih orkestrih še vedno najdejo veliki talenti, ki bi želeli nadaljevati šolanje ter izpopolniti svoje znanje, a jih že v prvem stiku s šolo kaj hitro preusmerijo na druge instrumente, češ, tega se ne poučuje. Ti velikokrat postanejo odlični trobentači, hornisti, pozavnisti, tubisti; sakshornistov pa še vedno ni!

Pišem v zagovor sakshornu: gre za prelepa glasbila, kar so dokazali Chuck Mangione, Hugh Masekela, Ack van Rooyen, Sandy Smith, Steven Mead, Jean-Pierre Chevallier, Nick in Bob Childs, Brian Bowman, Pierre Poulot ter številni drugi. Ljudi je na svetu veliko in saksovi rogovi nikomur ne bodo ničesar odžirali, zato ne odžirajte njih in jim dajte mesto v ustanovah, kjer bo vsakdo, željan znanja in muziciranja na njih, strokovno voden to tudi dosegel.

Igor Krivokapič

DRUGI GODBA



naslednjih straneh pravzaprav nadaljujemo, upajmo, nikoli končano zgodbo o Drugi godbi.

Enajsta je pred pragom. V prejšnji številki smo že predstavili oba afriška gosta **Cheba Mamija**, ki

prihaja iz Alžirije in je letos zvezda največjih evropskih festivalov, in **Stello Chiweshe**, mojstrico palčnega klavirja iz Zimbabveja. Tokrat namenjamo šest strani preostalemu programu s poudarkom na žur skupini **Klezmatici**, ki si je za ljubljanski del svoje obsežne evropske turneje zaželela skupen nastop s Fergusom Mustafovom. Mi smo jim to željo uresničili. O Klezmatici in klezmer glasbi sem se pogovarjal s članom zasedbe Frankom Londonom. Začenjamo sicer z razpihanjem megle nad jugozahodnim Sredozemljem, ki je bila tako gosta, da se skozi njo niso uspeli prebiti niti avtorji priročnika *The Rough Guide to World Music*. Kar so pozabili oni, ni pozabil Zoran Pistotnik. **Sredozemski vokalni večer** Druge godbe letos ne bi mogel brez **Rožane Koštial**, ki bedi nad 17-člansko skupino **Šavrinske púpe en ragacóni**. Pri njej na obisku je bil mag. Rajko Muršič. Marko Jenšterle je sicer redni obiskovalec Latinske Amerike, a **Toto La Momposina** še ni videl v živo. Ker je prebiral same lepe zgodbe o njej, ga gotovo nič ne bo ustavilo, da bi jo videl na odru ljubljanskih Križank.

Zgodbe o **Heavy Les Wanted** se bodo pisale šele po njihovem nastopu na Drugi godbi. O tem sem prepričan. Zato jim namenjamo zadnjo notranjo stran revije, ki je ta letnik posvečena predstavljanju naših mladih upov, pa čeprav so **Heavy Les Wanted** pomoč iskali tudi pri sosedih. Ni bilo prostora za **2227, Marca Ribota, Ferusa Mustafova in The Roots**, a o njih smo vsaj z recenzijami njihovih albumov povedali bistveno. Če pa boste pobrskali po starih številkah, boste našli tudi kaj o mojstru mojstrov **Louisu Sclavisu**, ki je ujel še zadnji drugo godbeni vlak, s katerim se bo 12. junija pripeljal v KUD Franceta Prešerna. Ta vlak so ujeli še trije člani **Acoustic Quarteta**: basist **Bruno Chevillon**, kitarist **Marc Ducret** in pozor za violiniste, **Dominique Pifarely**, prva evropska jazzovska violina. Vsaj po imenih sodeč bo to eden izmed jazzovskih dogodkov leta v Sloveniji! In kaj bi si lahko želeli več od programa, ki obeta kar nekaj takšnih posledic. Od 10. do 21. junija bodo oči glasbene Evrope uprte v Ljubljano.

Bogdan Benigar

Naša pozornost, vkolikor je že bila usmerjena k evropskim etnoglasbenim svetovom, je v zadnjih dveh, treh letih doživela radikalen premik. Če nas je prej pritegnil balkanski srednjeevropski prostor s primesmi 'izkoreninjene' glasbene tradicije Judov in Romov, sta nas glasbeno dogajanje in diskografska ponudba zgodnjih 90. potegnili v pravo etnosredozemlje, na zahodnosredozemske otoke in v njihovo zaledje – vse tja do portugalskega podeželja. Prav mediteranski glasbeni kulturni prostor in njegovo nadaljevanje prek francosko-španske celine proti Atlantiku – k Baskom, v Bretanjo in na Portugalsko – vedno bolj privlači in buri sokove glasbenih užžitkov. Že izrečena predvidevanja, da se bo evropsko etnoglasbeno dogajanje v prihodnje umeščalo v trikotnik uveljavljene in že sprejete rekapitulacije judovske glasbene kulture (klezmer), fasciniranih, dolgo zamolčanih severnih odkritij Skandinavije (zdaj vedno bolj finskega porekla z Värttinä in Troko na čelu) in prodirajočega etnosredozemlja na Siciliji, v Kalabriji in Sardiniji, ki smo jo v 80. spoznavali s Suonofficino in Eleno Leddo, smo najprej dodali Korziko in Provanso, sredozemski glasbeni duh pa raztegnili do Portugalske in Baskije (Benat Achlary) ter se na koncu spomnili Dalmacije, ko smo se ustavljali v bližnji Istri. Ves ta sredozemski



Tavagna; foto: Laurent Grall Roussau

vokalno glasbo sredozemskega okolja, pa tudi aktualen pristop do nje. Korziška ljudska glasba je na diskografskem trgu že nekaj časa opazno prisotna in se ji posveča veliko pozornosti. Ko je francoska založba Silex poskrbela za Tra ochju e mare, kot je naslov odlične zbirke korziških pesmi, je bilo takoj očitno, da to niti slučajno ne bo zadnja plošča s teh meridianov, ki bo zagotovila odmevno

vokalnega toka vsrka vaše. Korziškim glasovom se ni mogoče upreti. Tu glasbena arheologija nedvomno seže v druge zvočne svetove, na druge kontinente, k starodavnim, že pozabljenim kulturam; seveda pa tudi k običajem, ki se jih več ne spominimo in ki so imeli vsak svojo posebno glasbeno spremljavo. Arhaične sakralne in posvetne navade in potrebe se po drobcih luščijo iz spomina Korzičanov prav skozi glasbo; predvsem v pesmih, ki so se ohranjale skozi stoletja le v ustnem izročilu in so pomemben del kulturnega spomina tega otoka. Na otoku pripada vsaki liturgiji tudi posebna večglasna pesem, ki pa se spreminja od vasi do vasi. Ob njej pa gojijo Korzičani tudi nekaj profanih pevskih oblik. Pomembnejše se imenujejo **lamentu, madrigale, terzetti, terzine**, ki je bližnja sorodnica prejšnje, najbolj značilne pa so **paghjelle**. Njihov že dolgo trajajoči boj za kulturno in politično avtonomijo, ki tudi na tem pozabljenem sredozemskem otoku pogosto dobiva razsežnosti, po katerih smo spoznavali nacionalistična gibanja Ircev, Baskov in še koga, dobiva nepričakovano močno potrditev prav z uveljavitvijo njihove ljudske vokalne glasbe na vidnih svetovnih prireditvah ter v izborih plošč odmevnih evropskih publikacij in radijskih postaj. O Korziki danes govorijo tudi tisti, ki se ne ukvarjajo s turizmom ali povprečno bogati evropski kupci nepremičnin na turistično še za nekaj časa podcenjenih eksotičnih obalah.

Tavagna so med moškimi skupinami na otoku ta trenutek gotovo najbolj cenjeni in mednarodno uveljavljeni. S svojim delom so pričeli leta 1981 in posneli že šest albumov. V skupini sta dva profesionalna pevca, ostali pa imajo tudi druge poklicne obveznosti. Nastopali so na festivalih in koncertih po vsej Evropi, zaneslo pa jih je celo v Maroko. Njihova, leta 1992 pri založbi Silex izdana plošča ima zgovoren naslov in podnaslov, ki skupaj povesta vse bistveno o njihovi glasbi: večglasne profane in svete pesmi Korzičanov, zapete a cappella – A Cappella: chants polyphoniques corses profanes et sacrés.

To so pesmi o zgodovini, trpljenju, tradiciji, radostih in bolečinah, podložene z religiozno ljubeznijo do svoje dežele, izpostavljene vročemu mediteranskemu soncu in ustrojene na slanem vetru, ki odnaša njihove glasove v neobvladljiva prostranstva.

Zoran Pistotnik

ČAR MEDITERANSKEGA VOKALA

10 pred nastopom skupine Tavagna

kulturni krog, neverjetno raznolik in samosvoj, v glasbenem smislu zagotovo nekaj povezuje: fascinanten vokal, če se le da, zapet skupinsko in večglasno, ki gre do živega posebej tedaj, ko se ga poloti smelost izraza brez instrumentalne spremljave, ko se okolje in tradicija odločita, da bosta nastopila a cappella. Klape, tralläreri, sicilijske in korziške a cappella skupine, portugalski ganhoes – vsi so se in se spet vedno bolj predajajo magičnim sozvočjem, ki jih omogoča posamična ali skupinska uporaba najstarejšega glasbila, kar ga pozna zgodovina človeštva – človeškega glasu.

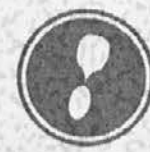
Leta 1991 je korziški glasbenik David Rueff v spremni besedi k albumu **Tra ochju e mare** zapisal: **"Ko jih je slišal znova in znova peti – vse te ljudi, ki so jih ohranjali ujeti v mrežo svojega spomina – se je Michel Rafaeili odločil, da jih bo pel znova in znova in da bo tudi druge pripravil do tega, da jih bodo vedno znova peli. V upanju, da jih bo obvaroval – če že ne more obvarovati celotne dediščine, bo tako obvaroval vsaj njen najpomembnejši del, njen duh. Tako so prišli tudi dnevi, ko so taiste pesmi našle pot v spomin mlajših med nami."**

Te besede razvidno ponazarjajo genezo ponovnega zanimanja za tradicionalno

prisotnost na diskografskem trgu in na evropskih lestvicah etno godbe. To nas preseneča, saj je plošča predvsem ponudba vokalne glasbe; manjših vokalnih a cappella zasedb. Prodor in še posebej očaranost evropskega občinstva s korziškim vokalom, ki ga je le-to 'odkrilo' s pomočjo plošč francoskih založb – predvsem Silex in Oliva – ter ob nastopih korziških skupin na pomembnih evropskih festivalih t.i. world music, pa tudi jazza, sta po svoje šokantna. Presenetila sta celo tiste, ki se sicer še spominjajo podobne fascinacije pred slabim desetletjem s podobnim 'odkritjem' prelestnih bolgarskih ženskih vokalov. To je bil hkrati eden zgodnjih vrhov uveljavljanja evropske ljudske glasbe v modernem kontekstu. Takrat sta bila spogledljivo eksotični okus po Balkanu in vsaj delna instrumentalna spremljava pripomoček, ki je omogočal lažji sprejem in normalnejšo prebavo ponujenega povprečnemu evropskemu glasbenemu okusu. Z današnje točke gledanja na prehojeno pot spoznavanja planetarnih etno godb je primerjava prav zanimiva.

Sloves korziške vokalne glasbe so v svet ponesele predvsem plošče in pa nastopi skupin **Tavagna** in **Donnisulana**, ki sta za njeno spoznavanje reprezentančni. Petčlanska ženska zasedba Donnisulana in zdaj že sedemčlanska moška zasedba

DRUGA
GODBA



Tavagna bo nastopila na Drugi godbi 15. junija na večeru sredozemske vokalne glasbe.

dajmo po naše...!

ROŽANA KOSTIAL

o Šavrinskih púpah en ragacónih

DRUGA
GODBA

Prevladuje dvoglasje?

Največ je dvoglasnega petja. V tercah. Ženske so zmeraj pele samo dvoglasno. Ko se pa pridružijo moški, gre naprej vodilni glas, ki ga ne imenujejo drugače kot "naprej", drugi pa "sekundira". Bili so pa še basi, "baše". Izraz za peti je bil "jaz sem molal svoj glas". Molati pomeni spustiti, tudi dušo. Pri moških dva pojeta navzgor, vodilni glas, potem ista terca kot pri ženskah ter še bas, ki gre dol, ali pa še malo

poskakuje gor in dol.

Le redki znajo poiskati še malo vmes.

Glade na to, da ste kot Šavrinske púpe en ragacóni povabljeni na Drugo godbo, bi vas vprašal, kakšne občutke imate ob tem?

Povedala sem jim, da gremo gor, v Slovenijo predstavim malo istrskega, tega, kar trenutno imamo. In so bili za to. Pričakujejo, da bo to nastop, pri katerem se morajo odrezati kolikor vejo in znajo bolje.

Na Drugi godbi bo v istem večeru kot vi nastopila še pevska zasedba s Korzike in pevska ekipa s Korčule. To bo mediteranski paket. Ali je po vašem mnenju šavrinsko petje s kakršnega koli zornega kota bolj mediteransko od osrednjeslovenskega?

V besedilih gotovo. Če pomislimo na dvoglasno terčno petje, to ne bi smela biti ne vem kakšna grozna posebnost. Starejši rečejo: "Mene mi v uho da!". Večina pesmi je žalostnih, le zabavljivke - pa naj bodo medvaške ali med spoloma - znajo biti pikre. Znajo peti tako hudomušno, kot žalostno. Mislim, da jim niti ni pomembno, kaj pojejo, ampak da sploh pojejo in lahko uživajo v tem. Znajo peti tudi s tempom, ki ne priteče vsebini.

No, prav v tej navihanosti v nasprotju z otožnostjo sem pričakoval, da bi bilo mogoče najti nekaj tega mediteranskega duha.

Zmeraj se je govorilo, da je Istra tužna - kar je tudi res, ker je bilo življenje tukaj izjemno surovo. In so si potem s to hudomušnostjo vedrili tiste kratke trenutke sprostitve. Si morate misliti, da je ženska v Istri plesala dvakrat v letu, če je šlo po sreči? Istra je izgledala istrsko tja do leta 1960. To, kar je danes, je Istra le geografsko. Do leta 1960 je prevladovalo avtohtono in "po naše". Zato se sama posvečam predvsem tistemu času. Rekla bi skoraj, da iz nostalgije, drugače bo zopet izrezan kos zgodovine. Od kar je nekaj te istrske renesanse, že skoraj vsak skrbi: "Dajmo po naše..."

Tudi na Radju Koper si v oddaji po željah že naročijo tudi kakšno šavrinsko. Vprašanje je, če se bo to res tako razširilo in razvilo med ljudmi. Ne verjamem, da se bo začelo nekakšno novo življenje teh pesmi. To je pač vse, kar sem lahko naredila v tem trenutku.

Če bi poslušali obe, bi takoj videli razliko. Nam je pomembno, da je naše, da se poje, da je prešlo na mlajši rod. Mislim, da smo s tem že nekaj naredili.

Rajko Muršič



Šavrinske púpe en ragacóni bodo peli na Drugi godbi 15. junija.

Šavrinski del Istre, kaj je to?

Šavrinka je bila popotnica, služabnica - ne slabšalno! Šavrine nas imenujejo tisti onstran Dragonje.

In Šavrinske púpe ter ragacóni, so to domače pevke in pevci, ali pa imajo zborovsko izkušnjo?

Nekateri pojejo tudi v zborih, predvsem v cerkvenem in v moškem zboru iz Šmarji. V moškem delu ni čutili posebnih vplivov zborovstva, ker je elementarno petje še zmeraj zelo izrazito. Pri dekletih je drugače. Obvladajo zborovsko večglasje in vse, kar spada k takolimenovanemu lepemu petju. Od doma pa imajo tudi veliko dediščine - vsakršne, od besednega zaklada do načina petja. Ne pojejo sicer tako, kot bi pela moja mama. To petje je pač slika današnjega časa, ki je po svoje krut do dediščine.

Repertoar ste zbrali in izbrali sami?

Že maturitetno nalogo sem pisala na temo šavrinskih ljudskih pesmi. Leta 1967. Opazila sem, da jih je bilo takrat še ogromno in tudi nekaj starejših pevcov je še živelo. Ko smo pripravile prvo kaseto Šavrink - na kateri so pele starejše ženske, sem naredila izbor glede na priljubljenost pesmi in želje pevk. Takrat sem izločila 22 pesmi. Tokrat pa sem pripravila 20 pesmi, čeprav so tri že na prvi kaseti in so od novih drugačne.

Pri prejšnjih Šavrinkah so pele starejše pevke, ki so šele leta 1982 prvič zapele na kakšni vaški proslavi. Starejše pevke pa so pele tudi pri zborih. Po vojni so si mnogi dali duška in se trumoma ukvarjali s takšnim petjem, ker prej pač niso smeli peti slovensko. V neki župnijski kroniki je zapisano, da italijanskemu duhovniku nihče ni odgovarjal ali pel v italijanščini. Samo slovensko. Duhovniki, ki so bili dodeljeni k nam po vojni iz notranjosti, so sooblikovali našo pesem. Je pa bilo tukaj kar hudo tudi po vojni.

Ali pevci opazijo razliko med domačim, hišnim, starim petjem in zborovsko cerkvenim?

Da. Posebej pevke. Imam tudi posnetke iz starejših časov. Takratno petje se jim zdi drugačno.

Pri nazivu me nekaj moti. Šavrinske púpe en ragacóni. Zakaj so pevci ragacóni, zakaj ne enostavno fantje, pevci?

To je pač francoska (ragacóni), italijanska beseda, narečni izraz. Uporabljamo izraz "râgač", "ragacón" za fantiče po vaseh. Ragač je celo slabšalni izraz. Odločila sem se za ragacóni. Starejša oz. nekoč najbolj uporabljena beseda je bila "mladce", "mladce", potem pride "fant", "fantalin"... Med sedmimi ali desetimi,

kolikor jih poznam, sem se odločila za tega. Če bi vzela "fanti", ne bi bilo tako narečno, "fantiči" bi bilo otročje. Mislila sem, da bi dala "ragače" (rahače), kar pa bi lahko (v notranjosti) razumeli tudi v smislu regljanja... Bilo bi morda celo zabavno. Ragače oz. "ragijače" se tako reče tistim, ki vrtijo raglje.

Za púpe je pa tako. Reče se "dêkle", starejši rečejo "dâklê", tudi "dekaja", "srakica". Pod vplivom Trsta se pač uporablja púpa.

Kakšen je odnos do narečja v šoli?

Oh, zdaj zelo lep! To je zopet odvisno od vzgoje. Ali pa od slavista. Jaz sem slavistka in sem se z glasbo pač ukvarjala mimogrede. So bili časi, ko so nas žigosali, češ, ne smete govoriti narečno. Tudi inšpektorji so prihajali. Tak je bil pač takrat razvoj. Ko so tudi meni diktirali, da ne smem uporabljati narečja, ker negativno vpliva na poznavanje knjižnega jezika, sem si mislila, da to ne more biti res. In sem otroke terorizirala, da ne smejo in ne smejo govoriti narečja. S tem sem dosegla prav nasprotni učinek. Takrat so šele zares začeli govoriti v narečju. Včasih pravimo, da smo ravno tako ogroženi kot Italijani ali kot recimo Bosanci - nas, domačinov, ni nihče zaščitil. Vsi so nam dali po glavi. Po vojni je prihajala sem neka kasta, ki se ni znala res približati tem preprostim ljudem. Nekako smo dobili odpor do teh učiteljev iz notranjosti, tujcev, "foreštov".

Ali je primorsko oz. šavrinsko petje kaj drugačno od osrednjeslovenskega; kakšne so značilnosti šavrinskega petja? Pri tem me zanima vprašanje medsebojnega vpliva na tem področju.

Rekla bi sledeče: prvi pogoj, da kantamo po naše. Je besedilo. Mora imeti naše besedišče. To je prvi kriterij "našosti". Ostalo se potem vidi tudi v vsebini, ki je vezana na življenje. Mi, Šavrini tukaj se imamo najprej za Slovence. Določene generacije so morale hoditi v italijanske šole. V Istri je bilo med vojnama petje bolj samo za fante. Med vojnama so večinoma peli fantje, lahko so peli v večernih, nočnih urah, imeli so več priložnosti, recimo pred vojaščino... Ženska je morala ob mraku biti v hiši. Ni imela kaj iskati v vaši. Samo ob določenih družabnih dogodkih pa so lahko pritegnili mešano. Ko poješ, pravzaprav sploh ne gledaš, če je to moška ali ženska družba, ker pojejo vsi iz duše, samo da pojejo. Sami sploh ne razmišljajo o tem. V zasedbi je skupaj z menoj deset pevk, moških pa osem.

11



KLEZMATICS

drugogodbena klezmer poroka



Konec aprila sva se s fotografom Žigo Koritnikom povabila na klezmer fantovščino, ki so jo The Klezmatics imeli na Dunaju. Skupina se je pripravljala na vroče poletne svatbene noči. Slavje se bo pričelo v Ljubljani in nato nadaljevalo po Skandinaviji, Vzhodni Evropi in Portugalskem, vendar se bodo gostje z vseh vetrov zbrali le v Ljubljani, potem pa bodo Klezmatics nazdravljali le lokalnim svatom. Dunajska zabava je bila bolj šepava, vse dokler Frank London ni ugotovil, da so stoli odveč in da je gledališke zadržanosti že preveč. Vrli Dunajčani so se na plesni poziv res hitro odzvali, kot da bi morali celo leto čakati, da bi lahko zaplesali še kaj drugegega kot le valček ali polko.

Po koncertu je bila šesterica prav dobre volje. Basist Paul Morrisett in pevec ter harmonikar Lorin Sklamberg sta kaj hitro spakirala svoje stvari, po nekaj pozdravnih besedah pa se jima je pridružil še bobnar David Licht. Alicia Svigals, Matt Darriau in Frank London so ostali ujeti v radovednem avstrijsko-slovenskem novinarskem obroču. Alicia in avstrijska novinarka sta odšli v svoj del garderobe, tako da se je moška četvorka med kopicco 'ropotije' lahko vsaj nekoliko razkometila.

GM Franka Londona sem najprej pobaral o njegovih začetkih.

Z Mattom Darriaujem (Matt sedi ob strani in posluša) sva pred petnajstimi leti hodila na New Eng-

land Conservatory v Bostonu. Tam sva začela igrati glasbo z vseh koncev sveta, med drugim tudi balkansko in klezmer. Zabavno je, kako se svet vrtil, saj bova letos na vašem festivalu nastopila skupaj s Ferusom Mustafovom, čigar glasbo sva preučevala že pred petnajstimi leti v Bostonu. Kot študenta sva delala več stvari hkrati. Preučevala sva glasbo z vsega sveta in eksperimentirala z jazzom in improvizacijo, pa naj je šlo za črnsko improvizacijo, kot npr. Art Ensemble of Chicago, ali belsko, kot postopen, teoretičen proces. Sestavila sva več projektov, ki so odražali različne ideje. Ustanovila sva Les Miserables Brass Band, ki je igral pihalno muziko od vsepovsod. Obenem sva začela igrati klezmer. Jaz sem igral v Klezmer Conservatory Bandu, ki je navaden bend s klezmer repertoarjem. Ker pa je bil Boston 'počasen', sva morala oditi in tako sva se preselila v New York. Imel sem srečo, da sem kot skladatelj in trobentač nastopal v najrazličnejših razmerah. Igral sem z Johnom Zornom, La Montejem Youngom, Elliottom Sharpom, Marcom Ribotom, ki igra na našem zadnjem albumu, in z vsemi zabavnimi glasbeniki iz Downtowna v klubu Knitting Factory. Delal sem z Brass Fantasy Lesterja Bowieja, z Reggiejem Workmanom. Z Miserable Brass Bandom smo bili na turneji z Davidom Byrneom. V New Yorku mi je všeč, ker en dan lahko pišem filmsko glasbo, drug dan igram s Klezmatics ali z Miserable Brass Bandom.

GM All si šel na konzervatorij, da bi študiral trobento?

Ja, res je. (Matt dodaja, da je bilo na konzervatoriju mogoče študirati etnično glasbo. Frank mu odvrne, da sam tega prej ni vedel in da ni nameraval študirati *world music*.) Bilo je slučajno. Nisem vedel, kaj delam. Večino študija sem opravil verjetno zato, ker sem bil v pravem času na pravem mestu. Ne zaradi šole same, pač pa zato, ker sem srečal ljudi, kot sta Matt in Alan Bern, ki ima zdaj v Berlinu bend Brave New World. (Matt se spet vključi v pogovor in pove, da sta balkansko glasbo igrala celo pred klezmerjem in da sta do njega prišla po ugotovitvi, da je podoben balkanski glasbi.)

GM Pravzaprav si začel igrati klezmer v Bostonu?

Sveveda. Na konzervatoriju in zunaj njega. Veliko vsega se je dogajalo zunaj. To obdobje je bilo zelo plodovito in je zaznamovalo moj način dela vse do danes – učenje glasbe s poslušanjem, tako da lahko asimiliram stili, veliko časa namenim izpopolnjevanju svojega dela (analize, transkripcije, učenje) in tudi kako se v celoti naučiti stvari, ne da je čutiti, da so hotene.

Vedno več smo študirali. Pri tem smo uporabljali smo vse mogoče. Zavzeli smo glasbeno in politično perspektivo. Podobno je bilo pri etnični glasbi. Etnična. Sovražim to besedo. Žal mi je, da sem jo izrekel. Obenem smo delali na vseh teh glasbah z vsega sveta in študirali jazz. Matt je vodil več jazz skupin. Vplive *world music* je vpeljal v jazz zasedbe. S Sammom Bennetom sva imela skupino, ki ni igrala nič

DRUGOGODBA

drugega kot študirano free improvizacijo. Leta sva vsak dan nekaj ur posvetila temu kvintetu in improvizirala na vse mogoče načine. Vsi ti vplivi jazz, world music, transkripcij, free improvizacij so se združili. Sedaj se vračamo v New York in Matt bo igral s svojo skupino Paradox Trio, ki ima za osnovo balkansko glasbo. Jaz imam koncert z novo skupino, ki jo sestavljajo Thomas Chapin, Marcus Rojas... saj poznaš fante. Torej, združiti jazz elemente, free improvizacijo, free stvari. Na vašem festivalu bomo igrali z Marcom Ribotom. Matt je igral v njegovih bendih, Marc je igral na našem albumu. Vsi skupaj smo igrali z Zornom. Razumeš, kaj govorim? Vsi že sodelujemo. In seveda, vsi delamo tudi kot komercialni glasbeniki. Lahko nas ujamejo skupaj isti večer na kakšnem komercialnem rock'n'roll večeru.

GM **Bi lahko rekel, da se je klezmer rodil v tvoji glavi, kot nekaj kompleksnega, kot rezultat vsega, kar si počel?**

Pravzaprav je prav nasprotno. Predstavili so mi ga v Bostonu. Matt in drugi. Zgodilo se je zelo preprosto: oh, tukaj je nova glasba, ki se je je 'treba' naučiti. Nič drugega, kot to. Namesto klezmerja bi lahko šlo za balkansko glasbo, ki je bila za nas nekaj novega, tako kot afriška glasba in salsa. Preden sem prišel v Boston, nikoli nisem igral salse. Z leti je zanimanje za klezmer dobilo ustvarjalno obliko. Ta proces se še vedno nadaljuje. To je tisto čudovito pri klezmer glasbi in Klezmatics. Nikoli ne obstanemo. Torej, danes je kompleksno, začelo pa se je zelo preprosto.

GM **Se je začelo s tem, da so vam dali poslušati stare posnetke?**

Natanko. Imamo stotine ur starih posnetkov. Bil je nov stil z novim repertoarjem za asimilacijo. Pravzaprav moram reči, da je na nas vplival komercialni interes. Takrat so ljudje kupovali klezmer glasbo. Lahko smo igrali in služili denar in, realno gledano, če igraš v treh, štirih bendih in če najemajo le enega od teh, potem temu nameniš več časa. Mislim, da je bil klezmer celo bolj popularen pred petnajstimi ali desetimi leti.

GM **Res?**

Ja, šlo je namreč za njegovo prvo renesanso.

GM **Potem vam novinarji verjetno niso namenjali posebne pozornosti, ko ste pričeli kot Klezmatics?**

Ne. Prva tri leta smo skušali oblikovati lastno zvočno podobo. Ko smo prišli leta 1988 v Berlin, smo posneli prvi album in šele takrat smo našli svojo glasbeno identiteto. Zabavno je, da je Matt na našem prvem albumu, kot član Miserable Brass Band, ki je sodeloval pri snemanju prvega albuma.

GM **Je bil Heimatklinge (poletni festival v Berlinu, op.a.) vaš prvi veliki festival?**

Seveda. Od takrat je krenilo naprej.

GM **Zelo zanimivo se mi je zdelo, ko sem ugotovil, da so na vašem drugem albumu Rhythm & Jews, posnetem leta 1990, kar tri skladbe, ki so izšle tudi na drugih albumih, recimo istega leta na albumu skupine Flying Bulgar Klezmer Band.**

Dejansko je kar na osmih klezmer albumih iz tistega leta skladba Di Sapozhkelekh. (Škornji, op.a.) Smo majhna skupnost. In vsakdo ve, kaj dela drugi. Skušamo biti vodilni. Ah, pravzaprav nam je malo mar. Poskušamo igrati najbolje, kar lahko. Ko se od nekoga naučimo pesem, se mu zahvalimo. Veliko pesmi smo se naučili od Adrienne Cooper.

Lorin Sklarberg se je od nje naučil skladbo Ale Brider in mi smo jo prvi igrali. Veliko skupin jo je potem prevzelo.

Zabavno je to, da ne odnehamo. Delamo različne stvari. Imamo veliko strategij. In to je dobro.

GM **Kaj misliš s tem - veliko strategij?**

Imamo samo enega pristopa h klezmer glasbi. To si slišiš nočoj. Zabavno je, ko nekateri mislijo, da igramo klezmer le kot rock'n'roll. Potem pa se čudijo, ko vidijo cimbele in kaval in se sprašujejo, kaj za vraga je to?. Niti sami natančno ne vemo, kaj bo naš naslednji korak. Verjetno zato, ker imamo svobodno in odprto držo in ker smo študenti in se kar naprej učimo. Ne čutimo nobenih meja in zato je zelo razburljivo.

GM **Bi to lahko bilo nekaj, kar bi se skrivalo za nazivom 'new radical Jewish culture'? (Smeh vseh prisotnih.)**

Lahko. Sam si nisem izmislil tega izraza, si si ti?

GM **Ne, izmislil si ga je John Zorn. Vprašal sem zato, ker ob imenu Klezmatics vedno najdem izraz 'radical roots band'. Ne vidim, zakaj je 'radical'. Kaj je radikaino? Ali to pomeni, da si svobodomiselni?**

Ja, na žalost, ja. Če si svobodomiselni, si radikalen (smeh). Ta je dobra. Zdaj imaš odgovor. Polovica vsega je namenjena prodaji. Poglej, mi smo produkt, ali ne? Pogovarjamo se tržno. Nekdo nas mora prodati in pri tem mora nekaj reči. Tako smo 'radical roots band', kar ni tako neustrezno. Na začetku je bilo 'Jewish soul music from New York'.

GM **Mislim, da na začetku niti ni bilo klezmer. Prebral sem, da se je ta naziv pojavil šele v sedemdesetih.**

Ja, klezmer se je pojavil v sedemdesetih v 19. stoletju (smeh).

GM **Mislil sem na poimenovanje glasbe.**

To je dolga, dolga zgodba. Beseda je prisotna že dolgo časa. Ni vedno pomenila samo klez-

DRUGA GODBA

mer glasbe. Klezmer je bil glasbenik. Ampak veš, kako je v vsakem jeziku. Ljudje izražajo kulturo, ki jim je zelo blizu. Ne govorijo o vrstni glasbe, ampak samo o glasbi. Če bi moral imeti poroko v shtetlu (židovska beseda za geto, op. a.) in bi potreboval glasbenike, ne bi rekel, da potrebuješ bend, ki bi igral klezmer. Rekel bi samo: potrebujem bend.

Fair je imenovati glasbo klezmer. To ime je dobila z revivalom v

sedemdesetih. Mislim, da bi jo ljudje pred tem imenovali po enem izmed plesov. Lahko bi jo imenovali *freilach* ali *bulgar*. Vendar je vseeno. Pomembno je, da gre za židovsko glasbo. In mi smo 'roots' bend, čeprav nismo vsi židje. Igramo židovsko glasbo. In celo tisti, ki smo židje, imamo različne poglede na židovsko religijo. Nekateri smo samo kulturološko židje. Verjamemo v kulturo in v ljudi, v umetnost in filozofijo, ne zanima pa nas religiozni ritual. Nekateri pa verjamejo v religijo na tradicionalen način. V tem nismo poenoteni. Očitno pa je, da smo židovska skupina, ki igra židovsko glasbo. Ta identiteta je zelo

POGOVOR

močna. Kot veš, gre za inkluzivno stvar. Zato lahko igramo z ljudmi, kot so Mahmoud Fadi, Marc Ribot, Ferus Mustafov. Glasba in kultura bi morala biti inkluzivna in obenem bi moralo biti jasno, za kaj gre.

Ni mi mar, če našo glasbo imenujejo 'radical roots'. Igramo tradicionalno glasbo na sodoben način.

GM **All vam je naziv, ki si ga je izmislil John Zorn, pomagal pri promociji?**

Me ne zanima. Ne vem, ali pomaga ali ne. Mislim, da je dobro, da različni ljudje govorijo o židovski kulturi na odprti, pozitiven način. Če to delajo na različne načine, je v osnovi pozitivno. Še posebej, ker gre za zelo majhno ločnico. Na eni strani je nacionalizem, ki je ekskluziven, na drugi samoponos, ki je inkluziven. V redu je, če nekdo reče, da je ponosen na to, kar je. Lahko ga še bolj cenim. Neumno pa bi bilo, če bi Mattu, ki ni žid, težilo s tem, da pri Klezmatics igramo mojo glasbo. Naslednji teden bi lahko igrala skupaj glasbo, ki je tehnično iz njegove etnične skupine. Koga to briga? Ne razumem tistih, ki pravijo, da lahko le židje igrajo klezmer, le židje lahko cenimo klezmer, ker smo nosilci mistične, svete... Saj veš, kaj mislim.

Ljudje radi govorijo o nas kot o pravih židih. To sovražim. Nekateri glasbeniki to uporabljajo za svojo promocijo. Ničesar več ne moremo narediti, da bi se temu izognili, kot da rečemo, da se s tem ne strinjamo. Govorimo zase. Govorim zase kot ameriški žid, ker to sem. In realno gledano, mislim, da nam je pomagalo, da smo bili sprejeti med ljudmi. Ne vem. Rad bi verjel, če bi bil na odru s fascinantnim bendom, da bi bil ljudem všeč ne glede na to, kaj sem.

GM **Bral sem tudi, da pri Klezmatics kombinirate hasidic in ashkenazic stil. Čeprav sem poslušal album Klezmer Pioneers, na katerem so posnetki z začetka stoletja, teh dveh stilov nisem mogel prepoznati. Kaj je značilnost vsakega od njiju?**

O. Židje so na splošno razdeljeni na *ashkenazic* in *sefardi* žide. Večina vzhodnoevropskih židov je *ashkenazic*. *Sefardi* skupnosti so bile recimo v Sarajevu. Hasidizem je bila vzhodnoevropska ekstatična sekta židovstva, ki jo je ustanovil 'The master of



Matt Darriau

the good name'. Šlo je za reakcijo na obup Židov sredi 18. stoletja. Razumeti morate, da sta se pred tem dogajali dve strašni stvari. Na eni strani pogromi Židov, ubijanja – v Ukrajini je narodni heroj nekdo, ki je pomoril tam vse Žide in v Kijevu še vedno stoji njegov spomenik -, na drugi strani pa se je pojavil lažni mesija. Položaj je bil za Žide tako slab, da so obupno iskali svojega rešitelja. Ljudje so mu verjeli in postajal je vse večji. No, zaprli so ga Rusi in prevzel

je muslimansko vero. Razglašal je, da je edina pot k resnični dobroti skozi resnično zlo. To je že židovski mysticism. Naj povem bistveno. Pri židovstvu gre za to, da čakamo na čas mesije. Nekateri Židje verjamejo, da se bo to zgodilo v doglednem času. Drugi menijo, da moramo sami ustvariti čas s popravljanim napak sveta.

GM Kako se je to odražalo v glasbi?

'The master of the good name' se je pojavil ravno ob pravem času in rekel: židovstvo je religija užitka. Naredimo svet boljši in upajmo na prihod mesije s preprosto vero. Če ne veste vsega, če niste bogati, če ne morete prebrati vseh knjig, pojte pesem Bogu. Če plešete Bogu in uživate na poroki, ko poje in plešete, je to pot k ozdravitvi vaše duše. Hasidizem se je rodil na takšen mystični način. Bil je duhovna rešitev za obupane Žide. Pesem in ples sta bila zelo pomembna. Naredil si napako, ko si rekel *hassidic* in *ashkenazic*. Gre za isto stvar. *Hassidic* ali *ashkenazic* židje.

GM Aha, vendar sem prebral, da so bili ashkenazic židje na jugu Rusije.

Vsakdo, ki je prišel prek Nemčije, vsakdo ki je govoril jidiš, je bil *ashkenazic*. Obstaja pa razlika med *hassidic* in klezmer glasbo, ki je zelo preprosta, je pa tudi razlika med historičnim in sodobnim. *Hassidic* stil je zelo (začne peti, sprva samo zloge, iz katerih nastane melodija): aj da daj daj aj daj daj, haj da daj daj aj daj daj... To je sodoben način in zelo preprosto ga je zapeti. (Matt se vključil v pogovor: veliko melodij so razvili rabini. Recimo v New Yorku

Lorin Sklamberg



DRUGA GOD BA

hassidic stil ni soroden klezmer glasbi. *Hassidic* glasbo so razvili rabini.) Je tudi bolj vokalna. Klezmer je v osnovi instrumentalen in je veliko bolj ornamenten, primerljiv z balkansko in slovansko glasbo. Ko pravijo, da klezmatiči sedaj kombiniramo oboje, to pomeni, da so se skozi zgodovino židovske melodije pomešale. Tako so nekatere *hassidic* melodije postale klezmer (spet zapoje). Vzamemo pa tudi sodobne *hassidic* stvari ali ideje *hassidic* melodije (zapoje del ene izmed pesmi Klezmatiči). Duhovno, vokalno, ponavljajoče se, zelo močno – pomešano z zelo tehničnim instrumentalnim stilom. To je to.

Takoj ko se vrnemo v New York, bomo igrali na *hassidic* poroki v Brooklynu. Oni sploh nočejo poslušati Klezmatiči. Hočejo *hassidic* skupino. Mi igramo zato, ker znamo njihov repertoar. Včasih igramo klezmer glasbo, a izpade kot nekaj zabavno staromodnega. Včasih na to plešejo v svojih črnih suknjah, kot da bi oponašali Haside (Frank jih oponaša): haj ja jaj... Za njih je to nekaj staromodnega. Ko zaigramo novo *hassidic* glasbo, pa plešejo kot zmešani.

GM Ali nimaš tudi skupine, ki se imenuje New Hassidic?

K*hassidic* New Wave. To je še ena skupina in kupam, da tudi z njo pridem k vam. Igramo vso židovsko glasbo, vendar s free jazz pristopom. Trobenta, saks, bas in bobni na način, kot sta Gato Barbieri in Don Cherry v šestdesetih in sedemdesetih uporabljala folk glasbo. To je *Khassidic* New Wave.

GM All še vedno poslušate posnetke na 78 obratov in črpate iz repertoarjev starih mojstrov?

S*veda*. Gre za nikoli končano zgodbo.

GM Lani ste imeli s Ferusom Mustafovom po Nemčiji turnejo proti rasizmu?

B*ilo* je super.

GM Zdi se mi odlično, da se lahko nekdo s svojo glasbo bori proti militantni družbi, ki razsaja naokoli, ne samo v Evropi, ampak tudi v ZDA. Podatki, ki prihajajo od tam, so zastrašujoči. Ali si kdaj pomislili, da bi organiziral podobno turnejo tudi v ZDA? Ali je to sploh mogoče?

Z*elo* težko bi bilo. Mislim, da je ideja odlična.

GM Ja, nihče noče govoriti o tem, da

je npr. samo v eni zvezni državi 20.000 registriranih neofašistov. Morda bi bila takšna turneja po ZDA celo pomembnejša.

Mislim, da imaš prav. Težko je. Imel sem projekt z palestinskim violinistom. Bilo je zelo dobro. Tega nismo naredili samo iz političnih razlogov. Smo glasbeniki. Sem glasbenik in se ne ukvarjam veliko z organiziranjem.

GM Kako si prišel v stik s Ferusom?

Prišel je igrat na Heimatklinge festival v Berlin. Predstavili so mi ga Ben Mandelson (producent zadnjih albumov The Klezmatiči in Ferusa Mustafova, op. a.), Borkowski (direktor založbe Piranha in festivala Heimatklinge, op. a.) in Peter Barbarič (manager Mustafova, op. a.).

GM Imaš Ferusa raje od Meda Čuna?

Z*eden* najinih vzornikov. Medo Čun je odličan. Prvič sem se srečal z njim šele v klubu K4. Ferus je eden najinih največjih vplivov. Neverjeten je.



Alicia Svigals

Neverjetno so bile tudi žigine nočne fotografske spretnosti po ulicah Dunaja s katro brez sprednjega sedeža in z dvema Klezmatičoma in pol BB-ja na zadnjem sedežu. "Tako lepo je, da bi se lahko peljali vse do New Yorka, " je bilo slišati.

Bogdan Benigar; foto: Žiga Koritnik

The Klezmatiči, Ferus Mustafov in Marc Ribot bodo skupaj na odru ljubljanskih Križank 13. junija.



nizke postave, a velikega srca

TOTO LA MOMPOSINA IN NJENI BOBNI

Ko je kolumbijski pisatelj Gabriel Garcia Marquez leta 1982 prejel Nobelovo nagrado za literaturo, se je odločil, da na podelitev v Stockholm s seboj pripelje še nekaj drugačne kolumbijske kulture. V tem času je bil svet že navdušen nad odkritjem magičnega realizma v književnosti, katerega vrhunec je ravno v Marquezovem romanu *Sto let samote*, zaradi njega pa so se začeli ljudje intenzivneje spraševati tudi o tem, kakšna kultura nastaja pod vročim kolumbijskim soncem. Ne le Kolumbija, vsa Latinska Amerika se je naenkrat znašla v centru medijske pozornosti. Gabriel Garcia Marquez je Kolumbijcem na stežaj odprl vrata Kolumbijcem v svet, med njimi pa še posebej glasbenici Toto La Momposina, ki je z njim odšla na slavnostno podelitev nagrade v Stockholm.

Spremljanje velikega kolumbijskega pisatelja na podelitev nagrade je danes ena najbolj izpostavljenih točk v biografiji Sonie Basante Oyage, v svetu bolj znane pod psevdonimom Toto La Momposina. Ko jo je Garcia Marquez pripeljal v Stockholm in s tem v Evropo, ni minilo dolgo, da jo je pod svoje okrilje prevzel drugi v svetu zelo znan ustvarjalec – Peter Gabriel, ki je njene skladbe hitro posnel za svojo znano glasbeno hišo Real World. Ko je leta 1993 pri omenjeni hiši izšla plošča *La Candela Viva*, je bila Toto La Momposina v Evropi že dovolj znano glasbeno ime. Nenazadnje tudi zaradi tega, ker je Kolumbijo zastopala na svetovni razstavi Expo v Sevilii ter državo predstavljala v Barceloni in Madridu, skupaj s kiparjem Boterom.

Toto La Momposina se je sicer rodila pred približno petdesetimi leti v mestu Mompos ob reki Magdalena na severu Kolumbije. Ker naj bi kot otrok neprestano ponavljala besedo "toto", so jo kmalu začeli klicati Toto La Momposina, kar je kasneje postalo njeno umetniško ime. Po drugi različici naj bi "toto" označevalo tudi osebo, ki je sicer "nizke postave, a velikega srca", kar se popolnoma ujema z likom omenjene pevke. Kakorkoli že, Toto je danes eden najpomembnejših kolumbijskih glasbenih izvoznih artiklov, saj je v njenem repertoarju združena najlepša podoba te južnoameriške države, kjer se že dolga stoletja mešajo različne svetovne kulture. Kolumbija je, tako kot večina karibskih držav, pač od nekdaj na prepihu kultur. Po Indijancih so tu svoje sledove pustili Španci in nato afriški sužnji. Navkljub temu je Kolumbija danes še vedno ena najbolj avtentičnih južnoameriških držav, podobno kot na primer Peru ali Bolivija. Vzroki za to so dokaj enostavni. V tej državi so že pred prihodom Špancev razvili visoke kulture, ki se danes kažejo v ruševinah San Augustina in drugih znamenitih krajih. Ta zgodovina Kolumbije od mnogih drugih latinskoameriških narodov. Toto La Momposina na svojih koncertih občinstvu predstavi pravi prerez kultur južne Amerike. Z močno ritmično zasedbo (tambores) preigrava tradicionalne kolum-

bijske plesne, kot so cumbia, gaita, chalupa in drugi, v katerih je povsod mogoče zaznati mešanico ameriških, afriških in španskih kultur.

V mestu Mompos so se kulture od nekdaj prepletale. Španci so ob svojem prihodu Indijance pregnali v tamkajšnje džunglo, potem pa so se z njimi pomešali še črni sužnji, ki so prišli iz Afrike. "Glasba, ki jo igram, ima svoje korenine v mešanici ras," pravi Toto La Momposina in nadaljuje: "Biti hkrati Afričan in Indijanec je hudo pretresljivo."

Toto prihaja iz družine z bogato glasbeno tradicijo, saj se z glasbo ukvarja že pet generacij. Njen oče je bil bobnar, mati pa pevka in plesaika. Že kot otrok je Toto potovala od vasi do vasi in se spoznavala s tamkajšnjo glasbeno zakladnico, da bi potem postala ljudska pevka, kar je v

posvetila glasbi. To je pomenilo dokončen odhod iz okolja domače vasi, najprej v kolumbijsko širšo okolico, potem pa sploh v svetovno glasbeno okolje. Nekaj časa ji je še uspevalo združevati profesionalizem in prepevanje na ljudskih zabavah. Ko pa je imela leta 1970 prvo veliko turnejo po Latinski Ameriki, Vzhodni in Zahodni Evropi ter ZDA, se je začela njena pot na svetovno glasbeno sceno. Kot je že omenjeno, je višek dosegla leta 1982, ko ji je pripadla čast, da spremlja Garcia Marqueza v Stockholm. Štiri leta je živela in delovala v Franciji ter tam med drugim na Sorbonni leto dni študirala zgodovino plesa. V tem času je nastopala po vsej Evropi, v Parizu pa je tudi posnela dve plošči – **Toto La Momposina** za založbo Auvidisc ter **Colombia, musique de la cote Atlantique** za ASPIC. Leta 1987 se je vrnila v Kolumbijo in se za nekaj časa ustalila v rodni deželi. Od tam jo je pot vodila na Kubo na študij tamkajšnjega bolera. Leta 1991 se je znova vrnila v Evropo ter nastopila na festivalih na Japonskem, v Kanadi, Veliki Britaniji, Nemčiji, Španiji in na Finskem. Za založbo Petra Gabriela Real World je leta 1992 posnela ploščo *La Candela Viva* (izšla je leta 1993) in spet nastopila po vsem svetu (Španija, Velika Britanija, Nemčija, Švedska, Norveška, Koreja, Mehika in številne karibske države). Letos jo bo pot zanesla tudi k nam in to bo prva prava priložnost, da se v živo soočimo s kolumbijsko tradicionalno glasbeno kulturo.

Toto La Momposina je imela in še vedno ima vse pogoje, da bi se prepusila zahodni komercialni glasbeni produkciji, saj bi iz nje hitro lahko naredili zvezdo latinskoameriške glasbe. Vendar je ta vrsta popularizacije in zvezdnitva nikoli ni zanimala, celo nasprotno, namesto se ji je izogibala. "Raje od zvezde na zemlji sem tista na nebu," je odgovorjela javnosti. Zavezanost narodu in njegovi kulturni tradiciji je pač še vedno močnejša od takšnih teženj. Verjetno tudi zaradi tega, ker je Kolumbija ena tistih južnoameriških držav, ki na svoji koži najbolj občuti agresivne kulturne in politične vplive Severne Amerike, Zahodne Evrope in sploh razvitega sveta.

Ker je tamkajšnjim Indijancem tudi petsto let po Kolumbovem prihodu uspelo ohraniti identiteto, jih je toliko težje zmamiti v okvire komercializma in populizma. Njihova pristop in odnos do glasbe sta popolnoma drugačna od tistih, kakršne poznamo v ZDA. Glasba ne služi le vsesplošni zabavi (čeprav je to njena pomembna funkcija), pač pa je temelj narodove kulture, kateremu se Kolumbijci ne mislijo odreči.

Marko Jenšterle



**Toto La Momposina
bo na odru Križank
17. junija.**



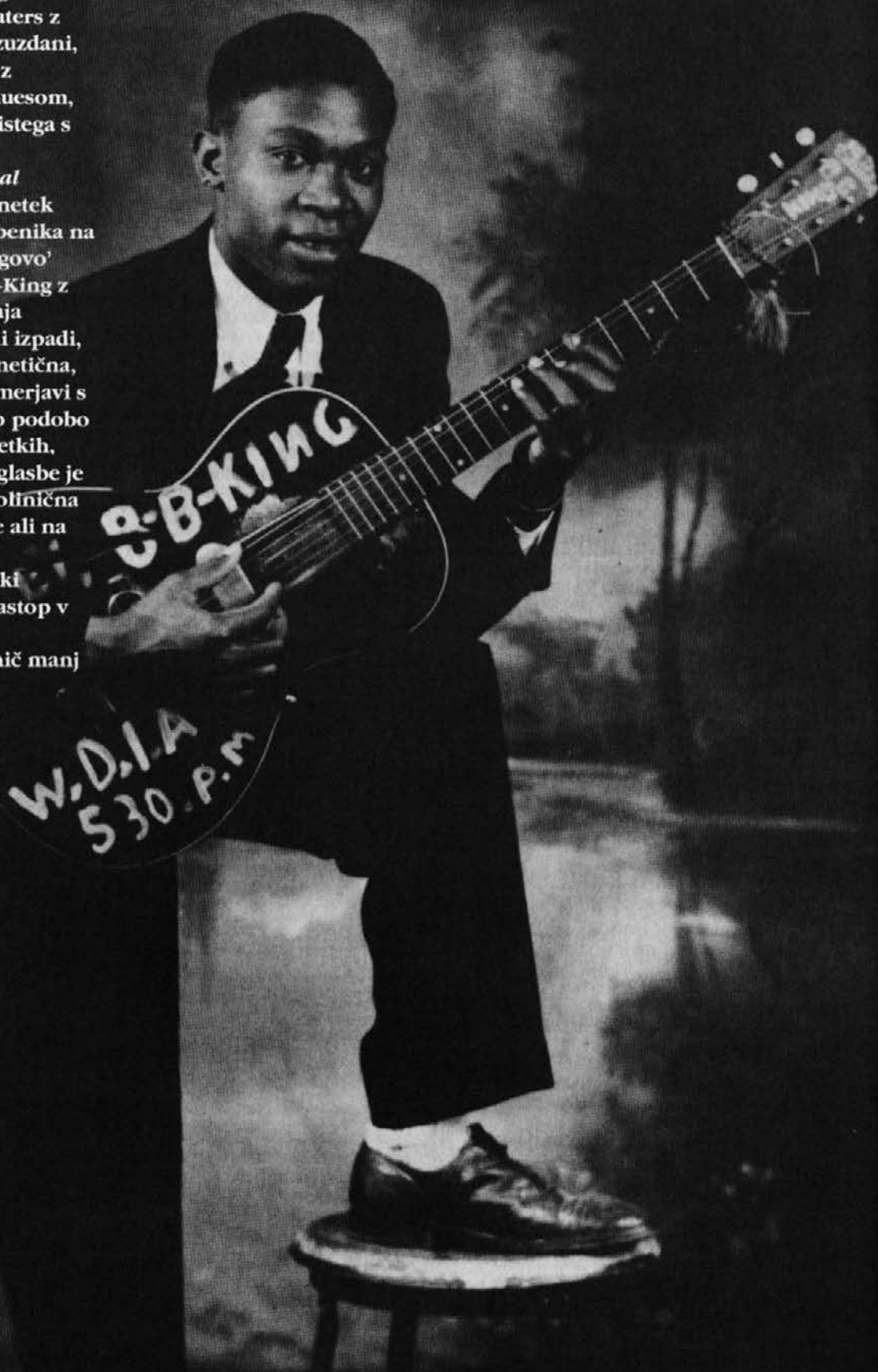
Kolumbiji posebnega spoštovanja vreden poklic. Običajno so ljudske pevke hkrati tudi kmetice, v vaški kulturi pa imajo posebno vlogo, kar je razumljivo, če vemo, kakšen pomen na primer južnoameriški prebivalci dajejo najrazličnejšim festivalom, zabavam in ritualom. Podoben status imajo na primer veliki orkestri, katerih člani imajo dolžnost zabavati ljudi in vseh vaških slavjih, a jih tudi glasbeno spremljati na njihovi zadnji poti.

Toto La Momposina je leta 1968 ustanovila svojo lastno skupino in se profesionalno

DRUGA
GODBA

Chicago, 1963, klub *Copa Cabana*: prvi posnetek nastopa blues glasbenika na koncertu pred 'njegovo' publiko. Muddy Waters z bendom v divji, razuzdani, vročični atmosferi z grobim, glasnim bluesom, ki je drugačen od tistega s studijskih plošč.

Chicago, 1964, *Regal Theater*: drugi posnetek nastopa blues glasbenika na koncertu pred 'njegovo' publiko. Riley-B.B.-King z orkestrom se razdaja publiku z vokalnimi izpadi, s prošnjo, ki je frenetična, ekscentrična v primerjavi s perfektno izpiljeno podobo na studijskih posnetkih. "Izkušnja posnete glasbe je bolj čarobna in apolitična od pogleda na note ali na zapisani aranžma; normativni posnetki povzdignejo živi nastop v nekaj posebnega, abnormalnega in nič manj čarobnega."¹



Mladi B.B.King, ki je na glavo obrnil blues svet, pozira v času nastopov na radijski postaji WDIA ob koncu štiridesetih.

Rock me, baby- blues modernih

BLUES

se je s svojimi nastopi in uspešnicami vsedel vsem, tudi mladim veseljakom.
Jimmy Reed, čikaška zvezda petdesetih,



obeh, črnski in beli kulturi, kot posneta ali medijsko posredovana forma. Naj spomnimo na odločilno vlogo belih producentov, iskalcev talentov, na njihove zahteve po topični narativni pripovedi v določujoči tromitnutni formi.²

Keilova poanta je preprosto ta: ali ni na mestu vprašanje, koliko časa sta črnska skupnost in njeni glasbeniki rabila, da sta prilagodila stereotip, ga predelala in v njem vzpostavila svojo identiteto, torej od *blues craze*

1 Charles Keil, *People's Music Comparatively*, v: Charles Keil & Steven Feld, *Music Grooves*, str.217, The University of Chicago Press, Chicago 1994
Charles Keil, sloviti ameriški etnomuzikolog, je bil v svoji stroki med prvimi, ki se je že leta 1966 odlepil od "eksotičnega" pojmovanja objekta preučevanja in je v svoji etnografiji urbanega bluesa, kasneje tudi ameriške polke poljske diaspore v Chicagu, posegel na "prepovedano", vsekakor pa novo področje urbane godbe in popularne kulture (*Urban Blues*, 1966, ponatis 1991, University of Chicago Press).

2 Tri hipoteze povzemamo po: Charles Keil, prav tam, str. 200. Dodajmo še avtorjevo opombo o novejših odkritjih etnomuzikologa Brucea Harraha-Conforth: etimologija besede *blues* kot imena za žalostna čustva ga je pripeljala do angleške ribe na Škotskem v 16.stoletju. Pri preučevanju notiranih, zapisanih skladb je naletel na bele 'blues' pesmi z zmanjšano terco in septimo, napisane okoli leta 1880, kar ni bila praksa v prvih notiranih skladbah Afro-Američanov, ki so omenjale blues v naslovu ali v besedilih pesmi.

Razloček med studijskim in živim, med apolitičnim in dionizičnim, na katerega opozarja Keil, ni zgolj provizične narave in je vpet v vse bolj razvneto, a včasih tudi dolgočasno debato o avtentifikacijskih učinkih živnega nastopa, glasu, ki ga gledaš in ki ti res poje. Opozarja nas na hegemonična razmerja med glasbeno industrijo, medijsko posredovano glasbo etničnih skupnosti in občinstvom slednjih, na načine percepcije, ki se dogajajo znotraj nekega glasbenega stila določene skupnosti. Zato avtor lahko zapiše na videz povsem nasprotno tezo od folkloristov: **blues je urbana glasba**. Dodajmo ji še močnejšo, provokativno – blues je glasba belih, ki jo nenazadnje potrjuje skorajda izključno bela publika in velika večina belih blues glasbenikov od konca šestdesetih let do danes; z dodatkom, da 'preživeli' črnski glasbeniki pač še vedno štejejo za tiste, ki posedujejo nedosegljivo, skrivno moč, zvok, za katerega se zdi, da je nedosegljiv. Zato Keil lahko testira naslednje med seboj povezane hipoteze: glasba, imenovana blues, je izvorno in predvsem urbani fenomen; dragocene terenske raziskave folkloristov in historiografije blues šolnikov o ruralnih glasbah, ko je bil blues le ena detektiranih, vključno s postavko o avtohtonosti, denimo, bluesa iz Missisipijske Delte, jo še bolj krepijo.

– Blues je (bila) ideja belih o črncih: mar k temu ne napotuje konceptualizacija teodicejskega diskurza bluesa

Jona Michaela Spencerja, ki jo je formuliral na podlagi analize tekstov blues šolnikov in zbranega grada, vključno s članki iz vodilnega liberalnega črnskega časopisa Chicago Defender.

– Blues je bil najbolj vpliven v

obdobja naprej, vključno s snemanji in ploščami *blues novelty pesmi* belih vaudeville glasbenikov v letih od 1912 do 1920. In to identiteto je prek masovne publike gradila na modernem mestnem bluesu Leroyja Carra ob koncu dvajsetih let, kasneje pač v bluesu T-Bone Walkerja, ki ga je razvijal v tridesetih in z njim dominiral v štiridesetih, B.B.Kinga v petdesetih in Bobbyja Blanda v šestdesetih. Upoštevajoč pozna štirideseta in zgodnja petdeseta se v opazovanju mainstreauma z vdorom električnega bluesa v Chicagu, Detroitu in Memphisu nekaj vendarle zgodi, nekaj, kar nikakor ne gre v fluidno evoliucijsko linijo.

ELEKTROŠOK V MESTU

Vsi preučevalci bluesa so v eksploziji umazanega, globokega, silovitega preprostega bluesa Muddyja Watersa in sodobnikov detektirali ponovni vznik stila, ki ga poznamo iz dvajsetih let, v country (folk) blues tradiciji. Korak nazaj, regresija? Kje so pogoji tega ponovnega preloma in izziva etabliranemu okusu in preferencam. Običajna razlaga, ki se sklicuje na demografski faktor, na nove priseljence z juga v urbane centre severa, ki jim je stari stil blizu, je tu prekratka. Ponoven vznik 'plantažniškega bluesa', sicer kratkotrajen, priča o ponovni getoizaciji črnske etnične skupnosti v petdesetih letih, ki v glasbenem stilu, kljub električni modifikaciji, skozi bazičen blues ritual participira na isti formi, ki je v teksturi, besedilu in kontekstu igranja bluesa ostala domala nespremenjena. Izbruh sovpada z diverzifikacijo gramofonske industrije, nastankom majhnih neodvisnih založb, ki so zgrabile etnične trge, katere so prej obvladovale velike založbe, z razvejano novonastalih radijskih postaj kot posledice primata televizije – novega dominantnega komunikacijskega sredstva. Novi/stari umazani zvok seveda nikdar ni prevzel primata dominantnim črnim stilom svojega časa, ki so se bohotili pod novo nalepko *rhythm & bluesa*, pač pa so ti kot 'motnja' ravno pokazatelj hegemoničnega vzpostavljanja dominantnega stila in strategij etničnih skupnosti, ki jih Keil definira takole: za stil delavske-etnične skupnosti je značilno, da najprej vsrka stereotipe dominantne kulture, potem pa njihovo izposojo popolnoma zavrne.³

Ko Peter Wicke analizira vznik rocka v luči radikalne preusmeritve množičnih medijev k tradiciji afro-ameriških godb, pride do naslednje ugotovitve: "Zgodil se je obrat v odnosu na stanje pred tridesetimi leti. Če so beli glasbeniki prej prilagajali elemente afro-ameriške tradicije svojim estetskim idejam, so v petdesetih svoj nastop gradili na estetiki afro-ameriške glasbe, dokler se niso črnski glasbeniki, kot Chuck Berry, sami lahko pojavili kot bogate pop zvezde."⁴ Ni naključje, da sta se oba obrata zgodila v obdobju največjega političnega konzervativizma v Združenih državah. Prvi, z oblikovanjem mainstream bluesa in prevzemanjem idej s strani belih (hillbilly) glasbenikov, danes jih imenujejo 'beli bluesmani', se je dogajal ob koncu dvajsetih letih, drugi pač v

svinčenih (post)macarthyjevskih časih na začetku petdesetih. Z bistvenim dodatkom, da je na njem participirala bela najstniška, srednješolska mladina, ki jo je fascinirala *participatorna diskrepanca* (Keilov termin) v urbani črnski, a nikdar bolj 'prepovedani', 'segregirani' glasbi, ta fascinantna pulzivna neuskkljenost med *out of time* in *out of tune* na blues plesnem žuru, ki ravno v zamikih še pospešuje napetost in neke vrste nedojemljivo (ne)uskkljenost med glasbeniki in plesočo publiko. Ta drugačen poziv k udeležbi, ki vtapljanju v skupen žur, ritualiziran na eni strani v blues otožnosti, dramatičnih izpovedih in kongregacijskem pritrjevanju pevcu, na drugi pa v drvečih *shuffle*, boogie komadnih s poudarjeno plesnostjo (denimo Hookerjev Boogie Chillen iz leta '49) je torej dvotimno obeležil blues in dve publikli, črnsko in belo najstniško, ki si je predvsem slednjo prisvojila in prikrojila v izvedenkah rocka.⁵

Keilovo postavko o blues nastopih, ki so bolj naravnani k ritualu kot pa k izvedbi predstave, o blues glasbeniku, ki je bolj pridigarški kot artističen, in blues publikli, ki je bolj zavezana izvajanemu, kot pa zgolj odobravalna, Jon Michael Spencer obrne na glavo: blues je to vse manj v njegovi transformaciji iz ruralnega (country) v mestnega k urbanemu. Blues je po njegovem mnenju postajal vse bolj artističen, saj je njegova tradicionalna kozmologija zreducirana in vsrkana v racionalno estetiko: blues pevec vse bolj razlaga z ustnicami (pridiga skozi blues), ne pa prepričuje z artikulacijo z grlom (pridiga blues).⁶ Ta prehod lahko še najbolje sledimo skozi na srečo diskografsko najbolj dokumentirano kariero Muddyja Watersa, glavnega medijskega akterja 'regresije' v stari Delta stil in postopnem poliranju, 'artističnem' iskanju stika s trgom, pod taktirko umetniškega vodje Willieja Dixona in obeh Chessov. Takisto velja za ostale iz chikaške električne *down home* eksplozije z začetka petdesetih. Hookerjeva kariera je še en lep zgled z dodatnim poučnim zgledom, namreč z edino možno strategijo glasbenika proti založniškemu sistemu in politiki avtorskih pravic, saj pod različnimi psevdonimi iste komade snema za več založb.

Prefrigani orgličar Sonny Boy Williamson (Rice Miller).



Po Spencerju je urbani blues manj folkloren in bolj asimilativen v zvoku kot mestni blues (slednji je to vsekakor manj z ohranjanjem nekaterih starih kozmologij v besedilih – na primer – Muddy Waters leta 1950 v *I'm a Rollin' Stone*). Kontekst, v katerem so peli mlajši pevci, je bil spremenjen, četudi sta tekstura (barva, višina tona, poudarki itd.) in besedilo (z mitologijami, teologijami in teodicejami) ostala nespremenjena, največkrat naučena od starejših na koncertih ali s plošč. Neartikulirano ječanje in mrmranje je bilo manj disonantno in preteče, značilna naslavljanja *Oh, Lord* v pesmih v raznoterih permutacijah so bila manj ritualna. In na povsem instrumentalni ravni je urbani blues postajal vse bolj plesen, sofisticiran, sledeč komercialnim trendom, na začetku črnske, kasneje vse bolj bele rock glasbe, ki je najprej pobirala in prestavila v

svoj referenčni okvir ravno njegovega predhodnika, namreč starejšo, arhaično blues formo.

REVITALIZACIJA IN PRISVAJANJE

Ko so bili, Waters in Hooker, pa Sonny Boy Williamson, Howlin' Wolf, celo 'odkriti' blues pevci že na turnejah v Evropi, je bil B.B.King pravzaprav še izključno črna atrakcija, glasbenik, ki še nikdar ni bil v Evropi, še ni igral v nobenem folk klubu ali na jazz festivalu. Na to je leta 1966 opozoril Charles Keil in s tem tudi delno prispeval, da je novo blues (belo) občinstvo odkrilo 'zakrito' blues srenjo modernih, urbanih blues glasbenikov, ki so do srede šestdesetih igrali pred svojim, blues občinstvom. B.B.King, Junior Parker, Bobby Bland, Albert King, Jimmy Reed so se redno pojavljali na R&B lestvicah. Kot opozarja Keil, je srednje velika uspešnica pomenila med 60.000 in 100.000 prodanimi izvodi za črnsko občinstvo, kar so bile za takratni beli blues trg povsem nepojmljive številke.⁷ Toda blues naštetih glasbenikov že daleč več ni bila komercialno dominantna forma na R&B lestvicah. V ospredju je bil, naravnani k performansu, v eksuberantni retoriki gospel pridigarjev, ljubezenski pesmi par excellence zavezan soul, ki je šel čez motiv izgubljene ljubezni, dokončno ustaljen in kanoniziran v bluesu. Manj fleksibilen in preveč repetitiven, zvočno manj progresiven kot soul in, kar je najbolj bistveno, za črnsko skupnost preveč močan v spominu kot pesem zatiranih, plantažniških časov in zato starokopiten, je tudi blues B.B.Kinga prevzela in ga postavila na pedestal bela angleška rock srenja ter ga, po prvem velikem izključno blues festivalu leta 1969 v Ann Arborju pa tudi njegove epigone, predstavila povsem novemu, belemu rock občinstvu. Leto poprej je Albert King kot odmev na aktualno družbeno stanje med bele študente, nove blues vernike, lansiral geslo – *Blues Power!* Emancipatorična percepcija bluesa med novim občinstvom in tudi novimi, belimi izvajalci (revivalisti in rockerji) je šla svojo pot, ki je obenem, to pač danes lahko ugotovimo, že takrat odprla danes neznosno aktualno vprašanje soobstoja urbanih etničnih godb ob dominantni evro-ameriški popularni glasbi.

Charles Keil je v *Urban Blues* zapisal: "Neizpodbitno dejstvo je, da ameriška popularna glasba iz leta v leto vse bolj zveni kot afriška popularna glasba." Njegov kolega etnomuzikolog Steven Feld ga trideset let pozneje dopolnjuje in zavrti B stran iste plošče: "Obenem pa afriške popularne glasbe vse bolj zvenijo kot ameriška popularna glasba." Na delu je **revitalizacija skozi prisvajanje**, nadaljuje Feld, kom-



Howlin' Wolf z mlado oboževalko.

pleksen pretok zvokov, denarja in medijskega vpliva: "Na eni strani občudovanje in spoštovanje, glavni vir povezav, ustvarjalnosti in inovacije, ki se zrcali v diskurzu 'koreninskosti' (*roots*), reproduciranja in razširjanja 'tradicije', na drugi strani kontramelodija moči, nadzora in dominacije, vira asimetrije, posedovanja glasbe kot blaga v hegemoničnem diskurzu odtegnitve (*rip-offs*).⁸

Najbolj slaven primer dvojnega značaja prisvajanja je kajpak revitalizacija rocka The Rolling Stones z bluesom Muddyja Watersa, ko naj bi s svojim (blues) rockom chikaškega veterana njemu in celi generaciji bluesmanov priskrbeli novo tržišče, delež avtorskih pravic pri izvajanju njegovih pesmi, in nenazadnje, celo povratno vplivali na njegov stil petja, muziciranja, kar seve-

da drži. Z drobnopapirno, namreč, da je druga stran plošče nadvladala prvo: simboličen poklon tradiciji in manjši delež avtorskih pravic sta reproducirala vzorec tržne dominacije.⁹

Blues revival je vse močnejši in se širi, danes sporoča v kolumni novi urednik blues revije in ob pokazateljih izrazi up, da bi bil blues v nekaj letih tako razširjen in slišan kot country glasba.¹⁰ Obenem se je med pismi bralcev ponovno razplamtela polemika, ali beli glasbenik lahko igra blues; tako kot jo je v vlogi napovedovalca leta 1965 na Newport Folk Festivalu sprožil Alan Lomax, ko se je med najavljanjem koncerta Butterfield Blues Banda glasno spraševal o blues kredibilnosti skupine in se za odrom soočil s njenim razjarjenim menedžerjem. Med pismi je bila tudi malce resignirana izpoved (belega) blues glasbenika, ki je, kot velika večina, priznal, da se je pač učil s plošč velikih imen črnega bluesa, a da kot bluesman pošteno gara in potuje od kluba do kluba. Ko je po dolgem času spet prišel do lokala, ki ga vodi temnopolta znanka, jo je skušal nagovoriti za nastop s svojo skupino. A odgovor je bil neposreden, kruto realen in paradoksen: "Moje stranke so pretežno beli tridesetletniki. Sem prihajajo gledat črnske glasbenike. Veš, da imam rada tvoj blues, toda to je moj posel. Če bi dobil črnopoltega glasbenika v bendu, bi se lahko zmenila za kakšen koncert ob vikendih."¹¹ Rasističen predsodek v razbiranju avtentičnega se je kot bumerang vrnil – s predstavo, da 'ima le črncem pravico peti blues'.

Spencerjeva poanta pri analizi prehoda bluesa v urbano formo je, da je nov, mestni kontekst v bluesu, osvobojenem ruralnih kozmologij, bistveno vplival na spremembe v tekstu in teksturi. Stil, o katerem govori Keil, torej zavezan ritualu, participatorni diskrepanci, je bil kratek, silovito preteč, frustrirajoč odmev skupnosti na njen zaostreni položaj

3 Charles Keil, prav tam, str. 204.

Keil opozarja na ključno vzpostavljanje stilov v Ameriki XX. stoletja kot fenomena delavskega razreda etničnih skupnosti.

• R&B (*rhythm & blues*) je kajpak oznaka, ki jo je v *Billboardu*, reviji glasbene industrije, takrat je že objavljala lestvice najbolj prodajanih plošč, leta 1949 lansiral Jerry Wexler, kasnejši član vodilne ekipe založbe Atlantic. Oznaka *race records* je preveč smrdela po rasizmu, R&B pa je bila za razliko od prve vsiljena glasbenim stilom črnske skupnosti in je zajemala vse, razen religiozne glasbe, če se ni denimo kot gospel prodajala do te mere, da je prišla na lestvice. V šestdesetih je črna skupnost industriji vsilila politično motiviran izraz *soul music*, ki je zdržal deset let in se spet umaknil R&B-ju, ki pod oznako 'sodobne afro-ameriške popularne glasbe' vedri še danes. R&B je torej ime, ki ga je industrija vsilila glasbi; najprej je opisovalo posnetke za črnsko tržišče, kasneje stil posnete glasbe. Povzemamo po: Barry Pearson, *Jump Steady. The Roots of R&B*, v: *Nothing But The Blues*, str. 314, Abbeville Press, New York 1993.

4 Peter Wicke, *Rock Music (Culture, aesthetics and sociology)*, str. 17, Cambridge University Press 1990.

5 Keilovo tezo o prevzemanju idej in predelavi estetike afro-ameriškega bluesa Wicke pravzaprav potrjuje. Če prva 'predelava' bluesa v estetski okvir belega bluesmana v dvajsetih letih sovpada z vzpostavljanjem stila in blues norme, prevzemanje estetskih idej v petdesetih, ki so v bluesu zavračanje progresivizma in restavracija stila dvajsetih, sovpada z 'revoltom' v sivini življenja ameriškega teenagerja.

6 Jon Michael Spencer, *Blues and Evil*, str. 126, The University of Tennessee Press, Knoxville 1993.

Tako Spencer kot Keil (slednji že leta 1966 v *Urban Blues*) utemljujeta paradigmo *country-city-urban* blues proti folkloristični *folk-popular*. Keilova utemeljitev urbanega v bluesu dvajsetih in petdesetih let izhaja iz njegove opredelitve bluesa kot medijsko posredovanega stila, upoštevaajoč hegemonika razmerja v družbi in strategije etničnih skupnosti (subkultur) pri ustvarjanju lastnega stila, kar bistveno zamaje temeljne folkloristovo domnevo o primarnem (zgotj) ustnem izročilu pri oblikovanju nekega stila.

7 Povzemamo po: Jim O'Neal, *I Once Was Lost, But Now I'm Found*, v: *Nothing But The Blues*, Abbeville Press, New York 1993

8 Steven Feld, *Notes on 'World Beat'*, v: Charles Keil & Steven Feld, *Music Grooves*, str. 238, University of Chicago Press 1994.

9 Še bolj notorična je usoda bluesov Arthurja Big Boy Crudupa in predbel Elvise Presleyja. Crudup zaradi paraziškega sistema (ne)zaščite avtorskih pravic, bluesman je bil v štiridesetih standardno plačan po komadu in ga je s tem založbi prepustil v last, od Presleyjevih uspešnic nikdar ni dobil niti beliča. Taisto avtorsko pravo danes večini specializiranih založb omogoča izdajo starih, predvojnih, a tudi že povojnih posnetkov bluesa, saj je večina med njimi glede na razlike v nacionalnih zakonodajah že v kategoriji *traditional*.

Kakšna so bila razmerja ob koncu šestdesetih, lepo pokaže pogodba Johnnyja Wintertja s Columbia Records za 300.000 \$, medtem ko je Willie Dixon od avtorskih pravic pri založbi Chess tedensko dobil 150\$.

10 *Editor's Solo* (Andrew M. Robble) v: *Blues Revue*, št. 15, 1994.

11 *Letters To The Editor*, v: *Blues Revue*, št. 14, 1994.



Buddy Guy in Johnny Winter pred zagretim novim blues občinstvom.

v mestnem okolju na podoben način kot v dvajsetih letih. S premetitvijo, prehodom iz ritualnega/stil na performance/izvajanje, z "redukcijo 'močne prisotnosti zla' na razločljivo nesrečo v ljubezni in seksu" (Spencer) je blues, vse bolj izpostavljen medijskim vplivom, lahko zagrabil 'ne vrag, ampak beli mejak iz soseske'.

Ičo Vidmar

fotografije: *Nothing But The Blues*, Abbeville Press 1993

IZBRANA DISKOGRAFIJA:

Izpopolnjevanje blues zbirke s tistim, kar pač danes imenujemo urbani blues, je povsem nemogoča in salamensko draga stvar. V pričujočem izboru bomo storili krivico mnogim glasbenikom, belim in črnim; v bistvu prvim večjo, saj nas že petdeseta leta in začetek šestdesetih soočita z razkošjem muzike, ki se giblje od mestnega k urbanemu. Johnny Winter, John Hammond, Charlie Musselwhite, Stevie Ray Vaughan, Bob Margolin, celo Eric Clapton in Stonesi in še mnogi med belimi blues rockerji ali revivalisti bodo dali prednost tistim, od katerih so se učili in pobirali trike.

T-BONE WALKER, *The Complete Imperial Recordings*, 1950-54, EMI E4-96739 2CD

Lekcija za moderne. Če je šel po zabavljaskih poteh Louisa Jordana, je s svojim orkestrom in fenomenalno, fluidno in razigrano električno kitaro uročil B.B.Kinga, Chucka Berryja in vse naslednje epigone. Igrivost, lahkotnost: prvi pravi performer urbanega bluesa! T-Bone zastopa teksaške bluesmane, med njimi sta se mu približala Clarence Gatemouth Brown in Lowell Fulson. Klasika!

B.B.KING, *Singin' The Blues/The Blues*, Ace CDCHD 320

B.B.KING, *Live at the Regal*, MCA 27006

Mulec iz Mississippija, ki je šel po poteh T-Bona. Med prvimi v bluesu, ki je vanj zanesel ekstatični gospel zvok, fenomenalen kitarist, razpoznavnega zvoka, zvenečega, rezkega tona in čarovnik za naslednje generacije. Med blues ortodoksi ni čaščen, zato pa oboževan med črnsko in kasneje svetovno publiko kot 'kralj' bluesa. Sprožil 'king mrzlico' z glavnima nadaljevalcema Albertom in Freddyjem Kingom. Prvi izbor prinaša prva dva njegova albuma z njegovim podpisom na ponarodelih, med njimi je *Sweet Little Angel*. Drugi je legendaren in stoji ob boku *Live at the Apollo* Jamesa Browna.

JIMMY REED, *The Best of Jimmy Reed*, Vee-Jay 1039 CD

Konkurent Chessovemu bluesu in Watersu s plesnim bluesom, vročimi pesmicami, ki so šle v uho, preprosto, a učinkovito spremljavo benda, poudarjenimi visokimi registri na orglicah. Sredina petdesetih je bila njegova, leta '56 je imel pet uspešnih zapored in je prekosil Walterja in Muddyja skupaj. Klasika – *Bright Lights, Big City*.

HOWLIN WOLF, *The Chess Box*, MCA/Chess 9332 3CD

Mogočni Volk iz Delte v Memphisu in Chicagu. Najbolj nor in razpoznaven blues glas. Raskav, neobrušen, nabrit. Silovit performer s komadi, ki so preobrnil občinstvo. Ob njem so bili Stonesi kot pionirčki. Petdeseta v Memphisu so divja z boogie komadi, chikaška leta prinašajo hite, ki so obsedli bele rockerje. *How Many More Years in Moaning at Midnight*. Nezapoben!

SONNY BOY WILLIAMSON, *The Essential*, MCA/Chess CHD2-9343 2CD

Zvočna pesmarica 'drugega Sonnyja Boyja' – Rica Millerja – bastarda, prefriganca, imenitnega improvizatorja, ki se mu je kar samo rimalo, orgličarja, ki je iz malega instrumenta izcejel melodije in polek psoval, da so vsi bežali. Chikaška leta z močnimi bendi, z Robertom Jr.Lockwoodom in obveznim, nepogrešljivim Williejem Dixonom. *You Killin' Me On My Feet!*

LITTLE WALTER, *The Essential*, MCA/Chess CHD2-9432 2CD

Walter Jacobs je med orgličarje vnesel ogromno nemira in postavil nove standarde z Watersovim bendom. Med prvimi, ki je zaigral z električnim ojačevalcem, virtuozno brzel skozi hitre komade in se že leta '51 z *Juke* prebil na prvo mesto R&B lestvice. Sledili so mu orgličarji Junior Wells, Walter Horton, James Cotton.

OTIS RUSH, *The Classic Recordings*, Charly 217 CD

Prijel se jih je naziv west side soul-blues. Kot Muddyjevi dediči, a potopljeni v zvok B.B.Kinga, so Otis Rush, Magic Sam, Buddy Guy, Luther Allison in Son Seals sledili

aktualnim trendom v črnski popularni glasbi. Posnetki Otisa Rusha za založbo Cobra v drugi polovici petdesetih so emocionalni višek. Ostra kitaro, molovsko ubrane pesmi, ekspresivni vokal in zadete pripovedi ostajajo nedosegljive v tem žanru. Vrhunec: *Double Trouble*.

BIG MAMA THORNTON, *Peacock Recordings*, MCA/Peacock 10668 CD

Med pevkami bi lahko izbrali tudi Koko Taylor ali Etto James. Toda prva verzija Hound Dog iz leta '53 je vsaj za trenutek lansirala močan, provokativen, a hkrati krhek glas pevke iz Alabame, ki je kasneje v času revivala 60-ih ponovno zablestela.

PROFESSOR LONGHAIR, *New Orleans Piano*, Atlantic 7255-2 CD

Brez Louisiane ne gre. Močvirski blues, ki ga je lansirala založba Excello, je napravlil kitarista Slima Harpa in Lightnin' Slima. Toda klavirski trickster iz New Orleansa je zgodba zase. Posnetki s konca štiridesetih let so duhoviti, odštekan, sinkretičen neworleanski blues, boogie, kalipso, ragtime, rock'n'roll pred 'uradnim' začetkom in veselica brez konca. Popoln žur, ki ga je ubrisani profesor uprizorjal nekaj let pred Little Richardom in ga potegnil v sedemdeseta. Divje in bizarno!

BUDDY GUY, *Damn Right I've Got The Blues*, Silvertone CD

S tem albumom je leta 1992 osvojil piedestal med bluesmani, ki ga dopušča rigorozni rock svet. Po letih vzponov in padcev je Guy eksplodiral in danes trosi svoj virtuozni blues, nabit z energijo, radoživostjo in pokloni starim mojstrom. Druga mladost Buddyja Guyja in odpiranje vrat mlajšim!

IZBRANA BIBLIOGRAFIJA:

*Od Chartersovega Country Blues (1959) in Oliverjevega Blues Fell This Morning (1960), upoštevajoč gradivo folkloristov od začetka stoletja, je danes število knjig, razprav, monografij in revij naraslo na zavidljivo številko. Blues preganja 'bluesologe', samofornirane blues šolnike, je vseskozi prisoten v polju southern studies, vse bolj pa v sodobni etnomuzikologiji, začenši s slovito knjigo Charlesa Keila Urban Blues (1966) in v polju študij o popularni glasbi. Naš spisek je okrmen, a izboren v raznolikosti pristopov in predvsem zajema vsa zgoraj omenjena področja. Vsakomur za začetek vsekako priporočamo knjigo, zbornik člankov nekaterih vodilnih piscev o bluesu z imenitnim slikovnim gradivom (pri njej smo si ga v glavnem tudi sposojali) – *Nothing But The Blues* (urednik Laurence Cohn), Abbeville Press, New York 1993. Potem pa nekaj knjig, ki smo jih v naših člankih tudi uporabljali kot glavne reference.*

PAUL OLIVER, *Songsters & Saints (Vocal Traditions On Race Records)*, Cambridge University Press 1984.

ALAN LOMAX, *The Land Where The Blues Began*, Pantheon Books, New York 1993

DAVID EVANS, *Big Road Blues (Tradition & Creativity in the Folk Blues)*, Da Capo Press, New York 1987 (prvič izšla 1982).

BRUCE BASTIN, *Crying for the Carolines*, Studio Vista, London 1971.

TONY RUSSELL, *Blacks, Whites And Blues*, Studio Vista, London 1970.

DAPHNE DUVAL HARRISON, *Black Pearls (Blues Queens of the 1920's)*, Rutgers University Press, New Brunswick/London 1990.

JON MICHAEL SPENCER, *Blues And Evil*, The University of Tennessee Press, Knoxville 1993.

ROBERT PALMER, *Deep Blues (A Musical And Cultural History of The Mississippi Delta)*, Penguin Books, Middlesex/New York 1982.

MIKE ROWE, *Chicago Blues (The City & The Music)*, Da Capo Press, New York 1975 (prvič izšla 1973 pod naslovom Chicago Breakdown).

CHARLES KEIL, *Urban Blues*, University of Chicago Press 1991 (prvič izšla 1966).

STEPHEN CALT & GAYLE DEAN WARDLOW, *King of the Delta Blues (The Life nad Music of Charlie Patton)*, Rock Chapel Press, Newton, NJ 1988.

STEPHEN CALT, *I'd Rather Be the Devil (Skip James and the Blues)*, Da Capo Press, New York 1994.

PETER GURALNICK, *Searching For Robert Johnson*, Secker & Warburg, London 1989.

PETER GURALNICK, *Sweet Soul Music (Rhythm and Blues and the Southern Dream of Freedom)*, Penguin Books.

PETER SILVESTER, *A Left Hand Like God (The Story of Boogie-Woogie)*, Omnibus Press, London 1988

CHARLES KEIL & STEVEN FELD, *Music Grooves*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1994.

Otis Rush – njegov soul blues se je v intenzivnosti kosal z bluesom velikih vzornikov.



Vodjo Centra za raziskovanje popularne glasbe Humboldtove univerze v Berlinu dr. Petra Wickeja sem konec lanskega leta dolgo iskal. Končno sva se srečala v prostorih Forschungszentrum Populärer Musik ali FMP. Deluje v okviru Filozofske fakultete, ob reki Spree nasproti znanega muzeja Pergamon.

Petra Wickeja sem prvič spoznal sredi osemdesetih, ko sem v vzhodnonemškem Kulturnem centru v Pragi kupil njegov besednjak popularno-glasbenih terminov, odlično knjigo, zelo koristno za vse, ki se ukvarjajo s popularno glasbo. Z njegovimi besedili pa sem se srečeval v strokovnih publikacijah, ki so bile takrat dostopne v deželah realnega socializma. Končno je po padcu berlinskega zidu postalo njegovo ime zaželeno v vseh pomembnejših publikacijah, namenjenih preučevanju popularne glasbe, še posebej v časopisu Popular Music, njegove knjige pa so prevedene tudi v angleščino. Raziskovalni center za popularno glasbo Humboldtove univerze je postal ena ključnih točk, s katerih je opazno, kaj se na tem področju sploh dogaja, oziroma do kod je veda, ki se ukvarja z aspekti popularne glasbe, sploh prišla.



Dr. Wicke je dosegel, da se podstrešje stare zgradbe obnovi in opremi z uso potrebno tehnično in dokumentacijsko opremo, z računalniki, arhivi, fonoteko, dokumentacijo in periodično publicistiko. Delovni pogoji so danes odlični. Pozaobljene so realsocialistične pobude po padcu berlinskega zidu, da se inštitut ukine.

2 dr. Wickejem se je pred dvema letoma že pogovarjal Marjan Ogrinc in v Razgledih objavil obsežen intervju, zato ga tokrat predstavljamo na bitro. Rojen leta 1951, študiral klasično muzikologijo, nadaljeval z delom na oddelku za muzikologijo Humboldtovega inštituta. Vzporedno pa se je začel ukvarjati z zgodovino, teorijo in estetiko popularne glasbe, predvsem rocka. Leta 1980 je magistriral in šest let pozneje doktoriral z nalogo o rock glasbi, ki je bila leto pozneje objavljena še v knjigi Rock Musik Zur Aesthetik und Soziologie eines Massenmediums. Med leti 1987-91 je bil generalni sekretar Mednarodne zveze za študij popularne glasbe. Hišo, ki je izdajala njegove knjige, so privatizirali, zato so le-te izginile iz trgovin. Pripravljajo se na nove izdaje. Vodi katedro za teorijo in zgodovino popularne glasbe na muzikološkem oddelku in predava po vsem svetu.

Njegov center združuje veliko berlinskih priznanih strokovnjakov najrazličnejših profilov. Na eni strani deluje znanstvena ekipa, ki sodeluje tudi s sorodnimi inštitucijami po vsem svetu, hkrati pa je odprt tudi za študente muzikologije, ki se ukvarjajo z znanstvenim delom na področju popularne glasbe. Raziskovalni obseg se giblje v širokem krogu tém: a) pop glasba kot mladinska kultura, b) pop glasba kot industrija, c) pop glasba kot medij zvoka, d) različne aktivnosti, e) publikacije, f) zgodovina popularne glasbe, g) pop glasbe v socialni uporabi, i) pop glasba kot teoretski subjekt.

Srečanje z dr. Wickejem je bil zanimiv z več strani. Ne zgolj zato, ker je eden vodilnih znanstvenikov na področju rock glasbe, temveč tudi zaradi podobnosti njegovega centra s slovenskimi razvojnimi fazami. In razlik med obema. V bivši Vzhodni Nemčiji

PETER WICKE

PO PADCU - ZELEZNE ZAVESE


dr. Wicke poudarja proskribiranost in kontrolo rock glasbe. Za razliko od Slovenije (rock glasbo v Sloveniji pozna samo površno, vendar pa mu je stanje v glavnem znano), se je v Nemčiji rock glasba začela resneje razvijati šele v začetku osemdesetih let, ko je takratni režim ne samo dovolil, ampak tudi podpril razvoj rocka brez ideoloških in političnih pomislekov. Težko je bilo priti do posnetkov, razen do posnetkov nastopov levo orientiranih glasbenikov, kot je Billy Bragg, predstavnikov afro-beata. Zato dr. Wicke poudarja pomen kar najbitnejšega raziskovanja in katalogizacije vseh zgodovinskih dejstev popularne glasbe, še posebej rocka v Vzhodni Nemčiji, ki lahko ponudijo odgovore o različnih kulturnih procesih v socializmu. Ko sem obiskal njegov center, so že imeli zbrana skoraj vsa pomembnejša dejstva o zgodovini vzhodnonemškega rocka, znanstveni sodelavci pa so se trudili vse podatke prenesti na diskete in DAT-e. Študenti pa se ukvarjajo s popularno glasbo tega trenotka, ob poudarjeni interdisciplinarnosti. Muzikologi, filozofi, sociologi, politologi in pravniki zbirajo vse aspekte techno glasbe in rave kulture, ki se je pojavila tudi po številnih diskotekah in mladinskih klubih.

Njibovo delo se kaže v tematsko obdelanem materialu in simpozijih, kot sta bila "Ženske v rocku", "Star in star-kult". Leta 1991 pa je bil center gostitelj šestega kongresa Mednarodne zveze za študij popularne glasbe. Center je izdal tri publikacije, v katerih so objavljena pomembnejša dela njihovih sodelavcev ali raziskovalcev z vsega sveta, ki kakorkoli sodelujejo s centrom in raziskujejo podobne teme. Zanimivo pa je, da večina raziskovalcev popularne glasbe v deželah bivšega socialističnega pedigreja svoje delo opravlja po različnih muzikoloških in umetniških katedrah ali pa pod okriljem nacionalnih akademij, s čimer so se izognili ideološkemu konfliktom, ki jih doživljajo vsi iz "neposredne proizvodnje" narananih ekonomij. Pa naj gre za tizvajalce, novinarje, urednike ali koncertne organizatorje.

Pri nas pa je stanje sledeče. Rastko Močnik je uvedel kolokvij o popularni glasbi na sociološkem oddelku Sociologija na Filozofski fakulteti v Ljubljani, obstaja pa tudi muzikološka katedra na isti fakulteti. Vendar je opazno, da ni centra, ki bi zbral kar najširši krog raziskovalcev in začel z arhiviranjem vseh dejstev o popularni glasbi na Slovenskem. Tem bolj, ker prenekateri arhivi izginjajo (npr. arhiv pionirja jazza Miljutina Negodeta) in ker so mnogi ostali zunaj meja Slovenije, ker je bila slovenska popularna glasba del širšega jugoslovanskega prostora. Nimamo več celotnih fonotek, posnetkov, press clippingov, periodike, video zapisov itd. In če bodo dokončno izginili, bo težko začeti z resnejšo raziskovalno akcijo.

Izkušnje Centra za raziskovanje popularne glasbe Humboldtove univerze, ki jo že deset let vodi dr. Peter Wicke, bi lahko bile uporabne in zanimive tudi za nas. Nausezadnje je sam dr. Wicke izrazil željo, da bi prišel v Ljubljano in predaval na kateri od ustreznih kateder. In popolnoma slučajno sem opazil, da se na muzikoloških simpozijih v okviru Slovenskih glasbenih dnevo pojavlja tudi dr. Jiří Fukáč z Inštituta za muzikologijo v Brnu, tesen Wickejev sodelavec in eden "velikih" iz kroga raziskovalcev popularne glasbe. Ali res ne bi bilo mogoče izkoristiti njegovih obiskov v Ljubljani tudi za predavanje o popularni glasbi na kateri od kateder?

Ognjen Tvrković



Peter Wicke
Rockmusik

Reclam

Elektronski inštrumenti so korenito spremenili način produkcije in zaznavanje zvoka, pa najsi gre za elektronske inštrumente kot oponašalce tradicionalnih inštrumentov (cerkvene elektronske orgle), kot samostojna zvočna telesa v glasbeni povezavi s tradicionalnimi glasbili (*Koncert za travtonij in orkester* Heralda Genzmerja), kot solistični inštrument (slušno ozadje odrskih del, filmov) ali kot povezavo več elektronskih inštrumentov v ansambel (*Fêtes des belles eaux* za šest Martenotovih valov Oliviera Messiaena). Techno, ambient, industrial, hiphop je le nekaj togih, pogosto brezosebni in zavajajočih oznak, s katerimi danes označujemo glasbo z bogato preteklostjo in tradicijo.

Začetki elektronske glasbe segajo v dvajseta leta tega stoletja, ko skladateljem za uresničitev glasbenih predstav niso več zadoščala le tradicionalna zvočna sredstva. Možnosti, ki jih ponuja tehnika, so med prvimi spoznali nemški izumitelj Jörg Mager (sferofon), ruski fizik in glasbenik Leon Theremin (eterofon), francoski izumitelj Maurice Martenot (valovi) in Nemca Oskar Sala in Friedrich Trautwein (travtonij). Prva dela elektronske glasbe so nastajala vzporedno z glasbo francoskega inženirja in skladatelja Pierra Schaefferja; svoje skladbe t.i. konkretne glasbe (*musique concrete*, 1948) je ustvarjal s posnetki naravnih zvokov in šumov, ki jih je s pomočjo elektroakustičnih aparatov oblikoval v samosvoje kompozicije. Tri leta pozneje je Američan John Cage posnel prve skladbe na magnetofonski trak (*music for tape*, 1951); za osnovo so služili naravni zvoki in šumi ter zvoki tradicionalnih inštrumentov. Prvo elektronsko skladbo, pri kateri je celoten zvočni material nastal s pomočjo elektroakustičnih aparatov – generatorjev sinusnih tonov, impulzov in belega šuma – sta v Darmstadtu leta 1951 prvič predstavila Robert Beyer in Herbert Eimert. Slednji je v tem času v okviru zahodnonemškega radia WDR v Kölnu ustanovil prvi elektronski studio; dobrih deset let pozneje ga je vodil Karlheinz Stockhausen. Tudi v vseh pomembnejših glasbenih središčih so nastale podobne institucije. Med odmevnejše elektronske studije, ki so odločilno vplivali na razvoj glasbe, sodi tudi ameriški *Experimental Music Studio* iz Illinoisa, kjer sta Lerajen Hiller in Leonard Isaacson z uporabo elektronskih računalniških strojev razvila novo smer v elektronski glasbi (*computer music*, 1956). Uporaba samplerjev, sintetizatorjev in računalnikov v glasbi je danes nekaj povsem običajnega. Elektronski zvok je postal sinonim za komercialno glasbo, zato v poplavi cenениh izdelkov toliko bolj izstopajo dela, ki temeljijo na spoznanjih starih mojstov. Eden najkreativnejših skladateljev elektronske glasbe devetdesetih let je Nemec Peter Namlook, ki se zadnjih osem let ukvarja z raziskovanjem zvoka v tesnem sodelovanju z enim od pio-



Peter Namlook

nirjev nemške elektronske glasbe Oskarjem Salo: "Začetke nemške elektronske glasbe povezujem z deli Hindemitha, Trautweina in Sale. Ti so zame tradicija, iz katere črпам. Vsi ostali skladatelji so bili preveč pod vplivom studia WDR." Ko je bil Namlook star deset let, je dobil svojo prvo ploščo: "To je bila plošča skupine Emerson, Lake & Palmer; njihov zvok sintetizatorjev me je povsem prevzel. Sledile so plošče Kraftwerkov, Walterja Carlosa (*Switched On Bach*), Pink Floydov (*Meddle*), skupine Can (*Tago Mago*). To so bili moji prvi stiki s tovrstno glasbo. Zelo všeč sta mi bili tudi plošči *Rubycon* in *Phaedra* skupine Tangerine Dream. Mogoče zveni nenavadno, vendar sem glasbi Briana Ena prvič prisluhnil šele predlani. Veliko močneje so name vplivali jazzovski glasbeniki, predvsem Eberhard Weber in Jan Garbarek. Kljub znanju, ki sem ga pridobil na znameniti univerzi Goethe v Frankfurtu, sem spredvidel, da moram odgovor na zadnje vprašanje o zvoku in glasbi poiskati v naravi. Intelktualni pristop ubija svobodo čutne in instinktivne glasbene ustvarjalnosti. In čeprav je v t.i. ambientalni glasbi veliko nenaravnih, industrijskih zvokov, je njihov izvor v naravnem okolju. Nekaj podobnega se je zgodilo že ob koncu prejšnjega stoletja, ko so skladatelji, kot sta Debussy in Ravel, z impresionističnimi zvoki prelomili stroge glasbene zakonitosti. Na žalost pa je prevladal razum. Tudi danes ni drugače. Če želite, da vas kritiki sprejmejo, jim morate ponuditi nekaj zanimivih teorij. Vse, kar potrebujete, je dobra razlaga ali pravilen marketinški pristop in svoj izdelek lahko prodajate kot umetniško stvaritev. Čeprav danes veliko producentov nima teoretičnih izkušenj, je to lahko tudi prednost. Glasbo ustvarjajo instinktivno. Tako lahko lepota preživi v svoji najčistejši obliki. Moj pristop je sicer podoben, vendar prihajam iz drugačnega okolja. Pri ustvarjanju sledim besedam Charlieja Parkerja: "Svoj inštrument podrobno razišči, nato nanj pozabi in zaigraj."

Karlheinz Stockhausen

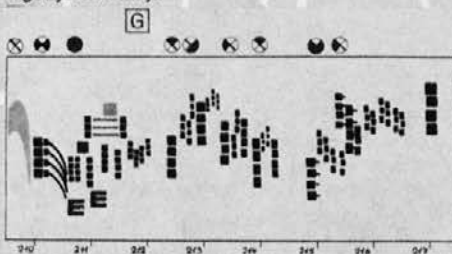


Pierre Schaeffer



Lilli Jantol

Ligettijeva notacija



Literatura:

- David Toop, *Matter of Fax, Wire*, September 1994.
- Paul Griffiths, *A Guide To Electronic Music*, Thames & Hudson 1979.

JPP TROKA FOLKKARIT VÄSEN VÄRTTINÄ

Skandinaviska folk scena v devetdesetih

Skandinavci imajo za seboj že dolgo tradicijo skrbi za ohranjanje kulturne dediščine (Skansen je postal sinonim za muzej na prostem), tudi glasbene. Čeprav se skandinavska ljudska glasba do konca tega stoletja praviloma ni ohranila v funkcijskem smislu, so – posebej na Norveškem – uspeli ustanoviti prve evropske plesne hiše, v katerih so se lahko mladi ob tradicionalni godbi učili plesati stare plesne. V tem smislu so jim v sedemdesetih letih sledili – ali pa razvili povsem svojo sceno – Madžari. Danes, ob večji dostopnosti madžarske prenovljene ljudske godbe na nosilcih zvoka lahko zaznamo nekaj očitnih vplivov madžarskih mestnih "tradicionalnih" godcev na dogajanje na skandinavski sceni, čeprav med vplivi še zmeraj prevladuje delovanje irskih fiderlerjev.

Najpomembnejše na folk revival sceni na Finskem se dogajajo v povezavi s festivalom Folk Fest v Kaustinenu. Ta festival je preskusni kamen za vse finske folk zasedbe. Tam se zbere tudi nekaj tisoč izvajalcev ljudske in folk glasbe iz Finske in tudi z drugih koncev sveta. Glasba tam odmeva devet dni in noči dobesedno z vseh vogalov in prostorov.

Posebej dejavni so v zadnjih letih mlajši finski godci, ki se naslanjajo na plesne tradicije tega dela Evrope (in tudi širše) in jih predelujejo po svoje. Tradicionalne vzorce praviloma uporabljajo le kot izhodišče za svojo lastno (pogosto izrazito fidersko) glasbeno uživaško dejavnost.

Razširjena družinska fiderska zasedba (7 gosli, harmonij in kontrabas, če ne štejeemo gostujočih goslačev!) bratov Järvelä, JPP (Järvelän pienemmät palimannit), ki deluje že okrog 12 let, vzame za izhodišče svoje dejavnosti stare finske plesne, na tej osnovi pa člani zasedbe pripravljajo lastne skladbe v folk maniri ali pa si celo izposojajo gradivo od drugod (recimo z madžarskim melosom navdahnjene plesne ter tango in celo temo Texas Blues, občasno pa celo zazvenijo malodane kot komorna zasedba). JPP nas sicer ne fascinira s kakšnim mojstrskim soliranjem na goslih, kot bi bilo mogoče pričakovati. Je pa gradivo, ki so ga izdali lani na plošči *Kaustislainen rapsodia* dovolj ilustrativno in privlačno, da si tu in tam ob – preredkih – temperamentnih izpadih predstavljamo, da bi nas v plesnem klubu zares zasrbele pete. Odmik od imaginativne tradicije in razkazovanje fiderskih spretnosti vendarle ne navduši.

Timo Alakotilla, ki igra harmonij pri JPP, sodeluje tudi v manjši in zelo mladi zasedbi Troka. Ta skupina izvaja podobno glasbo, ki je manj violinska, a prav tako dovolj fiderska. Predvsem zaradi mladostne živahnosti je kvartet Troka za odtonek bolj prepričljiv in tudi njihov repertoar je bolj starinsko plesen. Izhodišče jim je sicer finska (in skandinavska) glasbena dediščina, se pa ne branijo niti balkanskih ritmov. Po letu skupnega igranja – nastali so po spontanem improviziranem igranju na festivalu v Kaustinenu leta 1993 – so že lani izdali prvo ploščo, na kateri se predstavljajo ne le kot obetavna,

ampak tudi kot prav presenetljivo rutinirana in mladostno igriva folk zasedba. Nosilno glasbilo te zasedbe je harmonika, ki jo – odlično! – igra zelo mlada glasbenica Minna Luoma. V tej zasedbi igrata še dva mlajša glasbenika, basist Timo Myllykangas in fidler Ville Ojanen. ki sicer igrata v zasedbi Folkkarit.

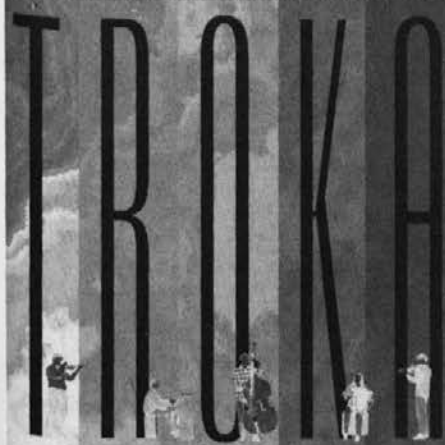
Folkkarit je zelo dinamičen in privlačen kvintet, ki sicer izvaja večinoma tradicionalne finske komade, vendar pa se ne brani – predvsem pri aranžmajih s kontrabasom in akustično kitaro ter mandolinami – vpliva irskega folka in nekaterih uspešnih rock zasedb z etničnimi komponentami (Les Negresses Vertes, Pogues...). Za razliko od fiderlerjev pri JPP in zasedbe Troka, daje ta zasedba veliko poudarka tudi vokalu. Živahnost in prav mojstrsko muziciranje krasita to mlado zasedbo, katere plošča *Pako pohjanmaalta* je – ob podpori Fondacije za promocijo finske glasbe! – izšla lani. Vodja zasedbe Ville Ojanen je gotovo med najbolj talentiranimi mlajšimi glasbeniki na Finskem. Zato bo načrtovano srečanje s Folkkarit na letošnjem Okarina etno festivalu še posebej razburljivo.

Na poletnem Okarina etno festivalu pa se bomo srečali s še eno skandinavsko zasedbo, Väsen. To je trio, ki izvaja švedsko folk glasbo na kitari, goslih (violi) in na glasbilo "nyckelharpa", ki na prvi pogled morda spominja na violo da gamba, vendar ima to godalo zelo poseben kovinsko rezek, a po svoje tudi mehak zvok, soroden zvenu lajne. Zvočno je ta zasedba prav zaradi "nyckelharpe" posebej zanimiva; je sicer nekoliko manj plesna, zato pa zna prav mojstrsko izkoristiti svojo spretnost v aranžmajskem in izvedbenem smislu. To je instrumentalna godčevska zasedba, ki obenem zveni starinsko – korenini namreč v ljudskoglasbeni dediščini Upplanda – in – zaradi kitare – moderno. Na trenutke je zelo dinamična, na trenutke zveni že skoraj komorno, včasih zveni renesančno, včasih jazzy ali folkersko. Na plošči z naslovom *Vilda Väsen* iz leta 1992 se predstavljajo kot muzikalično povsem zrela, repertoarsko pestra in zelo pristna ter odprta folk revival skupina. Njeni člani konec koncev niso začetniki.

Najbolj znana skandinavska zasedba, ki jo predstavljamo v tem paketu, je Värttinä s ploščo *Altara*, ki je izšla lani pri založbi Xenophile Records v ZDA. Že to pove, da gre za izjemno odmevno zasedbo, ki predvsem z izjemno ostrimi in predirljivimi vokali navdušuje svetovno poslušalstvo, ki prisega na world music. Värttinä izvaja etno pop s štirimi pevčkami in šestčlansko zasedbo, v kateri uporabljajo tudi kitare, bobne in Hammond orgle. Čeprav je mogoče to zasedbo sprejemati z določeno mero distance, še posebej če se ne navdušujemo pretirano nad eksploatacijo ljudskoglasbenega gradiva v komercialne namene, ni mogoče spregledati popolnoma muzikalične privlačnosti zasedbe, ki nikoli ne prestopi meje k trivialnemu etno popu.

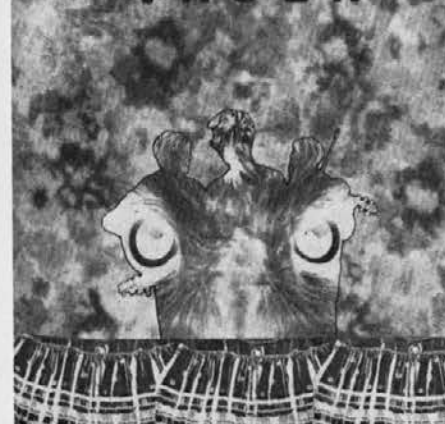
Rajko Muršič

KAUSTINEN
RHAPSODY



pako pohjanmaalta

VILDA
VÄSEN



VÄRTTINÄ



altara

CD MANIJA

2227:

No Brains No Tumors (Stripcore, 1995)

Preveč dobrega pač ni več dobro. Prvenec 2227 sem sprejel z navdušenjem, ne le s simpatijami. Ob takrat začetnih poskusih uvajanja violine v zvočno buldožeriranje ostre rock zasedbe se je vprašanje nadaljnega razvoja skupine izkristaliziralo v vprašanje, kam bo zasedba zavila ob spreminjeni "kadrovski" zasedbi. Bobnar Robert Vrtovšek je šel k mikrofону, novi bobnar Igor Brvar je prinesel nov – za moj okus premalo robusten – izraz, violina Vuka Krakovića pa je večinoma prevzela kolo. In če je kaj, kar na novi plošči zares izstopa v dobrem, je to violina. Ta nemogoča violina, zaradi katere benda 2227 ni mogoče postaviti na stranski tir! Toda bend je vse prevečkrat postal le spremeljajoča tiktak-ura. Četudi v neparnih preskokih. Raztegnjene strukture, ki so jih fantje na prejšnji plošči le nakazali, so sedaj razvili do konca in čez in si dali duška, a prevečkrat zavili na tir dolgočasnega žmrljenja ritmične podlage za ekshibicioniranje violine. Vokal, ki je bil prej bolj spremljajoča kot vodilni tok izraza benda, je postal kar nekako violinast. Prevelik prepad je med osrednjem in osrednjem zvočne slike, da ne bi bilo mogoče te stalne neznanosti zaznati pri predelavi Waitsove Innocent When You Dream, v kateri bend edino zares deluje kot bend, ki igra komad z repom in glavo. Ker je bilo gradiva očitno premalo, so dodali še hommage staremu 2227, ki dokazuje, da je ostalo le ime, razvoj v rocku pa je v zadnjem desetletju pač šel! svajo pot. Tu in tam plodno, tu in tam zabodno. A ni vse slabo in črno. Je nekaj bravuroznih prebliskov ekipe, ki vsaj v posameznih trenutkih



še zmeraj ve, kaj hoče (The Silicon One, A Tourist in Zion). Če ne kaj drugega, so 2227 z No Brains No Tumors še enkrat pokazali, da je bistvo dobrega rocka v zvočnem dinamitu, ki ga rock prenaša s kolektivno nabitim izrazom. Majhne pasje bombice so le neslana šala.

Rajko Muršič

John Adams: Chamber Symphony/ Grand Pianola Music (Elektra Nonesuch, 1994)

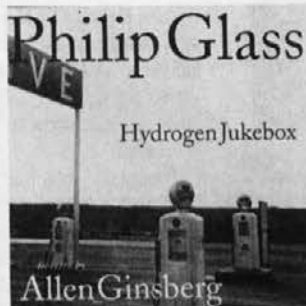
Philip Glass: Hydrogen Jukebox (Elektra Nonesuch, 1993)

John Adams je eden najuspešnejših ameriških opernih skladateljev. Poznavalci njegov prvenec Nixon In China iz leta 1987 po priljubljenosti primerjajo celo z Gershwinovo Porgy And Bess. Obsežna operna in simfonična dela s prevladujočimi repetitivnimi minimalističnimi obrzci so bila donedavno osnova Adamsovemu repertoarju, s približevanjem orkestralnim delom pozne romantike pa so skladatelja zamikale tudi komornoglasbene oblike.



Chamber Symphony (1992) je prva Adamsova komorna simfonija. Skladatelj – kot pravi sam, nevešč pisarja komorne glasbe – si je za vzorec izbral Schoenbergovo Komorno simfonijo v E-duru, op. 9 (1906) za petnajst solističnih instrumentalistov. Adams je mirne, čiste linije in drveče ritme, značilne za njegova najbolj znana dela, nadomestil z agresivnim, odsekanim tempom in poudarjeno kromatikom.

Izvedbo zahtevne skladbe je zaupal odličnim instrumentalistom londonske Sinfoniette, ki so ob tej priložnosti posneli tudi novo različico skladbe Grand Pianola Music (1982), prefinjen kolaž raznolikih glasbenih klišejev, med katerimi izstopajo natančni, drhteči poltoni dveh pianistov in nevsiljive brezbesedne harmonije treh ženskih vokalov. Adams v svojih novejših delih sicer še vedno sledi teoriji svojega učitelja in vzornika Leona Kirchnerja – lepota repetitivnosti je v njeni preprostosti – vendar je himničnih minimalističnih pretiravanj manj, bolj poudarjena pa je dramatičnost inštrumentalnega zvoka. Philip Glass ostaja, za razliko od Johna Adamsa, blizu slogu, ki ga je razvil v zgodnjih sedemdesetih letih; med njegove najodmevnejše skladbe pa še vedno sodijo glasbenogledališka dela. Med novejšimi tovrstnimi projekti je bila največ pozornosti deležna glasbena melodrama Hydrogen Jukebox. Jezik Glassovih oper je bil vedno nekaj posebnega – sanskrit v Satyagrahi, starodavni egipčanski jezik v Akhnatenu, latinščina v Civil Wars, nenavadni zlogi v Einstein On The Beach, jezik plemena Guarani v skladbi Itaipu. Tokrat pa se je skladatelj odločil poleg zvočnih možnosti jezika upoštevati tudi pomen besed. Libreto je zaupal beatniškemu pesniku Allenu Ginsbergu, čigar socialno osveščena in osebnizpovedna poezija je bila kot nalašč za zgodbo o vzrokih in tragičnih posledicah tehnološko prerazvite družbe. In prav zaradi Ginsbergovega libreto in občutenih recitacij njegovih večnih pesmi – Ginsberg prebere nekaj odlomkov tudi iz svoje ključne pesnitve



Howl (1956) – je Hydrogen Jukebox, kljub predvidljivosti Glassovih ponavljajočih ritmičnih obrazcev in statične harmonije, eno boljših sodobnih opernih del s humanistično vsebino.

Lili Jantol

Saadou Bori & Moussa Poussy:

Niamey Twice (Stern's Africa, 1994)

V Nigru igrajo dobro sodobno glasbo, vendar nimajo glasbene industrije. Zato sta morala v svoji domovini slavna Moussa Poussy in Saadou Bori odpotovati v Abidjan in tam s pomočjo producentov Boncona Maiga in Ibrahima

Sylle posneti prvi mednarodno izdani album nigerske glasbe, kompilacijsko ploščo Niamey Twice. Moussa Poussy črpa inspiracijo iz ekstatične glasbe ljudstva Djerma s severa Nigra, ki je v sorodu s songajskim ter pulsiranim ljudstvom iz Malija in Senegala. Od tod podobnost njegove glasbe z glasbo nekaterih sodobnih malijskih jazzpop orkestrrov. Sicer pa je Poussy obiskal Mali že kot mladoletnik. V Timbuktuju in Moptiju je nekaj let igral z malijskimi plesnimi skupinami. Bil je dobrodošel, saj je izvrstno poznal plemensko glasbo, sam pa je pri njih nabiral 'pop' izkušnje. Tudi Saadou Bori igra 'roots' glasbo v zahodnjaški instrumentalizaciji, le da izhaja iz houske glasbene kulture. Še preden je s svojim ansambлом Carnaval zaslovel na nigerskem radiu in televiziji je veljal za odličnega 'dango' (nigerski woudou) instrumentalista in hipnotičnega plesalca. Tako glasba Saadouja Borija kot Moussa Poussyja je sproščena ter dožvetna za novosti. Skratka, sveža in vredna svojega saheljskega porekla. Prav zaradi tega dejstva se nobeden od ustvarjalcev ne bo mogel izogniti primerjavam z malijsko sodobno glasbo.

Sonja Porle



Data Direct:

La Dolce Vita (Discordia/FV, 1995)

Elliott Sharp po naše? Deterministični kaos je vendar univerzalen! A še zmeraj razpoznavno "po naše". Borut Kržišnik in nova različica predlaskih gostov Druge godbe Data Processed Corrupted. Tokrat z Mariom Maroltom in Vukom Krakovičem ter gosti Giovannijem Maierjem, Primožem Simončičem, Hugom Šekoranjom, Romanom Dečmanom in Sandro Rekar. Smetana domačega avant rocka in žilavega obrobnege jazzja ter odsevi sodobne komornosti. Zmes kaosa. Po svoje učinkovita in privlačna, po svoje tako neznanost "znana". Maroltov kričeči saks in saksov ustnik ter Simončičeva lirično osebna linija. Kitara tu in tam v ospredju, tu in tam pa v temelju zvočne strukture. Izrazit ritem, občasno basovsko pulziranje. Ali vrtinčast ples. Lebdeča, malodane zunajčasna violina. In zvočna gmota, ki se vali...

Data Direct je zrelo delo. V več pogledih. Je globoko premišljeno in preštu-

dirano, a tudi skrajno impulzivno. Je individualno mojstrsko artikulirano, a tudi uživaško vpeto v kolektivni izraz. Tu in tam tavajoče, potem pa determinirano do konca. V pravem razmerju med pričakovanim (ugodje in domačnost) in presenetljivim (zvedavost in šok). Na informativnem vrhu Gaussovega zvončka.

Po več kot obetavni Kržišnikovi solistični plošči *Currents of Time* in že zrelo artikuliranem projektu *Data Processed Corrupted* si skorajda ne



bi mogli predstavljati še koraka naprej. Ko *Data Direct* le ne bi tolikokrat spomnil na *Sharpa* in *Carbon!* Če bi lahko odmisli nekajkrat očitno "Kje pa sem to že slišal?", bi zapisal: fenomenalna ploščal Kajti prav v muziciranju, ki s *Sharpom* (in *New Yorkom*) nima nobene zveze več, se nakazujejo smeri avtentičnega kreativnega izraza (*Hey, La dolce vita*) *Data Direct*, ki domači avantgardni (?) sceni prinaša tako prepotrebno samozavest. Komaj čakam na nadaljevanje!

Rajko Muršič

Cesaria Evora:

Cesaria (Lusafrica, 1995)

Cesaria Evora je morda celo najpomembnejše glasbeno odkritje devetdesetih. Zakaj je do tega prišlo tako pozno, je težko reči. Cesaria Evora je namreč na glasbeni sceni že tri desetletja, skoraj dvajset let pa je potrebovala, da je zapustila svoj rojstni kraj Mindelo, ki leži na otoku Sao Vicente, ki je del Kapverdskega otočja. (Le-to je 600 km oddaljeno od Dakara, glavnega mesta Senegala.) Cesaria je začela peti morno, nacionalno kapverdsko pesemsko obliko, ko je bila še tinejdžerka, pri dvajsetih pa je že postala ljubljanka lokalne radijske postaje. Šele petnajst let kasneje je prvič zapustila otok in odšla v Pariz. Tam je posnela svoj prvi evropski album *Distino di Belita*, ki je požel veliko zanimanja. Svet je začel odkrivati glasbo Kapverdskih otokov. Kasneje je Cesaria izdala še tri albume in zadnji pred albumom *Cesaria, Miss Perfumado*, je postal velik hit, še posebej v Franciji. Lani je Cesaria nastopila na berlinskem WOMEXu, kjer je fascinirala vse prisotne s svojim preprostim

in privlačnim imidžom in z magično energijo, ki se je valovila po vsej dvorani in ni bilo opaziti, da bi se ji kdorkoli hotel upreti. Po nastopu je bilo očitno, da bo Cesaria Evora postala koncertna atrakcija velikih svetovnih glasbenih odrov v tem letu. Festival-ske napovedi in izredno obširna francoska turneja, ki poteka prav v teh dneh to samo potrjujejo. Morna, ki jo poje Cesaria Evora, je ena številnih glasbenih oblik na otočju. Druge so še bolj afriška *coladeira* in *batuco*, *funana* in *finacon*, ki so bližje otoškim koreninam. Vsi naštetih stili so hitrejši od morne in so bolj namenjeni plesu. Morna je počasna in se poje v jeziku kriolu, ki ga govori večina in je mešanica stare portugalsčine in zahodnoafriških jezikov. Mornin ritem je podoben kubanski habaneri. Najbolj pomembna so besedila. Izvor morne je sporen. Nekateri pravijo, da se je oblikovala pod vplivom balad, ki so jih peli angleški mornarji, ko so prišli kopat premog v Mindelo. Drugi pravijo, da so jo uvozili iz Brazilije v 19. stoletju in sta njen izvor brazilska modihna in portugalski fado. Morna in fado naj bi imela iste korenine v ritmu *lundum*, ki prihaja s plantaže sužnjev na otokih Sao Tome in Principe v gvinejskem zalivu. Kakorkoli že, morna nedvomno izraža kapverdski občutek sodade, ki je krioluška različica portugalskega *soudade*, ki pomeni hrepenenje, domotožje.

Cesaria Evora je zaenkrat naš edini stik s Kapverdskim otočjem in težko bi si predstavljali bolj prijetnega. Nedvomno je preboj njenega glasu na aktualno svetovno glasbeno dogajanje nekaj najlepšega, kar se je lahko zgodilo v glasbi, in Cesaria ima prav, ko obžaluje, da je bila njena pot do uspeha tako dolga.

Bogdan Benigar



Figure 8 (Rova x4):

Pipe Dreams (Black Saint, 1994)

Projektna stvar *Figure 8* je rezultat logičnega razvijanja ustvarjalnih principov, ki jih člani saksosofonskega kvarteta Rova prakticirajo že kar obsežno obdobje. *Pipe Dreams* predstavlja nadgradnjo njihovih dosedanjih projektov v razširjenih zasedbah, torej z dodatnimi izvajalci, le da so v prejšnjih primerih ob lastni izvajali tudi

glasbo, ki jo je prispeval gost. Tokrat pa je zamisel in avtorski prispevek v celoti delo Larryja Ochsja, ki je *Figure 8* najprej predstavljal kot soočenje štirih saksosofonistov s štirimi bobnarji. Čeprav je pozneje odstopil od takšne zamisli, pa se reminiscence nanjo razkrivajo v posebni ritmični strukturi za to priložnost pripravljenih Ochssovih kompozicij. *Figure 8* je na koncu postal saksosofonski oktet; štirim stalnim članom Rove so se pridružili še štirje cenjeni gosti, vsi po svojem dosedanjem delu, pa tudi generacijski pripadnosti z zelo sorodnimi ustvarjalnimi nagnjenji. Dave Barrett prihaja iz istega okolja kot člani Rove in je član manj znanega *Splatter tria*. Glenn Spearmann sodeluje z Ochsom v njunem *Double Triu*; Vinnyja Golio poznamo kot dolgoletnega sooblikovalca sodobne jazzovske ponudbe na istem prizorišču, na katerem delujejo tudi Rova; tam pa je pred desetletjem in pol pričel tudi Tim Berne, ki je sicer svojo uspešno kariero nadaljeval na Vzhodni obali ZDA, vendar je svoje stike s kalifornijsko sceno seveda ohranil. Vsi so poleg tega tudi bolj ali manj prodorni samostojni ustvarjalci, zato se nam zdi povsem logično, da so jih Larry Ochs, Bruce Ackley, Steve Adams in Jon Raskin povabili projektu. Na *Pipe Dreams* je pet kompozicij, pri katerih je Ochs avtorski prispevek seveda samo načrt struk-



turiranja improvizacije ter skozenj vzpostavljena podlaga za izjemno orkestracijo, ki je tisto, kar nas pri ponudbi tega albuma posebej navdušuje. Dve krajši skladbi uvedeta dva kompleksnejša razdelka albuma in resnici na ljubo je treba povedati, da je osnova druge tradicionalna hrvaška pesem, ki jo je priredil Steve Adams. Vse ostale pa so posvečene po dvema znanima glasbenima ustvarjalcema, pri čemer se izbor giblje med *Petom Towshendom* in *Albertom Aylerjem* ter *Iannisom Xenakisom* in *Rayem Charlesom*. Seveda posvetila ne ostajajo samo na literarni ravni, ampak se z njimi identificiran ustvarjalni duh prebija tudi skozi samo zvočno gmoto treh nosilnih, dolgih in kompleksno zastavljenih skladb. Z njihovo izvedbo so Rova ob pomoči gostov dokazali, da so še vedno eden najbolj intrigančnih ustvarjalnih agregatov, kar jih Amerika ta trenutek premore.

Zoran Pistotnik

Kante Manfila:

N'na Niwale – Kankan blues chapter II (Popular African Music, 1994) /prodaja Kazina/

Ni nujno poznati opoj mandinške glasbe. Vseeno je, če veš nekaj ali nič o Kanteju Manfili in gvinejski glasbi, in še manj potrebno je biti glasbeni kritik, da ugotoviš, kako izjemno lep je 'kankan blues', saj nosi glasba v sebi univerzalni čustveni naboj, ki preseže kulturno prepreko. Z natančnostjo glasbenega čarovnika te Kante Manfila zbode prav v tisto stran srca, kjer sta žalost in sreča v popolnem ravnotežju in harmoniji. Morda med poslušanjem potочиš solzo, vendar to storiš iz samega veselja do življenja. Gre za sodobno zahodnoafriško glasbo, ki



naravno raste iz klasične mandinške glasbene tradicije. Preoblikovana in spremenjena je zato, ker se spreminjajo časi, in ne zato, ker bi Kante Manfila pozabil na izročilo, s katerim je rasel in zrasel v enega najboljših in najbolj liričnih zahodnoafriških umetnikov.

"N'na Niwale" (Hvala materam) je plošča, ki pripoveduje – ima svojo vsebino. Tudi če ne bi bilo mogoče prebrati besedil posameznih pesmi na okusno oblikovanem ovitku, bi človek uganil, da Manfila govori o ljubezni in spoštovanju. Spoštovanju in ljubezni do mater, ljubice, starajočih se žena, starejših ljudi in celo do poštenih in radodarnih poslovnih. Tudi glasbeno je plošča spoštljiva – do tradicije prav toliko kot do potrebe po ustvarjanju nečesa popolnoma novega. Plošča *N'na Niwale* je nadaljevanje albuma *Kankan blues* in je bila za razliko od prvega, ki resnično prihaja iz Kankana, posneta v pariškem studiu. Na poti iz Gvineje do Francije niso ustvarjalci ničesar izgubili. Odsotnih je nekaj odličnih instrumentalistov, kot je balaonist Balla Kalla, ki so se priključili skoraj družinskemu improviziranju ter snemanju prvega *Kankan bluesa* v za snemanje ne najprimernejši privatni hiši. Glasba na prvi plošči je zato bolj meditativna, *N'na Niwale* pa se lahko postavi z več živahnimi inovacijami, odličnimi premišljenimi aranžmaji in, nenazadnje, z vsaj tremi 'hit'

skladbami, ki se jih ne bi branil noben producent kompilacijskega albuma 'desetih najlepših afriških melodij'. Takšne so prav gotovo skladbe Fama Allah, Samadi in naslovna N'na Nawa-le. Spremljevalni zborček, ki ga sestavljajo imenitne Fanta, Oumou in Sona Diabate, pa glasbi dodaja starostni, ženstveni in nezmotljivo gvinejski priokus. Kante Manfila ni virtuoz, vendar igra kitaro tako kot nihče drug na tem svetu. Še manj je zvezdnik, čeprav tako kritiki kot drugi glasbeniki menijo, da bi si več slave med vsemi afriškimi ustvarjalci morda najbolj zaslužil. Ne, Kante Manfila ni zvezdnik, toda ko se njegove roke dotaknejo kitarških strun, se krešejo iskre in utrinjajo zvezdice. Plošča mi je tako zelo všeč, da jo bom kupila vsakomur izmed vas, če zade-nem milijon funtov na britanski loteriji. Mislim, da je dotlej bolje, če jo poiščete in si jo kupite sami.

Sonja Porle

Steve Martland:

Patrol
(BMG Music, 1994)

Mark-Anthony Turnage:

Drowned Out; Momentum; Kai; Three Screaming Popes
(EMI Classics, 1994)

Kako pritrane podobnosti in razlike med deli dveh skladateljev! Oba glasna in brutalna, leto dni starejši Martland (rojen 1959) še zmeraj vztraja pri priporočilu: This recording should be played at HIGH VOLUME! Tudi pianissimo je gost kot žolca...Razlik pač ni mogoče spregledati. Kakor se je delila glasbena umetnost,



tako se z vsako globalno spremembo cepila tudi vsaka struja. In zaradi popularizacije v medijih se proces pri večini glasbenikov še stopnjuje. Izjeme so res samo največji veleumi, sposobni združiti nekoč zdavnaj združeno in pozabljeno umetnost. Alfred Schnittke, na primer. Dovolj je pogledati v skladateljevo biografijo. Imena njegovih profesorjev ti povedo, kakšno glasbo lahko pričakuješ. In v veliki meri prepoznaš tudi njegov odnos do družbe. Povej, kaj

poslušáš, pa ti povem, kdo si? Steve Martland je Andriessenov študent. Pomenljivo in zgovorno. Ima svoj bend in je hudičev resen in strog profesor v delavnicah, ki jih sam vodi. Ima in je vse, kar potrebuje samostojen glasbenik, ki hoče biti soustvarjalec globalnega glasbenega kozmosa. Mark-Anthony Turnage je produkt tradicije angleškega meščanstva. Dobiva štipendije, naročila velikih inštitucij in oper, nima svojega ansambla in na ovitkih daje videz večnega študenta, za razliko od Martlandovega machoidnega poziranja.

Za radikalca Martlandovega kova se sama glasba sliši precej prepoznavno v svojih strukturnih in tonovskih načinih. Sicer tehnično zahtevna muzika, je vendarle dovolj plesna, predvsem pa manj kompleksna kot Turnageva ali Andriessenova. Vse skladbe s Patrola, so narejene za plesno gledališče, so nesramno zahtevne za glasbenike in poslušalce. Ozvočene, potentne in ritmično razzdane: jim zato rečejo britanski Novi val? Zgodbo o porednem naj konča vzorni Turnage. Umirjen eklektik, z veliko znanja o orkestriranju, harmoniji in formalni strukturi. Melodični vzorci Milesa Davisa in moderna dvanajstonska emancipacija. In kljub vsemu svoj štiriperesni skladateljski potencial izkriči s plošče. Še ena Novega angleškega vala?

Srečko Meh



Morphine:

Yes
(Rykodisc, 1995)

Malo je skupin, ki bi bile originalne in poslušljive obenem. Bostonski trio Morphine to zagotovo je. Zasedba dvostrunskega basa, baritonskega saksofona in bobnov nas najprej napelje na misel, da imamo opraviti z avant jazz čudesom. Vendar so Mark Sandman in njegova pomočnika iz popolnoma drugačnega testa. Njihove v osnovi pop melodije so prepojene z duhom rhythm'n'bluesa, swinga in boogieja, običajno vlogo kitare je prevzel saksofon. Po novem pa Dana Colley igra kar dva saksofona hkrati a la Roland Kirk. Tudi Sandman je svoj bas uglasil nekoliko višje, kot je običajno, tako da je zvočni spekter povsem zadovoljivo zapoljen.

Prvi album Good, predvsem pa drugi Cure For Pain sta v mnogočem izčrpala glasbene ideje te zvočno omejene zasedbe. Ostanajo pesmi kot take ter razširitev izraznih možnosti. In prav to ponuja plošča Yes. Na eni strani tipične, prijetne in povsem razpoznavne pesmi, ki bi z lahkoto pristale na predhodnih dveh ploščah, ter na drugi strani drobni stilski eksperimenti. Ti so v veliki želji po novotarijah mnogokrat izvedeni na silo. Pesmi izgubljajo nit (Sharks), se spuščajo v govorno besedo (Jury) ali saksofonske improvizacije (Free Love, Scratch). Ostaja občutek, da se Morphine v trenutkih odmikov ne znajdejo najbolje. Da preprosto to niso oni. Da so želeli preveč. V določenem smislu je Mark Sandman celo prekinil s prakso predhodnih plošč. Nobena pesem na novi plošči namreč v naslovu ne nosi ženskega imena. Da le ni Sandman končno naletel na pravo?!

Janez Golič



Ferus Mustafov:

King Ferus
(Globe Style, 1995)

Kar dolgo smo čakali, da bo romski mojster Ferus Mustafov posnel in izdal ploščo na zahodu – po več kot dvajsetih ploščah doma! – in se priključil pisanemu vlaku nemogoče naveze "world music". In sedaj, ko je King Ferus tu, je povsem jasno, da je to naslednja velika stvar na tej sceni. Mojstrovine temperamentnih orientalskih zvočnih eksplozij ni mogoče primerjati z ničemer, kar je bilo doslej mogoče najti na trgu. No ja, tu in tam je že bilo kaj, toda šele Mustafov je s svojimi muzikanti posegel v tiste najgloblje uživaškovgodbeniške sfere, do katerih se upa spustiti le malokdo. Spustiti zato, ker je 'uporabna' plesna glasba iz neposrednega življenjskega okolja v Evropi že stoletja zasmehovana kot zvočna plaža. A občinstvo vseeno spravlja v delirij. Bistvo glasbe je pač v ritmu, samo v ritmu in še enkrat v ritmu! Na plošči King Ferus najdemo zelo pester in temperamentno dinamičen (kaj temperamenten – peklensko vroč!) program, v katerem Mustafov povzema izbrane porcije makedonskih neparnih taktic, ki jih spretno zapaki-

ra v Evropejcem bolj dostopne plesne ritme, odigrane s kompletom bobnov, električnim basom in občasnimi klaviraturami ter kitaro. Med večinoma instrumentalne plesne je umestil še dva vokalna komada v makedonski varianti romskega jezika, s katerima poseže tako v orientarno kot slovansko dediščino južnega dela Balkanskega polotoka kot v manj opredeljeno in prijateljivo glasbeno in kulturno dediščino balkanskih Romov. Tiste, ki jih doslej navedene razsežnosti muziciranja Ferusa Mustafova in njegovih vedno bolj samozavestnih ter izpiljenih mojstrovih godbeniških sopotnikov morda še ne spravijo v plesno ekstazo, pa



dotolčeta harmonika in Ferusov saksofon. Velikani saksofona so iz (mlajšega) jazz malodane izhlapeli, toda nič ne de. Tukaj je Ferus Mustafov, ki v soliranju nikoli ne virtuozni v prazno. Igra! Tudi tiste, ki ne prebavljajo balkanskega zvoka (še posebej zaradi značilne harmonike), Ferusov saksofon slej ko prej nezadržno potegne v vrtnice orov in čočkov. Če pa se lahko brez zavor zvrtničimo v ta balkanskoromski tornado, na koncu ne moremo izdahniti nič več kot: Ne morem več, a bi še!

Rajko Muršič

Zeena Parkins:

Isabelle
(Avant, 1995)
Nightmare Alley
(Table of the Elements, 1994)

Elliott Sharp / Zeena Parkins:

Psycho-Acoustic
(Victo, 1994)

Zeena Parkins že desetletje poznamo





kot odlično glasbenico in improvizatorico na akustični harfi, v zadnjih letih pa se bolj uveljavlja tudi kot avtorica in skladateljica. Isabelle je njen prvi resnejši skladateljski poskus, ki je v vseh pogledih uspešen sodoben avtorski projekt, kjer se prepletata evropska klasična in severnoafriška religiozna in folk tradicija. Osnova glasbe je zgodba o življenju Isabelle Eberhardt, o raziskovalki, pisateljici in popotnici, ki se je rodila leta 1877 v Ženevi in po kratkem, a pogumnem in ustvarjalnem življenju umrla leta 1904 v Alžiriji, ko je prevzela islam, se vključila v Sufi sekto, se poročila z alžirskim vojakom in nekajkrat preživela napade malarije. Isabelle je Zeena Parkins napisala za sampler, električno harfo, klavir, violončelo in violino. Delo je sestavljeno iz desetih delov. Vsak s historičnega in psihološkega gledišča odraža del življenja Isabelle Eberhardt. Isabelle poleg Zeene igra ta še njeni sestri Margaret na čelu in Sara na violini ter Lisa Crowder na klavirju. Okrepljene s tolkalcem Jimom Pugliesejem, bodo to odlično delo, ki je bilo napisano poleti 1993 in posneto septembra istega leta, predstavile tudi na koncertih. Drugi del cedeja Isabelle zapolnjuje petdelna improvizacija z naslovom Hup!, ki sta jo leta 1992 napisali in



posneli Parkinsova in Ikue Mori. Tudi Ikue Mori je pred kratkim za Avant izdala svoje delo, skupaj z Zeeno nam v skladbi Hup! razkrije delček svojega bogastva pri igranju na električna tolkala.

Nightmare Alley je album, ki odkriva neizmerno lepoto harfe v vsem njenem zvočnem razkošju, ki ga ne dosega noben strunski inštrument. Improvizacije Parkinsove so razburjive in raztrgane, nežne in preproste ter s svojo zvočno raznolikostjo vedno izzivalne, zato ne dopuščajo pasivnosti pri poslušanju. Zeena Parkins kot improvizatorka trenutno nima konkurence, Nightmare Alley pa

je še en glasbeni zaklad, iz katerega lahko z vsakim poslušanjem odkriješ nov biser.

Žal tega ni moč reči za album Psycho-Acoustic, kjer Parkinsova improvizira skupaj z dolgoletnim sodelavcem Elliottom Sharpom. To je izdelek, ki zahteva ogromno slušnega napora, da se prebiješ do konca. Čeprav je na tej poti nekaj odličnih momentov, je končni vtis, da sta hotela glasbenika pokazati preveč v iskanju in odkrivanju nešteti zvokov, ki silovito in brez popustljivosti do poslušalca butajo na površje iz ducata inštrumentov in električnih pomagal, ki jih uporabljata Sharp in Parkinsova.

Bogdan Benigar

Prima Materia:

Peace On Earth (music of John Coltrane) (Knitting Factory Works, 1995)

Skupina Prima Materia na newyorški glasbeni sceni pomeni prijetno osvežitev s kar nekaj elementi presenečenja. Razen generalnega, ki ga gre iskati v nostalgичnem duhu časa, tendenci vračanja in raziskovanja že po-



zabljenega, ne vidim posebej izstopajočega razloga, zakaj bi se mladi, bolj ali manj neznani glasbeniki odločili svoj projekt posvetiti tako ekskluzivni stvari, kot je pozni John Coltrane. Predpostavljam, da je bil katalizator te ideje recepcija izkušnje bobnarja Rashieda Alija, srečanje z njim in priložnost, da tudi sam zaigra. Samo Rashied Ali je tista historična referenca, ki napotuje prav na obdobje v Coltranovem ustvarjalnem življenju, ki je zaobjeto v predstavljenem projektu Prima Materie Peace On Earth, kot je naslov njegovega albuma in kar je seveda naslov Coltranove skladbe iz tistega obdobja. Gre za obdobje neposredno pred mojstrov smrtjo, pred slabimi 30 leti; gre za čas, ko je kot njegov regularni bobnar sodeloval z njim Rashied Ali, s katerim sta med drugim sama, v duetu, posnela tudi kulturni album Interstellar Space. Gre torej za del Coltranovega repertoarja, ki ni širše znan, ki je relativno zahteven in za prav tisti del, v katerem je legendarni glasbenik konsekvntno izpeljal svojo transitivno vlogo pove-



zovalca bopovske tradicije 50. s črno avantgardo konca 60. ter s svojo nepovnovljivo avtorsko poetiko, podloženo s specifično duhovnostjo, brezkompromisno prestopil v domeno te zadnje. Za album skrbno izbran repertoar obsega pet skladb, ki so vse Coltranove, vendar od skupine predelan z vsem globokim poznavanjem in dolžnim spoštovanjem izvirnika, nato pa prepričljivo izveden po združbi prekaljenih mačkov in novincev. Odlično instrumentalno znanje; svež pristop, dobra kontrolirana medigra z veliko prostora za izkazovanje posameznikov. Glasbeni vtis, ki umešča ta projekt v kontekst polnokrvnih sodobnih jazzovskih avantur, v zadnjem času primerljiv s kakšnim Charlesom Gayleom ali Glennom Spearmannom.

Zoran Pistotnik

Aicha Redouane in ansambel "Al-Adwar":

Vokalna in instrumentalna umetnost Egipta 19. stoletja (Ocora)

Salamat meet Les Musiciens Du Nil:

Salam Delta (Piranha, 1995)

Eh... Egipt s stotimi obrazy. Malce hecna mešanica referenc in odsefov na dveh naključno skupaj vrženih in ocenjevanih zvočnih nosilcih. Na eni strani odzvanjanje preteklosti in kartezijsko držanje vseh pravil igre egipčanske glasbe 19. stoletja, da ne rečemo kar rekonstrukcija neke napol odmrle ali vsaj močno evoluirane muzike, ki jo za povrh igrajo še skorajda sami neegipčani: pevka Ajša Reduan je Maročanka, ki je od ranega otroštva živelja v Franciji in se je morala hudo potruditi, da je perfekcionirala svoje znanje klasične in dialektalne arabščine, najprej na pariški univerzi, nato na izpopolnjevanju na kairski univerzi in v koranski šoli, sicer pa je poleg glasbenice tudi arhitektka; v njenem takhtu (po vseh pravilih sestavljenem egipčanskem komornem orkestru) igrajo še kanunist, sicer Egipčan, a živeč skorajda vse življen-



je v Parizu, lutnjist, rojen v Casablanci, tudi živeč že desetletja v Parizu, violinist iz delte Nila, živeč v Franciji, ter libanonski etnomuzikolog in tolkalec, tudi živeč v Franciji. Na drugi strani session polnokrvnih egipčanskih muzikantov, ki živijo, rastejo, utripajo in se spreminjajo skupaj z egipčanskim izročilom ter sodobnostjo. In sicer kairskih muzikantov, ki nadaljujejo Ajši k srcu priraslo tradicijo Um Kalsum, Saliha Abd el Haja, Jusufa el Manjalavija, Salama Higazija in drugih mojstrov arabske klasične glasbe egipčanske šole, hkrati pa vanjo vnašajo sodobni utrip živega Kaira in živega Egipta. Nenavsezadnje je srečanje Kairčanov in Kairčank z žurerji druge, popularnejše (beri: bolj ljudske oz. manj urbane) tradicije Gornjega Egipta, našimi drugogodbaškimi znanci Les Musiciens Du Nil, zanimivo glasbeno srečanje dveh godb iste dežele, dveh godb, ki obe koreninita v isti davni godbi, ki pa sta ju čas in drugačen družbeni kontekst precej razločila. In da se ne zapletem v razprave, ki bi potrebovale mnogo več prostora, kot ga je na voljo: srečanje Salamata z Muzikanti z Nila je splet skladb, v katerih zdaj vladajo ciganski gornje egipčanski zveni Muzikantov z Nila (feat. Metqal), zdaj nubijski odtenki (feat. Salma), zdaj kairska citadinska klasična (a silno popularna) tradicija (feat. Fathi Ahmed), zelo poseben gost (kot pravi ploščar) Ferus Mustafov pa je poglavje zase: s tako pretanjenim občutkom se vklopi v obe



CD MANIJA

skladbi, eno citadinsko kairsko in eno nubijsko, da ga skoraj spregledamo! In kljub temu, da v takhtu ni ne klarineta ne saksofona, bi po moje lahko zaigral tudi v pravoverni, izbrani in odlični tradicionalni godbi Ajše Reduan...

Tatjana Capuder

Mansour Seck:

N'der Fouta Tooro Vol. 1 (Stern's Africa, 1994)

Prijateljstvo med Baaba Maalom in Mansourjem Seckom je lepa in topla zgodba s še lepšimi zaključki. Prav nič pretirano ni trditi, da je njuna plošča Djaam Leeli biser afriške glasbe. Seck in Maal se poznata še iz otroštva. Skupaj sta odraščala v družbi peulske glasbe v mestu Podoran, v pokrajini N'der Fouta Tooro na severu Senegala. Mansour se je rodil leta 1955 v griotski družini. Njegov oče je pogosto igral na afriško kitaro 'houdou' na domu premožnejše Baaba Maalove družine. Peulski grioti so instrumentalisti in recitatorji, njihove žene pa pevke. Vendar je bilo Secku petje tako zelo pri srcu, da si je drznil upreti se plemenski prepovedi in se začel učiti petja. Pri dvanajstih se je navdušil nad najboljšim pandor-

v Pariz in ko je prihranil dovolj denarja, je tja povabil tudi Secka. Najprej sta igrala predvsem senegalskim imigrantom, s ploščama Djama Leeli in Baayo pa sta se prikupila širšemu krogu poslušalcev. V evropskem glasbenem ozračju sta z orkestrom Dande Lenol pričela postopoma spreminjati in posodabljaliti svojo glasbo. Baaba Maal je zaradi svojega veličastno nenavadnega in hipnotičnega glasu zrasel v mednarodno zvezdo. Seck pa je ostal v Maalovi senci, vendar mu, kot piše v spremni besedi Lois Darlington, tako tudi ustreza, saj ima več prostora za razvijanje lastnega glasbenega jezika. In na plošči N'der Fouta Tooro imamo prvič priložnost slišati njegov samostojni in samosvoj 'glas'. Plošča v občutenju prav gotovo spominja na Seckovo in Maalovo zgodnjo glasbo, čeprav se od nje močno razlikuje. Seckove skladbe so mnogo bolj etnične ter povezane s peulsko tradicijo. Vendar je to tudi njihova prednost, z vsakim novim poslušanjem so namreč lepše in še bolj razumljive. Ploščo je Seck posnel z Dande Lenol orkestrom avgusta 1994 v Dakaru. Producent ni bil nihče drug kot znameniti Ibrahim Sylla. Baaba Maal poje ganljivo pesem Tabakaly, posvečeno pokojni Seckovi ženi. Močan pečat plošči daje pevec in kitarist Ousmane Hamady Diop. Diopov glas se po nenavadnosti prav gotovo ne more primerjati s Seckovim in še manj z Maalovim vokalom, je pa zato bolj blag, možat in hkrati nežen. Prav zaradi Diopove preproste interpretacije je najlepša izmed vseh skladb na plošči spevna Soukabe Lydom. Samo zadovoljni smo lahko, da na plošči piše Vol. 1, saj se nam bo Mansour Seck kmalu oglašil še z drugo ploščo. Decembra pa je v Dakaru posnel še tretjo. Poslušajte prvo in slišali boste, zakaj nisem edina, ki se veseli novih plošč žametnega Mansourja Secka.

Sonja Porle

Tindersticks:

Second Album (This Way Up, 1995)

Tindersticks so z drugim albumom stopili še korak naprej v razgrajevanju pop forme. Ne v smislu premišljenega oz. artističnega preseganja enostavnih obrazcev, ampak vsled njihovih

aventičnih namenov. In ti nameni so tako presneto primarni. Glasba naj bo le zvočna ilustracija naših želja oz. občutij in tukaj delitev na podvrsti odpade.

Če je glasba na prvi plošči še slonela na klasičnih rock temeljih, resda prepojenih s patosom zvočne razpuščenosti, nova plošča pomeni dokončen prelom z rockovskimi vzgibi. Nepogrešljivi Terry Edwards je poskrbel za orkestracijo, kar skupaj s širokim izborom ostalih instrumentov tvori bogato zvočno sliko. V to so potopljivi mornjajoči stih izgubljenih ljubezni, ki jih prispeva skesani dandy Stuart Staples. Glasba nas ponese še dlje nazaj v čase napol boemskih umetniških krogov evropskih prestolnic, in Tindersticks tudi s svojo pojavo nostalgичno hlastajo za vedno izgubljenimi ideali. Njihova melanholija ni bolesta, niti osvobajajoča, je le odraz stanja duha, ki se mu ne želijo upreti. Pravzaprav so Tindersticks slišati zadovoljni s svetom, ki ga vse



verneje ozvočujejo.

Evropski duh, ki veje iz njihove glasbe, jim daje prizvok monumentalne lepote, ki z leti ne zastara. Ni sledi želja po skakanju na vagončke zadnjih modnih trendov, ne v glasbenem ne produkcijskem smislu. Njihova glasba je pravi ekvivalent staremu evropskemu filmu noir, ki ne podlega zobu časa, ampak s svojim statičnim ozračjem pomirja v trenutkih, ko se nam vse ostalo povzpne že daleč čez glavo.

Janez Golič

Mohammed Wardi:

Live in Adis Abeba – 1994 (Rags Music, 1994)

Life in Adis Abeba so menda dostojni posnetki ansambla legendarnega sudanskega pevca Mohammeda Wardija. Niso samo dostojni, ampak za posnetke v živo preprosto odlični. Morda je srečna, skoraj arabska Wardijeva glasbe tista, ki ji tako pristaja, da je posneta v živo. V štirih desetletjih komponiranja in nastopanja je Wardi ustvaril razpoznavni slog – čudovito prepletanje tradicionalnega in sodobnega, arabskega in afriškega, meditativnega in plesnega.

Še najbolj nenavadno in pristrčno pa se njegova glasba sliši zaradi pridih melodij z Daljnega Vzhoda. Tudi reggae in calypso ne manjkata. Z izzivalnimi jazz in klasičnimi aranžmaji se vsi instrumenti, celo violina, trobenta, saksofon in harmonika slišijo, kot da so bili ustvarjalni prav za arabsko oz. sudansko glasbo. Vezivo glasbe pa je Wardijev visoki in fantovski glas. Tako mladosten je, da je težko verjeti, da je sam star že več kot šestdeset let. Mohammed Wardi na albumu ne igra nubijskega tamburja, inštrumenta, ki



ga virtuozno obvladuje in katerega igranje ga je skupaj z njegovo poezijo povzdignilo v vzor in inspiracijo več generacijam mlajših sudanskih glasbenikov in pesnikov. Wardi uporablja glasbene vire različnih sudanskih kulturnih izročil, poje pa v rodnem, nubijskem jeziku. Njegova besedila so polna mehkih besed in sanjavih prispodob, čeprav so akutna. Teško bi jih imenovali politična, saj avtor govori o vrednosti medčloveške tolerance in razumevanja ter poudarja, da se je pametneje usmerjati v tiste stvari, ki so nam vsem skupne, kot pa poudarjati razlike. To pa je v Sudanu že politika in Mohammed Wardi mora kljub svoji priljubljenosti pri sudanskih poslušalcih od leta 1991 živeti v izgnanstvu, najprej v Kairu in zatem v Londonu. Usodni 'greh' je storil leta 1990, ko je v begunskem taborišču Itang v Etiopiji igral več kot dvajsetisoč beguncem iz južnega Sudana. Večinoma zelo mladi in zvečine pohabljeni pogani in kristjani so pesali na glasbo muslimanskega ansambla. Obstajajo posnetki tega ganljivega koncerta – glasba je prav tako lepa in vesela kot tista, ki jo je moč slišati na Life in Adis Abeba – 1994. Med poslušanjem ne vzljubiš samo Mohammeda Wardija, ampak tudi njegovo domovino Sudan.

Sonja Porle



skim kitaristom Pape Djaanom in prijel v roke še kitaro. Minilo je mnogo let, preden si je upal javno nastopati. Medtem se je Baaba Maal šolal v Dakaru. Leta 1974 sta se prijatelja odpravila na pogumno študijsko potepanje po Zahodni Afriki. Obiskala sta griotske družine, z njimi igrala in nabilirala nove izkušnje. Mansour Seck je z lastnim znanjem in mrežo griotskih poznanstev pomagal Baaba Maalu globlje in neposredno spoznati glasbeno tradicijo. Baaba Maalove oči pa so od takrat dalje gledale tudi za prijatelja, ki je oslepel. Maal je odpotoval





The Rough Guide To World Music

uredniki: S. Broughton, M. Ellingham, D. Mudman, R. Trillo in K. Burton

(The Rough Guides, 1994)

/prodaja Kazina/

Uredniki vodnika po svetu 'svetovne glasbe' so opravili zahtevno delo in to mnogo bolje, kot smo od njih pričakovali. Napisati pregledno, zanesljivo in dosledno knjigo o glasbi, za katero nihče ne zna natančno povedati, kaj sploh je in kaj ni, niso mačje solze. Termin world music je nastal zaradi zahodnjaške glasbene industrije. Glasbeniki so se mu vedno pomalem upirali in se še zmeraj ne počutiljo povsem udobno, če se njihovo delo označi s tem imenom. Nekam nenavadno se mora počutiti, če po dvajsetih letih igranja kongoleške rumbes izveš, da nisi igral zairske glasbe, temveč world music. Tvoje delo je nekdo v Londonu vrgel v isti koš z gruzijskimi zdravilnicami in argentinskimi tangom. Veliko nas je, ki menimo, da je izraz tako širok in nejasen, da sploh nima več pomena, vsi pa hkrati priznavamo, da nam pomaga pri orientaciji po svetu glasbe in da je bil vodnik nujno potreben. Kljub nepri-

jubljenosti in obtožbam, da je izraz world music getoističen in rasističen, je videti, da bo kar ostal z nami. Nihče se ni spomnil ničesar boljšega, poslušalcev in kupcev 'glasbe z vseh štirih koncev sveta' pa tudi ni dovolj, da bi se lahko ponujala pod ustrežnejšimi in bolj specifičnimi imeni. Avtorji besedil in uredniki pravijo v uvodu, da so na začetku svojega dela pred štirimi leti nameravali izdati knjigo, ki bi imela tristo strani, a so kaj kmalu ugotovili, da so si zadali nemoogoč cilj. Knjiga se je do izida oktobra lani "zredila" na sedemsto strani in je še vedno pretanka – glede na to, kaj vse bi še lahko in moralo v njej pisati. Večjim spodrstajem so se izognili s subjektivnim pristopom in pisanjem. K tako širokemu in nedefiniranemu glasbenemu področju tako ali tako ni mogoče pristopiti drugače kot subjek-

tivno, hkrati pa ima prav osebno obarvano pisanje zaslugo, da The Rough Guide to World Music ni običajen vodnik, temveč privlačna, berljiva knjiga. Vodnik je razdeljen v trinajst poglavij, ki naj bi predstavljala širša in temeljna glasbeno-geografska področja. Znotraj le-teh posamezni pisci razčlenijo glasbeno ustvarjanje v posameznih državah ali določeno glasbeno zvrst. Vsakemu podpoglavju je dodana še diskografija. Avtorji izbirajo in priporočajo plošče po lastnem okusu. Prav pri diskografiji je opaziti, kako zelo so se ustvarjalci vodnika potrudili, da bi knjiga ne zastarala še preden bo prišla v roke bralcev. Veliko navedenih plošč sploh še ni izšlo v času izdaje vodnika. Ozko muzikološki prispevki so redki; večina avtorjev je opisala še socialno-zgodovinsko ozadje 'glasbene pokrajine' in prispevke popestrila z intervjuji, življenjepisi velikih ter prevodi pesmi. Nekateri avtorji so napisali skoraj politične članke, ker 'politike' preprosto niso mogli zaobiti. Takšen je prispevek Petra Varneya o

drugih zasedb, ampak prav vse od Tomaža Pengova, jazzistov, do Laibacha in policijskih pihalnih godb. V knjigi ni ničesar o korziški glasbi in tudi na Italijo so pozabili. Sicer pa imaš med prebiranjem knjige občutek, da je bilo delo korektno opravljeno in napake najdeš samo pri tistih glasbenih področjih, o katerih si sam dovolj dobro poučen. Oblikovanje in kazala so, kot smo pri 'Rough guides' že vajeni, brezhbitni. Knjiga je pregledna in berljiva. Kaj več še lahko zahtevamo od informativnega vodnika? The Rough Guide to World Music je O.K.

Sonja Porle

Congo Colossus: The Life And Legacy Of Franco & OK Jazz

Graeme Ewens (BUKU Press, 1994)

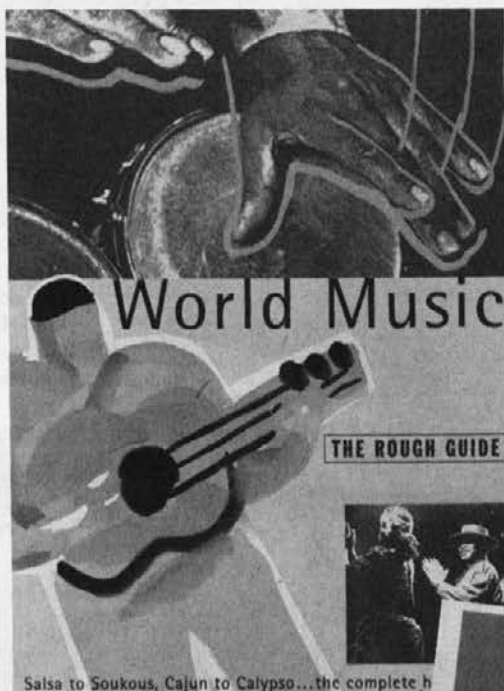
Naravnost neverjetno je, kako borna pisna refleksija stoji za 35-letno življenjsko potjo enega najpomembnejših ustvarjalcev množične godbe druge polovice 20. stoletja – zairskega glasbenika L'Okananga La Nduja Penea Luamba Makijadija; če že, potem seveda poznanega predvsem kot Granco Luambo Makijadi – za Evropo seveda samo kot Franco, za Afriko, ki ga je vse do smrti in po njej povzdigovala v nebo, pa kot Grand Maitre. Če odmislimo nekako 30 člankov, ki so o Francu in

OK Jazz izšli nekje med leti 1976 in 1993 v svetovnem tisku ter če pustimo v njihovi arbitrarnosti ob strani dokaj številne recenzije njegovih plošč, potem zna njegova dosedaj najbolj kompletna in zagotovo tudi najbolj kompetentna analitična biografija navesti samo pet (5!) biografskih enot, ki poskušajo tako ali drugače prikazati njegovo življenjsko in ustvarjalno pot ter seveda predvsem genezo njegovega večplastnega glasbenega dela. Že sam ta podatek priča, kako potreben je bil celovit prikaz njegovega življenja in dela. Za to se je potrudil angleški poznavalec afriške glasbe in z njo povezanih razmer Graeme Ewens, ki se je že sredi 80. ukvarjal s to problematiko, da bi nato lani izdal hvalevredno delo na 320 straneh. Opremljeno z bogatim dodatnim aparatom, ki knjigo naredi šele zares uporabno (prevodi in komentarji besedil najpomembnejših Francovih pesmi, zagotovo najkompletnejša diskografija do sedaj, seznam članov OK Jazz od leta 1956 do 1989, posebna kronologija dogajanja, povezanega s Francovim žitjem in ustvarjanjem od leta 1938 do 1989, seznam imen in pojmov ter seveda bogata bibliografija vsega, kar je povezano z njegovim delom). Seveda pa je osrednja dragocenost omenjene knjige sam opis življenjske poti Velikega mojstra, ki je hkrati opis geneze zairske popularne glasbe neke od 2. svetovne vojne pa do danes. Ewens Francova smrt ne zaustavi; tako, kot napove že podnaslov knjige, ga zanima tudi, kako je z dediščino, ki jo je po 35 letih glasbenega ustvarjanja in igranja evidentno osrednje vloge na zairskem glasbenem prizorišču zapustil za seboj. Prav na ta način knjiga v vsej svoji obilnosti dejansko predstavlja historični prikaz geneze zairske popularne glasbe kot takšne, le da je

osišče prikaza

Francova biografija. Ta njena večplastnost, pa tudi njena literarno spretno izpeljana zgradba samo še dodajata k atraktivnosti tega ključnega analitičnega dela iz zgodovinskega afriške kulture druge polovice tega stoletja. Congo colossus vam bo sicer pripovedoval o afriškem glasbenem velikanu; a vam bo ob tem povedal vse pomembno o politični, ekonomski in kulturni, včasih pa tudi socialni genezi Zaira in (po analogiji) večine prej kolonializiranega afriškega kontinenta v tem stoletju. Knjiga, ki se bere kot roman.

Zoran Pistotnik



Salsa to Soukous, Cajun to Calypso... the complete h

sudanski glasbi ali članek Kima Burtona o glasbi in vojni na ozemlju bivše Jugoslavije. Avtorjev je več kot sedemdeset. Najlepše izmed vseh piše Lucy Duran, zato tudi glasbo mandinskih Jajlijev najbolj približa, čeprav je pozabila omeniti nekatera imena in podatke. Nasploš so imeli pisci prispevkov o glasbi iz tretjega sveta lažje delo, saj so preprosto opisali, kaj se je in se še igra v njihovi izbrani deželi. Pisni prispevkov o evropski in severnoameriški glasbi pa so se (morali) omejiti na etnično, poudarjalno folklorno in narodno zabavno glasbo. Če bi bila Slovenija afriška država, ne bi bili omenjeni samo Avseniki in nekaj



PRAZNIČNO OB 25. LETNICI

Glasbena mladina Slovenije je svojo petindvajseto sezono delovanja obeležila s posebno delovnim praznovanjem. Med 13. in 24. majem se je po Sloveniji zvrstilo kar osem prireditev, ki so jih obletnici v čast pripravile skupaj z Glasbeno mladino Slovenije najaktivnejša področna društva – Glasbena mladina ljubljanska ter Glasbene mladine Nove Gorice, Maribora, Celja, Velenja, Bele krajine in Zasavja.

Začela je novogoriška Glasbena mladina, ki je 13. maja obletnici posvetila koncertni večer izbranih učencev primorskih glasbenih šol v prelepi dvoranici gradu Dobrovo.

Dva dni pozneje je Glasbena mladina Maribora za svoje mlado občinstvo povabila v goste belokranjske glasbenike – Tamburaški orkester Glasbene šole Črnomelj in Duo kontrabasov. 16. maja je Glasbena mladina Celja praznovala s koncertom svojih mladih glasbenikov – učencev celjske Glasbene šole, naslednji večer pa je prav posebej svečano svojo trideseto obletnico obeležila Glasbena mladina ljubljanska. /Glasbeno-mladinsko gibanje je, kot vemo, nalletelo na plodna tla najprej v Ljubljani in v Mariboru, šele pet let pozneje pa je prišlo do uradne ustanovitve republiške Glasbene mladine, ki je lahko zagotavljala kontinuiteto delovanja in izdajanje časopisa./ Glasbena mladina ljubljanska je svoj svečani koncert pripravila nadvse skrbno: v Veliki dvorani Slovenske filharmonije so pred polnoštevlnim občinstvom najprej zazvenele fanfare s skladbo, ki jo je posebej za to priložnost napisal mladi skladatelj Igor Krivokapič, nato pa je z večerom izbranih pesmi nastopil mešani mladinski pevski zbor Veter. Ta zbor ljubljanskih srednješolcev, ki ga zadnji dve leti vodi Urša Lah, je pred šestimi leti nastal prav na pobudo in ob izdatni pomoči Glasbene mladine ljubljanske. Prijetno zaokrožen večer je vodil mladi igralec Jernej Kuntner.

18. maja se je praznovanju pridružila Glasbena mladina Velenja, ki je v dvorani svoje Glasbene šole pripravila koncert mešanega mladinskega pevskega zbora Centra velenjskih srednjih šol pod vodstvom Danice Pirečnik. Naslednji dan je slavila Glasbena mladina Bele krajine, že petindvajset let eno najaktivnejših društev v Sloveniji. Poleg mladih solistov, ansamblov in tamburaškega orkestra svoje Glasbene šole ter dua kontrabasov je na svoj slavnostni koncert povabila tudi mladi godalni kvartet bratov Feguš iz Maribora.

Jubilejne glasbenomladinske prireditve so dosegle vrhunec v soboto, 20. maja v Ljubljani. Po dopoldanski otvoritvi razstave tiskovin, nosilcev zvoka in fotografij v Koncertnem ateljeju Društva slovenskih skladateljev,

je v Veliki dvorani Slovenske filharmonije zaživel Popoldanski maraton mladih glasbenih skupin z vseh koncev Slovenije, ki sta ga vodila Mateja Koležnik in Vlado Kreslin. Pisana paleta sestavov od kvarteta pa do šestdesetčlanskega pihalnega orkestra je prikazala pestro glasbeno dejavnost naših mladih glasbenikov širom po Sloveniji. S četrturnimi sporedi so nastopili mešani mladinski pevski zbor Veter z zborovodkinjo Uršo Lah, Kvartet harf Glasbene šole Koper, Godalni kvartet bratov Feguš iz Maribora, Tamburaški orkester Glasbene šole Črnomelj pod vodstvom Silvestra

mnohi povabljeni. Ob prisrčnih pogovorih in obujanju spominov na lastno udeleževanje v glasbenomladinskih vrstah so "stari glasbeni mladinci" z vseh koncev Slovenije poslušali nekaj nagovorov članov sedanjega predsedstva Glasbene mladine Slovenije, kot se ob takšni obletnici spodobi pa je predsednik Nenad Firšt šestintridesetim najzaslužnejšim izročil priznanja za njihov prispevek k razvoju glasbenomladinskega gibanja na Slovenskem.

Sledil je slavnostni večerni koncert, ki je na odru Velike dvorane Slovenske filharmonije zbral nekaj tistih renomiranih slovenskih koncertantov, ki so začeli in tudi ostali v glasbenomladinskih vrstah. Program je s kratim nagovorom uvedel častni predsednik Glasbene mladine Slovenije, gospod Miloš Poljanšek, z zanimivimi skladbami različnih stilnih obdobij pa so nastopili Trobilni kvartet Gallus, kitarist Jerko Novak, flautist Cveto Kobal, multiinstrumentalist Lado Jakša, Trio Lorenz z mezzosopranistko Evo Novšak Houška in Pihalni trio Slowind. Vežno besedo je oblikovala Bogdana Herman.

Ta dan sta se praznovanja udeležila tudi dva tuja gosta, generalni sekretar Glasbene mladine frankofonske Belgije, gospod Claude Micheroux, ki je ob enem predsednik Zveze evropskih Glasbenih mladlin, in generalni sekretar Mednarodne zveze Glasbenih mladlin, gospod Dag Franzen. V poštnem predalu Glasbene mladine se je nabral kupček prisrčnih voščil prijateljev, ki se praznovanja niso mogli udeležiti. Praznovanje jubileja je 24. maja sklenila Glasbena mladina Zasavja s koncertom svojih pihalnih skupin v Delavskem domu v Zagorju.

Da bi zgodovina slovenske Glasbene mladine prehitro ne utonila v pozabo, je Glasbena mladina Slovenije izdala tudi posebno jubilejno številko revije, v kateri je v obliki kronike zabeležila najpomembnejše dogodke in aktivnosti preteklih tridesetih let. Morda bo ta zapis olajšal delo prihodnjim generacijam, ko bodo ob kakšni visoki okrogli obletnici v arhivih iskale podatke o glasbenomladinskem dogajanju.

Kaja Šivic



Z otvoritve razstave

Kvartet harf iz Kopa z Vladom Kreslinom; foto: Tilen Vajt

Mihelčiča najmlajšega, Camerata Carniola Glasbene šole Kranj, Marko banda iz Prekmurja, Mednarodni otroški godalni orkester YEM iz prostora Alpe Jadran z dirigentom Igorjem Kuretom, Pihalni orkester Glasbene šole Celje z dirigentom Juretom Krajncem in solistom Matevžem Zaveršnikom na ksilonu, nazadnje pa še Mladinski pihalni orkester in vokalna skupina Glasbene šole Zagorje z dirigentom Dragom Peterlinom in solistom na trobenti Urošem Pečnikom. Triurni koncert je s pestro paletto zvrstil in z živahno, svežo izvedbo razgibal ozračje v Slovenski filharmoniji, kjer so se takoj po sklenjenem maratonu na svečani seji zbrali

Sestavlja Igor Longyka

MOJSTRI KLASIČNE GLASBE V UGANKAH

Tema ugank v zadnji letošnji številki revije GM je zadnji zvezek prve serije Mojstri klasične glasbe, ki izhaja pri založbi Mladinska knjiga. Obravnava znamenitega ruskega skladatelja, ki je na sliki v križanki.

Razpis

Rešitve skandinavke pošljite do 20. junija 1995 na naslov Revija GM, Kersnikova 4, 61001 Ljubljana.



IZBOR IN OZNAČBA DREVES ZA POSEK		LOV NA POLJE	MUSLIM VERSKI POGLAVAR	ŠUMEČA PIJAČA	PERZIJA	GM	ČEŠKA OBLIKA MOŠKEGA IMENA	PASTIRSKA PESEM, IDILA	FORMOZA
PRIKAZI, PREDSTAVITVE						HČERIN MOZ			
OPRIJEM									
DOMAČINKA									
SREDNJI									
PREDLOG			DAVŠČINA V STARI AVSTRIJI	MALIK	LISA	FOTOGRAF ŽNDARŠIČ			
REDKA KOVINA						MONGOLSKI VLADAR			
						VKLJUČITEV			
FLAMSKI SKLADATELJ, MOJSTER 3 NIZOZEMSKÉ SOLE (JOSQUIN DE)	NARAŠČANJE	PREBIVALKA IRSKE	IN TAKO DALJE	ANGLEŠKI ROCK GLASBENIK (IME IN PRIIMEK)	RUSKI SKLADATELJ (ANATOL)		SLOVITA GORA V SVIČI (3970m)	VISOK GORSKI VRH	GM
POST SCRIPTUM				TRAČNICA	IGLAVEC				KAJNOV BRAT
REDKOSTI					ČEŠKI PISATELJ (ALDIS)	JUŽNO AMERIŠKO GORSTVO	ROMAN RUSKEGA PISATELJA NABOKOVA		
SKUPNA BOJINIH LETAL						OBLIKA POMOŽNEGA GLAGOLA	RUSKI SKLADATELJ LJADOV	OGIBANJE	
SOCIALNI POLOŽAJ			PREBIVALKA GRČIJE	MEDVEDEK VREČAR			MEHURČKI	PRAVOSLAVNA SVETA PODOBA	
GM	JOK	UBOŽICA	EISENHOWERJEV VZDEVEK TUJE ŽENINE	POGORJE V JUŽNI BELGIJI			ZORANA ZEMLJA		
				GDIP			UKANA		
PRI SOJNO POBOČJE					ANTON INGOLIČ	DEJANJE			
					GLAVNI ŠTEVNIK	20. IN 8 ČRKA	ILOVICA (STARINSKO)	REAKTIVNO LETALO	ALEKSANDER (KRAJŠE)
TRAK PRI ODLIKOVANJU				ZHIZANA NOTA		ZGOOBA			
				ALUMNIJ					
RIMSKI POZDRAV			AMERIŠKI PEVEC ZABAVNE GLASBE (FRANKIE)			POGANJALEC			
						AVSTRIJA			
NEOMEJENO TRAJANJE			NOVO SREBRO			GLAD			

Rešitve iz 7. številke

1. Nagradna anagramna izpolnjevanke: RAVEL, 2. Plesne izpolnjevanke: 1/ BOLERO, 2/ LA VALSE, 3/PAVANA, 4/VALČEK, 5/FANDANGO.

Nagrajenci:

22. zvezek s cedejem zbirke Mojstri klasične glasbe prejmejo Marjana Kreže iz Limbuša, Luka Gabršček iz Ljubljane in Sabina Grahek iz Novega mesta.



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

Serijo lahko naročite tudi po telefonu 061/40 24 07, ki vam je na voljo 24 ur na dan!

NOVIČKE

Zadnje dni letošnjega marca je potekalo tradicionalno **Mednarodno tekmovanje za mlade glasbenike v italijanski Stresi**. Tokrat se ga je udeležilo okoli tri tisoč tekmovalcev iz različnih evropskih držav. Edina predstavnica Republike Slovenije, **17-letna pianistka Aleksandra Pavlovič** iz Postojne se je predstavila v kategoriji F s še 44 mladimi pianisti in s 95 osvojenimi točkami prejela prvo nagrado. Mlada glasbenica, ki obiskuje postojnsko gimnazijo, je trenutno učenka eksperimentalnega oddelka profesorja Sijavuša Gadžijeva v Slovenskem centru za glasbeno vzgojo Emil Komel v Gorici.

Mladi slovenski violinisti so aprila na **13. tekmovanju Glasba brez meja v italijanski Gorici** dosegli izjemen uspeh. Med vsemi udeleženci so pobrali največ nagrad.

V kategoriji do 11 let so si prisvojili obe prvi in obe drugi nagradi, (prvi sta prejeli Barbara Danko in Kristina Šuklar), v naslednji kategoriji je s prvo nagrado izstopal 13-letni Žiga Brank, pa tudi v najvišji kategoriji so po drugi in peti nagradi posegli tekmovalci iz Slovenije, ki so v celoti pobrali kar trinajst nagrad.

Romi svoj največji shod na evropskih tleh pripravljajo v francoskem mestecu Sts. Maries de la Mare, kjer praznujejo dan svoje zaščitnice, svete Sare. Tako kot lansko leto se je tudi tokrat shoda udeležila skupina **Šukar**, ki se je tam mudila od 19. do 27. maja.

Otroški godalni orkester YEM, ki ga sestavljajo mladi glasbeniki, stari od osem do petnajst let, se te dni pod vodstvom svojega dirigenta Igorja Kureta udeležuje 4. glasbenega festivala evropske mladine v Budimpešti. Mladi ansambel, ki je 20. maja nastopil v Slovenski filharmoniji v Ljubljani na Popoldanskem maratonu ob 25. obletnici Glasbene mladine Slovenije, je nastal na pobudo Združenja mladih evropskih glasbenikov (YEM). Umetniški vodja, tržaški violinist in pedagog Igor Kuret je v 54-članski sestavi letos povabil mlade talente iz Padove, Mester, Benetk, Vidma, Gorice, Tržiča, Trsta, Nove Gorice, Kopra in Reke.

MEDNARODNI FESTIVALI IN SEMINARJI

11. Mednarodni kulturni festival Idriart Bled

bo potekal **od 29. julija do 3. avgusta**. Festival bo tako kot doslej preplet zanimivih predavanj in delavnic, izletov in koncertov. Nastopili bodo Slovenski madrigalisti, violinist Miha Pogačnik, čembalist J. Sonnleitner, pianistka Marija Namičeva, Ansambel Terlep, Gledališče Tone Čufar z Jesenic in Linhartov oder iz Radovljice, Orkester Akademije Hamburg, harfistka Mojca Zlobko, violončelist Miloš Mlejnik, pianist Janko Šetinc, pianist Pi-Hsien-Chen, APZ France Prešeren iz Kranja, člani simfonikov RTV Slovenija ter dirigent Elmar Lampson.

Izredno bogat program udeležence seminarjev in poslušalce koncertov vabi ne le na različna blejska prizorišča, ampak tudi na grad Borl, v Slovensko filharmonijo v Ljubljani ter v različne slovenske cerkve.

XIII. Festival Radovljica 1995

Avgusta se v Radovljici obeta kar sedem vrhunskih koncertov stare glasbe z otvoritvenim spektaklom, ki bo festival uvedel prvi večer ob sončnem zahodu:

sobota, 5. avgusta ob 21.15.....

Sarrband (Bremen) & Mladinski zbor Osnabrueck
program: *Rdeča knjiga samostana Monserrat (konec 14. stoletja)*

torek, 8. avgusta ob 20.30.....

Clemencic Consort (Dunaj)
program: *visoko in pozno-baročna solosonata in trionsonata (Corelli, Händel, Marcello, Caldara, Barriere in stare pastirske pesmi)*

četrtak, 10. avgusta ob 20.30.....

Shalev Ad-EI (čembalo), Andreas Kroeper (prečna flavta), Richard Boothby (viola da gamba)
program: *Rameau*

sobota, 12. avgusta ob 20.30.....

Fretwork (kvartet viol da gamba

iz Londona)
program: *Purcell (ob 300. obletnici smrti) in glasba sodobnikov*

torek, 15. avgusta ob 20.30.....

Concerto Italiano (vokalna zasedba iz Torina in Pescara)
dirigent Rinaldo Alessandrini
program: *Monteverdi – madrigali na besedila Torquata Tassa (ob 400. obletnici smrti)*

četrtak, 17. avgusta ob 20.30.....

Margareth Iping (sopran), Marijke Miessen (kljunasta flavta), Wouter Moeller (baročni violončelo), Glen Wilson (čembalo)
program: *Monteverdi, Telemann, Handel, Corelli*

sobota, 19. avgusta ob 20.30.....

Hortus Musicus (Tallin): 16-članski vokalno-instrumentalni ansambel pod vodstvom Andresa Mustonena
program: *glasba italijanske in francoske renesanse (Gastoldi, Praetorius, de Lassus, Phalese, Attaignant, Bendusi)*

Informacije:

Koncerta agencija Klemen Ramovš Management, Ljubljana, Slovenska cesta 1, tel: 061/125-33-66.

1. Mednarodni seminar flavtistke Irene Grafenauer in harfistke Marie Graf

bo potekal **od 24. do 30. septembra 1995** v portoroškem Bernardinu. Sodelovali bosta harfistka Mojca Zlobko kot asistentka in pianistka Vlasta Doležal Rus kot korepetitorica flavtistov. Na predvečer seminarja, 23. septembra ob 21.00, bosta Irena Grafenauer in Maria Graf koncertirali v portoroškem Avditoriju.

Informacije in prijave:

Kulturna agencija Lane d.o.o., Log, Cesta dolomitskega odreda 35, Brezovica, tel/fax: 061/653-838.

KUPON



Rešitve pošljite s tem kuponom na naslov Glasbena mladina Slovenije, Kersnikova 4, 61000 Ljubljana do 20. junija 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

Heavy TEŽKO (P)LESNO les VZHAJANJE wanted

Foto: Aljoša Rebolj

sonce

Prvi petek velikega travna, popoldne. Dogajanje na mali terasi (skorajda) sredi Ljubljane. Tri nadstropja niže vajnica predstavljancev. Zvočno ozadje pogovora: njihove poslednje stvaritve. Z njimi so do neke mere že zadovoljni. Čeprav jih kanijo v mešalnici ljubljanskega Kif Kifa še dodelati. Kot zasedba sama je tudi njeno ime nadnarodno. Izza Heavy Les Wanted tiči več pisav, prevodov in razlag. Temeljna pa je še vedno tista, ki jo je imel v mislih prejšnji frontman (u. p. (urbani poet) A. Đ.): IŠČE SE TEŽEK LES. Prvo priložnost, da ga najdete, ponuja njihova sveža zgoščenka, drugo pa nastop ob boku The Roots na dodatnem koncertu letošnje Druge godbe.

predzgodovina

Nekje v zgodnjih devetdesetih je v prestolnici bivala mladiška zasedba RC RAPPERS, ki je bila podvržena hitrim menjavam igralcev, njihov kapetan pa je ostal in postal edini vezni člen med predpreteklostjo (RCR) in sedanostjo (HLW). Mogoče jih je kdo celo uzrl na odmevnem koncertu v podzemlju Kluba K4. Zavoljo nravi njihove godbe in števila njenih potrošnikov pri nas pa bi Heavy Les Wanted lahko še danes istovetili s pojmom underground. Njihov prvi javni nastop pod zaščitno znamko HLW sega v davno triindevetdeseto leto, ko so v družbi ostalih (Fancy Lazy, Coptic Rain in Demolition Group) šprudlali zbranemu občestvu na Študentskih kulturnih dnevih v predverju Križank. Neurodancer, cyber gledališki projekt Iztoka Lovriča in njegove grenikave združbe, jih je prvič položil na nosilec zvoka. Frontman Call Ya o soundtracku Neurodancer meni, da je bil "sicer ne ravno uspel projekt, pa vendarle z za tisti čas dovolj zrelihi komadi". Kar sploh ni čudno, glede na to, da so za projekt združili moči Iztok "Grejpfрут" Lovrič, Peter "Coptic" Penko in Gregor "Capone" Strniša. In odsihmal je glas o HLW segel dlje kot v deveto vas.

zgodovina

Lanskoletna razvpita zgodnjepoletna zabava pred ploščarno na Krakovskem nasipu je porodila naslednje:

a) niti ne pretrgano igranje skoraj polovice ducata ljubljanskih bendov (med njimi seveda HLW), ki ga je neposredno prenesla tudi študijsko urbana radijska frekvenca;

b) gnečo na eni izmed ljubljanskih ulic, ki ji je ob 22.00 sledila intervencija v modrem;

c) Žare Pak – Legenda sliši HLW v živo in si reče: "Ne poznam človeka, ki si v svoj studio ne bi želel povabiti tako dobre vokalno instrumentalne zasedbe. Fantje, na stečaj vam odpiram vrata mojega Kif Kifa!"

Po mesecu jesenskega snemanja v studiu HLW sporazumno sklenejo: Ali gre En solo, Call Ya s specifičnim ragga vokalom pa naj bo novi človek na čelu odra. Na violinskem tečaju v Avstriji par trenutkov pred tem JAMirko V.I.P. (vezni člen iz drugega odstavka, bobnar in spiritus movens HLW) spozna Italijana Simoneja D' Eusania, ki HLW oplemeniti z ambientalnimi zvokom klaviatur in transnacionalnostjo. D' Eusanio ni edini hevilesvontovec z neslovenskim potnim listom. K sodelovanju z bendom namreč Simone pritegne še Michelangela Marinellija (alt & sopran saks), Andrea Fontana (bobni, tolkala) in tolkalca Pietra Spontoneja. Če prištejemo še Boštjana Boneta (trobenta) in Sandija Ceja (pozavna), ki sicer sodita v kulturno umetniško tolpo GAS, se število stalnih in dopisnih članov HLW močno približa slabemu ducatu, ki ga pokažejo dvakrat: na koncertu v Novi Gorici in na novoletni zabavi v klubu Nexus.

nanašalnice

Davno tega kitarist Simon JAMirkotu prezentira Zornov projekt Naked City, ki da HLW končni povod za zlepljanje različnih zvočnih vzorcev v eno, čeprav Zorn ne goji ravno plesnih vibracij, ki pa se jim HLW nekako ne morejo odreči. Call Ya reče: "Referenca je vse, od jazza do ambienta. Poslušam različne glasbe. Skoraj vse, razen tega, kar raste na senčni strani debela. Tukaj mislim predvsem na angleško indie sceno in ameriški grandž. Edino, kar je zdaj dobrega v rocku, recimo bendi kot Blues Explosion, pa je tako ali tako revival Rhythm & Bluesa." Mirko: "Referenca je fonk, pogojno bi lahko našemu početu rekli plesna jazz godba, acid jazz, čeprav to še zdaleč ni vse. V bistvu razvijamo Heavy Les stil, kjer gre za mešanje mainstream stilov: funka, jazza, hip hopa, reaggeja..." Basist Sandi pridoda: "Naš cd reflektira to, kar se dogaja: gre za stilsko fuzijo vsega, kar je glasbena scena proizvedla v zadnjem času. Nekateri temu

obdobju pravijo obdobje forme." Plošči poleg starejših komadov (v Booty Burn prenaslovljena Helena, Ragga Attack) dajeta poseben žmoht tudi komada, ki so ju posneli na jam sessionu s švicarskimi poliglotskimi hip hoperji Silent Majority, da o kompoziciji s črno vokalistko Asyo Makawi sploh ne trošimo prostora. Za novo Grejpfrutovo predstavo bodo posneli celo Elvisovo priredbo, ki bo skupaj s priredbami eminenc zaljšala na zgoščenki izdano zvočno sled predstave. S produkcijo cedeja Heavy Les Wanted je pa takole: "Mi, pa Mirko, pa Žare."

jutri

Druga godba bo torej letos predstavila tudi za 'Slovenze' ne najbolj navadno glasbeno prakso, ki ji je z levo sceno širok kanal izkopal Ali En. Težko lesar-



sko jedro na odru Križank bodo: JAMirko V.I.P. (bobni), Call Ya (vokal), Simon (kitara), Sandi (bas), Simone (klaviature) in Rok (tenor saksofon). Ne glede na odmevnost njihovega nastopa, pa njihova pojavnost na desnem bregu slovenske scene ni vredna samo pozornosti, ampak tudi trepljanja po ramenih: "Fejst fantje stel!" Pa leseno in težko poletje...

Napo & Vrečko



MARTA SEBESTYEN
prvi glas
5. Okarina Etno festivala