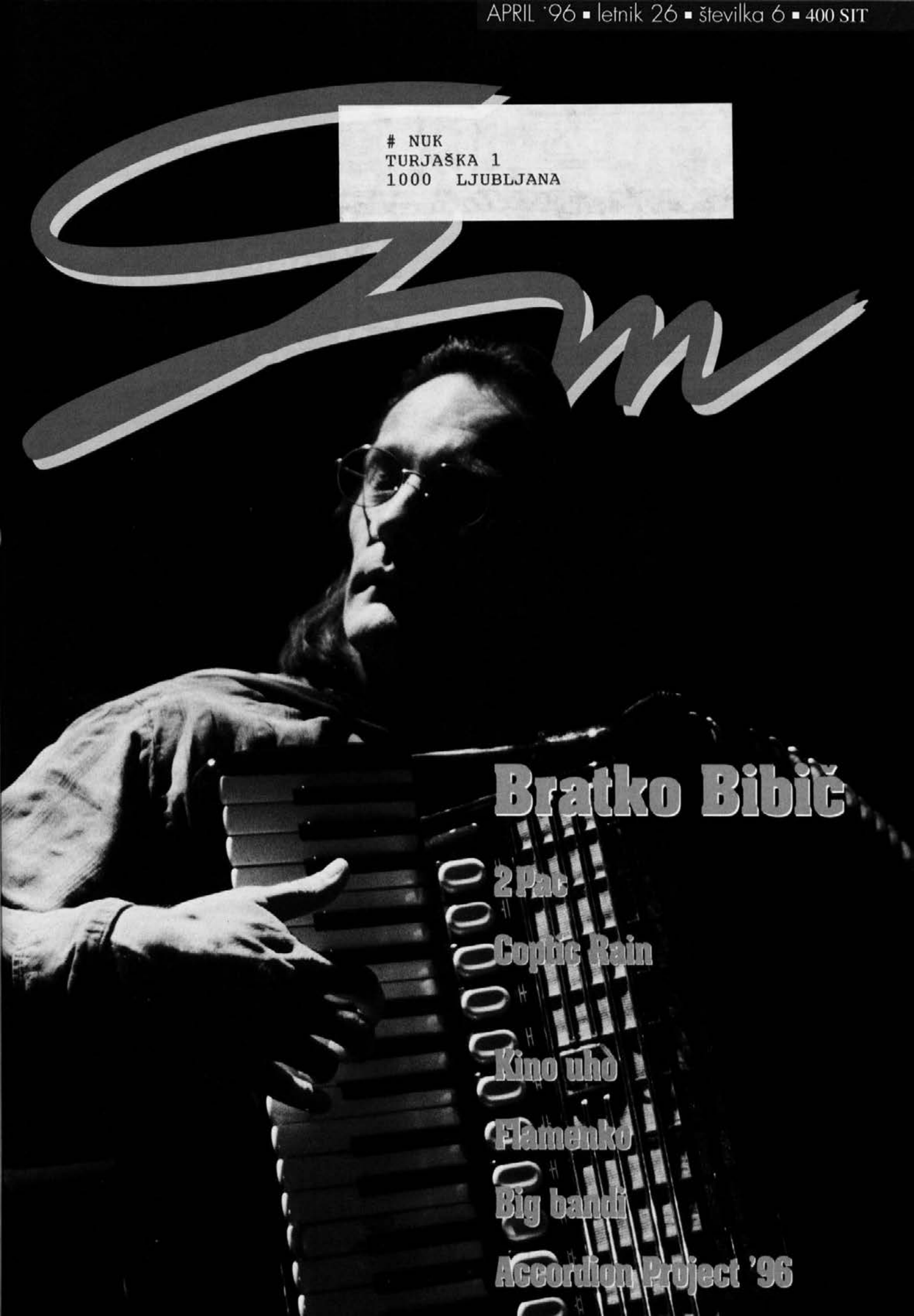


NUK
TURJAŠKA 1
1000 LJUBLJANA



Bratko Bibič

2 Pac

Coptic Rain

Kino uho

Flamenko

Big bandi

Accordion Project '96

DRUGA GODBA

DRUGA GODBA V
MAJU!

DAKOTA
13. MAJA
OB 21.00



Otto Lechner

ACCORDION PROJECT 1996

"The Accordion Tribe
and Medicine Man Tour"

with: Guy Klucevsek (USA),
Maria Kalaniemi (Finland),
Bratko Bibic (Slovenia),
Otto Lechner (Austria),
Lars Hollmer (Sweden)



Bratko Bibic



Guy Klucevsek



Lars Hollmer



Maria Kallaniemi

rubrike:

pred koncertom:	12
killdozer	
urbana črna:	13
two faces of 2pac	
rock music junk shop: ...	14
louvin brothers	
jazz/impro:	19
bigband – big bend ali big benk	
tema:	22
flamenko – umetnost kot način življenja	

gm novice/gm news:

• kvartet pan	15
• ansambel za sodobno glasbo glasbenih mladlin evrope v belgiji	
• srednješolski zbor veter	

recenzije:

• cd manija x 16	24
• z odra	29

in še:

• od tod in tam	2
• kopenhagen, evropska kulturna prestolnica	3
• na obisku v graški operi	4
• kino-uho ali zvok nemega filma, pogovor z mihom zadnikarjem	5
• nagradna križanka	30
• oglasna deska	32

intervjuji:

BRATKO BIBIČ	7
harmoniko nazaj!	

skorajda neverjetno je, kako malo smo na slovenskem pisali o delovanju glasbenika, ki ga dobro poznajo vsi evropski in ameriški poznavalci druge in drugačne godbe; mlajši morda ne poznajo niti legendarne zasedbe **begna-grad**, a gre za enega najpomembnejših poglavij v slovenski glasbeni zgodovini, je v uvodu intervjuja z **bratkom bibičem**, ki nosi naslov naslovom **harmoniko nazaj**, zapisal **rajko muršič**.

GUY KLUCEVSEK, MARIA KALANIEMI, LARS HOLLMER IN OTTO LECHNER	10
pred drugogodbenim nastopom harmonikarske vračevske zalege	

ali se harmonika ponovno vrača z velikimi koraki? turneja "harmonikarskega plemena in vrača nas bo zadela 13. maja v **dakoti**, plemenitaši in vrači pa so **rajku muršiču** odgovorili na nekaj harmonikarskih vprašanj; pobudnik projekta **guy klucevsek** je bil najbolj zgovoren: "... skladatelji so odkrili, da lahko uporabljajo melodijo in harmonijo, ne da bi bili retro-, reakcionarni, neoromantični, neoklasični ali nostalgčni..."

COPTIC RAIN	33
portret by Napo&Vrečko	

coptic rain dies irae, 1993.
eleven: eleven, 1995.
oboje založila berlinska *dynamica* (*coptic rain* njenih prostorov še ni obiskal)
vsebuje: *petra penka* in *katrin radman*; v studijskih strojih preoblikovane kitarske fraze; s taisto strojno opremo obdelan vokal; visoko energijski kotaleči se ritem;



Foto: Urška Černe



Foto: Žiga Koritnik



Foto: Aleksandra Vajd

IMPRESUM

Uredništvo: Bogdan Benigar (v.d. odgovornega urednika), Tatjana Capuder (lektorica), Branka Novak, Kaja Šivic (glavna urednica); **Oblikovanje in tehnično urejanje:** Igor Resnik.
Priprava: Jabolko BS. **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) je 1.200 SIT. Odpovedi sprejemamo pisno za naslednje obračunsko obdobje.
Številka žiro računa: APP 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.
Fotografiji na naslovnici: Bratko Bibič **Foto:** Urška Černe
letnik 26 / Št. 6/ april 1996, cena v prosti prodaji 400 sit



Skupina **COME** in **STEVE WYNN** so nekaj komadov sicer posneli že lani, marca pa so jih v ZDA prvič tudi javno izvajali. Podrobnejša predstavitev njihove glasbe je napovedana za maj, ko naj bi pri založbi Zero izšla cedejka z omenjeno glasbo.

Newyorška publika ima v kulturni ponudbi poleg nešteti koncertov na voljo tudi video posnetke o preživljanju prostega časa akterjev s scene. Med najbolj zanimivimi tovrstnimi primerki je ribarjenje **JOHNA LURIEJA** iz Lounge Lizards z znanimi osebnostmi glasbenega in filmskega sveta. Film so prikazali v Knitting Factory, poleg Lourieja pa so na Jamajki in Kostarki ribarili še Tom Waits, Matt Dillon, William Defoe in Jim Jarmush.

Zastopnica večih ameriških neodvisnih založb in založniška hiša **SOUTHERN STUDIOS** napoveduje skorajšnje nove izdaje skupin Mule, Lee Harvey Oswald Band in Shellac, končno pa bo objavljen tudi split-singel, ki sta jo skupini Killdozer in Alice

venec že nared za izdajo.

Neodvisna kalifornijska založba Rastascan (POB 3073, San Leandro, CA 94578) je v začetku leta kot tribute album preminulemu **SUNU RAJU** pod naslovom Wavelength Infinity izdala dvojno cedejko. Na njej je mogoče prisluhniti Rajevi poeziji, ki jo berejo Malcolm Mooney (Can), Art Hoyle in Dave Greenberger (Duplex Planet), ter 32 komadov, ki jih izvajajo različni jazz ansambli, pa tudi Cocktails z Kenom Vandermarkom, Elliottom Sharp, NRBQ, Miss Murgatroid, Eugene Chadbourne in Jimmy Carl Black, Residents, Thurston Moore z Ezro La Plantom in drugi.

Založba **CAROLINE** je novembra sicer že izdala Collection II skupine Misfits, na kateri so zbrane praktično nedostopne singlice, konec februarja pa je na trg poslala še box-set štirih cedejk, na katerih naj bi bili zbrani vsi komadi, ki jih je skupina kdaj koli posnela, Danzigov solo singel Spork City-USA, njihov legendarni album Static Age iz leta 1978 in

mnoge druge redkosti. Ob glasbi je na voljo tudi 28 strani spremnega besedila in slik, besedil pesmi, spisek celotne disko-grafije in nekaj "fancy" presenečenj.

RAMONES so se sicer trdno odločili za razpad skupine, vendar pa so si glede poslednjega koncerta premislili že stokrat. Potem ko so koncert v dvorani Academy v New Yorku 29. februarja prodali kot svoj zadnji ameriški koncert in ga posneli (kmalu naj bi tudi izšel), nove informacije govorijo o tem, da bodo zadnje nastope v ZDA vendarle imeli na potujočem festivalu Lollapalooza, na katerem bodo po zadnjih podatkih med drugim koncertirali tudi Rancid, PJ Harvey in Soundgarden. (viva)

V New Yorku vsa družbena smetana hodi gledat novi musical z naslovom **RENT**. Izjemno zanimanje za predstave je tako dvignilo ceno vstopnic, da se namesto mladine, ki ji je delo pravzaprav namenjeno, pred vhom v New York Theater Workshop drenjajo Stallone, Madonna, Whitney Houston in drugi bogataši. Musical Rent so oblikovali mladi iz East Villagea in govori o njihovem življenju, o aidsu, o brezizhodnosti njihove mladosti, glasba pa je mešanica rocka, salse, reggeja in celo gospela. Nekaj dni pred premiero v malem teatru v East Villageu je mladi rockovski skladatelj, ki je napisal tudi besedilo, umrl. To je še povečalo voljo ansambla, da preseli predstavo v "center" in Rent se je ta mesec pojavil na Broadwayu. Kritike so izjemno pohvalne, tako samega dela kot tudi večine odličnih mladih igralcev in pevcev.

V fonolaboratoriju Akademije znanosti in umetnosti v Budimpešti so odkrili 6 valjev s posnetki 13 pesmi, ki jih je leta 1898 Bela Vikar posnel na Tišini v Prekmurju. Pesmi v slovenskem jeziku sta mu zapela Franc Džuban in Ana Horvat. Ti **NAJSTAREJŠI POSLEJ NAJDENI POSNETKI SLOVENSkih LJUDSKih PESMI** so že

transkribirani, presnetke pa zdaj hrani tudi Glasbenonarodopisni institut v Ljubljani.

Slavni ameriški minimalist **STEVE REICH** je v zadnjem času zaradi svoje šestdesetletne pogosto na sporedih koncertov velikih glasbenih hiš, ne le v ZDA, ampak tudi v Londonu. Šestdesetletnico praznuje tudi eden najuspešnejših nemških skladateljev našega časa, **ARIBERT RIEMANN**, ki je večino svojih del posvetil vokalu. Že zgodaj se je navdušil za samospjev in je sam odličen klavirski spremljevalec. Prav tako ga privlači opera, s katero je dosegel slavo, saj je njegov Lear skupaj z Vojaki Bernda Aloisa Zimmermanna najpogosteje izvajano sodobno operno delo v zadnjih tridesetih letih. (kš)

Yamaha Graz Meeting, ki nosi naslov **KEYS**, ponuja od 23. do 26. aprila med odličnimi pianisti tudi znamenitega Cecila Taylorja, ki bo nastopil solo, ter Marilyn Crispell, ki bo nastopila v triu s saksofonistom Ursom Lemingruberjem in bobnarjem Fritzom Hauserjem.

ULRICHSBERGER KALEIDOPHON bo letos od 3. do 5. maja. Zvezde festivala, na katerem bo nastopilo 11 zasedb, so NRG-Ensemble, solo program bobnarja Gerryja Hemingwaya in čelistke Frances-Marie Uitti in String Group trobentača Davea Douglassa.

Na letošnji **DRUGI GODBI** (od 8. do 15. junija) bodo nastopili Buckwheat Zydeco (ZDA), Salif Keita (Mali), Sierra Maestra (Kuba), Okay Temiz Magnetic Band (Turčija), Fun-Da-Mental (VB), Huun-Huur-Tu (Tuva), Shikamoo Jazz (Tanzanija) z gosti, Wutu Wupatu (Grčija) in Gianni Gebbia (Italija). Slovenske barve bosta zastopali Lolita in Bogdana Herman. Prvič na Drugi godbi bo potekal tudi celovečerni (nočni) DJ program v Dakoti z eno najbolj cenjenih "worldmusic" didžejk DJ Ritu iz Velike Britanije.

Po podatkih Interneta naj bi umrl **JEFFREY LEE PIERCE**, dolgoletni vodja kultne rockovske zasedbe The Gun Club, s katero je izdal nekaj nepozabnih plošč z obilico odličnih komadov. V Ljubljani je nastopil dvakrat. Leta 1991 z The Gun Club na Drugi godbi in predlani kot Ramblin' Jeffrey Lee v Slovenskem mladinskem gledališču. Od vseh rockovskih glasbenikov, ki so se uveljavili v osemdesetih, je najgloblje posegel v tradicijo bluesa. (bb)

Jeffrey Lee Pierce (foto: Milan Mrčun)



Kepone

Donut posneli že lani pred razpadom slednje. Medtem ko boste čakali na omenjene izdaje, greste lahko 14. maja v ljubljanski KUD na koncert njihovih kolegov, richmondske trojke Kepone, Killdozer pa bodo v isti koncertni dvorani igrali štiri dni kasneje.

Maja bo za založbo Warner Brothers izšla kompilacija s komadi, ki so jih glasbeniki, kot so Filter, Soul Coughing, Danzig, Meat Puppets, Frank Black, White Zombie in Alice Cooper, Nick Cave in Dirty Three, Elvis Costello in Brian Eno, R.E.M. in William S. Burroughs ter drugi napisali posebej za ameriško nadaljevanje **X-FILES**, ki jo bo mogoče videti v prihodnjih dveh sezonah.

Pod okriljem Warner Brothers je začela delovati še ena založba, in sicer pod imenom **BIRDMAN**. Njen vodja David Katznelson, s katerim sodeluje tudi ustanovitelj založbe In The Red Larry Hardy, pojasnjuje, da se bo založba ukvarjala izključno z izvajalci, katerih glasba je za velike založbe praviloma dobičkonosno nezanimiva in so do zdaj izdajali le za neodvisne založbe.

Potem ko jo je zapustil Tod Ashley, ki se je odločil za solo kariero oziroma intenzivno sodelovanje v različnih projektih, je razpadla skupina Cop Shoot Cop. Preostali člani bodo delali naprej, vendar so se odločili, da spremenijo ime v **RED EX**. Kako zvenijo brez ustanovitelja in vodje skupine, bo mogoče slišati že kmalu, saj je gradivo za njihov pr-



nošolčku jasno, da med Evropsko unijo in Evropo ne moremo potegniti enačaja. Za to, da se priklopiš do spoznanja, da je zamisel kulturne prestolnice Evrope nepošten marketinški trik, ki naj pomaga prodati tržno nezanimiv kolos Evropske unije, ti pač ni treba hoditi v šolo.

Kaj je sploh to "celotna Evropa"? Ali lahko danes sploh še prepričljivo govorimo o skupni evropski kulturi? In kaj je danes Evropa drugega kot ostarela in upokojena primadona, ki pateritično vztraja pri svojem početju, pa čeprav je njena zadnja zavesa že zdavnaj padla, najverjetneje v upanju, da ji bo uspelo dobiti kakšno od stranskih vlog v filmu B produkcije, katerega scenarij so oblikovali v režijskih prostorih višje sile. Pax Americana, kakor radi pravijo mnogi.

In Kopenhagen, skandinavska trdnjava podjetne, k soglasju nagnjene luteranske kulture je že dolge generacije v rokah županov iz socialdemokratske stranke, ki se ne more zediniti okoli nobenega od pomembnejših vprašanj Evropske unije, in podžupanov za resor kulture iz stranke socialistov, ki se je še pred nekaj leti razglasala za najtrdnjši del obzidja, ki ščiti Dansko pred Evropsko unijo.

In pri vsem tem sploh še nismo omenili umetnosti. Kakšna bo usoda umetnosti – še posebej glasbe – v obdobju dolgega leta kulturne prestolnice v samozadovoljni državi blaginje, ki že zdaj zapravlja nepregledna sredstva za to, da svoje prebivalce – ti morajo zadnje čase trpeti etiketo "uporabniki" – pripelje do spoznanja, da je okvir precej pomembnejši od slike? Leto 1996 bi lahko hitro postalo leto groze za umetnost na splošno in še posebej za avtentično sodobno glasbo.

Kljub temu je prav že omenjena protislovnost Danskega značaja iz ruševin in gruša vseh mogočih dvomov zgradila občudovanja vredno birokratsko katedralo, dodelan in učinkovit mehanizem, ki se bavi z organizacijo prireditve v letu kulturne prestolnice. Nobeno evropsko mesto ni bilo toliko razdvojeno okoli tega, ali pri-

Bežen vpogled v organizacijsko strukturo fondacije, ki je zadolžena za izpeljavo projekta kulturne prestolnice, bi dvome še utrdil. Na izbor članov njene uprave so vplivala razmerja političnih moči v regiji, v častnem predsedstvu prevladuje poslovni svet, predstavniki iz sveta umetnosti, kulture in družbenih gibanj se gnetejo v svetovnih telesih, njen upravni aparat, razbit v informacijski, programski in finančni sektor, se iz dneva v dan širi, njegovo delo pa koordinira skupni izvršni odbor. Na sam vrh te piramide, na mesto glavnega programskega sekretarja, so odgovorni postavili v Veliki Britaniji rojenega Trevora Daviesa. A pri izboru so imeli tokrat izjemno srečno roko. Davies se je izkazal za temeljitega poznavalca kulturnega dogajanja, hkrati pa tudi za izjemno dinamičnega, duhovitega in radovednega možakarja, predanega sodobni umetnosti in kulturi, ki povrh vsega osupljivo dobro obvladuje ogromni organizacijski aparat. Ko je potrebno, zaigra z njim kot pravi virtuoz, obenem pa se ne zboji poseči po kratkih stikih in obiti njegovih prepočasnih delov. Tako te delo z njim hitro zapelje v kulturni optimizem, v utopične načrte in iluzije. Osnovna je bila iluzija Velike pripovedi razvoja evropske umetnosti in kulture. Čeprav je bila ta danes, v obdobju nezgodovinskeosti in telekacije, razglašena za mrtvo, smo jo v Kopenhagenu ponovno začeli brati in doživljati.

Četudi predstavlja glasba le majhno pripoved znotraj velike pripovedi, ima sama zase prav tako razsežnosti velike pripovedi. Nobeno namreč ni, da je bil za osrednje ime jesenske sezone, sezone "prihodnosti", izbran Karlheinz Stockhausen s koncertnimi odlomki iz heptalogije Licht. Podoben poudarek je bil znotraj celotnega programa dan sodobni glasbi. Tako velja omeniti vsaj še štiri dogodke v zvezi z njo, III. bienale skladateljev (festival sodobne glasbe, ki ga organizira Združenje danskih skladateljev), Dneve World Music, Festival mladih skladateljev iz nordijskih dežel in Forum eksperimentalne

KOPENHAGEN – KULTURNA PRESTOLNICA EVROPE

Avtor zapisa, ki smo ga povzeli po skandinavski reviji Nordic Sounds (letnik 1995, št. 4), je danski skladatelj Sven Erik Werner, član programskega odbora, ki v letu 1996, ko je štafetno palico kulturne prestolnice Evrope prevzel Kopenhagen, skrbi za njeno glasbeno podobo.

Kopenhagen je že dvajseti urbani konglomerat, ki mu je pripadla dvomljiva čast, da so ga razglasili za kulturno prestolnico Evrope. Kopenhagen, izlizana in zadolžena prestolnica Danske, ki so jo preplavile kuge nasilja, ksenofobije, zbežanosti in osamljenosti in katere prebivalcem je urbani hlad prišel že do kosti, se je že lep čas potegovala za kulturno štafetno palico in pri tem nudila svoj vrat Bruslju, prestolnici Evropske unije.

Na odzive na domačih frontah ni bilo treba dolgo čakati. Vihar napadalnega posmehovanja skeptikov je izzval podobno prenapeto poplavo obrambnih hvalnic tistih, ki so projekt podprli. Zatem je dvignila glavo še klasična danska značajska protislovnost. Pristaše projekta so začeli vedno bolj gristi dvomi, skeptiki pa so se vedno težje otesali izražanja simpatij v zvezi z njim. Taka razdvojenost nam mora biti popolnoma razumljiva. Na Danskem, kjer je zaupanje v Maastricht skrajno šibko, je celo vsakemu osnov-

naša tako leto blagoslov ali prekletstvo. Hkrati ni nobeno drugo evropsko mesto vloge kulturne prestolnice vzelo tako zares.

Priprave na ta eno leto dolgi dogodek so trajale več kot tri leta, pri čemer se je že od začetka izjemno prizadevno delalo. Ideja kulturne prestolnice naj bi bila v mestu prisotna in opazna prav vsak dan leta 1996. S tem namenom so organizatorji obrnili takorekoč vsak kamen po domačih ulicah in izpod njih potegnili prav vse domače talente, prav vsako iskrico kulturne energije, ki bi lahko pripomogla pri gradnji splošne programske podobe – umestitvi trivialne dobe enega leta v tri tematske okvire, tri različne sezone, pomladansko, poletno in jesensko, pri čemer se prva osredotoča na preteklost, druga na sedanjost in tretja na prihodnost. Iz teh prizadevanj je nastal program, ki eno leto ponuja več kot štiriideset prireditev dnevno. Ob velikih tudi manjše dogodke, a vendar...

Tako kulturno obilje bi površen skeptik zanesljivo razlagal kot klasičen plod sredinskega, dokaj ravnodušnega, "brezjajčnega" odnosa do kulture, ki prevladuje na Danskem že vsaj toliko let, kolikor lahko seže nazaj naš spomin. Torej kot še en primer razmišljanja skozi kulturo dogodkov, kulturo ustvarjanja zmede, brez prave bodice ali jasne usmeritve.

glasbe. Brez strelav s strani seveda tudi tokrat ni šlo. Kultura Pavarottija ima zagovornike tudi na Danskem. Čeprav bodo tudi ti prišli na svoj račun, bodo morali prebaviti dejstvo, da bodo njihove priljubljene zimzelene melodije spremljali sodobno utemeljeni komentariji. Glasba preteklosti, ki se sliši v glasbi sedanjosti. Še najbolj zadr ljubitelj baroka ne bo mogel pustiti svoje zavesti o sodobnem svetu v garderobi.

S krajno pomembno je tudi to, da smo uspeli za sodobno glasbo v najširšem pomenu te besede zagreti prav vse, ki držijo roke nad programsko ponudbo v mestu – od programskega vodje Kraljevega gledališča do tistih v pivnicah in cerkvah. Daleč najpomembnejši rezultat našega dela pa je skupno spoznanje, da naši napori ne smejo biti usmerjeni le na rok enega leta, temveč da morajo prerasti v ljubezen, ki nas bo grela do smrti. Res je, da napovedi za naslednja

leta niso pretirano spodbudne. Kopenhagen ne bo dobil obljubljenih hiše glasbe, Druga opera je v težavah, Tivoli zmanjšuje proračun tudi s krčenjem glasbenih programov in Danska radijska hiša varčuje na vsakem koraku. Toda rožnato obarvani govori ministra za kulturo še vedno poudarjajo, kako zelo potrebujemo sodobno glasbo. In kdo ve...

Prevod in priredba: PBC



NA OBISKU V GRAŠKI OPERI

NOVA UPORIZITEV BERGOVEGA VOJČKA

V času, ko se Slovenija večstransko povezuje z drugimi regijami srednje Evrope, je več možnosti tudi za sodelovanje v kulturi. Vezi med slovenskima opernima bišama in sorodnimi umetniškimi ustanovami izven naših meja se sicer šele začenjajo razvijati, lahko pa že zdaj obogatijo naše poznavanje glasbeno-gledaliških umetnin in naš vpogled vanje ter hkrati popestrijo operno ponudbo pri nas in v tujini. K medkulturni izmenjavi partnerskih mest Maribora in Gradca zaenkrat prispeva le občinstvo, ki obiskuje predstave v obeh gledališčih.

Jobannes Frankfurter, vodja Oddelka za stike z javnostjo graške Opere, meni, da izmenjava predstav med opernima bišama ni smiselna. Gostovanje celotnih ansamblov in gledališke opreme je neprimereno dražje, zato si v Gradcu želijo čimveč obiskovalcev iz Slovenije oz. vsaj toliko, kot jih iz Gradca redno obiskuje predstave v mariborski Operi in baletu.

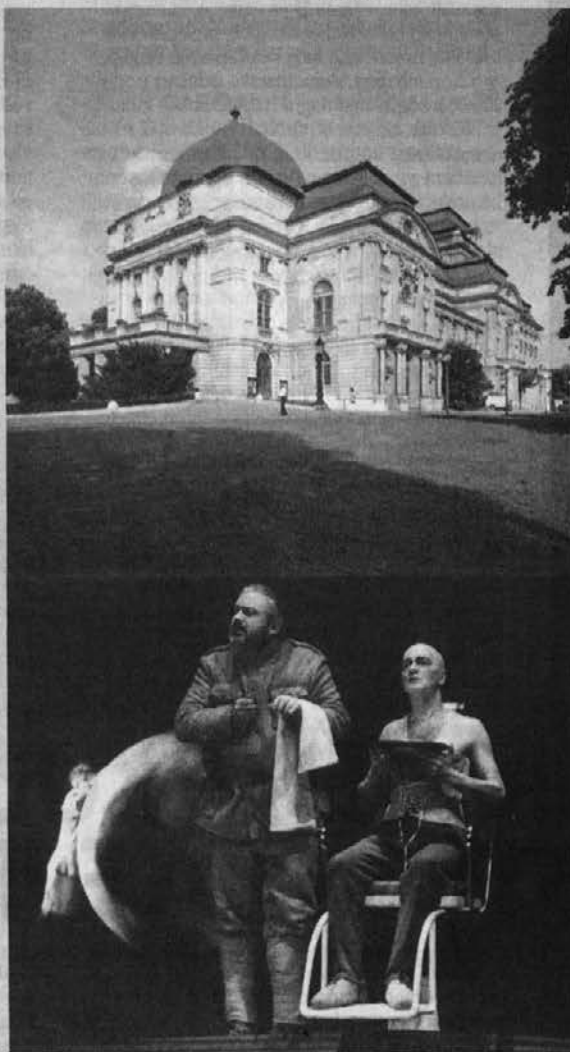
4 IZHODIŠČE UMETNIŠKE POTI

Graška operna hiša se približuje stoletnici delovanja. Februarja 1897 so jo dogradili po načrtih uglednih avstrijskih arhitektov Fellnerja in Helmerja. Tako vodstvo operne hiše in ansambel kot meščani so ponosni na veliko operno dvorano, opremljeno v južnoavstrijskem poznobaročnem in rokokojnem slogu, ki sprejme tisočpetsto obiskovalcev. Zanimivo je, da so v graški Operi začeli umetniško pot številni znani dirigenti: Karl Böhm, Franz Schalk, Carl Muck, Clemens Krauss; skladatelja Robert Stolz, ki je na prelomu 19. v 20. stoletje deloval tudi v mariborskem glasbenem gledališču, in Wilhelm Kienzl; ter veliki operni pevci: Lotte Lehmann, Maria Jeritzka, Ljuba Welitsch, Elisabeth Schwarzkopf, Alexander Girardi in veliko drugih izvajalcev, ki so soustvarjali glasbeno življenje v tem stoletju.

PESTER IZBOR SPOREDA

V letošnji sezoni so v graški Operi pripravili devet premier. Dr. Gerhard Brunner, upravnik Združenih odrov Gradca in operne hiše, je s svetovalci poskušal poiskati dober, mešan izbor del različnih vrst: "Vsako sezono predlagamo pet opernih mojstrov, ki morajo zastopati celotno operno literaturo. Letos je poudarek na delih "klasične moderne". Na sporedu imamo mojstrovini 20. stoletja: Busonijevega Doktorja Fausta in opero Vojček (Wozzeck)

Albana Berga. Ob tem izvajamo še tri klasične opere: Tosco G. Puccinija, Čarobno piščal W. A. Mozarta in Letečega Holandca R. Wagnerja". Operni spored dopolnjujejo še opereta, musicala – eden je namenjen otrokom, in balet.



Jacek Strauch (Wozzeck),
Manuel von Senden (Hauptmann) Foto: Peter Manninger

VOJČEK JE ZNOVA ZAŽIVEL

Konec februarja so v graški Operi po dvajsetih letih znova premierno uprizorili opero Wozzek oz. Vojček avstrijskega skladatelja "moderne" Albana Berga. Prav Vojček je eno najresnejših in tudi najuspešnejših opernih del 20. stoletja. Berg, eden vodilnih avtorjev "dunajske atonalne šole", je svojo prvo opero dokončal leta 1921 po istoimenski drami Georga Buchnerja. "Medtem ko je pisatelj postavil v ospredje socialno-psihološko podstat zgodbe, se je Berg osredotočil predvsem na bivanjske stike oseb in pri tem upošteval izsledke takrat vse bolj prodorne psihoanalize, erotičnega principa in posledice prve svetovne vojne," meni režiser graške uprizoritve Lutz Graf, zagovornik avantgardnega režijskega pristopa, sicer pa dolgoletni dramski režiser.

To "ekspresionistično glasbeno dramo" je zasnoval na vsestranski izpovednosti glavnih likov, predvsem Vojčka kot revnega, zatiranega vojaka, in Marije kot polnokrvne ljubice in hrepeneče ženske, obeh žrtev razmer, v katerih so poteptane moralne vrednote. Funkcionalna režija je narekovala tudi prečiščenost scenskega prostora in kostumografije, brez odvečnih dodatkov, ki bi odtegovali pozornost od glasbe. Opero v treh dejanjih in petnajstih prizorih, grajenih v jasnih, tem-

matsko enovitih glasbenih oblikah, je poustvaril dirigent Wolfgang Božić z opernimi solisti, zborom in filharmoničnim orkestrom graške Opere. Glavne like so upodobili: Jacek Strauch, poljski Anglež, kot prepričljivi Vojček, sopranistka Maureen Browne iz Kanade v dramatični vlogi Marije, tenorist Wolfagng Pauritsch v vlogi vojaka in Vojčkovega prijatelja idr. K vitalnosti predstave veliko prispeva predvsem orkester z jasno in natančno izdelanimi odseki posameznih instrumentalnih skupin, vsekakor plod dela z dirigentom Božićem, ki se z veliko naklonjenostjo posveča izvajanju del 20. stoletja.

Zanimivo je, da šef dirigent graške Opere pozna tudi občinstvo v Mariboru, saj že več let sodeluje z mariborskim opernim in v zadnjih treh letih tudi filharmoničnim orkestrom. Pred petimi leti je dirigiral na gala koncertu Za mir in sodelovanje, na simfoničnem koncertu v prvi sezoni delovanja je vodil Mariborske filharmonike. Sodelovanje se bo v prihodnje še nadaljevalo, upajmo da tudi z dobrimi zgledi z obeh strani, predvsem pa z željo, da bi Bergov Vojček končno zaživel v (vsaj eni) slovenski operni hiši.

Tjaša Krajnc

Leti 1995 in 1996 sta za ljubitelje filma vsekakor takšni, da ju bo veljalo pomniti. Vseposod po planetu se na veliko projicirajo podobe iz Kraljestva senc. V številnih državah se dnevov Nickleodeona spominjajo s predstavami nemega kina, ki jih spremlja živa glasba. Tudi Slovenska kinoteka si je – po devetletni pripravljalni zgodovini – omislila svojo prvo uradno sezono Kino-ušesa. Ta se je začela z bleščavo predstavitevijo, ko se je zavrtela restavrirana kopija prvega Lubitschevega celovečernega filma *Ko sem bil mrtvev*, ki se je našel na Slovenskem. Kinoteka je (v sodelovanju z Dnevi nemega filma v Pordenonu) skladatelju Urbanu Kodru naročila, da zanj spiše novo partituro. Po premieri pa smo v kinotečni produkciji slišali še glasbo Alloy Orchestra (ZDA), Laboratorio di musica e immagine iz Bologne (Italija), Blindman Kwartet (Belgija), Tomaža Groma in Carla Davisa (ZDA/Velika Britanija) z orkestrom Camerata Labacensis. Prva sezona je v serijah *Odkritja in Neizogibno v bipu* pokazala, da poznamo sila različne pristope k vsemu, kar je sicer navzoče kot – filmska glasba. Film kot vir inspiracij za glasbenike ali pa glasba v službi podob, ki niso več naše, to je dvoje – morda nasprotujočib si – motivacij. O teh dveh smereh smo se pogovarjali z Mihom Zadnikarjem, glasbenim skrbnikom "slovenskega filmskega instituta". Perspektivi se namreč lahko združita tudi v eni osebi.

GM Kako osebno ocenjujete prvo sezono Kino-ušesa?

Prepričan sem, da je bila izjemna, na svetovni ravni. Pravzaprav to sploh ni bilo prvo ljubljansko srečanje z glasbo za nemi film. Izkušnjo pozna s Silvanom Furlanom – umetniškim direktorjem Kinoteke – že od leta 1987, saj sva z Ekanom, Slovenskim gledališkim in filmskim muzejem in z Jesensko filmsko šolo (pa v sodelovanju s Cankarjevimi domom, komornim orkestrom Camerata Labacensis in pordenonskimi Dnevi) organizirala že kar nekaj gostovanj manjših ansamblov (Adrian Johnston) in se ogrela za večje orkestrske partije, ki sta jih vodila Gillian B. Anderson in Carl Davis. H kinotečnemu entuziazmu sem kot izvedenec tako pristopil brez omahovanj, še več, začutil sem, da je kolektiv produktivno paradoksen, saj ima več posluha kot prenekatera glasbeno specializirana institucija. Zadihal sem v sila širokem razponu, ki upošteva različne sloge in pristope h glasbi za nemi film. In v svoji dovoli ambiciozni zamisli sem našel – kar je morda najpomembnejše – odziv, konstruktivno kritiko, tako da lahko z veselo mislijo na prihodnost udejanjam projekt štirih, petih manjših gostovanj na leto, en velik orkestrski dogodek (to se bo se pomnožilo), skrbim za odkrivanje domačega talenta in brskam za glasbenicami, glasbeniki, ki še obvladajo precej pozabljeno večino zahodne glasbene kulture – klavirsko improvizacijo. Zelo hitro smo postali vrhunski – tako konceptualno vsebin-

sko, kakor organizacijsko in izvedbeno – imamo stike s svetovno špičo; o drugih načrtih pa za zdaj raje molčim ko grob. Treba bo predvsem zdržati in vztrajati.

GM Kino-uho išče prostor tako za eksperimentalno kakor bolj tradicionalistično pojmovanje filmske glasbe. Zamisliva si enajst, dvanaest tovrstnih dogodkov na leto. Ali to pomeni, da bo Kino-uho dal več mesta eksperimentu?

Morda. Kdo bi vedel? Intuicija pa šepeče, da eksperiment sploh ni pravišen izraz, saj gre bolj za negotovost, napetost, tako imenovano alternativo, če hočete. Nemi film je odprta forma. Štiri desetletja je bil zane-marjen! Sedemdeset odstotkov njegove bere je zgubljene ali še zmeraj skrite! Zamislite si, kaj lahko to pomeni za suvereno glasbeno idejo! Romantika, ki se je tako ali tako izživela šele v XX. stoletju, in to v filmu, je hudo nepredvidljiv duh. Za vso dostopno "klasično filmsko literaturo" lahko mirno rečem, da je provovrsten glasbeniški izživ, toda kaj vse se utegne pripetiti – predstavljajte si – kadar se najde kak sto let star filmski zgled, ki za nazaj oplemeniti cinefilijo, prekopicne njene stereotipe, za navrh pa zbudi še docela nov glasben slog; invencijo; kompozicijo. To se potihem že dogaja, zato hočem biti zraven, saj se s tem zbuja jo slast, želja, užitek in pričakovanje ob enem. Glasba v svoji dialektiki. Zatrta nekdanost najde svoj odziv. To pač ni več muzej, to je kinoteka. Pa tudi kino, cinema, in ne več film kar tako, po holivudsko.

GM Kakšne so značilnosti skladatelja, ki je sposoben napisati partituro s kinematografskim pristopom?

Dobro ste rekli to: "kinematografski pristop". Za skladbo k zvočnemu filmu ta namreč ni nujno potreben. Tam v glavnem zadošča že nekakšna filmska spretnost, ki skozi dialoge, siceršnjo, povnanjeno dramaturško jasnost in s posebnimi učinki zahteva zgolj dogovor – skupen režijsko-glasbeniški jezik. Seveda znajo najboljši – mednje prištevam, deniva, Bernarda Herrmanna in še kakih deset ljudi – gledati film (in njegovo zgodovino) vsaj tako dobro kakor najboljši

KINO UHO

ali zvok nemega filma

režiserji; toda to je že druga zgodba. Prava filmska glasba je kratko malo glasba za nemi kino. Tam moraš biti bodisi Wagnerjev intimen prijatelj ali pa njegov srčen sovrag – v duhu glasbe moraš videti svojo kinsko linijo, garati in sanjati, prepoznati vse karakterje, ozračje, posebnosti, nadrobnosti in še ustvariti nadgradnjo. Pri tem te mora gnati "energija Sostakovičeve šole", polet enega izmed najboljših piscev k nemim filmom, tudi strastnega kinematografskega pianista – nepredvidljiva forma, vsebinska umljivost in humor. In ker govoriva predvsem o nemem filmu, o zelo čisti umetnosti, je treba seveda poudariti, da njegovi vrhunski dosežki zahtevajo od glasbenikov (in občinstva) poleg kinematografskega pogleda tudi kinematografski posluh. Ker so največje mojstrovine nemega filma ob enem tudi vizualno najgla-snejše, moraš navsezadnje – ko si do njih trudoma prigrabiš vse spoštovanje – še zvočno zaplavati čeznje. Motorni čoln je pogreb. Saj ne, da je prebučen, v tem je težava – prehter je, tako da se lahko marsikaj porazgubi – celo eno samo igralsko obličje v svoji sekundni, minuciozni veličini.

GM Kadar se družijo dvoje raznolikih umetnostnih praktik – kakor sta nemi film in glasba – je zmeraj nevarno, da ena postane gospodarica, druga pa sužnja. Bi za žive glasbene dogodke v nemem kinematografu lahko rekli, da služijo filmu, ali pa se s kombinacijo obeh praktik pokaže kaj izvirnega, enkratnega?

Po navadi to sploh ni težava, ki bi jo občutilo tako imenovano navadno občinstvo iz kina. To je največkrat veselo, ker prejme za eno samo vstopnico film in še živo glasbo. Bolj gre za produkcijski spor med režiserjem in skladateljem, a to naju tukaj zdaj ne zanima, ali pa za institucionalno nesoglasje: treba je namreč vedeti, da je prva naloga kinoteke predvsem zbiranje filmskih kopij, njihovo arhiviranje in predvajanje. Glasba, še zlasti živa, je pri tem posttranska reč. Predvsem je draga. Poudariti pa moram, da



se celoten kolektiv Slovenske kinoteke zaveda, da je tudi dragocena, zato je sila tolerantna do vseh mojih idej in predlogov. Glasba v filmu – imanentna sužnja velikemu gospodarju? To me ne zanima več. Raje govorim transcendentno, o konceptu združenih umetnosti. Prav podobno kakor med ljudmi rad govorim o kooperativah ali drugih svetlih trenutkih za preživetje, kakršno bo na ljubo vsem. Res pa je, da moram biti nežen in pazljiv zlasti do glasbe za nemi kino. Kakor vemo, je bila umetnost nemega filma kar štiri desetletja, tja do konca sedemdesetih, prezrta, zavračana. Z njo tudi glasba, tista izvirna, ki so jo pisali svojčas. Saj ni bila vsa dobra. Toda tisto najboljše iz ničlih, desetih in dvajsetih let moramo pozorno in natančno soočiti z vsem, kar nastaja danes, v tem novem navdušenju za nemi film na vseh glasbenih poljih. Biti neizprosno do zgodovine in njenih nasledkov, mutatis mutandis, pa imeti vzporedno misel na "avtentično", nekdanjo prakso in "današnje branje". Tudi s starimi filmskimi kopijami ravna svet zadnjih petnajst let kakor z dojenčki. Slovenska kinoteka si na svoji ravni ne sme več dovoliti nemega filma na videu, če že tako dobro skrbi za živo glasbo. Video in živa glasba – to je stvar specializiranih glasbenih klubov. Mi moramo zagotoviti optimalen film k optimalni glasbi. Navsezadnje, če hočete, že zavoljo mednarodnih pravil, sicer se lahko obrisemo pod nosom za redno članstvo v FIAF, mednarodni zvezi filmskih arhivov. Kajti le kdor je član FIAF, ima pravico do brezplačne in široke menjave filmskih kopij. In prejme še cel kup olajšav in še več filmov in več muzike. In tako naprej.

GM Naj se vrnem k avtentičnosti. Kaj je avtentično in kaj ni? Ko kinoteka najde "izvirno" kopijo, je to eno, drugo pa je, kaj storiti, da ne oprasemo tega svetega artefakta iz preteklosti. Tudi pri tem imamo opraviti tudi s precejšnjim nadomestiljem.

Vprašanje avtentičnosti je lahko pri filmu usodnega pomena. Vemo, da je film nastal v času razsvetljenja, avre, brutalnosti kulturne industrije in zmanjševanja avtorske note. Avtentična kopija je vsekakor nekaj drugega kakor avtentičen tisk ali glasbena partitura. Iskanje prve kopije in tako imenovane premierne dolžine filma je lahko zelo nostalgичno opravilo, lahko pa je celo nonsens. Dobro poznam delo Gillian B. Anderson iz washingtonske Kongresne knjižnice in vem, kako se trudi z iskanjem integralnega Griffitha. Sama dobro ve, da je bil Griffith tiste vrste režiser, ki je čutil notranjo nujno, da nenehoma spreminja že dokončne rešitve. Toda Andersonova se ne da zapeljati deziluzijam – primerja dolžine izvirnih glasbenih partitur za Griffithove filme s samimi filmi, ve, da so bile pisane za premiero in išče zgubljene koščke filmske zgodovine, ki se jim je sam Griffith odpovedal morda že dan po premieri. Kjer ostane brez gradiva, uporabi celo fotogram, šifrirano sličko iz arhiva ameriškega urada za varstvo avtorskih pravic in jo pusti zamrznjeno v projekciji toliko časa, kolikor traja domneven kader. Izvirne glasbene partiture so v splošnem postale enkratni vir za brskanje po svetu podob. Po navadi so časovno dobro označene, pa še na papirju so zapisane, kar je vsekakor obstojnejše od starega nitrata. Kar se tiče avtentičnosti, moram vsekakor omeniti še drug pristop – Carla Davisa, ki je vsekakor unicum, edini človek, ki je bogato glasbeno kariero usmeril tako rekoč edinole v koncerte s staro in novo filmsko glasbo in v gojenje posebnega sloga. V nekaterih zgledih je prav neverjetno, kako zlahka prilagodi svojo glasbo filmski preteklosti. In to na vseh rav-

KINO UŠHO

neh, naj gre za preproste sheme kakor ritem, melodičen vzorec, harmonija, kontrapunkt ali pa kompleksnejše – citat, vtis celote, gradacija, nizanje leitmotivov, ipd.

GM V knjižici k Lubitschu ste zapisali, da je "eksperimentiranje z glasbo za nemi film sicer že lep čas v navedi, na Slovenskem pa bo zanj še prišel čas." Trpljenje device Orleanske je bil korak v tej smeri. Domnevam, da ste imeli kar precej težav, preden ste cinefilom razložili, da solistični kontrabas ne bo storil nič hudega njihovi ljubi mojstrovini, enemu najbolj opevanih filmov iz filmske zgodovine.

Prav imate, cinefili se po navadi zelo bojijo filmske glasbe, zlasti nove. Težko zaupajo glasbeniku, ki zanj še niso slišali in ki se prvičkrat loteva dela v kinu. Ta strah docela razumem, saj sem tudi sam cinefil, a seveda s primerno široko provenienco aktivnega gledanja in poslušanja, pa tudi branja in pisanja. Če se sam namreč česa bojim, se bojim prav ozkosti. V cinefiliji je treba, po mojem, tvegati, sicer te pasivizira v gleduha in dejansko postane bolezen. Kakor koli že, kontrabasista Tomaža Groma sem potipal med sproščenim pogovorom in mu kratko

malo in direktno predlagal, naj se gre spopast s filmom. Takoj je bil za. Svojo nalogo je vzel zelo resno – sposodil si je tudi nekaj zgodovinskih filmskih knjig – in posrečilo se mu je. S svojo glasbo za Dreyerja se lahko mirno predstavi tudi v Pordenonu. Pri tej zamisli pa se mahoma soočim z novo težavo, ki še poglobi razloček med glasbo k nememu filmu (z videu) v glasbenem klubu in istim podjetjem v izvedenskem kontekstu. Naša, kinotečna kopija Trpljenja device Orleanske – v dar smo jo dobili od Danskega filmskega muzeja – je iz petdesetih let, krajša je in tehnično drugačna od nove, integralne različice s konca osemdesetih. Pordenone bi se kakopak zanimal samo za glasbo k slednji. Tako imenovana filmska arheologija je namreč v zadnjih petnajstih letih naredila tak skok, da si Slovenska kinoteka z dozdaj postavljenimi standardi ne more več privoščiti grobih napak. Za glasbeno polje to lahko pomeni tudi frustracijo, a boljše bi bilo temu reči izziv. Takšen je torej moj položaj, in ta huda nadrobnost dodobra razjasni shizofrenijo, kakršna se lahko uteleša v eni sami glavi. Včasih gre za grozovito naporen razpon med filmom in glasbo, a tudi tega razbiram skrajnje pozitivno: Z družabnega – in družbenega – vidika Kinoteka namreč postaja prostor za konfrontacijo med filmskim in glasbenim navdušenjem, prostor, kjer se soočata tadva temeljna, pa tako drugačna umetnostna atributa tegale časa. Vesel sem, da produciram dogodke, med katerimi se, kar zadeva občinstvo, razblinja meja med glasbo in filmom. Ljudje se včasih še sami ne zavedajo, kaj vse prejmejo na en mah.

GM Pisanje glasbe za nemi film je podobno filmski kritiki. V mislih imam seveda, da gre za posebno

branje filma. Ali se cinefili, tisti ožji, prestrašijo interpretacije, kakršna bi jim ne utegnila biti pogodu, ali pa gre za drugega?

Najbolj se bojijo samih sebe, torej iluzije, kakršno so imeli o konkretnem delu poprej, svoje osebne projekcije v golo filmsko podobo in vsega, kar so prebrali o tistem ali onem filmu. Prestrašijo se, da jim bo glasba vzela eno in edino zveličavno interpretacijo, ja, in še več, prepričani so, da sta glasbenik, glasbenica slabša gledalca od njih, kar pa sploh ni nujno. Kar vemo, da je temeljen pogoj za umevanje umetnosti posluš – splošen "touch, feeling", ne morem se izraziti drugače – so cinefili, v grobem, ljubosumni na umetnice, umetnike, ker se ti pač lahko aktivno vmešajo v dramaturgijo filma in celo posežejo vanjo, oni pa ne. Cinefilija se bo morala ovesti, kaj vse ji glasba v filmu lahko ponudi novega. V Kinoteki imamo ta hip srečo, da nekaj ruskih in sovjetskih filmov s klavirjem spremlja Žarko Prinčič – on je eden izmed najbolj izobraženih tukajšnjih muzikov, za povrh pa še, kar je najpomembnejše – rojen za umetnost; on ni kar tako priučen kakor večina. Z njim se sila rad pogovarjam o filmu, ker ima drug pogled. Igra, improvizira, deniva, in na lepem, ko je sekvence konec, reče: Tu pa je napaka, to bi moralo trajati vsaj še dvajset sekund. Tako pade v ritem filma, hočem reči, da lahko kritizira od znotraj. Cinefiliji to v splošnem manjka, in to po vsem svetu. V bližnjem okolju imamo – tega se globoko zavedam – nekaj vrhunskih poznavalcev in poznavalcev filma. Toda golo "poznavanje" kdaj pa kdaj žal ne zadošča več. V Kinoteki nam gre, mi gre za nekaj več. Kje navsezadnje piše, da bi človek dvajset let po prvem ogledu ne mogel spremeniti interpretacije te ali one umetnine? Nova glasba za nemi kino je ena izmed najčudovitejših poti za spremembo pogleda. Kdor hoče, si lahko na samem in v tišini še zmerom ogleda film "kot tak", brez glasbe (čeprav se film nikdar v zgodovini ni projiciral "kot tak"), in uživa v svetu svojih drobčenih zasebnih idej. Toda tak človek zame ni cinefil. Cinefilija danes kratko malo zahteva spremenljivke. V Kinoteki počasi širim ta širok pristop, in z zgledom Zlatka Kaučiča, izjemnega tolkalca, ki je neme filme spremljal že po vsej Evropi, le pri nas še ne, sem že dosegel veliko zaupanje in pričakovanje. O, da bi bilo le sredstev v prihodnje malo več!

Koen Van Daele, Ljubljana, 16. marca 1996



KOLENDAR KINO-UŠES

za prihodnje mesece (sploh ne nujno že dokončni):

23. aprila: Zlatko Kaučič, tolkala (Slovenija); Mat' (režija Vsevolod I. Pudovkin, 1926).

24. in 25. maja: Adrian Johnston, polinstrumentsalist (Velika Britanija); L'Auberge Rouge (režija Jean Epstein, 1923) in La Roue (režija Abel Gance, 1920).

konec septembra: Carl Davis, dirigent orkestrske glasbe (ZDA/Velika Britanija); One Week (režija Buster Keaton, 1920) in Safety Last (režija Fred Newmeyer in Sam Taylor, 1923).

Skorajda neverjetno je, kako malo smo na Slovenskem pisali o delovanju glasbenika, ki ga dobro poznajo vsi evropski in ameriški poznavalci druge in drugačne godbe. Mlajši morda ne poznajo niti legendarne zasedbe Begnograd. A gre za enega od najpomembnejših poglavljev v slovenski glasbeni zgodovini. Zato je skrajni čas, da pred drugogodbenim nastopom harmonikarskih vračev in ob izidu njegove izvrstne plošče posežemo v zgodbo o glasbenem delovanju harmonikarja in filozofa Bratka Bibiča.

HARMONIKO NAZAJ

sotna, kot danes novo-komponirana alpska muzika, na čelu z velikimi zvezdami Avseniki, Slaki in tako naprej. To je bilo referenčno polje, ki ga harmonika simbolno tako zelo močno določa in na katerega sem navezoval svojo rockovsko itd. izkušnjo. Izraz tega odnosa najdemo v begnogradovskem komadu "Kranjskograblues nazaj", kjer je narodnozabavna glasba parodično konfrontirana z rockom in (free) jazzom. Drugačen odnos do, če lahko tako rečem, slovenske etno "muzične" identitete nastopi še v dveh drugih komadih iz tega časa, Tolmu in Zimski. Pri njiju sem se spustil v sfero, ki jo bolj določajo slovenska vokalna glas-

To je bil, če naj tako rečem, neke vrste komplement črnemu "bluesu", ki ga je bilo mogoče najti v domačih oziroma bližnjih logih. Za to povezavo so (bili) odločilni: specifična melodika, molovski načini, v slovenski glasbi ne ravno v prvem planu, ter izrazito (neparno) ritmičen, takorekoč plesni pristop h glasbi. Povezava z vzhodom je bila toliko bolj "naravna" zato, ker je sprostitve kreativnih potencialov, nakopičenih v množični in angažirani rock kulturi 60. let, vključevala tudi afirmativen odnos do izven (zahodno) evropskih kultur, iskanje prehodov prek robov tistega, kar naj bi bil zahodni prostor. Tudi takratni najstniki vemo za Indijo (R. Shankar), Bangladeš (prvi Rock Aid projekt), da o Vietnamu, kjer je trajala vojna vse do leta 73, ne govorimo. Tudi v balkanskih etnoglasbah je v veliki meri prisoten orient, vendar Balkana seveda ne moremo izločiti iz evropskega kulturnega konteksta. Prav zanimivo je slišati mešanje srbske

vaške in mestne glasbe hkrati z orientalsko in židovsko. Zaradi nedavno oživiljenega kliezmerja lahko danes presenečeno ugotovljamo, kako blizu mu je srbska folk glasba. Tudi glasba Begnagrada je bila tipična mešanica (tudi medijskih) tokov v tem prostoru.

GM Morda je pogovor še najbolj smotrno zastaviti kronološko. Z glasbo si se začel ukvarjati v zelo norih letih, nekje na začetku sedemdesetih. Takrat, ko si bil še najstnik, se je marsikaj dogajalo. Ali te ni nikoli prišlo, da bi harmoniko zamenjal za nekaj drugega, na primer električno kitaro?

Potem, ko v svojih resnično rosnih letih nisem pristal na klavir, temveč sem igral harmoniko, predvsem zaradi moje fasciniranosti z orgelsko glasbo in zvokom, sem v sferi rocka in bluesa, takrat dominantne popularne glasbe, začel igrati na orglice. S tem instrumentom so povezani tudi moji prvi javni nastopi. Takrat smo imeli trio z Markom Brecljem in Mirkom Klobasom, imenovanim Ruljo – ta je zgodba zase. Igrali smo na prvem Boom festivalu v Hali Tivoli leta 1971. To je bil moj drugi ali tretji nastop v življenju, imel sem 15 let. In ne vem, če sem kdaj igral pred več ljudmi.

GM Kdaj si potem ponovno odkril harmoniko?

Kmalu, leta 1973 ali 74, sem spet začel igrati harmoniko v zasedbi Šest kilometrov na uro, v kateri sta bila poleg drugih – npr. Boga Pečnikarja – tudi Andrej Trobentar in Vojko Aleksič. To je bilo še pred Begnogradom, ko se je po prihodu Breclja v Sedem svetlobnih let, kjer je bil prej pel Trobentar, zgodil prvi Buldožer. S šest kilometrov na uro smo imeli en sam nastop z eno samo skladbo na nekakšnem tekmovanju in v živi oddaji v organizaciji Drugega programa Radia Ljubljana. Mislim, da je bila ta oddaja eden od prvih pokazateljev, da je rock pri nas dobil nekaj legitimnosti na osrednjem radiu, ki v zgodnjih 70. ni bil ravno odprt do rocka. Rockovska glasba kot glavna programska usmeritev je bila od leta 69 dalje domena RŠ. Odločitev za harmoniko je imela poleg tega tudi druge plati. Ob jugoslovanski, predvsem hrvaški estradi, je bila takrat v medijih in sicer veliko bolj pri-

ba, melanholičnost in repetitivnost. Pred očmi moramo imeti dejstvo, da je bil del instrumentalne zasedbe Begnagrada (harmonika, klarinet) etnotipičen, ne samo za slovenski prostor, v katerem poznamo hkrati veliko izjem, temveč tudi za srednjeevropski, balkanski, delno romanski, skandinavski in še kakšen kulturni prostor. Tudi židovski. Z drugim delom zasedbe (električna basovska kitara, bobni) in seveda s samo glasbo pa smo posegali in v črpali iz rocka, jazza, popa.

GM Da, prepogosto pozabljamo na to komponento pri slovenskih bendih, ne le pri Begngradu, temveč na primer tudi pri Buldožerju, še posebej pa na drugi krak navezovanja na etno in estradne scene z Balkana oz. področja nekdanje Jugoslavije. Posebej gre za "izposojeni" temperament.

GM Če sedaj pogledam nazaj, je bil Begnograd ne le glasbeno neusakdanja zadeva, temveč je bil tudi konceptualno – kako oguljeno zveni! – dvajset let pred časom. Kako je lahko prišlo do tako radikalnega preskoka, če se zavedamo opotekanja rocka na Slovenskem do zgodnjih sedemdesetih? Vaše delovanje je bilo sočasno dogajanjem na evropski Rock in Opposition sceni. Ali je potem takem sploh mogoče govoriti o svinčenih sedemdesetih in o našem zaprtem prostoru?

Rekel bi, da je bil slovenski glasbeni prostor relativno odprt, pri čemer je bila ta odprtost v veliki meri povezana z Radiem Študent. Poleg rocka (Rock v vsako slovensko vas) je RŠ vključeval v program – in to je pozabljeno – tudi precej izvenevropske glasbe (cikli Dušana Roglja in Slobodana Valentinčiča). RŠ je imel takrat – to si upam trditi – bolj zanimiv program kot tuje postaje, ki jih je vsakdo lahko poslušal. Kljub vsemu so to vendarle bili časi, ko za železno zaveso vsaj v prosti prodaji ni bilo velike izbire tujih plošč, čeprav je Jugoton z licenčnimi izdajami dokaj dobro pokrival tudi rock, na tekočem smo bili npr. z jazzovskimi ploščami ECM in celo s koncerti. Sodobno tujo rockovsko ipd. glasbo smo se doda-



B
R
A
T
K
O

B
I
B
I
Č

tno seznanjali tudi z naročanjem plošč po pošti pri različnih angleških distributerjih. Na ta način je nastalo veliko, če ne večina, zasebnih, individualnih diskotek, plošče pa smo si prijatelji in znanci medsebojno izposojali in prodajali. V začetku 70. let so v Ljubljani, tako kot drugje po svetu, nastali prvi disko klubi (npr. Stopoteka, Klub 22), kjer so se rolale rockovske plošče, dostikrat tudi tiste, ki smo jih sami prinesli s sabo. V disko študent v ŠN, ki ima v 80. slavno zgodovino, je RS organiziral sedeče, pa tudi ležeče disko večere kolektivnega poslušanja tematsko izbrane in rocku ustrezno glasne glasbe. Pri nas pa moramo ločevati med prvo in drugo polovico sedemdesetih, ker je bilo do kakšnega leta 1974 še mogoče govoriti o podaljškju liberalnih šestdesetih. Konec koncev so se študentske scene pri nas dogajale vse do leta 1972.

GM No, od leta 1978 pa že imamo razvoj t. i. alternativne scene.

Dan, položaj se je razvijal v precej hudem tempu, poleg tega pa se je v prvih dveh tretjinah 70. let zgodila nekakšna eksplozija stilov, prekoračitve meja med različnim sistemsko ločenimi načini in polji glasbene produkcije. Takrat se s posameznimi bendi zasnujejo zametki slogov ali zvrsti iz 80. let: heavy metal z Black Sabbath, hard rock z Led Zeppelin, pa simfo, avantgardni, jazz rock in kaj jaz vem kaj še. Na to je konec 70. z močno socialnopolitično noto reagiral punk.

GM V tem obdobju je Begnagrada začel delovati in kmalu tudi končal. Kaj se je zgodilo s prvo zasedbo Begnagrada, ki je posnela ploščo 1977, a je izšla šele leta 1992?

Razlogi so bili običajni, celo banalni. En član je moral oditi v vojsko, kar je bil takrat eden glavnih problemov dolgoročno obstoja skoraj izključno moških zaseb, drugi pa smo potem delali reči vsak zase. Plošče zaradi misterioznih zunanjih razlogov nismo mogli posneti do konca tako, kot smo hoteli, pa tudi založnika nismo mogli najti. Morda bi, če bi plošča izšla, lažje ohranili kontinuiteto delovanja. Izdaja iz leta 92 ima tako zame predvsem dokumentarno vrednost.

GM Potem ste z novo zasedbo naredili drugo – pravzaprav prvo – ploščo pri ZKP RTV Ljubljana leta 1982. Ta plošča je izjemno odmevala v tujini in je med referenčnimi ploščami. Begnagrada je imel doma s svojo glasbo za intelektualce le napol kulturni status, toda v tujini je postal pravi kulturni bend. Če se ne motim, celo brez koncertnih nastopov.

V tujino smo šli koncertirati takoj potem, ko je izšla plošča, to je leta 1983. Čeprav je bil odziv – nikakor ne izključno intelektualne – publike in kritike povsod nad pričakovani, si nisem nikoli predstavljal, da bi lahko bili kulturni bend. Ko pa sem skupaj s smetalo evropske in predvsem ameriške sodo-

bne scene z obeh obal leta 1987 igral v skupini Nimal na festivalu v quebeškem Victoriavillu – to je najpomembnejši festival tovrstne glasbe v Ameriki –, je pristopilo k meni kar nekaj ameriških kritikov in glasbenikov, ki so mi dali vedeti, da poznajo glasbo Begnagrada in da je bila ob izidu pravo presečenje. Kaže, da so tiste plošče, ki smo jih spravili v svet – ne verjamem, da je šlo v Ameriko več kot sto plošč –, dejansko prišle v prave roke.

GM Distribucija vaše plošče v tujini je bila zelo zanimiva. Ploščo Begnagrada so namreč v londonskem Recommended Records zamenjevali za plošče iz njihovega kataloga. Na ta način (smo) posamezniki poskrbeli za to, da je šlo v svet nekaj deset, morda tudi nekaj sto plošč Begnagrada. Vse so prodali in hoteli še.

Tudi sami smo jih veliko odkupili od sicer nezainteresiranega založnika in jih prodali prek londonskega in zueřiškega RecReca ter na koncertih (skoraj polovico od naklade 2000).

GM Še v devetdesetih letih, ko je izšel leta 1991 najprej ponatis vaše prve plošče pri AYAA v Franciji, Concert for a Broken Dance, potem pa je prvič izšla še cedejka Tastare, je bilo očitno, da na tujem nista uspela samo Laibach in Borghesia, temveč tudi Begnagrada.

V tujak vladajočem pisanem glasbenem in kulturnem spominu Begnagrada na nek način ne obstaja, tudi njegova zgodba o tujini ne. Gotovo pa drži, da smo bili med prvimi tovrstnimi bendi iz jugoslovanskega prostora, ki smo imeli po Zahodni Evropi več manjših in eno veliko turnejo. Leta 1983. Laibach in Borghesia začeta v tujini igrati malo kasneje. Vendar te zgodbe Begnagrada ni odigral do konca oziroma do z Laibachovim primerljivega rezultata. Sredi evropske turnee s 25-imi koncerti, kar je bilo za tovrstno glasbo nekakšno čudežno veliko število, vključevala pa je tudi snemanje druge plošče v Rotterdamu, je Begnagrada razpadel in dokončno prenehal obstajati. To je bilo slabo za bend, za posameznike, dobro pa ni bilo niti za specifično težo,

ki bi si jo lahko slovenska glasbena produkcija ustvarila v svetu. Osebo sem po tem kakšni dve leti glasbeno miroval. V majhnem slovenskem prostoru ni (bilo) mogoče kar tako zbrati skupaj novega benda, pred sabo pa sem imel še služenje vojске in diplomu.

GM V tistem obdobju si vpsal podiplomski študij filozofije. S čim se ukvarjaš kot

filozof? Ima to kaj zveze z glasbo?

V diplomu in tudi magistraturi sem se ukvarjal s filozofijo Walterja Benjaminja in njegovo pozno estetiko. Zanimali so me ključni za branje njegovih del. Na glasbo se moje delo na tem področju navezuje zelo posredno. Ne mislim, da se o glasbi ne bi dalo ničesar reči (takšno izjavo preprečuje že filozofska pozicija), ampak enostavno za-

to, ker je (bila) filozofija zame neko drugo izkustveno območje kakor glasba. V slednji predvsem skladam in izvajam avtorsko glasbo, medtem ko mi gre pri filozofiji za ukvarjanje z drugimi stvarnostmi, jeziki in praksami. Prej ali slej se ti svetovi lahko tudi križajo, toda meni se zdi v življenju bolj zanimivo glasbo delati kakor pa o njej pisati kot o specialni temi. Sta pa filozofija in teorija dejavno prisotni pri mojem soočanju s kompozicijo, s tem, kaj človek počne, ko igra, kakšna je zgodba, kje ritmični zaplet evocira plesni odnos v koncertni situaciji... Filozofska, kulturnosociološka vprašanja so v mojem ukvarjanju z glasbo prisotna tudi na točki, na kateri je glasba komunikacija z naslovnikom, pri koncertnem izvajanju s konkretnim občinstvom. To je predpostavka vsakega komada, v igri je problem komunikacije z različnimi kulturami, ki se vežejo na različne glasbene zvrsti, ne mislim samo na etnične glasbe ali multikulturnost, temveč tudi na tisto, kar družbo diferencira navznoter, intrasocialno. Kako se neka družba, na primer slovenska, ki se postavlja na neki homogeni imenovalec nacionalne identitete, diferencira sama v sebi onstran te določitve. V tej zvezi je zame zelo pomemben odnos do poslušalca (ali plesalca), saj sem se osebno tako kot vsakdo z glasbo najprej srečal kot "konzument", kot konkretni posameznik, ki mu (je) glasba od zunaj navznoter in navzven osmišljala) doberšen del življenja. Tako poskušam ohraniti napetost med aktualnostjo, v kateri igram, in individualnim spominom.

GM In kaj si počel po obdobju vojske in priprave diplomske in magistrske naloge?

Po tej pavzi sem začel najprej sodelovati z gledališči. Najprej je bilo Podjetje za proizvodnjo fikcije, drugo pa je bilo gledališče Ane Monro, s katerim sem več sodeloval – mislim, da pri dveh cestnih predstavah in pri prvi predstavi, ki smo jo postavili v KUD F. Prešeren, "Žorž Danden", v kateri sem vodil orkester. To je bilo vse skupaj vzeto kratko obdobje, morda leto in pol. Glasbeno gledano torej nisem delal intenzivno, vseeno pa sem dovolj igral.

GM Potem so prišli Nimal. Od kod potem naenkrat ta povezava?

Ta navezava izhaja še iz časov druge zasedbe Begnagrada. Mislim, da smo v Švici imeli največ nastopov sploh. Samo v Zürichu smo imeli na različnih lokacijah in v zelo različnih kontekstih v enem tednu pet koncertov, od nobel jazz festivala, solidarnega koncerta za alternativno tiskarno do Rote Fabrik in junkijevske scene. Nekako sočasno z Begnagrada so v Švici delovali Debile Menthol, ki so bili vse do The Young Gods najbolj znana švicarska alternativna skupina in veliki privrženci Begnagrada, zaradi česar so nam organizirali tudi nekaj koncertov. Debile Menthol so bili zasedba kakšnih petnajstih ljudi, ki so se vozili naokoli z avtobusom – to pač ne more trajati predolgo, razpadli so približno takrat kot Begnagrada. Eden od članov Debile Menthol, Momo Rossel, je potem pripravil solistični projekt, ki ga je sodelavci Tomom Coro, Pippinom Barnettom in še enim članom bivšega benda posnel v lastnem studiu ter izdal ploščo. Po izidu plošče leta 1987 je bil s projektom povabljen na nastop na jazz festivalu v Zürichu,

Klasični jazzovski način improvizacije mi ni nikoli pomenil toliko, da bi se ga naučil. Zmeraj me je zanimala predvsem kompozicija, v kateri je improvizacija lahko določen, recimo dramaturški segment, v veliki meri pa z improvizacijo tudi komponiram.

ker pa je imel nekaj partov tudi s harmoniko, me je povabil k sodelovanju. Tako se je začelo, razvilo pa se je tako, da smo od takrat naprej vsako leto igrali vsaj na dveh turnejah, posneli pa tudi drugo vinilno ploščo in CD (Voix de surface), z 2/3 te zasedbe in gosti pa še drugi CD (Dis-Tanz).

GM Komade ste verjetno pripravljali na daljavo.

Lastne materiale je na samem začetku Lzmiksal Rossel v studiu in jih poslal po pošti, na srečanju pa smo jih priredili in vadili. Tak način dela je bil tudi potem, ko so prišli v igro drugi avtorski komadi, precej intenzivni in včasih stresni, saj je šlo za komponirano glasbo in ne zgolj za improvizacijo. Pri tem smo se praviloma zbrali le nekaj dni pred turnejo in pripravili tudi več kot polovico koncertnega programa neposredno pred nastopi in snemanji. Srečali smo se ljudje iz različnih svetov, dva francosko govoreča Švicarja, dva Američana in jaz, ki sem edini med dvema paroma lahko govoril v nativnem jeziku samo sam s sabo.

GM Skozi celo tvoje delovanje se pozna hkratnost komponiranega pristopa in improvizacije. Čemu daješ prednost?

Prednost dajem skladanju, pri čemer je zame predmet improvizacije – predvsem solistično – tudi sama komponirana struktura. Nisem profil glasbenika, ki bi igral z neko briljantno tehniko variacije na določene vzorce. Klasični jazzovski način improvizacije mi ni nikoli pomenil toliko, da bi se ga naučil. Zmeraj me je zanimala predvsem kompozicija, v kateri je improvizacija lahko določen, recimo dramaturški segment, v veliki meri pa z improvizacijo tudi komponiram.

GM Tudi na novih posnetkih je mogoče opaziti nekatere vzorce, ki jih uporabljaš že od prvega Begnagrada dalje.

To je problem klasike.

GM Ali je zgodba z Nimal končana? Da, definitivno.

GM Po Nimal si se ponovno več pojavljal v Ljubljani. Solistično.

Igral sem v Galeriji ŠKUC in KUD F. Prešeren, to je bilo nekakšno metodično uvajanje v solistično delovanje, pri čemer sem tako kot ponavadi dal vsakokrat vse od sebe. Prve solistične nastope sem imel že prej, v sklepnem obdobju Nimala, ko sem leta 1991 študiral v Nemčiji in sem imel tam tudi prva dva samostojna koncerta. Po eni strani sem imel nekaj komadov, ki jih v delu z Nimal nisem mogel uresničiti, hkrati pa sem prišel do točke, ko me je solistično nastopanje začelo zanimati kot izkušnja, skozi katero še nisem šel, kot osebni izziv.

GM Potem pride sodelovanje z Andrejem Morovičem.

Da, po mnogo letih sva se srečala v Berlinu, ko je pripravljala knjigo Potapljači, in preživela skupaj interakcijski teden dni. Potem sva ob izidu knjige v Sloveniji naredila nekakšen polteatrski-polglasbeni recital in imela slovensko turnejo desetih nastopov v sedmih dneh.

GM Kmalu potem se je pojavila najava, da Bratko Bibič pripravlja

ploščo, ki naj bi izšla leta 1993 pri francoski založbi AYAA.

Leta 1993, ko sem precej solistično igral, predvsem zunaj, sem hotel posneti solistično ploščo v živo in jo nadgraditi v studiu sam in s sodelavci. Tri koncerte v Švici sem tudi v celoti posnel. Do konca leta naj bi imel pripravljene materiale, vendar se mi je vmes nakopičilo toliko drugih življenjskih zadev, da mi tega ni bilo mogoče uresničiti, kot sem si zamislil. Kljub temu pa velja omeniti moje sodelovanje v plesni predstavi skupine En knap Iztoka Kovača, Razširi krila, slon neumni, kar je bila moja prva izkušnja s produkcijo modernega plesa, posebej zanimiva zaradi (kontrastne) kombinacije z glasbo Johna Zorna.

GM Bil si zraven tudi na Metelkovi.

Da, pri tem sem sodeloval že od leta 1990 dalje.

GM Rečemo lahko, da je od leta 1993 nastajala plošča, ki je sedaj, v letu 1996 končno zunaj, čeprav to ni več ista reč, kot je bila načrtovana leta 1993.

Podobno kot na Metelkovi, kjer naj bi dobili kulturni in družabni kreativci del pogojev za svoje delo in zabavo, se je tudi tisto, kar sem hotel v glasbi narediti s ploščo v živo, izkazalo za precej drugačno od izhodiščno zamišljenega. Konec koncev je to načelo improvizacije, kjer je mogoče sodbje izrekat i le post festum.

GM Plošča Bratko Bibič & The Madleys (of Bridko Bibič) je izjemno humorna in lahkotna, tako po naslovih kot glasbeno. Ali lahko malo pojasniš ta štos? Ali imaš v resnici bend?

Da, to je dejansko ime benda, ki bi ga lahko poslovenili tudi kot Ponoreli venčki. To so glasbenice in glasbeniki, ki so ustvarjalno sodelovali na tej plošči: Bogo Pečnikar (klarinet, bariton sax), Matjaž Sekne (violina, viola), Shirley Hofmann (suzafon, eufonij, pozavna, vokal), Mica X (vokal). S prvoimenoanimi, s katerimi smo že koncertirali v KUDu in v Trstu, razmišljamo o trajnejšem bendovskem sodelovanju. Kako pa bo, je težko napovedovati, predvsem zaradi zahtevnejše ekonomike benda, ki čeprav kot solist nisem popolna enigma mednarodne scene in četudi je Begnagrada močna historična referenca, pomeni vedno novo zgodbo.

GM Pojdiva še v prihodnost. Pred tabo je sodelovanje s tremi harmonikarji in harmonikarko v maju, The Accordion Tribe & the Medicine Man Tour.

Povezava z vzbodom je bila toliko bolj "naravna" zato, ker je sprostitel kreativnih potencialov, nakopičenih v množični in angažirani rock kulturi 60. let, vključevala tudi afirmativen odnos do izven (zabodno)evropskih kultur, iskanje prebodob prek robov tiste, kar naj bi bil zabodni prostor.

Samo ime je nastalo iz šale, ki sem jo uporabil na faxu, s katerim sem odgovoril na ponudbo organizatorja za sodelovanje v tem projektu; pobudnik je bil Guy Klucsevsek in obsega turnejo 20 koncertov in snemanje plošče v živo. Istočasno sem sodeloval pri ustanavljanju Zveze plemenskih skupnosti in viračev, mladinskih klubov v Sloveniji. Da je iz tega nastal uradni naziv za harmonikarsko turnejo, je bilo presenečenje tudi za mene samega. Sodelovanje v projektu bo za neposredne udeležence zanesljivo zanimivo, še posebno tisto, kar lahko, različni kakor smo, naredimo skupaj. Čeprav v tem trenutku še nismo izmenjali materialov, verjamem, da bo skupna igra petih razlik na harmonikah redka in vesela izkušnja tudi za vabljeno publiko.

GM Ali so devetdeseta leta prinesla drugačen pogled na harmoniko?

Mislil, da res. Že vsaj pred petimi leti, če že ne ob koncu osemdesetih let, ko pride na plano Piazzolla – njega pred tem nisem poznal –, je prišlo do nekakšnega ideološkega preboja, prislo je do buma harmonike. Harmonika se uveljavlja kot relevanten instrument za katero koli glasbo, čeprav se večinoma še zmeraj navezuje na tradicionalne kontekste. Prihaja celo do tega, da je harmonika dobila nekakšno avro, kajti že vsaj na dveh rokarskih video spotih sem videl, da uporabljajo harmoniko kot rekvizit, ki odpira dimenzije na čisto simbolni ravni, kot kulturni objekt. Še v osemdesetih letih, ko sem igral z Begnagrada, je bil položaj harmonike povsem drugačen. Kot noč in dan.

GM Za konec imam v rokavu še eno vprašanje. Zelo pogosto uporabljaš nepravne ritme, še posebej 5/4 ali 5/8 ritem. Ali si vedel, da je bil 5/4 takt (mešani 3 + 2) zelo pogost v slovenski glasbi, predvsem vokalni?

Ne, toda to je vsekakor dobro vedeti.

Rajko Muršič
Foto: Urška Černe



DRUGOGODBENI NASTOP HARMONIKARSKE VRAČEVSKÉ ZALEGE



Guy Klucsevsek na DG '94. Foto Žiga Koritnik

The Accordion Tribe and Medicine Man Tour

Ali se harmonika ponovno vrača z velikimi koraki? "Turneja harmonikarskega plemena in vrača" nas bo zadela 13. maja v Dakoti, plemenitaši in vrači pa so nam že sedaj poskušali odgovoriti na nekaj harmonikarskih vprašanj. Pobudnik harmonikarske turnee je Njujorčan Guy Klucsevsek, ki je s harmoniko sodeloval v radikalnih projektih Johna Zorna in Anthonyja Braxtona, sodeloval z vsemi pomembnejšimi njujorskimi off glasbeniki in nastopal ter snemal tudi solo in za nameček poskrbel za nekakšen preporod polke na njujorški sceni.

Maria Kalaniemi je med vodilnimi sodobnimi finskimi harmonikaricami. Poučuje na Oddelku za ljudsko glasbo Sibeliusove Akademije ter izhaja iz klasične in iz ljudske harmonike, poleg tega pa vodi zasedbo Aldar-gaz in sodeluje z ženskim kvintetom The Helsinki Melodeon Ladies ter s švedsko-finsko zasedbo Ramundus Dötrrar.

Lars Hollmer je zaslovel že v sedemdesetih letih z znamenito švedsko eksperimentalno rockovsko zasedbo Samla (kasneje Zamla) mammas manna. Tega, kar je Lars Hollmer počel s harmoniko in klaviaturami v električni zasedbi, si drugi niti predstavljati niso mogli. Je odličen improvizator ter nadarjen skladatelj, da o obvladovanju glasbila ne govorimo. Ko se je pred nekaj leti vrnil na sceno z Looping Home Orchestra (in Treasure Hunters), je takoj

ponovno postal eden od najbolj iskanih muzikantov na kontinentu.

Avstrijski harmonikar Otto Lechner je samosvoj glasbenik, ki na osebni način združuje različne srednjeevropske glasbene izkušnje (ljudska, popularna glasba, valček, jazz...). Na Dunaju vodi dva ansambla (Otto's Jazzensemble oh je ter Das erste wiener strenge Kammerorchester) in redno piše glasbo za gledališče in radijske igre po vsej Evropi.

K plemenu sodi še Bratko Bibič, s katerim smo se pogovarjali posebej. Najprej nas je zanimalo nekaj stvari v zvezi s harmonijo in melodijo. Že v imenu glasbila se namreč skriva harmonija (harmonika, accordion...). Pred nekaj desetletji je kazalo, da je koncept harmonije mrtev, v devetdesetih pa kaže, da je vse prej kot izginil. Zakaj? In kaj je z melodijo?

Guy Klucsevsek:

"Danes nam mora biti popolnoma jasno, da so slogovna gibanja v glasbi ciklična in ne linearna. Trendi za nekaj časa mirujejo, kot medvedje v

zimskem spanju, potem pa se ponovno pojavijo, ko alternative pretečejo svojo pot. To drži na različnih ravneh: romantika/klasika, konsonanca/disonanca, elitizem/populizem. Moj najbolj priljubljen odgovor na vse to je misel Lukasa Fossa: 'Skladatelji imajo navado zamisliti eno napako z drugo.'

Zakaj govorimo danes o ponovnem pojavu harmonije in melodije? Mislim, da zato, ker so skladatelji odkrili, da lahko uporabljajo melodijo in harmonijo, ne da bi bili retro-, reakcionarni, neoromantični, neoklasični ali nostalgčni. V mojem primeru gre za združevanje nekaterih tehnik minimalizma z vokabularjem harmonikarskih slogov iz 'svetovne glasbe' (world music). Pri Masadi Johna Zorna gre za pisanje komadov, ki temeljijo na lestvicah iz judovske glasbe in klezmerja, z njegovim osebnim, neponovljivim prijemom. Na enem od albumov Masade je zapisal čudovito misel, da morajo biti tradicije dovolj močne, da se s spremembami in rastjo bogatijo, in ne uničujejo."

Lars Hollmer:

"Nikoli še nisem slišal za govorice, da naj bi bil koncept harmonije mrtev, to je zame popolna novost... V resnici imam harmonijo, skupaj z melodijo, za glavni evropski prispevek h glasbi (afriški je ritem, azijski je zvok, arabski je ornamentika, itd.). Zame sta melodija in harmonija povezani z elementi ritma, melodije rad v različnih glasovih ovijam okoli harmoničnega vzorca – tudi zato, da postavim zelo preproste elemente nasproti kompleksnim harmoničnim pasażam v bolj orkestralnih komadih."

Maria Kalaniemi:

"Kolikor vem, sta zame in za glasbenike, s katerimi delam, harmonija in melodija zelo pomembni. Ne v konceptualnem smislu, temveč kot stvar občutja. Ne gre za nekaj, kar bi lahko izrazila z besedami, kot je zame tako zelo osebno."

Otto Lechner:

"Tako kot komunizem je bila tudi atonalnost zelo fascinantna ideja tega stoletja. Obe sta se začeli kot revolucionarni gibanji in obe sta končali kot ječi. Sedaj ponovno uporabljamo stare harmonije, toda duh, ki stoji za njimi, se je spremenil."

Naslednje vprašanje je zadevalo harmoniko takorekoč na "intimni" ravni. Harmoniko lahko najdemo kot vodilni instrument v mnogih "lokalnih" tradicijah v svetu (lokalni glasbeniki so jo hitro sprejeli). Očitno gre za zelo "temperamentno" glasbilo. Ali lahko opišete svoj "intimen" odnos do instrumenta?

Lars Hollmer:

"Velikost instrumenta mi najprej omogoča, da se lahko premikam naokoli, česar ne bi mogel početi s klaviaturami ali klavirjem. Poleg tega je harmonika pripeta tesno k telesu in ti zaradi fizičnega stika daje vibracije in zvoke, ki jih lahko slišiš samo ti in ki se razlikujejo od dejanskega zvoka v prostoru. To ugotoviš, ko poslušas posnetke in jih primerjaš z zvokom, ki ga imaš v spominu. Potem poskušam, kolikor je mogoče, rekonstruirati ta občutek in se mu približati na mešalni mizi, včasih celo z uporabo dodatnih posnetkov drugih instrumentov, da bi dobil zvok, ki se ga spominim."

Pomembna je tudi možnost igranja melodije in spremljave skupaj, tako lahko dobimo poliritmično formo, ki je značilna za ta instrument. Ni tako kot pri igranju klavirja. Harmonika je bolj opredeljena z basom/akordi/ melodijo, klavir pa bolj z obsegom znotraj iste strukture... Harmonika je zaradi registrov nekoliko sorodna sodobnim





HARMONIKA – KONCERTNI INSTRUMENT ALI LJUDSKO GLASBILO?

Harmoniko zaradi priljubljenosti in razširjenosti v slovenskem ljudskem glasbenem izročilu prepoznajo in z nepremišljeno samoumevnostjo štejemo za ljudsko glasbilo. Obenem pa ji ne oporekamo lastnosti koncertnega instrumenta, saj se je prav zaradi svojih tehničnih zmožnosti tako hitro uveljavila v ljudski glasbeni praksi. Le malo kateri instrumenti je hkrati tako melodičen in tako mogočen, tako preprost, a raznovrsten. Harmonika se je izkazala kot vedno primerna in vedno priročna za spremljavo pevcev ali plesalcev. Zato smo ji odpustili, ko je na svojem zmagovalnem pohodu spodrinila mnogokatera starejša glasbila in nadomestila ansamble ljudskih godcev. Takrat smo ji zaupali večstoletno ljudsko bogatstvo, za kakšno ceno pa se je pokazalo šele dandanašnji, ko jo tako ljubosumno čuvamo in s cinično nezavestjo spremljamo njeno uveljavljanje v resni glasbi.

Vendar ji s tem delamo neznansko krivico. To, da se je ta več kot sto petdeset let stara gošpa odlično ujela z ljudskimi vižami, še ne pomeni, da je to njena edina in prava pot. Nihče si ne upa trditi, da je violina izključno ljudsko glasbilo samo zato, ker ji čardaš tako dobro pristoji, še manj pa zamerijo klavirju njegovo spogledovanje s barskimi damami. Od kod potem takem taka neizprosna, ko gre za harmoniko, saj razpolaga s tehničnimi možnostmi, katere bi ji lahko zavidal marsikateri izmed uveljavljenih koncertnih instrumentov? Gre za predsojdek, ki je, žal, še vedno globoko zakoreninjen v naši glasbeni zavesti in ki se ga verjetno še leta ne bomo znebili.

Če se ozremo po evropskih univerzah, si lahko nekoliko oddahnemo. Čedalje več glasbenih konservatorijev in akademij vključuje harmoniko v redne programe. Med prvimi so katedre za ta instrument dobile univerze severovzhodne Evrope, kmalu nato pa so ji vrata odprle tudi številne druge univerze po Evropi in svetu. Akademije v Weimarju, Berlinu, Bratislavi, Varšavi, Moskvi, Parizu, Hannoveru, Københavnu in Helsinkih so samo nekatere, ki se danes ponašajo z izročilom metodičnega poučevanja koncertne harmonike.

Njen sprejem na visokošolske ustanove je vplival tudi na nastanek izvirne glasbene literature, saj je harmonika kot instrument, ki je po eni strani izredno pripraven za virtuosno igro in eksperimentiranje z zvokom, po drugi pa zapeljuje s svojo spevnostjo, zadovoljila najrazličnejše zahteve skladateljev 20. stoletja. Prvo izvirno skladbo za harmoniko solo – Sieben neue Spielmusiken – je leta 1927 napisal nemški skladatelj in glasbeni pedagog Hugo Hermann. Sledili so mu številni drugi skladatelji kot so npr. Hans Brehme, Wolfgang Jacobi, Václav Trojan in Karlo Kromholz. Njihova in številna druga dela za koncertno harmoniko, sestavljajo danes raznolik in obsežen repertoar, ki ga bogatijo še transkripcije klasične glasbene literature.

K izvirni literaturi za koncertno harmoniko so prispevali tudi slovenski skladatelji, npr. Primož Ramovš, Albin Weingertl, Uroš Rojko, Erno Sebastian, Vladimir Hrovat in drugi. Njihova dela za harmoniko solo ali v različnih komornih zasedbah so za zdaj izjeme. Potrjujejo pravilo, da je harmonika kot koncertni instrument še vedno premalo navzoča v naši glasbeni zavesti, vendar obenem opozarjajo na pozitivne tokove, ki se zavedajo dejstva, da je današnji predsodek jutri le zabloda.

Suzana Vidas

sintetizatorjem. Lahko bi ji rekli kar akustični sintetizator.

Še bližja telesu je melodika, ki je tudi vrsta harmonike. Pri njej je več možnosti za obvladovanje zvoka s pihanjem, pritiskom itd."

Maria Kalaniemi:

"... ne vem, če bom znala odgovoriti ustrezno ali jasno. Čisto odkrito rečeno o tem ne razmišljam. Morda je moje razmerje do harmonike še najbližje kanaliziranju mojih občutkov. Toda predpostavljam, da to velja za vse resne in predane glasbenike."

Otto Lechner:

"Kadar so potrebe glasbe in potrebe moje ga telesa eno, imam zares rad ta zaježeni strojček, ima pa svojo kilažo!"

Guy Klugevsek:

"Nisem prepričan, da imam – ali bi hotel imeti – 'intimno' razmerje s svojo harmoniko! Ne romantiziramo človeške fascinacije nad instrumentom. Predstava, da je harmonika instrument delavskega razreda, izhaja iz dejstva, da je bil cenen prenosni instrument, česar gotovo ne bi mogli trditi za klavir ali orgle."

Harmonikarske vrače je še najbolj vznemirilo vprašanje: Ali poznate kakšnega slovenskega harmonikarja (seveda poleg Bratka Bibiča)? Kaj menite o polki (o njeni zgodovini in trenutnem položaju znotraj etno popa...)? In o tangu?

Maria Kalaniemi:

"Priznati moram, da razen Bratka ne poznam nobenega drugega slovenskega harmonikarja.

Rada imam polko. Prednost dajem finski polki, šele potem so na vrsti švedska in druge polke po Evropi. V finskem slogu polke obstaja neka globina, v kateri lahko najdem več emocionalne mikavnosti. Kot Finka sem verjetno pristranska, toda vendarle imam občutek, da so čustva v finskih polkah globlja, kompleksnejša, medtem ko so druge polke lažje in preprostejše. Tako vsaj čutim. O njenem položaju v trenutnem etno popu ne vem kaj prida, vsekakor pa bi si želela, da bi bila pol(s)ka deležna večje pozornosti! Tango? Rada imam vsak dober tango! Finski in argentinski tango se razlikujeta in sta si podobna, toda oba sta kar čudovita. Zadovoljna sem, da se zanimanje zanj povečuje."

Otto Lechner:

"Rad imam dober humor v glasbi, toda zafrkancija me ne zanima."

Guy Klugevsek:

"Moji osebni občutki o harmoniki/polkah so kompleksni in globoko dvoumni. Tradicija polke v skupnosti ameriških Slovencev, med katerimi sem odrasla, je bila – in je še – zelo močna in vitalna. Negativna plat je v tem, da tradicija polke harmoniko opredeljuje, stereotipizira in predalčka do te mere, da celo vizualna podoba harmonike postane sporočilni štos

v televizijskih reklamah itd. Na srečo pa, zahvaljujoč ponovnemu pojavljanju v alternativni, improvizirani, svetovni glasbi (WM), popu, etničnih glasbah itd., harmonika dosegla neko vrsto "posvetitve" ("hipness"), ki ji je bila pogosto zanikana. Samo upamo lahko, da v nasprotju s twistom in hula-hopom to ne bo samo še ena od trenutnih modnih muh."

Lars Hollmer:

"Nimam veliko stikov z drugimi harmonikarji, a vseeno vem, da je na Švedskem veliko dobrih harmonikarjev, v glavnem tradicionalnih starejših godcev (Andrev Walter, Calle Jularbo in veliko drugih, tudi nekaj "jazzharmonikarjev"), toda kot svobodnjak nimam veliko stikov s to sceno. Rad imam Sivuca iz Brazilije in seveda Astorja Piazzollo.

Polka? V Sammla mammas manna (moji prvi skupini) smo razvili dvočetrtinsko obliko, ki smo jo poimenovali UMPA. To je bil bistven del naše glasbe in tudi temelj za različne improvizacije ter druge eksperimente... Pri harmonikarski glasbi me polka ni toliko zanimala in mislim, da bi jo bilo težje razvijati, je preveč tradicionalna. V splošnem mislim, da v modernem "etnu" polka nima posebnega položaja, je kvečjemu del širšega mešanja različnih vplivov.

Tango je danes zelo popularen, v prvi vrsti zaradi Astorja Piazzolle, ki je vplival na mnoge harmonikarje po vsem svetu. Ta glasba je edinstvena mešanica drame, strasti in otožnosti."

Zadnje vprašanje je bilo: "Ali ima harmonika prihodnost?"

Guy Klugevsek:

"Preživel sem različne faze 'zavedanja' harmonike. Od konca druge svetovne vojne do sredine petdesetih je bila harmonika verjetno najpopularnejše glasbilo v Ameriki, stalno je bila prisotna na radiu, televiziji in v nočnih klubih. Z uspehom Elvisa Presleyja je nova generacija odkrila kitaro in od sredine petdesetih vse do sredine osemdesetih so na harmoniko gledali kot na najbolj omejen in zateleban instrument na svetu. Od takrat pa harmonika pridobiva veljavo z uspehom Astorja Piazzolle, Cliftona Chenierja ter cajun, zydeco, južnoafriških, kolumbijskih, dominikanskih in brazilskih ljudskih, folk in pop glasbenikov pa tudi sredinskih figur, kot so Paul Simon, Tom Waits, John Cougar Mellencamp, Bruce Hornsby ali K. D. Lang, ter se znova pojavlja na čelu ameriške popularne kulture. Glede prihodnosti pa – kdo bi vedel? Ali bo naslednja generacija povsem podlegla

elektronsko/digitalni revoluciji ali pa bo reagirala pod prenovljenim akustičnim praporom? Ostanite z nami!"

Lars Hollmer:

"Seveda ima harmonika prihodnost! Zanimiva je kombinacija harmonike z midijem, saj lahko združuje izraz sintetizatorja ali česar koli. Še vedno pa je izjemen njen potencial pri solističnem igranju brez elektrike."

Maria Kalaniemi:

"Dokler bodo tukaj predani in domiselni harmonikarji, bo harmonika imela prihodnost."

Otto Lechner:

"Ali ima človeštvo prihodnost?"

Rajko Muršič



KILLDOZER

Opozorilo: Če gre verjeti zadnjim govoricam, bo moj naslednji stavek kmalu postal laž. Killdozer so ena tistih redkih skupin, katerih začetki segajo v davno prvo polovico 80., a so na sceni še vedno dejavni. Ker je odločitvam, če želimo, da stojijo, treba pustiti potreben čas in Killdozer to vedo, saj so se enkrat že opekli, se s prihodnostjo ukvarjamo le toliko, da vas povabimo na njihov drugi koncert v Sloveniji, ki bo v ljubljanskem KUD-u v soboto, 18. maja.

Killdozer prihajajo iz Madisona v ameriški zvezni državi Wisconsin. Basist, pevec in njihov vodja Michael Gerald je nekoč dejal, da ima človek iz tega mesta tri možnosti – da postane poslovnež v prelepi obleki, ki mu je edina skrb prodaja, da gre čez dan delat v tovarno, ponoči pa se zapija, ali pa da je komunist. Neperspektivno življenje malih je trojka prvič ubila leta 1983, ko se je odločila za nevaren rock'n'roll, prežet z ekstremnimi, še neslišanimi zvoki, ki so jih najraje opisovali kot mešanico avstralskih Birthday Party in perverziranega ameriškega country bluesa z vplivi psihično resno motenih osebkov. Trg je že leto za tem sprejel njihov prvenec *Intellectuals Are The Shoeshine Boys Of The Ruling Elite*, njihove potenciale pa je nemudoma zaznala čikaška neodvisna založniška hiša Touch & Go, ki jim še vedno izdaja vse izdelke. 7 albumov, neprešteti singli in en EP se jih je nabralo v 13 (pravzaprav 9, ker so fantje v začetku 90-ih mirovali) letih. Ker gre za dolgo dobo, je vasedbi seveda prihajalo do sprememb. Prva se je zgodila šele leta 1990, ko se je prvotni kitarist (in brat dvojček bobnarja Dana) Bob Hobson odločil za mirno družinsko življenje. Njegovo mesto je za že dogovorjeno evropsko turnejo za kratek čas prevzel Tom Hazelmyer, lastnik neodvisne založbe Amphetamine Reptile, vendar z njegovim prispevkom v skupini niso bili zadovoljni, zato so se znašli v ustvarjalnem vakuu-

mu, ki jih je popeljal v dolgočasno delavsko življenje. To je tudi navdihnilo leta 1994 izdano šesto ploščo *Uncompromising War On Art Under The Dictatorship of The Proletariat*. Pred tem so se seveda morali odločiti za novega kitarista in Paul Zagoras je v intervjuju, ki sem ga pred njihovim lanskim koncertom v Ljubljani opravila na Radiu Študent, njihovo srečanje komentiral takole: "Poznali smo se precej dolgo, saj sem iz Madisonsa, kjer je skupina nastala. Redno sem hodil na njihove koncerte in tako sem se enkrat odpravil do njih, da bi se spoznali tudi osebno." Michael

skeširali smo se. Mislili smo namreč, da bomo snemali z Butchom Vigom, v resnici pa je bil tam nek idiot, ki zanj samo dela. Butch se z majhnimi ribami, kot smo mi, takrat že ni več ukvarjal." (Vig je najbolj zaslovel s produkcijo Nirvanine plošče Nevermind, medtem ko je delal na primer tudi s Sonic Youth in L7. Danes je s producerskim delom sploh prenehal, saj se ukvarja izključno s svojo skupino Garbage.) Čeprav so bili Killdozer z njegovo produkcijo (in produciral je večino njihovih plošč) zelo zadovoljni, priznava jo, da je s tem, ko zaposluje idiote, slaba luč padla tudi nanj.

Steve zajeti točno tak zvok skupine, kot se ga sliši v živo. God Hears Pleas Of The Innocent nam je definitivno bolj všeč kot naša prejšnja plošča, ki je preproducirana. V pogovoru s Killdozer ne more nihče mimo priredb. Trud glede odkrivanja vseh je bil verjetno nezadosten, ustavil pa se je pri številki 18 in izvajalcih, kot so Elvis Presley, Lee Hazelwood, EMF, Niel Young, Janet Jackson, Don McLean, Neil Diamond, Lynard Skynard in mnogi drugi, katerih pomena nam ni mogoče razumeti, saj gre večinoma za imena in glasbo, ki so jih non-stop poslušali kot mulci in ki jim je šla

že pošteno na jetra. Vendar se strinjajo, da je v njih moralo biti nekaj, kar jih je pritegnilo. "Zdaj ne snemamo več priredb klasičnih hard rockovskih komadov, ker to počnejo vsi drugi. Vedeti morate, da je bila, ko smo mi začeli, hard-core punk scena absolutno proti staro-rockovski sceni, mi pa smo bili proti hard-core punku, zato smo obdelovali te stare škripce. Potem ko smo opravili s hard-corem, se zdaj zanjimamo v glavnem za disko komade. Mladi jih radi poslušajo, ker tudi radi plešejo..." Glede samega procesa delanja priredb skupina ni enakega mišljenja. Medtem ko Dan trdi, da je "...priredbo lažje narediti kot lastno pesem",

Michael pravi, da je "...priredbe precej težje delati, ker ljudje pesem že poznajo, zato napake niso dovoljene." Fanta uskladiata mnenje z ugotovitvijo, da skupina priredbo lahko interpretira po svoje in takrat so odstopanja seveda dovoljena.

Za konec pa še izjava, sneta z interneta. Fantje so jo v svojem značilnem slogu dali po lanjskoletnih dobro obiskanih koncertih v Ljubljani in Zagrebu: "V nekdanji Jugoslaviji nas obožujejo. Nek novinar nam je povedal, da v njegovem rojstnem kraju našo glasbo poslušajo vsi – otroci, mlado in staro, mame in očete. No, oče tega novinarja je bil leta 1972 med ustanovnimi člani Laibacha, zato mu verjamemo."

Viva



neučakano nagajivo dodaja: "Z Danom sva dolgo razmišljala o novem kitaristu, nato pa nama je prišel na misel tale hipi, ki je redno hodil na vse naše koncerte v domačem kraju." Paul je po rodu Grk, zato (in zato, ker zelo dobro obvlada kitaro) mu večkrat rečejo, da je grški Jimi Hendrix. Te silne primerjave ga utrujajo, ostala člana pa ustrahujejo, da jim bo morda podlegel in se odločil za solistično kariero. Kakorkoli že, v tejasedbi so posneli dve plošči. O prvi, omenjeni Uncompromising..., pravijo, da "...je bilo delo precej težje, saj smo se morali navaditi eden na drugega. Poleg tega smo bili v studiu dolgo, material smo težko posneli, pa še

Zato so se na zadnji, lani izdani plošči God Hears Pleas Of The Innocent zatekli k svojemu velikemu producerskemu prijatelju in kolegu, Stevu Albiniju. "Albini zna iz nas izvleči najboljšo, kar zmoremo. Zelo je pomembno, da ima producent skupino, s katero dela, rad. Steve nas pozna dobro, za Butcha pa niti ne vemo, ali se nas še spomni." Čeprav povprečnega konzumenta glasbe proces produkcije sploh ne zanima, bodo glasbeniki vedeli povedati, da je od njega odvisno, ali in koliko publike bo izdelek "pokadilo". O razliki v delu obeh znanih in zelo cenjenih producentov Michael razlaga, da "...sta popolno nasprotje. Medtem ko Butch komaj čaka, da v materialu najde kaj, kar bo zvok naredilo kar se da bombastičen, hoče

**PRED
KONCERTOM**

Konec letošnjega februarja je med vse, ki vsaj z enim ušesom spremljamo dogajanje na sceni sodobnih afro-ameriških glasbenih praks, kot strela z jasnega priletela dvojna ploščica z imenom *All Eyez On Me*. Podpisan je nihče drug kot dvoobrazni razburkovalet ameriškega javnega mnenja, *Tupac Shakur* (v nadaljevanju *2PAC*). Presenečenje je bilo več kot enkratno:

ENA: (zdaj že) predzadnja *2PAC*ova plošča *Me Against The World* datira v prvi kvartal lanskega leta in nihče ni pričakoval novih podvigov že takoj na začetku šestdesetega;

DVE: če je mogoče že kdo pričakoval nov *2PAC*ov izdelek, pa verjetno ni nihče niti sanjal o dvojnem ploščku s sedemindvajsetimi (27!!!) komadi v skupni izmeri 132 minut;

TRI: čeprav smo vsi vedeli za prizadevanja Dr. Dreja, da bi *2PAC*a spravil v svojo založbeno štalico, *Death Row Records*, pa vendarle nismo verjeli v tolikšno mero njegove uspešnosti: ne samo, da je prepričal *2PAC*a, uspela mu je ohcet desetletja - *Death Row* je oženil z *Interscopom* (razvpito založbo, katere petdesetodstotni lastniški delež je lani *Warner* odprodal ravno zaradi *2PAC*ovega početja);

ŠTIRI: glede na švohotnost plate *Me Against The World* je le malokdo verjel v to, da lahko *2PAC* naredi dobro ploščo in

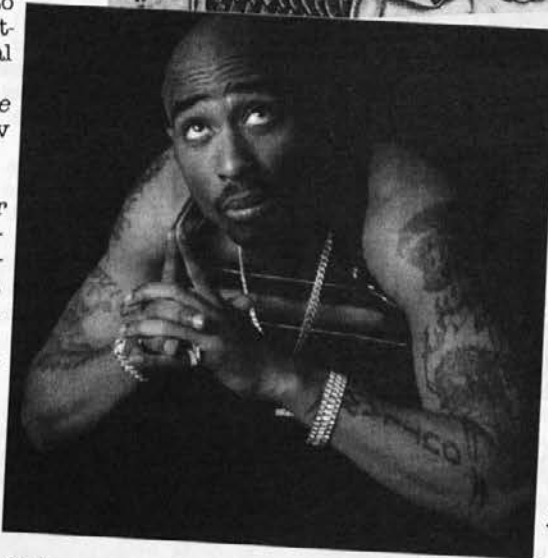
PET: prav to se je zgodilo.

16. junija letos bo *Tupac Amaru Shakur* star natančno četrto stoletje. Za youngsterja njegovih let ima za sabo že precej pestrih dogodivščin, večina jih meji na aferastvo prvega razreda. Kontroverznež je začel svoje glasbeno popotovanje v bandu *Digital Underground* (ki je častil Georga Clintona in mnogokrat samplal njegove *P-Funk/Parliament/Funkadelic* pogruntavščine). Zaradi močno izražene egocentričnosti je *Shakur* kaj kmalu krenil po svoje in v solo inkarnaciji debutiral leta 1992 s ploščo *2Pacalypse Now* (*Interscope* '92). Udarni ritmi in do organov oblasti nič kaj prijazna besedila so dvignila največ prahu dobro leto po izidu. Takrat so namreč v procesu proti možakarju, obtoženem umora, prišli tudi do ugotovitve, da je poba pred krvavim dejanjem poslušal omenjeni plošček in da je več kot verjetno, da ga je glasba tako prevzela, da je ubijal zaradi nje.

Ta dogodek je sicer samo eden v dolgi vrsti kontroverzij, ki jih *2PAC* niza, odkar pomnimo. Aretacije, obtožbe in medijske vojne so na njegovi ustvarjalnosti pustile vidno sled. Na plošči *Strictly 4 My N.I.G.G.A.Z.* (*Interscope* '93) se je sicer še vedno držal trde linije in dajal vtis močnega in vase prepričanega gangbangerja, ki ne beže žive sile (razen sebe). K razkroju osebnosti je dodala svoje še zaporna kazen, ki jo je fasal zaradi posilstva. Senzacija željni mediji, ki so veselo tolkli po gangsta rapu, še posebej po *Snoopyju Doggyju Doggu* in *2PACu*, so verjetno že iz navade iskali pikantne podrobnosti iz njegovega arestantskega življenja in privlekli na dan sto in sto štorij o njegovih zaporniških pretepih, pa skrivnem puhanju kanabisa, po katerem so ga za dva tedna premestili v samico. Ko je malce pred poroko (poročil se je lani aprila v zaporu, njegova žena pa je študentka prava (!!!)) javno obžaloval svoje dejanje in se s solzami v očeh opravičeval svojim fanom "zaradi nedopustnega obnašanja",



Ilustr.: A.L. revija *The Source*, Jan. '96.



je nek časnik zapisal, "da iz zaupnih virov vedo, da se je *2PAC* spremenil zaradi posilstva, ki ga je pred kratkim sam doživel."

Frustracije takšne in drugačne sorte so rezultirale v lani izdani plošči *Me Against The World* (*Interscope* '95), ki je eno samo veliko jadikovanje o usodi preganjane-

ga in od nikogar razumljenega poštenjaka. Plošček je bil sicer velik prodajni hit in se je v Ameriki okitil s trikratno platino, toda tisti, ki so *2PAC*a podpirali in fanali na prvih dveh ploščah, so mu obrnili hrbet, češ da je prodal svoja načela in podlegel pritisku javnosti ter začel delati bolj soft core glasbo, največja pa je bila zamera zaradi cmeravih besedil.

Aristotel bi bil torej letos vesel, saj se je njegova teorija o katarzi še enkrat izkazala za resnično. *2PAC* je očitno našel umirovljeniško gnezdo, ki mu nudi mir, tišino in ustvarjalno ter produkcijsko oporo in obenem neodvisnost. Založbi *Death Row* pa, jasno, ustreza, da ima pod svojo streho dva najbolje prodajana in medijsko najbolj izpostavljena rapperja, *Snoopa Doggyja Dogga* in *2PAC*a. Prvi plod sodelovanja *2PAC*a z *Death Row*om je z mnogimi gostujočimi imeni okitena plošča *All Eyez On Me*, ki ji napovedujem dolgo življenjsko dobo, saj je izvrstno producirana in glede na maratonično dolgost še kako kompaktna, zanimiva in nerazvlečena. In nenazadnje: ni vrag, da človek med sedemindvajsetimi komadi ne bi našel vsaj pet potencialnih hitov. In to zadostuje za celoletno prisotnost na radijskih valovih in v malih gospodinjskih aparatih, ki zmorejo prikazovati zvok s slikami. *West coast empire strikes back! Wha cha gonna do?*

urbana
črnina



The Louvin Brothers TRAGIČNE PESMI ŽIVLJENJA

Glasba dueta bratov Louvin je bila še pred nekaj leti težko dosegljiva navadnemu poslušalcu, poznali so jo Emmylou Harris, Sid Griffin in drugi glasbeni navdušenci, pred kratkim pa je po zaslugi nemške založbe Bear Family le dočakala zaslužen spomenik. Zbirka osmih kompaktnih plošč z naslovom Close Harmony prinaša 219 skladb dueta, ki je usodno zaznamoval estetsko podobo countryja petdesetih in zgodnjih šestdesetih let ter odločilno vplival na Grama Parsonsa in druge izvajalce country rocka. Pri nas smo se z glasbo nepozabnih bratov Louvin srečali na klubskih koncertih skupine Souled American in Sida Griffina, izročilo takšne glasbe pa danes najlepše oživlja družinska zasedba The Clark Family.

Prva plošča bratov Louvin, ki se je prikradla v mojo zbirko, ima naslov **Songs That Tell A Story**; to vinilno ploščo je izdala založba Rounder v poznih sedemdesetih letih. Skladbe countryjevskega gospela, zapete v starem slogu, kakršnega so ustoličili bratje Monroe, Delmore in Bolick, so šle hitro v uho, vendar na plošči ni bilo pesmi, ki jih je posnel Gram Parsons: The Christian Life, Cash On The Barrelhead in The Angels Rejoiced In Heaven Last Night. Le-te pa so me kot ljubitelja Parsonsove kozmične glasbe najbolj zanimala. Ko je bil naš stari znanec Sid Griffin na slovenski turneji, sem ga veliko spraševal o izvirnikih teh prekrasnih pesmi. Njegov kitarist Jonathan Vincent Lowson, navdušen nad kitarskimi uknanami Clarencea Whita, je na zadnjem sedežu avtomobila preigraval bluegrassovske akorde, Sid pa mi je pripovedoval o lepih vokalnih melodijah, ubra-

nem prepletanju zvokov mandoline in kitare in lahko sva se cele ure pogovarjala samo o skladbi The Christian Life, nesporni klasiki Charlieja in Ire Louvina, ki so jo Byrds pod Parsonsovo taktirko posneli za ploščo Sweetheart Of The Rodeo, ji vlili novega duha in jo zapisali večnosti.

Sid Griffin, človek, ki se mu moramo zahvaliti, da je tudi širše občinstvo spoznalo pomen dela Gena Clarka in drugih minstrelov sodobne rockovske glasbe, je v svoji sijajni biografiji Grama Parsonsa objavil tudi pogovor z Emmylou Harris. Ta odlična pevka, ki je v izbranih countryjevskih krogih zaslovela prav z uživaško predelano različico klasike bratov Louvin **If I Could Only Win Your Love**, je Sidu Griffinu, tedaj nadebudnemu novinarju in članu vplivne skupine The Long Ryders, priznala, da jo je Gram Parsons navdušil za country in jo speljal na krhki led glasbenega življenja prav z glasbo bratov Louvin.

Charlie Elzer (rojen 1927) in **Lonnie Ira** (1924–1965) **Loudermilk** – priimek Louvin sta si na-

dela, ko sta začela redno nastopati – sta odraščala v revni družini v Alabami. Njuna mati in oče sta delala na nerodovitnem posestvu in skušala ob petju gospela pozabiti na revščino. Ira se je kmalu naučil igrati na mandolino, Charlie pa se je prvih kitarskih akordov navzel ob poslušanju plošč skupine Blue Sky Boys. Ko sta nadarjena brata leta 1943 zmagala na nekem tekmovanju mladih talentov, sta začela dobivati prve ponudbe za nastope na radijskih postajah. Na radiu WMPs v Memphisu sta imela kar tri nastope na dan, kmalu pa sta začela tudi snemati za založbe Decca, MGM in Capitol. Ker country gospel nikoli ni bil dobičkonosna glasbena zvrst, sta v zgodnjih letih kariere ponoči delala v nekem poštnem uradu in se tako preživljala. Izročilo petja Gospodu se sicer nikoli nista odrekla, a sta vseeno skušala zasloveti, in to jima je skoraj rockabillyjevske obarvanimi posvetnimi pesmimi **I Don't Believe You've Met My Baby**, **Hoping That You're Hoping in You're Running Wild** tudi delno uspelo. Charlie je v nekem intervjuju zatrdil, da se ne spomni koncerta, na katerem z bratom ne bi izvajala tudi nabožnih pesmi, saj bi se jima mati takoj odrekla, če bi pozabila na stare pesmi, ki jima jih je pela na pustih poljih v Alabami.

Glasba s kitaro in mandolino v ospredju, odločno zakoreninjena v tradiciji nabožnega bluegrassa, je bila konec petdesetih let kljub prijetnim vokalnim duetom le preveč staromodna in melodramatična. Brata Louvin sta sicer privolila v nekaj kompromisov – neka tobačna tovarna, pokroviteljica njihovih nastopov v razvpiti dvorani Grand Ole Opry, ju je prisilila k izvajanju pre-

grešnih pesmi, češ, da tobaka ne moreš prodajati z gospelom – vendar je začela njuna zvezda s prihodom dueta bratov Everly na glasbeno prizorišče nezadržno ugašati. Producent Ken Nelson je nesrečnega Iro prepričal, da plošče skupine The Louvin Brothers ne gredo v prodajo zaradi njegove mandoline. Ira mu je slepo verjel, in čeprav je v instrument vložil 25 let trdega dela, ni z mandolino nikoli več posnel niti note. Težave in razočaranje je začel utapljati v alkoholu in brata Louvin sta leta 1963 nehala sodelovati. Ira je leta 1965 umrl v prometni nesreči. Z Billom Monroejem sta se dogovorila, da bo tisti, ki bo živel dlje, pel na pogrebu drugega, in tako se je občinstvo od tega nadarjenega mandolinista in pevcu s čudežno visokim tenorjem poslovilo ob pesmi **Where No One Stands Alone** iz ust izumitelja bluegrassa. Charlie Louvin je še pred nekaj leti nastopal po countryjevskih odrih, posnel tudi nekaj razmeroma uspešnih solističnih plošč in se večkrat celo uvrstil na countryjevske lestvice.

Jane Weber

IZBRANA DISKOGRAFIJA:

Tragic Songs Of Life (Rounder)

Druga izdaja prvega albuma bratov Louvin za založbo Capitol in pravzaprav nekakšno posvetilo izročilu countryjevskih duetov, ki je pozneje tako lepo zaživelo na ploščah Georgea Jonesa in Tammy Wynette, Merla Haggarda in Bonnie Owens ter Grama Parsonsa in Emmylou Harris. Po mnenju poznavalcev je to ključna izdaja The Louvin Brothers.

Songs That Tell A Story (Rounder)

Petnajst pesmi countryjevskega gospela, posnetih v neki jutranji radijski oddaji in izdanih tudi v notni knjigi z istim naslovom. Brata Louvin, sama v zatohlem radijskem studiu ob spremljavi mandoline in kitare, torej brez pompozne spremljave studijskih glasbenikov, vsa skesana pojeta, kot bi jima šlo za življenje in smrt. Prejkone najprimernejša plošča za prvo srečanje s to veličastno glasbo.

Radio Favorites 1951–57 (Country Music Foundation)

Šele leta 1987 izdana zbirka štirinajstih koncertnih posnetkov bratov Louvin, narejenih v petdesetih letih, torej v najbolj ustvarjalnem obdobju, ko sta glasbenika kot za šalo preigravala nabožne napeve inot klasike folka, hillbillyja in priljubljene pesmi, ki so pozneje postale del železnega repertoarja njihovih nespornih učencev, bratov Everly.

Close Harmony (Bear Family)

Dokončna zbirka 219-ih posvetnih in nabožnih pesmi bratov Louvin ter prestižni okras vsake fonoteke, ki bi ga celo pramadna country-rocka Emmylou Harris in brata Everly vzeli na samotni otok. Razumevanje odlične glasbe nam olajša spremeno besedilo Charlesa Wolfa, natančna diskografija morda najpomembnejšega dueta v zgodovini countryja pa daje zbirki neprecenljivo arhivsko vrednost. Glasba, ki prevzame že ob prvem poslušanju in kar vabi k odkrivanju pozabljenih glasbenih obzorij, za katerimi se skrivajo sijajna glasba in tragične življenjske zgodbe bratov Delmore in drugih nerazumljenih vizionarjev countryja. (Bear Family Records, PO Box 1154, D-27727 Hambergen, Germany.)





KVARTET FLAVT PAN

Sestavljajo ga mladi flautisti – dva Velenčana in dve Ljubljanki – študentje 3. in 4. letnika Akademije za glasbo v Ljubljani. Ansambel se je rodil tako, da so jih določili za igro v kvartetu pri obveznem predmetu komorne igre. "Že v začetku – to je bilo leta 1993 – smo zelo intenzivno delali, ker smo se pripravljali na tekmovanje mladih glasbenikov. Ker smo se dobro počutili skupaj, smo nadaljevali. Dobili smo voljo in od takrat poleg rednega pouka delamo tudi sami."

Pri nas je flauta zelo popularen instrument. Na Akademiji je trenutno okrog dvajset študentov, ki poleg komorne igre sodelujejo tudi v dveh orkestrih. "Na Akademiji sta pihalni in simfonični orkester; v prvem smo nekaj časa sodelovali, potem smo zaradi intenzivne igre v kvartetu prenehali, v simfoničnem orkestru pa se flautisti menjamo."

Zanimivo je na primer, da je pri nas študij flavte namenjen skoraj izključno sopranski prečni flauti. "Lahko se posebej odločite tudi za piccolo, medtem ko drugih glasbil iz družine flaut ne morete študirati. Bilo pa bi to zanimivo še posebej za ansambelsko igro, menijo člani mladega kvarteta Pan. "Bilo bi bolj pestro za nas in za poslušalce. Seveda pa so težave z instrumenti, ki jih je težko dobiti."

Vsi štirje so začeli s kljunasto flauto, ki pri nas še vedno nima tiste veljave, ki bi jo kot koncertni instrument lahko imela. Jernej pravi, da je takrat imel občutek, da to ni instrument. "Dali so mi jo kot nekaj, s čimer se bom pripravil na igranje prave flavte. Škoda, da je kljunasta flauta z vsemi možnostmi, ki jih ima, kar nekako utonila v pozabo."

Literaturo v glavnem iščejo sami, predvsem po katalogih. Tisto, kar jih zanima, naročajo iz tujine. Skladb za njihov sestav je kar precej, predvsem francoskih. Želijo si igrati tudi kaj novega, slovenskega. "Prav za koncerte v GM odru smo skušali naročiti novo delo, pa žal ni uspelo. Slovenske literature je za našo zasedbo zelo malo."

Nastopajo kar pogosto. "Mladim glasbenikom je v začetku težko priti do koncertov, predvsem zunaj Ljubljane. Dogovarjati se moramo sami. Najbolje je, če koga poznaš... Veliko možnosti pa nam je nudila prav Glasbena mladina s svojimi ciklusi. Precej smo igrali po gradovih – na Bogenšperku, v Čekinovem gradu, na Velenjskem gradu... Prijeten koncert smo imeli letos v Frančiškanski cerkvi, kjer smo se sami dogovorili za nastop. Ne smemo pozabiti koncertov v okviru Akademije za glasbo, pa včasih kakšne otvoritve... Maja bomo nastopili tudi na Dnevu flavte v Zagorju."

Očitno so se zapisali glasbi in predvsem flauti. "Radi bi čim več igrali, solistično, komorno, v orkestru. Najbrž se bomo udeleževali tudi pedagoško. Bomo videli, kakšne možnosti se nam bodo ponudile."



(z leve) Nevenka Tršan, Špela Močilnik, Jernej Marinšek in Jasna Nadles so v ciklu GM oder med 15. in 18. aprilom koncertirali v Črnomlju, v Ljubljani, v Novi Gorici in Štanjelu ter na Jesenicah. Foto: Peter Marinšek

NOVICE

Unesco bo v kratkem projekta Mednarodne zveze Glasbene mladine – **Svetovni orkester mladih** in **Svetovni zbor mladih** imenoval za **Ambasadorja dobre volje**. Tako bosta ta odlična ansambla, sestavljena iz izbranih mladih glasbenikov in pevcev z vseh koncev sveta, vstopila v eminentno družbo svetovno znanih glasbenih umetnikov, med katerimi so Mstislav Rostropovič, Monserrat Caballe, Barbara Hendriks, Yehudi Menuhin... Naslov Unescov ambasador dobre volje pa prinaša tudi možnosti dodatne finančne pomoči, ki bo vsekakor dobrodošla.

20. marca je bila v Ljubljani **seja Konferen-ce Glasbene mladine Slovenije**, na kateri so člani pregledali rezultate dela v preteklem obdobju, sprejeli smernice delovanja in izvolili Predsedstvo za prihodnji mandat. Predsednik ostaja mladi skladatelj in violinist Nenad Firšt iz Celja, podpredsednica pa oboistka in glasbena pedagoginja Metka Podpečan iz Zagorja.

V Cankarjevem domu v Ljubljani je 2. in 3. aprila orkester Slovenske filharmonije pod vodstvom dirigenta Lovrenca Arniča štirikrat izvedel odlomke Ipavčeve Serenade za godala in Šeherezade Nikolaja Rimskega Korsala in Italijanski capriccio

Čajkovskega. **Simfonične matineeje**, ki jih pripravljajo Glasbena mladina, Slovenska filharmonija in Cankarjev dom, je kljub nepredvidnim zimskim razmeram na cestah prišlo poslušat okrog pet tisoč mladih z vseh koncev Slovenije.

V prvih mesecih tega leta je Glasbena mladina Slovenije s soorganizatorji po Sloveniji pripravila okrog sedemdeset šolskih koncertov in glasbenih delavnic. Nekaj programov je za mentorje in mlade poslušalce posebej privlačnih. Lutkovno gledališče Glasbene mladine Jesenic je v Lendavi in okoliških krajih s simpatično pred-

stavo Fonfek fije nastopilo kar desetkrat. Tudi Ljuba Jenče je program Ljudska pesem poje v meni desetkrat predstavila mladim poslušalcem na Goriškem, medtem ko sta imela tam dramaturginja Jelena Sitar in etnomuzikolog Igor Cvetko štiri glasbene delavnice za najmlajše.

*M*arca letos so v Belgiji že sedmič pripravili mednarodni festival sodobne glasbe z naslovom ARS MUSICA. Tokratna tema, posvečena Sredozemlju, je bila obogatena z mladostjo. Skoraj vsa izvedena dela so napisali živeči skladatelji. Osrednji osebnosti – Lucianu Beriu, so dodali francoskega skladatelja Jeana-Clauda Risseta, Španca Luisa de Pabla, Maročana Ahmeda Essayda, Betty Olivero in Yuvala Shakeda iz Izraela ter mlada avtorja – tridesetletnega Egipčana Ryada Abdela-Gawada in šestindvajsetletnega Grka Alexisa Koustoulidisa.

Ves mesec so v več belgijskih mestih, predvsem pa v Bruslju in v Liegeu, izvajali sodobno glasbo, prirejali predavanja in glasbene delavnice, med katerimi je bilo tudi petdnevno delovno srečanje mladih glasbenikov evropskih držav, ki ga je organizirala Glasbena mladina francoske Belgije.

Evropsko srečanje Glasbene mladine, kot so projekt imenovali organizatorji, je pripeljalo v Liege dvanajst mladih glasbenikov, starih manj kot 25 let, ki so odigrali sodobne skladbe avtorjev svojih dežel, skupaj pa izvedli zanimivo delo ameriškega skladatelja, ki občasno poučuje tudi v Belgiji, Frederica Rzewskega CRUSOE. Poleg tega so občinstvu predstavili Sekvence za solo instrumente Luciana Beria. Ansambel so ambiciozno naslovili Ensemble Contemporain des Jeunesses Musicales d'Europe.

Srečanja se je udeležil tudi mladi slovenski klarinetist Dušan Sodja, diplomant ljubljanske Akademije za glasbo, ki trenutno nadaljuje študij pri profesorju Brandhoferju na Mozartumu v Salzburgu.

GM Koliko se vas je znašlo v tem zanimivem mednarodno sestavljenem ansamblu?

Štiri flaute, dva saksofona, klarinet, trombon, kitara, čelo, harfa in seveda pevka. Manjkal je violinist iz Nemčije, ki si je poškodoval roko, tako da ena od enajstih sekvenc ni bila izvedena.

GM Od kod vse ste se zbrali? Iz Belgije, Francije, Nizozemske, Ve-



Liege – na poti v Kraljevi konservatorij.

like Britanije, Švedske, Norveške, Španije, Italije, Grčije in Slovenije.

GM Skladba Rzewskega, Crusoe,

sti za izvedbo Beriovih Sekvenc, nato pa smo vsi skupaj lahko naštudirali tudi Rzewskega, ki Crusoe ni napisal za fiksna glasbila, ampak je izvedbo v veliki meri prepustil dirigentu.

GM Kje ste nastopali? Je bil obisk dober?

Koncerte so pripravili v manjših dvorinah,

ANSAMBEL ZA GLASBENIH MLADIN

je nekoliko posebna. Skladatelj je tematiko povzel po znanem angleškem romanu. Se v tem delu tudi govori?

* Seveda, v glavnem pripoveduje pevka, ki več govori kot poje, pa tudi glasbeniki šepetamo in poleg igranja

na instrumente proizvajamo vse mogoče zvoke in šume. Sam skladatelj je o skladbi povedal, da je odsev današnjega sveta, vendar pa podrobneje dela ni razložil. Kot sem razumel, gre v skladbi za pomembnost glasbe, odnosa do življenja in zavračanje današnjega materializma. Glasba je precej scenska, na odru si v več vlogah, ne samo glasbenik na svojem instrumentu. Veliko je efektov.

GM Je skladba Crusoe napisana za glasbila, s katerimi ste prišli v ansambel?

Ne. Menda so delo Rzewskega izbrali prav zato, ker ga lahko izvajajo poljubni instrumenti. Organizatorji so vabili nekatere glasbenike v prvi vr-

saj vedo, da te glasbe ne pride poslušat množica ljudi. Organizatorji se ne trudijo napolniti dvorane s petsto mladimi, ki bi potem debelo gledali, raje povabijo občinstvo, ki ve, kaj pride poslušat, ki ga ta glasba zanima.

GM Je kdo med mladimi izvajalci močno izstopal?

Najboljši je bil vsekar angleški violončelist Jamie Walton. Igral je Tretjo suito za solo violončelo Benjamina Brittna, napisano leta 1971, se pravi proti koncu skladateljevega življenja. Skladba je izredno zahtevna in Jamie nas je z njo navdušil. Ta 22-letni glasbenik, ki je že dobitnik

zavidljivih nagrad, je neverjetno zrel glasbenik. Je tudi zelo kritičen in ima jasno izdelane lastne pojme. Ko sva se pogovarjala, sem videl, da veliko razmišlja, da o vsaki skladbi, ki jo

Conservatoire Royal de Musique de Liège
rue forgeur, 14
4000 - Liège

dans le cadre des Rencontres Européennes de Jeunes Musiciens
et du Festival Ars Musica

Ensemble Contemporain des
Jeunesses Musicales d'Europe
Géner. France, Italie, Hongrie, Allemagne, Belgique, Pays-Bas,
Slovenie, Suède, Norvège, Espagne, Royaume-Uni, Danemark

sous la direction de Jean-Pierre Feuvrier

Mercredi 20 mars 1996 - 12h30'
(L. Berio : Sequenza I à III)

Jeudi 21 mars 1996 - 12h30'
(L. Berio : Sequenza V à VII)

Jeudi 21 mars 1996 - 18h00'
(L. Berio : Sequenza IX à XI)

Samedi 22 mars - 12h30'
(F. Rzewski : "Crusoe")

Plakat za koncerte Ansambela za sodobno glasbo Glasbenih mladine Evrope.

igra, preštudira ogromno literature. To se je še kako poznalo pri njegovem muziciranju. Žal ni igral Beria, ker sam skladatelj, ki je eno od Sekvenc napisal za kitaro ali za čelo, violončela ni maral. Poleg tega Jamie ni pravočasno dobil not in so se organizatorji odločili, naj igra samo Britna. Pa je zato tega dvakrat izvedel več kot odlično.

GM So bili vaši nastopi na festivalu Ars Musica?

Naši koncerti oziroma nastopi so bili vsi na festivalu, in to v stavbi Kraljevega konservatorija v Liegeu. Igrali smo v fojeju, ker je glavna dvorana kar prevelika – kar precej večja je od ljubljanske operne hiše. Vseh enajst glasbenikov (eden izmed belgijskih ni nastopal solistično) so razporedili v tri koncerte, na katerih smo odigrali Beriove Sekvence in vsako eno delo "svojega" skladatelja. Nekaj skladb je bilo zelo zanimivih in tudi Trije tipi (Declamator, Balbulus, Orator), ki jo je Pavel Šivic leta 1994 napisal prav zame, in sem jo v Liegeu premierno izvedel, je imela zelo lep odziv.

GM Ste kaj čutili "temo" letošnjega festivala? Ste lahko tudi kot poslušalci doživeli kaj zanimivega?

Največ se je vrtelo okrog Be-

cert Filharmoničnega orkestra Liegea, kjer so poleg Schubertove Wandrer Fantaisie v Lisztovi transkripciji izvajali tudi dve deli šestinštiridesletnega pianista in skladatelja Michaela Levina. Prva skladba je bila napisana za dva klavirja in pianino – klavirja sta bila za četrto tona naražen, pianino pa za šestino tona od obeh. Poleg glasbil s tipkami so igrali še piccolo, flavto in basovsko flavto, violino ter es in b klarinet. Vse skupaj se je slišalo kot sintetizator, minimalni intervali, pravzaprav interference so dajale zvočni vtis zavijanja, valovanja... Druga skladba je bila za orkester, učinek pa je bil podoben. Trobente so igrale v odmevnik tube in rogov in spet je bilo veliko zavijanja... Bilo pa je zanimivo.

GM Kako pa ste se ujeli z dirigentom Peuvionom, ki je



Ensemble Contemporain des Jeunesses Musicales d'Europe
Samedi 23 mars - Conservatoire de musique de Liège

Frederic Rzewski

CRUSOE
for various instruments
(1993)

1. Intro 1 **Poli's Song**
Robin! Robin! Robin Crusoe! Poor Robin Crusoe! Where are you, Robin Crusoe? Where are you? Where have you been?
2. Intro 2 **Sextet # 1**
3. Bang # 1: Hit something
4. Breath # 1
5. Conundrum # 1
Poor Robin Crusoe! Where did I come from? Where have I been?
6. Chant # 1
Poor Robin Crusoe! Where did I come from? Where have I been?
7. Nolo # 1 8. Trio # 1
9. Money # 1
I smiled to myself at the sight of this money.
"Oh drug!" said I aloud "What art thou good for?"
10. Symphony # 1.1
What is this earth and sea of which I have seen so much?
11. Bang # 2 : Bong!
12. Breath # 2
Where did you come from? Where did you come from? Where have you been?
13. Conindrum # 2
Why has God done this to me?
14. Chant # 2
Why has God done this to me?
15. Nolo # 2 16. Quartet 17. Symphony #2.1
18. Symphony # 1.2
What is this earth and sea of which I have seen so much?
19. Bang # 3: Stick 20. Breath # 3
21. Conundrum # 3
I tried many ways to make myself a basket.
22. Chant # 3
We weave
23. Nolo # 3 24. Trio # 2
25. Symphony # 3.1

Prva stran programskega lista skladbe CRUSOE
Frederica Rzewskega.

SODOBNO GLASBO EVROPE V BELGIJI

ria, ki je osebno vodil izvedbo svojega vokalno-instrumentalnega dela CO-RO. To je bilo že v začetku marca, ker je festival potekal ves mesec. Sam sem šel poslušat zanimiv kon-

vodil izvedbo Rzewskega? Gospod Peuvion je pravzaprav klarnetist, specialist za sodobno glasbo, ki jo poučuje na konservatoriju. Prvi večer smo lahko šli na koncert štu-

dentov konservatorija s solisti, med katerimi je bil tudi Peuvion. Igrali so v glavnem belgijske skladatelje – Henrija Pousseurja, Bernarda Focroullea, Michela Fourgona, Frederica D'Haena in pa Edisona Denisova in Giacinta Scelsija.

GM Pa družabno življenje?

Bili smo tako zaposleni, da bi lahko šli v okoliški park edino ponoči. To pa ni imelo smisla. Pač pa smo bili v soboto – zadnji dan srečanja – povabljeni na sprejem v grad, Chateau de Colonster. Tam so se zbrali tudi predstavniki Glasbenih mladlin, ki so imeli v tistih dneh v Liegeu mednarodne sestanke. Organizatorji so nam pripravili koncert kanadske skupine za staro glasbo, ki so jo sestavljale kljunaste flavte, violina, viola da gamba in čembalo. Vsa glasbila so bila stara, iz 16. in 17. stoletja. Ansambel je bil v tistem času na turneji po belgijskih šolah in je tudi nam predstavil poučen program z animacijo. Ker so bili ti glasbeniki Francozi iz Quebeca, so sijajno komentirali, malo v francoščini, malo v angleščini. Bilo je izredno zanimivo in še posebej poučno za tiste, ki včasih nastopamo za mlado publiko.

GM Torej je bilo vse v duhu Glasbene mladine.

Kaja Šivic

Mušketerji sodobne glasbe





Med slovenskimi srednješolskimi zbori si je izboril precej visoko mesto, saj si je v preteklih letih nabral dovolj nagrad in priznanj na različnih tekmovanjih in festivalih. Po začetnih mukah Glasbene mladine ljubljanske z zbiranjem pevk, prepričevanjem pevcev, da petje fantov v zboru le ni tako sramotno opravilo, da bodo s skupnim trudom dosegli obilo glasbenega zadovoljstva, zabave, zadoščenja po dobro opravljenem delu in tudi zaljubljene poglede iz sprednjih vrst, se je v zboru le zbrala pravšnja ekipa. Nekaj zaljubljenih pogledov se je na začetku sicer bolj usmerjalo proti prvemu dirigentu Marku Vatovcu, sčasoma pa so se pevci opogumili in sami sprožili osvajalni pohod v prve vrste.

Za časa Marka Vatovca je tako novoustanovljena ekipa uspešno prestala prvo preizkušnjo na Festivalu mladinskih pevskih zborov v Zagorju in se uvrstila na Mednarodni mladinski pevski festival v Celju, na katerem pa je zbor vodila Mihaela Pihler, ki si je po nekaj ljubosumnih in žalostnih pogledih Vetrovcev uspela pridobiti naklonjenost in pripravljenost za skupno delo. Z znanjem in trudom je zbor pripeljala do srebrne plakete na festivalu v Celju, potem pa se je zborovodja spet zamenjal. Za nekaj mesecev je na pomoč priskočil Matjaž Barbo in izpeljal vsakoletni letni koncert.

Toda vse to se je odvijalo še v času srednjega usmerjenega izobraževanja. Kot da težav še

ne bi bilo dovolj, se je pojavila najprej poskusna matura, kasneje tudi tista "prava", večina pevcev je končala svoje srednješolsko izobraževanje, nekaj fantov je odšlo na službenje vojaškega roka in naenkrat je zbor ostal brez večine pevcev, za nameček pa tudi brez zborovodje.

Na Glasbeni mladini ljubljanski je vladalo pravo obsedno stanje, mrzlično so se vrtele telefonske številke, odpošiljala so se pisma, dokler se tudi dr. Mirko Cuderman ni odzval klicu na pomoč in iz vrst "svoje" Slovenskega komornega zbora priporočil mlado pevko in zborovodkinjo Uršo Lah.

Urša Lah se je zboru predstavila šele nekaj mesecev kasneje, saj so imeli pevci počitnice, vendar so, kot vsako leto avgusta, izpeljali enotedenske intenzivne pevske vaje v Dolenjskih toplicah. Morda je bil to tudi najprimernejši čas in prostor, Vetrovci so tam namreč preživljali svoje najlepše dneve. Po celodnevem prepevanju in mučnem osvajanju nove pevske literature so bili zvečer nagrajeni z obilico rekreacije, zabave, pa tudi s kakšnim glasbenim dogodkom, ki jim ga je v

goste pripeljala Glasbena mladina ljubljanska.

Septembra pa se je spet začelo vse znova: iskanje in prepričevanje novih pevcev, med katerimi večina še ni imela nobenih izkušenj s štiriglasnim prepevanjem in branjem not (kar se na zunaj kaže kot "problem s poslušom", v resnici pa ni čisto tako), z vedno vnovičnimi razlagami, kaj je to četrtinka in kaj šestnajstinka, kako se note v spodnjem delu notnega črtovja pojejo višje od tistih zgoraj, kako se vdihne s prepono, kako zveni akord...

Veter se je tudi osamosvojil in postal samostojno društvo, z lastnim financiranjem, ker pa dotacije še zdaleč ne zadoščajo za potrebe delovanja, si je zadal novo, najtežjo nalogo iskanja sponzorjev, med katerimi je najbolj zvesta Založba Mla-

dinska knjiga – "botrica" zbora, ki že od ustanovitve naprej podpira njegovo delovanje.

No, Urša je z vsemi težavami imenitno opravila in v razmeroma kratkem času na Reviji mladinskih pevskih zborov v Zagorju prejela nagrado za najboljšega zborovodjo – debitanta. Sledili so različni nastopi, med katerimi velja omeniti tista dva ob 30-letnici Glasbene mladine ljubljanske in 25-letnici Glasbene mladine Slovenije, predvsem pa lanski majski nastop na Mednarodnem mladinskem pevskem festivalu v Celju, kjer je zbor osvojil zlato plaketo tega tekmovanja.

S tem priznjem si je zbor sicer naložil dodatno breme – ohraniti pridobljeni sloves in se morda podati na kakšno tekmovanje zunaj Slovenije ter predstaviti slovensko mladinsko zborovstvo v tujini, vendar le, če bo zadosti pevcev, zadosti denarja, zadosti podpore staršev in šol in čim manj – vsaj med pripravami in nastopi – slabih ocen pevcev v šoli, strahu zaradi bližajoče se mature, pa tudi, pevcem sicer težko pričakovanih, maturantskih plesov in izletov.

Izteka se že sedma "vetrovna" sezona in tako kot vsako leto bodo mladi pevci tudi letos v maju predstavili svoje delovanje ljubljanskemu občinstvu, na žalost pa bo zaradi že omenjenih problemov s šolami za datum koncerta moč izvedeti šele iz dnevnega časopisja.

Nataša Kovačič



**VETER
VEJE
VSE
MOČNEJE**

big band

Ge bi mislili o velikih jazzovskih sestavih le na podlagi informacij in izkušenj, ki jih imamo iz naših logov, bi lahko precej lakonično povzeli, da bigbandov tako rekoč ni več. Vendar je tukaj še kako v ospredju velika pristranskost, ker smo to trditev oblikovali le na podlagi salamske ozkega in nizkega obzora, ki ga lahko vzremo iz teh slovenskih grap in gričev. Koj ko pogledamo malce dlje kakor seže pogled ljubljanskemu jazz festivalu. Drugi godbi, Plesnemu orkestru TV Slovenije, vidimo, da ni tako – v teh zadnjih časih pa še posebej ne. Pa ne moremo za to ozkost našega bigbandovskega obzora kriviti omenjenih institucij – ljudi, ki jih vodijo, so že predolgo v jazzu, da bi mogli ostati glasbeno slepi za vedno večje število velikih formacij, ki se pojavljajo na svetovnih jazzovskih in parajazzovskih odrih. Posredi stopi za marsikoga banalen problem, ki pa v teh institucijah pomeni mnogo več kot le podeželsko banalnost – denar. Prav ta je razlog, da pri nas bigbandov takorekoč ne slišimo. Ker je pač mnogo zahtevnejše in dražje pripeljati na oder 20 glasbenikov, kot pa en majhen trio. In da ne bi mislili, da bigbandov ni, je nastal ta sestavek. Da pokaže, da bigbandi kljub naši revnosti so. In to na dosegu naše roke.

Prav v zadnjih desetih letih je moč opaziti zmeraj večje število velikih jazzovskih zasedb, ki presegajo življenjsko dobo prej mnogo pogostejših spominskih bigbandov, ki so jih ustanovili z državnimi ali mecenскими dotacijami za proslavitev pač enega samcatega obeležja, npr. rojstva ali (še raje) smrti kakšnega od velikanov jazzu. Takšni spominski bigbandi so obstajali le nekaj tednov, da se je naštudiral nek program, da se je naredila ena samcata turneja in po možnosti posnela še kakšna cedejka. Potem se je razpustil. To je bil pač logični odraz stanja v ameriški, pa tudi evropski kulturi šestdesetih in sedemdesetih let, ko je tudi v glasbo oz. kulturo nasploh vse bolj curljala miselnost biznisa, da je dobro in koristno le tisto, kar se da uspešno tržiti in prodati. Pa so tako glasbeniki in potencialni mecenji kulture v teh dveh desetletjih ugotovili, da takšen način oblikovanja sodobne kulture ne pelje nikamor oz. da s

tem največ izgubi umetnost sama, dobička od nje pa tako ni tako velikega, da bi bili rigorozni posegi v umetniško ustvarjanje upravičeni. In zgodilo se je to, česar sem lahko sedaj zelo vesel – namreč: na vsakem festivalu, ki sem ga obiskal, z vsakim nakupom cedejke v ploščarni sem ugotovil, koliko več je velikih zasedb v primerjavi s prejšnjim letom. In ta trend se, ne glede na precejšnje škripanje v industriji in tudi ekonomiji, ko se nadvse cenjene in spoštovane banke ter zavarovalnice čez noč sesujejo v finančni prah, kar lepo nadaljuje. Vedeti moramo, da se bigbandi pojavijo že zelo zgodaj v začetku jazzovske geneze. Seveda bi lahko začeli pri samih prazračetih planetažne glasbe – pri pogrebi in porokah, ki sta bila med črnici dogodka, ko je bilo skoraj treba pokazati prestiž in veljavo z malce večjo skupino plehnatih instrumentov, in ne le z enim kornetom, trobento ali kitaro, kakor se je dogajalo na običajnih zabavah. To idejo prevzamejo nato belci, ki kar nekaj časa popolnoma zaslepijo večino ljudi z lažnim dejstvom, da je jazz v bistu stvar belih. Vemo seveda, da je temu lahko nasesti, če si predstavljamo, da se je jazz v velikih zasedbah igral na zabavah predvsem kot plesna podlaga in da so ga izvajali izključno belci – Paul Whiteman (ki naj bi bil celo kralj jazzu tistega časa...), Vincent Lopez, Guy Lombard. To je bilo v 20. letih tega stoletja. Vendar je stvar precej spremenil Fletcher Henderson, ki ga mnogi štejejo za pravega začetnika modernega jazzovskega bigbanda (čeprav tudi tukaj ne moremo mimo Jellyja Rolla Mortona, ki je s svojimi posnetki že napovedoval razvoj orkestralnega jazzu in njuorlinške glasbe). Ta kemik, rojen v Georgiji, pa verjetno ne bi tako korenito spremenil pojmovanja o bigbandih in takratnem jazzu nasploh, če ne bi

big bend ali big benk?

imel ob sebi odličnih glasbenikov, kot so bili Don Redman, Coleman Hawkins in predvsem kasneje Louis Armstrong. Le tako odlični solisti, kot je bil vsak od njih, so Hendersonu omogočili, da je že takrat, v dvajsetih in tridesetih letih, potavil osnove orkestralnega jazzu, ki jih mnogokrat opazimo tudi pri mnogih zdajšnjih bigbandih. Glasba je nastajala po obrazcu, da je temo, ritmizirano melodijo, najprej zaigrala ena sekcija (npr. pihalna, kateri je dajal Henderson večji poudarek kot pa trobilni, kar ga ograjuje od klasičnih New Orleanskih bigbandov), nato pa ji je sledil odgovor druge sekcije (trobilne). Vmes pa so teme povezovali z improvizacijami solistov, ki so improvizirali po istem obrazcu – vsak je prevzel temo od solističnega predhodnika in jo poskušal nadgraditi ter predati nasledniku. To je obrazec, ki se z manjšimi ali večjimi odkloni ponavlja v vseh dobah orkestralnega jazzu, pa naj je to swing, Dukove harmonizacije, be-bop ali neoklasični jazz osemdesetih in devetdesetih. Seveda pa so večji odkloni od teh smernic v dobi free jazzu, ki pa je tako ali tako z nihilistično nonšalanco pometel z vsemi konvencionalnimi pridobitvami dotedanega časa.

Endersona je nato času primerno razvil Duke Ellington, ki je postal prvi pravi skladatelj orkestralnega jazzu, saj se ni zadovoljil le z relativno enostavnimi enoglasnimi temami in odpevi ene in druge sekcije ter vmesnimi soli tega ali onega "enfant terrible" zgodnjega jazzu, pač pa je prvi resnično razvil temelje jazzovskega skupinskega harmoniziranja. To, kar je v klasiki naredil Bach s svojimi fugami in preludiji, ki so enostavno povedano prvi temelji kontrapunktu, to naredi Ellington za jazz. Teme si ne lastijo več posamezne instrumentalne sekcije, pač pa v oblikovanje teme povabi člane več sekcij hkrati – klarinetista, saksofonista, trobilca, ki pa skupaj ustvarijo mravljince povzročujoče harmonije. Ellingtonu, ki je s tem naredil prav toliko kot

Mike Westbrook Orchestra na Drugi Godbi '94 (foto: Žiga Koritnik)



big band

Henderson, pa uspe z manjšimi popravki svoje glasbe, ki so odraz sprememb časa, ostati na sceni dolgo do začetka sedemdesetih, ko umre. Od takrat dalje se za krmilom njegovega bigbanda menjavajo različni ljudje, ki so svojo kariero najbolj napihili v istem orkestru, le da pod Dukovim vodstvom. Sedaj ga vodi Mercer Ellington (Dukov sin), orkester pa se na kreativnejših jazzovskih festivalih ne pojavlja več, saj je ostal na isti stopnji kot v času se živčnega Duka.

Prav nezmožnost ali neželjenost prilagajati se duhu časa, ki so ga v jazzu zmeraj usmerjale manjše zasedbe, ki so za uveljavitev nove struje pač mnogo fleksibilnejše od večjih, pa je tisto, kar Duku ni prineslo v vseh jazzovskih dobah enakega leska, kot bi ga lahko imel. Tako ga v swingu nadomesti med občinstvom prav razpiti belec Benny Goodman, ki je dolgo sinonim za swing. Morda sta med večjimi swingovskimi bigbandi, kot je bila Goodmanova skupina, še bolj pomem-

membnih orkestralnih jazzistov, smo sedaj že v času, o katerem sem na samem začetku govoril – v času, ko se spet pojavlja vse več in več bigbandov. To so sedemdeseta in osemdeseta leta. Zraven starost, ki kot pomniki zgodovine še kar vztrajajo na odrih (Ellington, Evans, Gillespie), se pojavijo veliko novih orkestrrov, ki jih velikokrat vodijo glasbeniki, ki so se kalili prav v orkestrnih omenjenih starost. Tako je omogočena kontinuiteta izročila Hendersona, Ellingtona, Evansa. Seveda pa so mladi manj čustveno vezani na preteklost in jo tako mnogo lažje pretopijo z novimi trendi v zlitino sodobnega orkestralnega jazza. Ob vsem tem pa verjetno ni presenetljivo, da je velika večina teh sodobnih bigbandov nastala prav v Evropi, s čimer se še enkrat kaže mačehovstvo ameriške celine do jazzu, ki ga nikoli ni in ne bo znala prav ceniti, čeprav ga je sama sproducirala (seveda je krivo zgolj naključje, da so črnice iz Afrike v suženjskih časih vozili pač v Ameriko, in ne npr. v Indijo...). Tako sledi sedaj pregled sodobnih jazzovskih bigbandov po državah, v katerih delujejo, saj se mi zdi takšna razporeditev še najbolj sistematična.



Italian Instabile Orchestra

Workman, Zeena Parkins, JA Dean, Reggie Nicholson, ter z lastnim konceptom dirigirane improvizacije ponuja ene od najlepših izletov v svet sodobne improvizirane orkestralne glasbe (plošče Homecoming, Current Trends in Racism in Modern America, Dust to Dust). Kot dirigent **David Murray Big Banda** je precej manj sanjav, toliko bolj zabavlaški, splošno sprejemljiv in se kot tak približa modernemu plesnemu Hendersonu ali Duku devetdesetih. V bigbandu, ki ima zraven Murraya kopico znanih ter mlajših glasbenikov (James Zollar, Graham Haynes, Frank Lacy, Don Byron, John Purcell), je torej glavna želja zabava, ki pa ne bo zamerila, če bo poplesavanje z ritko po stolu zamenjalo razbijaško otrsavanje z lasmi po plesišču. Iz drugega, bolj klasično-kompozicijskega testa pa sta **Carla Bley Band** ter **Jazz Composers Orchestra**, katerih jedro sta zakonca Carla Bley in Michael Mantler, ki sta se včasih kalila v orkestru Georga Russella. Za Mantlerja sploh velja, da delno kopira tudi Gila Evansa, čeprav mu priznavajo, da je boljši harmonik kot Evans (ta je melodijo zmeraj zaupal le enemu instrumentu, Mantler pa iz solistične melodije naredi večsolistični aranžma) – dobre za sluh so plošče Escalator Over The Hill ter Communications. Bleyeva pa je skupaj s Charlijem Hadenom ustanovila tudi **The Liberation Orchestra**, skupino, ki se nagiba k zabavljaskemu jazzu tipa David Murray Big Band. Seveda bi moral omeniti tudi velikega **Suna Raja** a to je že pred mano v ničkoliko člankih naredil Zoran Potstnik.

VEvropi so bigbandi precej enakomerno razpršeni po vseh nebesnih straneh. V Nemčiji je ključna oseba pianist **Alex von Schlippenbach**, ki je svoj **Globe Unity Orchestra** ustanovil že leta 1966, novejši **Berlin Contemporary Jazz Orchestra** pa 88. Oba sta, tako kot Schlippenbach, prvenstveno free orkestra, kar pa ob zasedbi niti ni čudno, saj vsebujeta sam vrh evropske improvizatorske scene – to so Paul Rutherford, Evan Parker, Peter Brötzmann, Peter Kowald, Derek Bailey, Willem Breuker in tudi neevropejca Kenny Wheeler in Aki Takase. Predvsem prvi, ki ima pač daljši in večji ugled kot BCJO, se vzporeja ob bok drugim evropskim free orkestrom – **Italian Instabile Orchestra**, **London Composers Jazz Orchestra** ter **Instant Composers Pool**.

Nizozemska ima trenutno dva velika bigbanda, ki pa v naših krajih nista nadvse dobro znana. Čeprav smo **Willem Breuker Kollektief** že poslušali pred desetletjem na jazz festivalu, se o njih malo sliši, četudi sem prepričan, da so eden najboljših zabavljaskih orkestrrov daleč naokoli, še posebej, ker stapljajo New Orleans, tango in valčke, Kurta Weilla in free 60. let. Vse to storijo tako humorčno, da so njihove predstave mnogo več, kot le koncerti (zadnja plošča Heibel, Der Kritiker). Drugi orkester, **Instant Composers Pool**, pa je komunikacija najboljših nizozemskih ali na Nizozemskem živčih jazzistov, ki so, kot je za tisti predel že navada, freejevsko usmerjeni.



Butch Morris (foto: Žiga Koritnik)

20 bna Count Basie, ki vsaj ob začetku kariere ni bil tako razpiti kot Goodman, in Jimmie Lunceford. Po swingu in v njegovem času (pa seveda tudi prej – Ravel) se pojavijo tudi hibridi jazzovske orkestracije in klasično-glasbene kompozicije. Med klasičnimi skladatelji si iz jazzu sposojajo ideje Maurice Ravel, Igor Stravinski (za Woodyja Hermana napiše leta 1945 The Ebony Concerto) in Bela Bartok. Med jazzisti, ki si sposojajo pri klasičnih, pa že omenjeni Woody Herman, pa Stan Kenton (njegova navezanost na sodobnega francoskega skladatelja Dariusja Milhauda) in nenazadnje Gil Evans (Concerto De Aranjuez, Porgy And Bess).

Vbe-bopu postane tako v malih zasedbah kot v bigbandih pomemben Dizzy Gillespie, ki s svojim bigbandom United Nation Orchestra malo pred smrtjo celo obišče Ljubljano. V bigbande je Gillespie vnesel tudi elemente latino-ameriške glasbe, kar je tej formaciji za nekaj časa spet vrnilo prvotni bigbandovski namen – glasbeno podstat plesni zabavi. In ko smo že v petdesetih, ne moremo mimo enega od Evansov – Gila Evansa. Ta se še kako močno opre na Ellingtonov harmonski koncept bigbandovstva, vendar mu uspe z nanosom pastelnih zvokov za jazz do takrat neobičajnih instrumentov (francoski rog, oboa, harfa) narediti iz jazzu že skoraj polsimfonične pesnitve; to se dobro sliši na ploščah Sketches of Spain in Porgy/Bess, kjer je solist Miles Davis. Tudi Evans vztraja na sceni še dolgo v osemdeseta, čeprav njegovo delovanje v tistem času ni več tako pomembno in opazno.

Ce si privoščim majhno avtorsko pravico, da preskočim nekaj po mojem mnenju nepo-

Ce začnemo v Ameriki, ki si že zaradi rojstva jazzu zasluži posebno mesto, vidimo, da je tam kar nekaj bigbandov, ki bolj ali manj redno delujejo. Seveda so zmeraj hujše komercialne razmere v jazzu in umetnosti nasploh prisilile glasbenike, da so člani večjih formacij hkrati, kar jim zagotavlja vsaj minimalno finančno gotovost, hkrati pa onemogoča zares skoncentrirano delo teh velikih formacij, saj je težko zagotoviti skupne termine vseh glasbenikov, primerne prostore... Tako je npr. **New York Composers Orchestra**, ki sta ga ustanovila klavirist Wayne Horvitz in njegova žena, pianistka Robin Holcomb, te težave reševal tako, da je vključeval le glasbenike, ki so delovali v glavnem na dveh lokacijah – v Seattleu in New Yorku: Horvitz, Holcomb, Marty Ehrlich, Doug Wieselman, Bobby Previte. Čeprav Horvitz priznava, da je želel z NYCO ubežati avantgardizmu in alternativni, ki ju počne z Zornom, Bernom, Friesellom, Butchem Morrisom, v objem zdravega konzervativizma, mu to ne uspe popolnoma, saj je na prvi cedejki Music by Ehrlich, Holcomb, Horvitz and Wieselman ter drugi First Program in Standard Time zraven Ellingtonovskega duha možno slišati tudi precej elektronike, freeja, spominjajočega na Braxtona, rockovskih podmen ter veliko humorja, ki je sploh ena velikih skupnih luči vseh sedanjih bigbandov. S precej manjšo željo po restavriranju konzervativnih bigbandov je nastopil **Lawrence Butch Morris**, tako s svojim bigbandom kot z bigbandom tenorskega saksofonista **Davida Murraya**. S svojim bigbandom, ki nima ravno dvajset članov, pa je kljub vsemu bolj oster, saj s takšnimi glasbeniki, kot so Reggie



Paula Lyttona, Barryja Guya. Je ena izmed improvizatorskih stalnic sodobnega orkestralnega jazzu, ki se ni nikoli veliko spreminjal. Njegovi plošči Double Trouble ter Harmos pa sodita v vrh improviziranega orkestralnega jazzu. Iz drugih sfer črpa **Mike Westbrook**, saj je improvizator le v kompozicijskem vidiku, ko uspe zmleti tako različne žanre, kot so Ellington, Thelonious Monk, John Lennon, Rossini, v poslušljivo gmoto, ki pa jo zaigrajo v precej tradicionalno bigbandovski maniri. Eden tistih bigbandov, ki hodi na meji med zabavljakiškim plesnim orkestrom in resnojazzovsko glasbo, ki se jo posluša v naslonjačih ob zaprtih očeh. Zdi se, da se vse bolj preveša v slednjo varianto jazzu. Westbrook je na vprašanje, koga vidi v

je bil eden od glasbenih direktorjev **Dedication Orchestre**, bigbanda, ustanovljenega v spomin na člane Blue Notes Quintet, ki so kar nekaj časa delovali v Londonu, kamor so se zatekli pred apartheidom. Ta osemindvajsetčlanski orkester, ki je pred kratkim izdal že drugo ploščo Ixesha (prva je odlična Spirits Rejoice), je ponudil orkestrirane verzije znanih melodij mojstrov južnoafriške glasbe – McGregorja, Duda Pukwane, Johnnija Dyanija, Dollarja Branda, in to tako prepričljivo, da je prav ta orkester podpisan ob prisilil v natančnejše raziskovanje bigbanov zadnjega časa. Pa čeprav niso odkrili ničesar novega, so Dedication Orchestra s klasičnim, skoraj Ellingtonovskim načinom harmoniziranja ponovno vrnil južnoafriški glasbi

V nam bližji Avstriji je že od leta 1977 prisotna **Vienna Art Orchestra**, ki jo vodi Mathias Rugg. Z lastnimi kompozicijami in s priredbami klasikov (Satie) ali jazzovskih klasikov (Mingus, Ellington) kažejo ne popolnoma klasično pojmovanje orkestracije jazzu, vendar niso tako free radikalni kot Nizozemci ICP ali elektronsko nastrojeni kot ameriški NYCO.

Posebno mesto med bigbandi zasluži tudi italijanska zasedba **Italian Instabile Orchestra**. Ta osemnajstčlanski orkester je po zasedbi glasbenikov bolj podoben kakšnemu od italijanskih sindikatov glasbenikov kot pa orkestru samemu, saj je v njem zbrano takorekoč vse, kar italijanska scena ta hip premore – od Pina Minafre, ki je eden od dveh ustanoviteljev orkestra (ustanovljen je bil leta 1990 za jazzovski festival v Noci, Puglia), Carla Actisa Date, Giorgia Gaslinija, Gianluigija Trovesija do Bruna Tommasa in Giancarla Schiaffini. IIO postavljam ob bok nekaterim najeminentnejšim angleškimi orkestrom (LCJO, Westbrook), le da so prav mediteransko neposredni in humoristi, kar je jasno, saj je humorist npr. Carla Actisa Date, ki ga mnogokrat uporabijo za solista, že kar pregovorna. Nad vse poslušljiv je njihov zadnji album Skies of Europe, pa tudi njihov prvi iz leta 1992, Live in Noci and Rive-de-Gier, ni od muh.

In pogledimo v Anglijo, ki ima kar nekaj odličnih bigbandov. Najdlje obstaja med improvizatorji skoraj prestižni **London Jazz Composers Orchestra**, ki ga zasledujemo od leta 70. V njem se znajdejo skoraj vsi pomembnejši angleški (in ne le angleški) improvizatorji, od Raduja Malfattija, Paula Rutherforda, Anthonyja Braxtona, Evana Parkerja, Trevoria Wattsa do Phila Wachsmanna,

Angliji kot zadosti perspektivnega naslednika orkestralnega jazzu, odgovoril, da je to **Django Bates**. Ta ustanovi leta 1991 **Delightful Precipice**, osemnajst – članski orkester, ki črpa iz kompozicijske svobode Westbrooka, iz glasbe južnoafriške diaspore v Londonu (Blue Notes Quintet) in tudi iz sodobnih, z elektroniko podprtih godb, kar je sicer bolj značilnost njegove manjše zasedbe Human Chain. Vsekakor je Djangova glasba eno izmed najsvetlejših presenečenj zadnjega časa, saj je pokazala, da tudi tridesetletniki še zmeraj mislijo na bigbande. Njegovo naklonjenost južnoafriški glasbi, ki se kaže na njegovi zadnji plošči Winter Truce and Homes Blaze, lahko iščemo tudi v dejstvu, da

tisto, kar ni po omenjenih glasbenikih nikoli več imela. Ne moremo tudi mimo Trevoria Wattsa in njegove **Moire Music**, ki že od leta 1982 plete elemente afriške muzike, irske narodne glasbe, rocka, freeja in južne Amerike, in to s takšnim zanosom, da me je včasih za hip spominjalo že na Suna Raja. Ena tistih zasedb, ki so ob sestavljanju slike o bigbandih nepogrešljive, pa čeprav so bolj v medijskem vakumu kot ne.

V Franciji, ki je nekoč toliko pomenila v evropskem jazzu, potem pa je bila do prihoda Louisa Sclavisa in nekaterih drugih zasedb kar zadovoljna sama s sabo in s svojo zaprtostjo v lastne meje, pa od velikih zasedb zaznamo le **L'Orchestre National De Jazz**, ki ima mnogo vodij, med drugimi tudi Antoina Herveja, ki smo ga slišali tudi že pri nas.

Pregled bigbandov našega časa je tako pokazal, da bigband ni neka obskurnost, ki v današnjem jazzu že dolgo ne živi več, temveč je glasbena panoga, ki v zadnjih letih le še pridobiva veljavo. Seveda ni pričakovati, da bodo nastali novi Duki, Fletcherji, Counti, saj zgodovine ni moč ponavljati, niti nima glasba sama kot zmeraj razvijajoča se umetnost tega namena. Vendar pa je vsem vam, ki se navdušujete nad večjimi zasedbami in si želite kaj več od le vsakoletnega koncerta Big Banda RTV, vredno in potrebno povedati, da je zdaj, bolj kot kdajkoli prej, nujno brskati po ploščarnah za zanimivimi bigbandovskimi cedekami. Našli jih boste veliko. In če boste to dobro misel udeležili z nakupom nekaterih omenjenih cedek, bom vedel, da mi je s pisanjem tega sestavka vsaj delno uspelo podrezati v zakrmljen kotiček improviziranih godb, ki se mu pravo bigbandovstvo.

Rok Jurič



Barry Guy & London Jazz Composers Orchestra

L'orchestre national de Jazz, ko ga je vodil Claude Barthelémy



FLAMENKO

umetnost kot način življenja

JUTRANJA ZARJA

*Zvonovi Kordove
v jutranjem mraku.
Zvonovi, ko se dela dan
v Granadi.
Slišijo vas vsa dekleta,
ki jokajo ob mehki
solei žalujoči.
Vsa dekleta
v Andaluziji, gornji
in spodnji.
Deklice Španije
z noge predrobno
in krili drhtečimi,
ki so z lučmi napolnile
vsa križišča.
O zvonovi Kordove
v jutranjem mraku.
O zvonovi, ko se dela dan
v Granadi!*

KAVARNA

*Kristalni lestenci
in ogledala zelena.
Na mračnem odru
se pogovarja Parrala
s smrtjo.
Kliče jo, pa ne pride,
in kliče jo znova in znova.
Ljudje
vdibujejo ihtenje.
In v zelenih ogledalih
se gibljejo dolge
svilene vlečke.*

Zgodovina

Flamenko združuje petje, ples in glasbo Andaluzije. Je svojevrstna glasbena oblika, sad vplivov različnih kultur, ki so se v minulih stoletjih ustalile v južnem delu iberškega polotoka. Čeprav si teorije o nastanku flamenka pogosto nasprotujejo, številni strokovnjaki izvirnost tega glasbenega sloga pripisujejo Ciganom, ki so v Španijo prišli v 15. stoletju. Glasba upornih nomadov, ki so se pred prisilnim pokristjanjevanjem katoliških kraljev in cerkve zatekli v andaluzijske gore, je preprejena z elementi židovske in arabske glasbe. Poznavalci tudi izvor imena flamenko najpogosteje razlagajo z arabskima besedama *felag* (pobegli) in *mengu* (kmet) oziroma s posebnimi verskimi napevi, ki so jih Židje, kljub strogim katoliškim zakonom, nemoteno prepevali na poti skozi

Flandrijo v Španijo. Najpomembnejša središča flamenka so še danes Alcala, Utrera, Jerez in Cadiz, kjer prebivajo potomci najslavnejših ciganskih družin, kot so Maya, Amaya, Habichuela, Cortes, Morao, Parrilla, Montoya, Fernandez, Vargas, Salazar, Pena in Sordera, družin, ki (za)hvaljujoč močni povezanosti in patriarhalnemu načinu življenja bogato tradicijo prednikov še danes



Juan Brea

prenašajo iz roda v rod. Prepirom o tem, kdo je boljši izvajalec flamenka, Cigan (*gitano*) ali njegov andaluzijski rojak (*payo*), pa še danes ni videti konca.

V prvih desetletjih 19. stoletja so izvajalci flamenka, kot popestritev hrani in pijači v krčmah in pivnicah, zabavali popotnike in trgovce, krošnarje, lahkoživce in tihotapce alkohola. V petdesetih letih so zato hle gostilne zamenjali z imenitnejšimi kavarnami (*cafe cantantes*), ki so kot gobe po dežju zrasle ne le v andaluzijskih mestih in v Madridu, temveč po vsej Evropi. Poleg sevillskega Cafe Los Lombarderos je bila ena najznamenitejših kavarn tistega časa Cafe de Chinitas v Malagi, katere razpoloženje je v pesmih opeval tudi slovit španski pesnik Federico Garcia Lorca.

V času največjega razcveta so se v flamenko prikradli tudi nekateri novi glasbeni vplivi, predvsem karibski in južnoameriški ritmi (*milongas, colombianas, guariras*), ki so postali nepogrešljiv del repertoarja številnih pevcev flamenka (*cantaoras*). Tako imenovano zlato obdobje flamenka je trajalo do zgodnjih dvajsetih let tega stoletja, ko je kavarniško intimnost zamenjala od-tujenost gledališkega odra. Koncertni orga-

nizatorji so namreč v želji, da bi se izognili davkom (to pa je bilo mogoče le, če so nastope svojih varovancev uvrstili med dogodke kulturnega pomena), skovali nov termin *opera flamenca* in izvajalce postavili na velik gledališki oder. Tovrstni nastopi so zaradi nepristnega stika s številčnim in manj zahtevnim občinstvom pripeljali do popolnega zatona čistega flamenka.

Flamenko je kljub prizadevanjem skladatelja Manuela de Falle, kitarista Andresa Segovie in pesnika F. G. Lorce – ti so leta 1922 v Granadi ustanovili posebno tekmovanje za tradicionalne pevce (*Concurso de Cante Jondo*) – doživel vnovičen razcvet šele v petdesetih letih. K veliki medijski pozornosti in razcvetu številnih klubov flamenka (*tablaos*) so pripomogli predvsem trije dogodki: izid antologijske zbirke *Antologia del Cante Flamenco* založbe Hispavox leta 1954, prvo nacionalno tekmovanje najobetavnejših pevcev v Cordobi leta 1956 in ustanovitve sedeža tako imenovane flamenkologije v Jerezu leta 1958.

Izvajalce flamenka danes visoko cenijo, komercialni slogi, kot je na primer rumba, pa so mednarodno priljubljeni. Številni mladi ciganski glasbeniki, ki so odraščali ob rockovski glasbi, zdaj znova odkrivajo glasbene korenine svojih družin in jih spretno bogatijo s prvini jazz, bossa nove, salse, bluesa in rocka.

Pevec

Flamenko delimo po izvoru in zahtevnosti izvedbe na veliki, srednji in mali flamenko: *cante grande* so iz religiozne glasbe razvili Cigani in sodi med resne in zahtevnejše oblike flamenko petja; *cante intermedio* je ljudskega izvora in je bolj melodičen in manj zahteven; elemente *cante chico* pa najdemo tako v religiozni kot v ljudski glasbi, po naravi je lahкотen in vesel. Poleg štirih osnovnih načinov flamenko petja (*palos*) – soleares, siguiriyas, tangos, fandangos – so se v provincah Cadiz, Seville, Malaga, Granada, Huelva, Murcia, Almeria in Cordoba raz-

vili številni drugi pevski slogi, ki so še danes del repertoarja prenekaterih *cantaora*: malagueñas, alegrías, bulerías, tientos, peteneras, mirabras, cantinas, cartageneras, granainas, fandangos de Huelva, rumbas, itd.

Dober pevec flamenka vtke v pesem svoje izkušnje in čustva, pri čemer

poslušalec začuti njegovo veselje, ranljivost in bolečino.

Med kriteriji, ki opredeljujejo dobrega *cantaora*, sta na prvem mestu znanje in sposobnost komunikacije z občinstvom, sledijo pa kreativnost, predanost, glasovne sposobnosti, kakovost besedil in obseg repertoarja. Pri petju se vokal tesno preple-



Ciganska Juerga

ta s kitarskimi improvizacijami, pri čemer si pevec pogosto pomaga s ploskanjem (*palmas*), tleskanjem s prsti (*palillos*) in z medklci drugih udeležencev (*jaleo*). Svoje petje pogosto poglubi z ihtenjem, stokanjem in odločnimi kretnjami obraza in telesa, ki predstavljajo marsikdaj spremenijo v katarzičen dogodek. Poleg glasbe in interpretacije je pomembna tudi vsebina pesmi. Besedilo pevskega sloga izraža določena khrke andaluzijske duše. Medtem ko *fandango* pripoveduje o dnevnih dogodkih in *soleares* o življenjskih modrostih, je vsebina *siguiriyas* praviloma prepredena z bolečino minevanja.



Paco De Lucia

Pomembnejši pevci:

Juan Brevia (1844–1918), Antonio Chacon (1869–1929), Antonio Mainera (1909–1983), Manolo Caracol (1909–1973), Pastora Pavon *La Nina de los Peines* (1890–1969), Manuel Torre (1878–1933), Camaron de la Isla (1949–1992), Enrique Morente (roj. 1942)

Kitarist

Značilnosti flamenko petja, kot so variiranje, bogata melizmatika, dramatičnost in virtuosnost, so tudi lastnosti instrumentalne spremljave. Osnovna naloga kitarista je bila, da pevca spremlja ali da igra medtem, ko on počiva. Značilen svetel in perkusijski zvok flamenko kitare je v začetku služil le enemu namenu – določanju takta pesmi (*compas*) in urejanju ritmičnih linij.

V prvih desetletjih tega stoletja so se kitaristi vse pogostejše odločali za solistično kariero, pri čemer so črpali iz bogate klasične ali latinskoameriške glasbene tradicije. Med glasbeniki tega obdobja, ki so radikalno spremenili zvok flamenko kitare, je bil najvplivnejši Ramon Montoya (1880–1949). Skupaj z Nino Ricardom (1904–1972) in Sabcasom (roj. 1913) je flamenko kitaro predstavil kot solistični instrument. V šestdesetih je njihovo poslanstvo nadaljeval Manolo Sanlucar (rpj. 1943), ki je veljal za tehnično najbolj izpopolnjenega kitarista svoje generacije. Sanlucar je ustvarjal v duhu tradicije čistega flamenka, čeprav je svoje igranje pogosto opremil z orkestralno spremljavo in pisal glasbo za baletne predstave.

Najpopularnejši sodobni flamenko kitarist, Paco de Lucia (roj. 1947), je bil eden prvih glasnikov novega flamenka (*nuevo flamenco*). V mladosti je spremljal številne priznane tradicionalne pevce, med drugim tudi karizmatičnega Josea Mongea Cruza, bolj znanega pod imenom Camaron de la Isla. Paco je po vrnitvi iz Brazilije, kjer so ga prevzeli ritmi bossa nove, ustanovil sekstet z električnim basom, tolkali, flavto in saksofonom. O svojem prepletanju tradicionalnih prvov flamenka z elementi rockovske in jazzovske glasbe pravi: "Z eno roko primeš tradicijo, z drugo praskaš in iščeš dalje. Pobegneš lahko kamor koli, vendar svojih korenin ne smeš pozabiti, kajti le tu je shranjena identiteta flamenka, njegov vonj in okus." Podobnim načelom sledi večina zdajšnjih kitaristov. Med tiste, ki slovijo po pretanjeni instrumentalni spremljavi, sodijo Tomatito, Manolo Franco in Paco Cortes. Vodilni solisti nove-

ga flamenka pa so: brata Habichuela iz Granade, Rafael Riqueni, Enrique de Melchor, Ramon El Portugues in Jeronimo Maya; slednjega je španski tisk leta 1984 proglasil za Mozarta flamenko glasbe.

Plesalec

Najpogostejša podoba flamenko plesa – zvijajoča se telesa v pisanih oblekah z naborki in s kastanjetami v rokah – so *sevillanas*, ljudski plesi, ki so jih od konca 18. stoletja plesali na zabavah, v novejšem času pa tudi na plesiščih diskotek in nočnih klubov. Pravi flamenko ples je vse kaj drugega. Kriteriji dobrega plesalca flamenka so podobni tistim, s katerimi strokovnjaki ocenjujejo pevca. Gledalca pa najbolj prevzameta plesalčeva fizična in čustvena kontrola nad telesom. Pomembno je vse: položaj glave, napetost telesa, gibi ramen, rok in stopal. Ker osnovna ritmična pravila določa kitarist oz. pevec, mora plesalec pogosto improvizirati. To so trenutki, ko pridejo do izraza njegove resnične sposobnosti.

Ples je doživil podoben razvoj kot pesem in glasba flamenka. Z ulic in s privatnih zabav (*juergas*) se je ob koncu 19. stoletja preselil v imenitnejše *cafe cantantes*. V tem obdobju sta slovela predvsem dva profesionalna kavarniška plesalca, El Raspao (1820–1880) in El Estamplo (1880–1957), pionirja uročenega cepetanja in nenavadnih kretenj, s katerimi sta postavila temelje sodobnemu flamenko plesu. V prvem desetletju tega stoletja se je tudi ples preselil na veliki gledališki oder. Največji plesni zvezdi tega časa sta bili La Nina de los Peines (1890–1969) in La Argentina (1886–1936). Leta 1915 je skladatelj Manuel de Falla za znamenito plesalko Pastoro Imperio napisal prvi flamenko balet (*El Amor Brujo*). Med letoma 1930 in 1960 je zgodovino flamenko plesa krojila Carmen Amaya (1913–1963), ki je na številnih turnejah in ob pomoči filmskih posnetkov flamenko ponesla tudi v svet. Z vnovičnim razcvetom flamenka v drugi polovici tega stoletja so se tudi v plesu pojavile težnje po posodobitvi klasičnih plesnih oblik. V tovrstnih prizadevanjih se je Matildi Coral v sedemdesetih letih pridružila Manuela Carrasco, ki je izoblikovala svojvrsten ognjevit in strasten ples (*manuelas*). Njene ideje danes živijo v delih dveh plesalcevkoreografov, Maria Maya in Antonia Gadesa.

! Celovečerni oddaji o flamenku lahko prisluhnete v soboto, 11. maja ob 20.00 na Radiu Študent.

Viri:

F. G. Lorca: **Cante Jondo**, 1931 (prevod: Jože Udovč/Peter Levec)
D. E. Pohren: **Lives and Legends of Flamenco**, Madrid 1988
D. George: **The Flamenco Guitar**, Madrid 1971
World Music – The Rough Guide, London 1994

Carmen Amaya



Lili Jantol

JUAN BREVA

*Juan Brevia je imel
telo velikana
in glas drobne deklice.
Nič ni bilo podobno
njegovemu trilčku.
Bila je muka
sama in je pela
za nasmehom.
Budila je v spominu gaje
limon v Malagi dremajoči
in v njegovi tožbi
je bil okus po morski soli.
Kakor Homer je slep prepeval.
V njegovem glasu
je bilo nekaj kakor
morje brez luči
in iztisnjena oranža.*

KITARA

*Oglasi se jok
kitare.
Drobe se kelibi noči.
Oglasi se jok
kitare.
Tolažba vsaka
je zaman.
Utišati
je ni mogoče.
Joče monotono,
kakor joče voda,
kakor joče veter
v metežu snežink.
Utišati
je ni mogoče.
Joče zaradi daljnih stvari.
Zaradi proda vročega juga,
ki si belih kamelij želi.
Objokuje
strelico brez cilja,
večer brez jutrišnjega dne
in prvo mrtvo ptico
na drevesu. O kitara,
o srce – s petero meči
smrtno ranjeno!*

Bratko Bibič & The Madleys (of Bridko Bebič)

(LabelUsineS, 1996)

Dolgo časa se je napovedoval in končno je ugledal luč sveta. In ko jo je ugledal, se je zableščalo, kot da bi udarila strela. Pa saj je. Udarila je tako močno, da je od tistega, kar naj bi bilo konkurenca, ostala le blede senca.

Prvi album Bratka Bibiča in njegovih "Ponorelih venčkov" je namreč večino izdelkov ambiciozne nove slovenske muzike zadnjih let (takšne in drugačne) postavil na realna tla, tja, kjer jih slovensko kritištvo zaradi domačinske obzirnosti (rahlega prijateljevanja; izjema seveda potrjuje pravilo) ni hotelo videti. Še dobro, da slovenska glasbena ustvarjalnost ni pod vplivom slovenskih filmskih celovečercer in da je nekaj slovenskih državljanov s svojimi muzičnimi izdelki primerljivih z visokoletečimi tujci. Toda ti se pojavijo tako poredko kot lunin mrk.

Pri glasbi Bratka Bibiča na albumu, ki morda nosi naslov of Bridko Bebič (morda pa tudi ne), se ni moč motiti. Ne spomnim se, da bi kdaj poslušal ploščo domačina, ne da bi



me njegova glasba spomnila, da poslušam domačo zadevo. Pri tem ne bi bilo nič narobe, če se česa takega ne bi vprašala, ko me je kaj zmotilo. Tokrat svojih misli nisem lovil, tam, kjer ne bi bilo treba, ampak so z mano obsedeale ob muziki, ki me je zadel naravnost v srce in mi zbudila neskončen apetit poslušanja. Moje potreba po iskanju novih in neznanih zvokov je v tem primeru popolnoma zadovoljena, saj iz Bibičeve glasbe izvirnost vse v izobilju. Ker gre za tako domač zvok, kot je zvok harmonike, je občutek zadovoljstva le še močnejši. Če bi vedel, da je na harmoniko mogoče igrati tako lepo glasbo, bi se igranja nanjo kot mullec prav gotovo rajši učil.

Bratko Bibič je kot skladatelj in glasbenik enako suveren v solističnih in skupinskih skladbah. Slednje so zame za odtonek bolj očarljive. Morda bodo koga spomnile na Begnograd, a meni se zdijo prepričljivejše kot sodobne skladbe, mamljive tudi za širši glasbeni okus. Ob

Bibiču jih izvajata Bogo Pečnikar (tako kot Bibič iz prve zasedbe Begnograd) na klarinetu in saksofonu ter Matjaž Sekne na violah in violinah, ki sta sicer člana Bibičevega tria, ob njih pa še dve gostji, ki prispevata vokale in zvok pozavne. Ne dvomim, da bo plošček, če bo le imel dobro distribucijo, v tujini požel prav toliko navdušenja kot svoje čase Begnograd. Mi pa pričakujemo žive izvedbe in nove izdelke Bratka Bibiča, ki je očitno v pomladi svoje glasbene poti.

Bogdan Benigar

Rory Block:

Tornado
(Rounder/Distribucija Sraka, 1996)

Slavek Hanzlik:

Summer Solstice
(Sierra, 1995)

Rory Block, kitaristka in pevkica, ki se je prvih glasbenih korakov naučila pri mojstrih bluesa Garyju Davisu, Johnu Hurtu in Sonu Housu, je pred nekaj tedni izdala svojo najbolj ambiciozno ploščo doslej. Album Tornado se ob prvem poslušanju zdi kot obupan poskus odlične, a nerazumljene glasbenice, da bi začrtala mejnik v karieri in za vsako ceno zbudila pozornost občinstva. Vendar se pod krinko prijetnih melodij, kakršnih se ne bi sramovala niti Tracy Chapman, skrivajo tudi globlja, popolnoma osebna sporočila, kakršnih smo na ploščah Rory Block že vajeni.



Da se je Rory Block končno odločila za manjši kompromis, govori prava mala zvezdniška zasedba z imeni, kot so David Lindley, Mary Chapin-Carpenter in Stuart Duncan, ter eklektični repertoar pesmi bluesa, countryja, folka in celo gospela. Blockova je izjemna kitaristka; to nam postane jasno že po nekaj akordih sijajnega uvodnega Mississippi Bottom Bluesa, kritiki pa hvalijo tudi njen vokal, in treba je priznati, da so nekatere pesmi res prave drobne pevske mojstrovine. Za na-

meček je na plošči kar devet avtorskih pesmi. Te bi sicer težko povzdigovali v nebo, a kaj, ko ni nič lepšega kot pevka z ranjenim srcem, ki v kotu zatohlega lokala z vpijočim glasom poje svojo zgodbo. Odločen korak Rory Block v sredinski glasbeni tok potrjujejo tudi pompozna produkcija, razmeroma močna medijska podpora dejavne založbe Rounder in celo uvrstitev videa za skladbo You Don't Mind v program razpise televizije CMT. Dela, ki so sad kompromisa, po navadi ne postanejo klasika, zato pa so velikokrat vredna pozornosti, in Tornado je prav takšna plošča. Prilagajan zahtevam neusmiljenega trga pa ne poznajo pri majhni ameriški založbi Sierra (Sierra Records, P.O. Box 5853, Pasadena, CA 91117, U.S.A.). V njihovem katalogu so tudi plošče Slaveka Hanzlika, skoraj popolnoma neznanega kitarista, ki podobno kot David Grier stopa po poteh Clarencea Whita in skuša slediti najbolj pristni tradiciji kozmične ameriške glasbe. Hanzlik je pred leti iz komunistične Češkoslovaške pobegnil v Kanado. Tam so mu dali politični azil, danes pa že igra z najboljšimi bluegrassovskimi glasbeniki in številni poznavalci mu spričijo izjemnega talenta napovedujejo lepo prihodnost. Njegova vizija, kako naj bi danes zvenela bluegrassovska kitarica, se v marsičem razlikuje od vizije Davida Grierja, ki je svoj vrhunec doživela na albumu Lone Soldier. Slavek Hanzlik je bolj romantičen kitarist in skladatelj, njegove skladbe – plošča Summer Solstice je dosledno instrumentalna – so v primerjavi z Grierovimi bolj umirjene in zadržane. Zdi se kot stvaritev glasbenika, ki je že preživel najbolj burna leta kariere, danes pa kot za šalo niza nove melodije, ali pa



kot prvi koraki nadobudnega glasbenika, ki nas bo nekega dne presenetil s kako res prelomno ploščo.

Kakor koli že, otožno petje Rory Block in svetovljanski zven Hanzlikove kitarice vam bosta dala novih moči in ob teh tekočih melodijah boste lahko potovali, razmišljali o življenju in spoznavali, kako neskončna je lepota preproste akustične glasbe, pa naj jo izvaja glasbenica, ki je odraščala z bluesom, ali pa kitarist slovanskega rodu, ki je po naključju vzljubil bluegrass in ugnal marsikaterega nadutega ameriškega južnjaka.

Jane Weber

D'Angelo:

Brown Sugar
(EMI Records, 1995)

D'Angelo je z Brown Sugar v krmilnicah s temno popularno godbo

našel oddelek, ki je že lep čas skorajda prazen. To je oddelek, ki meji na mlade raperske bataljone, od Wu-Tanga do Knightove družine De'athrow na levi ter valilnice obarvanih popevkarjev in žametnih div na desni strani.

Če omissimo kakšne tri začetniške napake D'Angelovega ploščka (gre vendarle za debut enaindvajsetletnega samouka iz Virginie), potem lahko rečemo, da je Brown Sugar to, kar ploščki večine tovarniških soul zvezdnikov niso: avtorski izdelek godca, ne pa načrtni založniško-produkcijske ekipe.

D'Angelo je uspelo iz nekaj liricnih, meso opevajočih napevov, ki bi se lahko mimogrede izcimili v kaj jako povprečnega, napraviti slastno, po zvoku dovolj uravnoteženo in polno ploščo. Z nekaj izvirnosti v razvrščanju sestavin ali z aranžiranjem, če hočete, tako bogate vokalne harmonije učinkovito ozemljejejo ravno prav sinkopirani hip-hop ritmi in pulzi basa, ki jih najdeš v dvakrat počasnejšem času kot vokale in drugo spremljavo. To, kar vibrira na ploščku, so sestavine najsočnejšega soula izpred desetletij, ki jim je D'Angelo srednje drzno dodal nekaj počimb. In vse skupaj se res kdaj sliši, kot bi šli Marvin Gaye, Sly Sto-



ne, Stevie Wonder in Prince skupaj na enotendenski izlet in sanjari o ženskah. Sly bi kajpak zbrisal, čim bi zmanjkalo droge, mlad soulster raperske generacije pa bi njihove komade sestavil po spominu. Med njimi so mehka predelava komada Smokeyja Robinsona Cruisin', zibajoč hommage Stevieju Wonderju When We Get By in okusni kosi soula pri zmernih sto udarcih na minuto, kot naslovna pesem ali pa peta Shit Damn Motherfucker. Da ne bo pomote, Brown Sugar ni neka slepa studijska revival tvorba, pač pa po vplivih očitno izstopa od večine posnetega v tej zvrsti v devetdesetih. Sodi vsaj na raven boljših mainstreamovskih soul izdelkov kakšne Grace Jones, Sade Adu ali Princea, dokler ga pretencioznost in samovšečnost nista pokopali. D'Angelo je kot Nelson na prvih ploščah odigral večino instrumentov kar sam. To pa je že prva od omenjenih napak – kdaj namreč zmanjka klepetala med glasbiki, ki bi ga zlahka počelo nekaj več solistov. Drugi dve sta občasno enoličje (ki odpade ob večkratnem poslušanju) in pretirana dolžina komadov (povprečje je debelih pet minut).

Kakor koli že, strokovnjaki kot nekdanji pacienti priporočajo manj prečiščeni in zmohtnejši rjavi sladkor pred kristalnim belim. In osebno bi se z izborom kar strinjal... Gre za eno najboljših soul plošč preteklega leta.

Vrečko

Sekou Bambeya Diabate:

Diamond Fingers (Dakar Sound, 1995)

Verjemite mi, moji beli bratje in sestre, najtežje je oceniti ploščo oziroma glasbo, ki ti je tako zelo všeč, da o njej ne znaš povedati kaj dosti več kot: "Lepa je, zelo lepa." Med poslušanjem Diabatejevih Diamantnih prstov sem izgubila lastne besede, a sem znova našla besede slovenskega pesnika Gregorja Strnišarja. Tiste iz pesnitve Vrba, ki nas tolažijo, da na tem svetu nič ne mine, da to, kar je bilo, še vedno je. "To je živa čarov-



nija zemlje, vode in neba, da sekira, ki ubija, nikdar nič ne pokonča," pojejo Strnišarjeve besede, Diabatejeva glasba pa zapeljuje v objem iste, čeprav drugačne neskončnosti. Njegovi prsti drsijo po dvanajstih strunah kitare z ostrino in natančnostjo diamanta ter hkrati z mehko in toplino, ki ju premore samo človeška roka. Sekou Bambeya Diabate je rasel v gvinejskem glasbenem vrtu. Vrt je bil dobro pogojen z denarjem, ki ga je prosvetljeni diktator Sekou Toure trosil za glasbenike, toda bil je tudi zazidan in iz njega so glasbeniki smeli v svet samo takrat, kadar predsednik države v svoji palači ni gostil tujih diplomatov, ki so jih morali glasbeniki zabavati z moderniziranimi mandinškimi plesnimi ritmi. Govorim, seveda, o žlahtnem in legendarnem orkestru Bambeya Jazz National. Nekajkrat pa je Toure glasbenikom le dovolil na tuje. Ko so leta 1976 igrali v Lagosu, so afriški novinarji prvič zapisali, da ima najboljši iskriv kitarist v orkestru diamantne prste. Sekou Diabate ali 'Mali Sekou' je tako dobil svoje tretje ime: Diamond Fingers. 'Veliki Sekou' je umrl leta 1984, zid se je porušil in glasbeniki orkestra Bambeya Jazz National so zdirjali s trebuhom za kruhom v Pariz in se tam počasi razšli ter vsak zase stopali po novih glasbenih poteh. Sekou Diabate je v Franciji izdal dva samostojna albuma, s tretjo ploščo Diamond Fingers pa se je vrnil h klasični gvinejski glasbi, tisti, ki je slišati tako večna, da vam o njej ne znam povedati prav nič več, kot da je lepa, zelo lepa.

Urednik revije, ki jo pravkar berete, je enkrat rekel, da mora biti nekaj narobe s človekom, pa če je star ali mlad, poučen ali nepoučen, ki ne mara glasbe Cesarjeve Evore. Strijam se z njim, a ker rada vsiljujem svoje mnenje, dodajam še glasbo Sekouja Bambeya Diabateja. Ne za-merite, le vse najboljše vam pri-voščim.

Plošča je izšla pri senegalski za-

ložbi Dakar Sound, a jo zagotovo lahko kupite tudi v Evropi. Da jo je moč dobiti v Londonu, vem zagotovo, da jo imajo v Parizu, pa ne dvomim.

Sonja Porle

Hoven Droven:

Hia Hia

Den Fule:

Skalv

(Xource Records, 1995)

Odri po švedskih folk klubih se vedno bolj šibijo pod zvoki do konca odprtih kitarskih ojačevalcev. Preskakovanja plank med folkom in rockom, s kakršnim nas je vsaj že dvakrat navdušila razpita Hedningarna, se loteva vse več mlajših skupin, pri čemer so njihovi skoki čez glasbene predalčke vsako leto višji in izzivalnejši. Na lanskoletnem Womexu v Bruslju sta se nam predstavili kar dve takšni zasedbi, ki snemata za lokalno švedsko založbo Xource.

Najbolj svež in daleč največji izziv



so v tamkajšnjo publiko izstrelili Hoven Droven. Samo zamislite si, kaj lahko uprizori na odru z energijo nabita šestčlanska tolpa mladcev, katere prvi mož, violinist (?), se na njem razkazuje z majico Motorhead, medtem ko ob njegovem boku kitarista in bobnarja kar raznaša od piva in Metallice, pihalca in basovskega kitarista pa ves čas vleče v trde funkovske zvoke Jamesa Browna in njegovih potomcev. In pri tem ta tolpa izvaja le tradicionalne švedske plese, valčke in polske. Hoven Droven so v Bruslju s ostrim nastopom uspelo zdiferencirati tamkajšnjo world music elito. Njeni glasbeni aristokrati, ki se še spominjajo zlatih let Jefferson Airplane in Boba Dylana, so pred njihovim truščem pobegnili iz dvorane, redki predstavniki folk punk generacije pa so zaganje Hoven Droven sprejeli z navdušenjem. Hia Hia, prvenec in zaenkrat še vedno edini CD izdelek (1994) Hoven Droven, se žal ne more pohvaliti s skupinim koncertnim nabojem. Kakor da bi ploščo snemala v folk studiu, kjer so snemalci preveč napadalne tone porezali ali pa pri končnem "miks"u stlačili v ozadje! Na posnetkih igra osrednjo vlogo (pretirano poudarjena) violina, ki se je morala povrh vsega odpovedati večini zvočnih diverzij, ob njej pa se v ospredju najpogosteje znajdejo še umirjena, folk jazzovsko zvoneča pihala, medtem ko se je rockersko zaganje skupine kot nemaren pes-čuvaj znašlo zaprt v pasji uti, tako

da lahko največkrat slišimo le njegovo pridružno renčanje v zvočni podlagi. Na srečo mu vsaj nekajkrat uspe strgati verigo in pobegniti na svobodo. Hia Hia zaznamujejo trdi, neizpeljani preskoki med tradicionalnim folkom in njegovo anemično folk jazz rock nadgradnjo in napadi trtega rocka in soula. Tako Hoven Droven na njej pustijo precej bolj zmeden in neizrazit vtis kot pa na koncertu. Upajmo, da jim bo v drugo šlo lažje in da bodo – z več denarja za snemanje – končali v kakšnem bolj rockersko naravnem studiu.

Den Fule se s težavami Hoven Droven ni treba spoprijemati, saj so že od začetka devetdesetih let ob Hedningarni najbolj uveljavljena švedska folk rock skupina, v kateri nastopa vrsta uglednih in prekaljenih glasbenikov. Skalv (1995) je že njena druga CD plošča in zelo ustrezno odraža njeno koncertno podobo. Kljub temu me je glasba pustila hladnega – tako na odru kot v studijski obliki. V nasprotju s Hoven Droven, ki pripadajo glasbeni generaciji devetdesetih let, so Den Fule z izrazoslovjem čvrsto zakoreninjeni v sedemdesetih letih, še posebno v takratnem progresivnem art rocku (kakšnih King Crimson, Jethro Tull ali Genesis) in Rocku v opoziciji. Njihova fuzija folka, jazz rocka in art rocka sloni v precejšnji meri na pretirano pretencioznem poigravanju s formo, kakršnega sem se prenažl že konec sedemdesetih let. Podobno velja tudi za njihove odrske cvetke – preoblačenje v srednjeveške kostume, bruhanje ognja in zviranje na vrhu zvočnih stolpov. Pri tem se pred skupino odpirajo dovolj široka vrata tudi izven Švedske, saj prihaja progresivni rock ponovno v modo. Pustite mi Hoven Droven, Den Fule pa z veseljem predajam v roke in ušesa vseh tistih, ki se radi ob rocku ubrano "umetniško" prosvetljuje.

Peter Barbarič

Kontrabant:

Utrinek

(Muzika, 1996)

Septembra 1994 je na pobudo Bele Somi – Geze, ki je sicer Madžar, a živi v Domžalah, Vida Klančičarja iz Dolenjskih Toplic in Urha Vrenjaka iz Preserij nastala skupina Kontrabant. Ime izvira iz slovenske tihotapske tradicije, katere najbolj značilni pravilčni predstavnik je Martin Krpan, a tudi z novodobnimi obiski sosednjih dežel kažemo Slovenci našo klenost in neomajnost na tem področju. Naši kontrabantarji pa niso tihotapci, zbrali so se, da bi igrali glasbo za žur. Že na njihovih prvih nastopih je bilo moč slišati, da je v sržu skupine nekaj več kot le narodno zabavništvo. Glasbi (tako kot s preigravali predvsem tuje skladbe) so skušali vtisniti pečat predvsem s ciničnimi, a nadvse zabavnimi priredbami in z dobršno mero zanje tako značilne energije.

Začetnemu triu harmonikarja, kitarista in basista se je čez pol leta pridružil še Janez Vrenjak jr. na bo-

bnih, kasneje pa še najstarejši član Janko Prelog z vzdevkom Dedek, ki je popestril zasedbo s svojim odličnim poznavanjem violine. Razen na violino se menda zelo dobro spozna tudi na blondinke. V začetku lanskega poletja so se kontrabantarji



srečali z Jožetom Krambergerjem, prekmurskim Ciganom, ki je s filmom Halgato zaslovel kot igralec leta. Pridružil se jim je kot gost in prvi skupni nastop so imeli julija lani na Ciganski noči v Murski Soboti.

Z Jožetom se je Kontrabant tako dobro ujel, da so sklenili svoje delo poslušalcem posredovati v oprijemljivejši, zgoščenkasti obliki. Tako so posneli CD in kaseto z naslovom Utrinek. Člani skupine povedo, da ne igrajo ciganske glasbe, saj to igrajo Cigani. Kontrabantove skladbe pač po svoje sledijo ciganskemu melosu. Večino so jih napisali sami, za dve je besedili prispeval pisatelj Feri Lainšček, tri so tradicionalne ciganske, dve pa priredbi R&R klasičkov Erica Claptona in The Doors, tako da celoten opus poimenovati kot cigansko glasbo res ni utemeljeno. In ravno ta pestrost daje Utrinku najsvetlejši žar. Še vedno so ohranili humoristični cinizem, ki je razviden predvsem iz besedil. Ta so mestoma prav jebivetska, in to kaže, da so jih ustvarjali Slovenci, po drugi strani pa z zvočno podobo pričarajo bolečino in otožnost ter ognjevitost in strast, ki kaže na ciganske, bohemске duše ustvarjalcev. Škoda pravzaprav, da niso besedila ostala kar slovenska (v jezik prekmurskih Ciganov jih je namreč prevedel Jože Kramberger), saj bi tako poslušalci še bolj uživali. Prav tako bi ne bilo slabo, če bi Jože Kramberger pesmim dodal malce več duše in občutkov, to mu z dobrim glasom ne bi smelo biti težko, tako pa to šibko točko s polnim in doživetim zvokom nadomestijo ostali člani. Ali je Utrinek padel na plodna tla, bodo odločili poslušalci. Že zdaj pa je jasno, da Kontrabant ne počiva. Za jeseni pripravlja nov projekt, v katerem ciganska glasba ne bo igrala prve violine. Skladbe bodo bolj v stilu Odi mala – priredbe Light My Fire (The Doors). Drugo pa naj bo prenečenje, pravijo člani zasedbe. In morda bodo spet zažareli na našem glasbenem nebu.

Dan Podjed

Boris Kovač/Enzo Fabiani Quartet:

Play On String (More Music, 1996)

Najprej spredalčkam muziko, napisano za plesno gledališki projekt iztoka Kovača, da se mi pozneje izmuzne, tako kot se je poskusila izgubiti med gibalce in gledalce predstave letošnjega januarja. Običajne, tradicionalne harmonske postope ubrano zagode ubran godalni kvartet. Skladatelj redko uporabi nenavadne tehnike in načine igranja, posladka se edino s pesante in ponticelo. Oblika je... Ritmi pa nenehno uhajajo podalpsko čutečemu ušesu, vajenemu dvo in tridobne zakonitosti. Zato že kombinacija "dva plus tri je balkan" vzburja uho.

Boris Kovač nam je že zelo dolgo domač, znanec iz sosednje ulice, čeprav ga nikoli ni doma. Domača je postala njegova muzika, ulovljiv njen neobzdrani duh. Od prvih skladb, ki nam jih je odigral, napačkovanih iz vseh vetrov, vzorcev in melodij ali (teoretično) filozofskih izhodišč, ki jih je postregel zraven (plošče Ritual Nova), je njegov godalni kvartet – prvi – postal norma udomačene, evropsko zveneče in do konca zapisane tradicije. Klasika, ne?

Se vedno so prepoznavni (vedno bolj zaradi vnaprejšnjega vedenja): dolgi, nostalgичni napevi mirne vodinske vasi, kjer buta samozadovoljna ruralna strast. Skoraj povsem pa so izginile improvizirane in naključnim avanturam naklonjene pasaje: pripetljaji našega gosta, rojeni iz naključnih srečanj dveh ali več godcev na koncertih urbanega. Muzika Borisa Kovača je postala kulturna, urejena na svoji poti do "visoke umetnosti".

Domačijska muzika je še vedno najudarnjša, ko jo med svoje strune, mehe in pokrovke drobijo vaški



muzikantje. Kjerkoli že so doma. Kako predelati gibljivo, živo muziko v statično, v note zapisano vzornost, čednost? Z oznako "quasi". "Kao – ples", "kao" – tango, valcer... Boris K. je našel stik s klasičnim, v Evropi prijazni uglasitvi. Segel je v sam vrh evropske ponudbe, harmonsko neoporečne in eksperimentom nenaklonjene avtorske (z)godbe. Najmočnejši je v z emocijami ali zabavnaško nabitih delih, brez trdega

občutka zgradbe in trajanja. Pušča fenomenalen občutek bolečine in užitka. S svojo širino (saj je bilo morje nekoč, kjer je danes polje) glasbene gradnje, invencijo, še več: intuicijo, presega tudi kakšnega mojstra – arhitekta M. Nymana. Za Kovačevo zrelost so prišli zlati časi.

Lepa in vznemirljiva glasba pa bi ostalo na ravni povprečnega, če ne bi bilo kvarteta Enzo Fabiani. Tokrat so Kovaču končno partituro zaigrali več kot le profesionalni glasbeniki: posvečeni. Znano, hočejo. Želijo in zmorejo. In na koncertu krepko presežejo dobro posneto podlago. Panski patos, slovanska igrivost in formalne medigre so še bolj sočne, zvok štirih izvrstnih in izenačenih godalcev pa naravnost vrhunski. Preverjeno in vredno vnovičnega uživaškega srečanja.

Srečko Meh

Colin McPhee:

Tabuh-Tabuhan

Chinary Ung:

Innner Voices

Lou Harrison:

Suite For Symphonic Strings

(Decca/Argo, 1995)

Znamenita zasedba American Composers Orchestra je pod taktirko soustanovitelja izpred dvajsetih let, dirigenta Dennisa Russella Daviesa, lani za založbo Argo posnela tri



skladbe skladateljev, ki so našli navdih v tradicionalni glasbi azijskih kultur. Skladba Tabuh-Tabuhan iz leta 1935 je prelomno orkestralno delo kanadskega skladatelja Colina McPheea (1901-1964), zasnovano na glasbi otoka Bali, od koder prihaja gamelan, ansambel bronastih glasbil. McPhee je bil eden prvih zahodnjakov, ki se je resno lotil študija balijske glasbe in ji ostal zvest do smrti. Poznavalci koncerto grosso v treh stavkih uvrščajo med pionirska dela ameriške glasbe, saj gre za eno prvih tovrstnih skladb, nastalih v obdobju, ko so ameriško glasbeno podobo krojili izključno evropski klasični tradiciji predani skladatelji, če pa je že bilo kaj eksotike, je ta prihajala iz Latinske Amerike ali prek jazza iz Afrike. Skladatelj je v prvem stavku uporabil koložu podobno tehniko spajanja različnih tradicionalnih balijskih melodij in ritmov, v drugem prevladujejo značilne zahodne orkestracije, domačinske melo-

dije pa služijo bolj kot okrasni dodatek, v tretjem stavku znova slišimo tradicionalne balijske plesne melodije prvega stavka, vendar brez neposrednega posnemanja izvirnega tonskega sosledja. Smeri, ki jo je v prvih desetletjih tega stoletja začrtal Colin McPhee, je predano sledil Lou Harrison (1917), učenec Henryja Cowella in Arnolda Schoenberga. Navdih za svoj raznolik in bogat skladateljski opus je našel v indonezijskem in korejskem glasbenem izročilu. Suite for Symphonic Strings, premierno izvedena leta 1961, je eden izvirnejših primerov, kako azijsko glasbo združiti s klasičnimi zahodnjaškimi glasbenimi oblikami, kot so fuga, kanon in estampie. Kamboški skladatelj Chinary Ung (1942) je predstavnik nove generacije skladateljev, za katere multikulturalnost ni sama sebi namen. V primerjavi z McPheem, ki se je neposredno vezal na azijsko glasbeno izročilo, so za Unga pomembnejše podobe, ki živijo znotraj njegove slogovno raznolike glasbe. Čeprav je Ung prvo orkestralno delo slišal šele pri sedemnajstih, je skladba Inner Voices prava mala mojstrovina, ki ohranja izvirno poetičnost azijske duše. Plošča založbe Argo je dobrodošla izdaja treh ključnih skladb skladateljev, ki so svoj izvirni glasbeni izraz našli v azijski glasbi. Je pomemben kamenček v mozaiku sodobne glasbene zgodovine.

Lili Jantol

Askia Modibo:

Wass Reggae (Stern's Africa, 1996)

Afričani so navdušeni nad reggaejem, na njihovem glasbenem nebu pa vendarle še ni zažarela velika in resnično panafriška reggae zvezda. Teško bi trdila, da so se Afričani za njo mrzlično ozirali, držalo pa bo, da si jo želijo vsaj že petnajst let. Skupina Alpha Blondy s Slonokoščene obale je bila prej komet kot zvezda, čeprav je s svojimi preprostimi popevkami v osemdesetih letih pošte-



no razvela Zahodno Afriko. Vendar je čas potrdil, da njihova glasba ni imela ne sijaja ne trajne vrednosti in drznem si pripomniti, da je za nekaj kratkih let celo znižala kakovostno povprečje zahodnoafriške glasbene ustvarjalnosti. Južnoafričan Lucky Dube je nedvomno zvezdnik, saj je ves zleščen, amerikaniziran in sprofesionaliziran, pa tudi njegova glasba je dobra, a ni dober reggae. Še nekaj drugih zanimivih glasbenikov

se je po črnem kontinentu spogledovalo in se spogleduje z reggaejem. Majek Fashek ni od muh, vsaj Nigerijcem je pri srcu. Tudi Askia Modibo verjetno ne bo razvel poslušalcev izven rodnega Malija in se preselil v reggae nebasa, a je njegovemu iskrenemu poizkusu Wass Reggae vendarle vredno in prijetno prisluhniti. Modibo je songajsko-bambarskega porekla, njegove korenine zatorej povezujejo dve prevladujoči in razkošni malijski kulturni tradiciji. Za profesionalnega glasbenika se je izučil pri skupinah Le Super Tentenba (poganjek znamenitih Les Ambassadeurs) in Alpha Blondy. S ploščama Allah Akbar in Wally Moussou pa je pričel razvijati samosvoj wassouloujski reggae zvok, dokler ga ni dobil v roke uveljavljeni producent Ibrahim Sylla in rezultat je album Wass Reggae posnet v Parizu. Z besedili Askia Modibo pihna na dušo razočarani afriški mladeži. Pritožuje se nad korupcijo, devalvacijo afriške demokracije in devalvacijo afriškega denarja, nad perversnim nakupovanjem orožja v času suš in lakote ter nad zametki verske nestrpnosti in tako dalje, saj si lahko mislite, da mu ne primanjkuje "zanimivih" tem. V skladbi "Orli" pa nekaj le veselo pohvali – uvrstitev malijske nogometne reprezentance v četrtfinale Pokala afriških narodov leta 1994. Wassouloujske melodije zna prijetno potegniti čez reggae vzorce, ki so očitno njegova prva ljubezen. A je glasba na plošči Wass Reggae vendarle najboljša, ker je dovolj nenavadna takrat, kadar "wass" prevlada reggae.

Sonja Porle

Pasji kartel:

Pesjansa (Corona, 1996)

Načeloma o zvezdniškem rodoslovnem deblu v Sloveniji pravzaprav ni smisla govoriti, saj bi lahko na prste ene roke (pa še ta bi bila lahko po tišarsko prikrajšana za prst ali dva) prešteli osebe, ki se sončijo v siju nedeljenih simpatij podalpskega naroda. Načeloma znamo biti Slovenci enotni le pri nacionalni substanci, ki prvi po takšnih in drugačnih tekmovališčih in razširja notni zapis Zdravljice v ušesa športnih navdušencev po vsem svetu. Koširjeva rodbina je znala slovensko športno evforičnost v zadnjih letih dodobra vnovčiti. Jure: lep, mlad, uspešen, lepo vzgojen, simpatičen, bogat, skratka oh in sploh fejsť partija, ki jo svoji mladoletni hčeri privošči vsaka slovenska mati. Tako je bilo do 21. marca letos. In od takrat ne bo nič več tako, kot je bilo, nič



več. Na ta dan je izšla nova domača rapperska ploščica, Pesjansa, ki pripada zasedbi Pasji kartel, ki smo jo do zdaj poznali po imenu KoširRap-Team in po njihovem razvitem prvencu Včasih smučam hit... Malce distance in sramežljivega zardevanja pred preteklim delom seveda ne škodi. Tako radikalen prelom, kot so ga brata Jovan in junak Košir naredili s svojo preteklo ustvarjalnostjo, pa je še kako dobrodošel in ušesa božajoč. Če ne drugega, lahko tole plato vsaj jemljemo resno, česar za Včasih si ga (oprostite, smučam) hit... nikakor ne bi mogli trdit. Prvi je zvočni prelom, ki ga lahko pričakujemo že ob imenu. Pasji kartel je nič drugega kot slovenska aluzija na zahodnoobalno G-funk družino, Tha Dogg Pound, ki se zbira okoli producerskega in založniškega guruja Dr. Dreja. Zato so tudi zvoki Pesjansa jako novofunkovski, plesno pozibavajoči in ne ostri, trdi in rezki, kot je v navada pri trši, njujorški šoli. Produkcijo so pobje vzeli v svoje roke (prej Janez Križaj), kar je bilo tvegano početje, ki pa je vendarle obrodilo precej bogate sadove. Največjo pohvalo pa damo besedilom, nenazadnje je tole prva rap plata, ki je cela posneta v maternem jeziku. Sodelavec pri projektu je Klemen Klemen, ki ga poznamo z Leve scene (Jst sm šou v mesto...), kar je zelo dobro, pa tudi parček back vokalistk, kar je zelozelozeloidt slabo. Tematika ni več ozko vezana na smučarski svet, če pa že, potem se loteva psiholoških in socialnih vidikov vseobče evforije in zahtevnosti ljudskih množic (Pod pritiskom). Ostali verzi so posvečeni odnosu do ženskega sveta, pa starim prijateljem, nepodkovanim kritikom rapa (he he), osebnim travmam in (jupi!) zmerjavka, naperjena proti Aliju Enu. In kaj se mi zdi pri plati Pesjansa najlepše? To, da Jure Košir ne beže žive sile, da ga boli kurac za neomadeževano javno podobo, ki so mu jo dolgo gradili, da skratka izstopi z narodnega piedestala in (tudi s psovkami) pove, da je čisto normalen poba, ki je (tako kot mi) poln strahov, negotovosti in nenazadnje jeze. Check it out.

Napo



Različni izvajalci:

Zaire Classics 1954 – 1955

Roots rumba rock 2 (Crammed Discs, 1995)

Sam Mangwana:

**Maria Tebbo/
Waka Waka
(Stern's African Classics, 1995)**

Ukvarjanje z zairsko "klasiko" ali, bolje rečeno, z zgodnjimi obdobji zairske popularne glasbe, je v nezadržni ekspanziji. Omogočajo jo seveda številni ponatisi starih plošč, pa tudi natisi zbirsk posnetkov, ki niso bili (več) dostopni. Tako je v zadnjih mesecih postala dostopna prava obilica zanimivega zvočnega gradiva različnih, za razvoj in zgodovinsko podobo zairske popularne godbe ključnih izvajalcev; ne samo legendarnega Franca, za katerega velja, da bodo v zelo kratkem času ponatisnili na zgoščenkah vse pomembno, kar je uspel v tridesetletni karieri posneti, ampak tudi drugih bolj ali manj znanih izvajalcev in skupin (npr. Wendo, Mose Fan Fan, klan Zaiko Langa Langa), med katere se uvršča tudi Sam Mangwana. Lanjskoletnemu ponatisu pri založbi Stern's v njeni zbirki African Classics se imamo zahvaliti za ponovno spoznavanje obeh njegovih ključnih plošč s konca sedemdesetih, ki sta izšli v paketu: Waka Waka in Maria Tebbo (izšli leta 1978 in 1979). To sta njegova debitantska albuma. Nastala sta v pariških studijih, kamor je tedaj Sam Mangwana zasedbo African All Stars prihajal iz Abidjana, kjer je bil v prostovoljnem glasbenem eksilu, potem ko je že nekajkrat zapustil Rochereauja in pred tem tudi Franca. African All Stars so bili tedaj zares zvezdniška zasedba, saj je



Mangwana pritegnil k sodelovanju štiri vzhajajoče zairske kitarske zvezdnike; vsi so pozneje uspeli in zablesteli kot samostojni glasbeniki na zairsko-pariškem glasbenem nebu: Syran M'benza, Bopol Mansiamina, Pablo Lubadika in Sammy Massamba. Resnici na ljubo manjka leto dni mlajši Maria Tebbo Pablo, manjka pa tudi ena tedaj najbolj cenjenih brass studijskih zasedb z izrazitim antilskim poreklom, Eddy Gustave's Horns, a to predstavljenemu ponatisu samo povečuje zanimivost z glasbenim kontrastom.

Ponudbo Sternsove zbirke African Classics odlično dopolnjuje serija Zaire Classics, ki jo je dosedaj iz štirih albumov sestavila založba Crammed Discs. Prinaša namreč zbirko do sedaj težko dostopnih posnetkov najzgodnejšega obdobja zairske popularne godbe, s tem pa tudi omogoča prva srečanja z vrsto manj razvpitih, a zato nič manj pomembnih in glasbeno zanimivih

izvajalcev. Tako najdemo na drugem delu "korenin rumba rocka" ob dokaj poznanih de Wayoinu in Bowaneju tudi takšne mojstre zgodnje kongoleške rumbes, kot so bili Nganga, Adikiwa, Camille Fataki ali Pierre Kalima. Vsak je predstavljen s po dvema skladbama in to je čisto dovolj za vtis o tem, kako so se zabavali mladi Zairčani v zgodnjih petdesetih letih tega stoletja. Dragocena ponudba, ki nam bistveno širi obzorja vedenja o tem, da so ves čas obstajali vzporedni svetovi popularne glasbe, ki so bili po svojem dometu povsem enakovredni tistemu, kar se je istočasno dogajalo v evroameriški hemisferi.

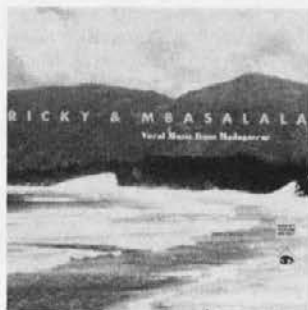
Zoran Pistotnik

Ricky & Mbasalala:

(Haus der kulturen de Welt, 1995)

Vaovy:

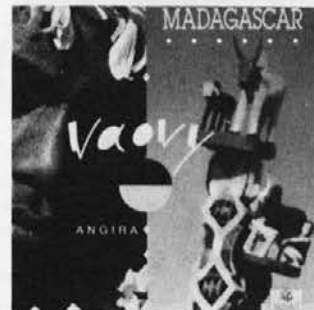
**Angira
(Indigo/Label Blue, 1995)**



Sodobna malgaška glasba vseh stilskih orientacij doživlja pravi boom, pa tudi zanimanje zanjo in razlikovanje v okusih pri sprejemanju nezadržno raste. Če je bil Madagaskar v glasbenem smislu še v začetku devetdesetih praktično terra incognita in smo poznali samo kakšnega posameznika ter omenjali kakšno skupino z zgodnjih kompilacij, pa z vsem skupaj nismo vedeli kaj početi, danes zagotovo lahko že govorimo o tamkajšnjem glasbenem prizorišču in njegovih mednarodnih odvodih ter o poznavanju v vseh bistvenih sestavinah: stilski, generacijski in celo etnični razslojenosti, glasbenih vplivih in genezah, zvezdniskem sistemu in diskografijah. Rossy, Tarika (Sammy) in Mahaleo so zdaj že standardi, spoznavamo tam že etablirane, pa prej spregledane zvezdnike (Jaojoby), odkrivamo njihove mlajše konkurente (D'Gary) in spremljamo rojevanje novih (N'java). Vmes pa je bila in se seveda še pojavlja cela plejada odličnih, pa manj izpostavljenih glasbenikov. Naj to izjemno hitro spremembo v zanimanju za malgaško glasbeno dogajanje in v poznavanju te glasbe ponazorim samo z enim manj znanim primerom. Dve, za angloameriško področje ključni knjigi o sodobnih afriških glasbah s konca osemdesetih (R. Graham, C. Stapleton/C. May) Madagaskarja in njegove glasbe sploh omenili nista. Oktobra 1994 izdana in trenutno referenčna knjiga The Rough Guide to World

Music pa Madagaskarju namenja z vsemi drugimi področji svetovne glasbe popolnoma enakovredno poglavje.

Potem ko smo vam predstavili zadnja dva albuma D'Garsyja, preskočili oceno sicer zelo zanimivega albuma Velono salegy zvezdnika Eusebeja Jaojobyja in pustili čakati novi zvezdniški projekt Feo-gasy, pri katerem sodeluje legendarni mojster sodine Rakoto Frah, tokrat opozarjamo na dva izrazito vokalna ter po sestavinah tradiciji zavezana malgaška albuma. Glasbeniki, ki so ju ustvarili, pripadajo specifičnemu okolju na skrajnem jugu otoka, okoli ljudstev Antandroy, ki premorejo zelo svojsko zgodovinsko izkušnjo, pa zato nič manj posebno kulturo. Glasbena tradicija temelji na uporabi izrazitih, nenavadnih vokalnih harmonij, mnogokrat brez instrumentalne spremljave, zato a capella skupine iz te sredine niso nič nenavadnega. Takšna je že znana Salala, takšno je sestavil tudi sicer na otoku zelo cenjeni pevec Ricky s prijateljem Mbasalalo in še dvema pevce. Njihov debutantski album brez naslova, a z zgornjim podnaslovom Vocal Music from Madagascar so posneli Nemci aprila 1994 v studiju v malgaškem glavnem mestu ter ga lani izdali v Berlinu. Dvanajst odličnih, nabitih pesmi ponuja in nas pušča pod vtisom, ki še najbolj spominja na zgodnja srečevanja s skupino Ladysmith Black Mambazo. Vse tu prepoznane vokalne značilnosti zasledimo tudi na albumu Angira skupine Vaovy, ki jo vodi pevec in skladatelj Jean Gabin Fanovona. Na tem albumu se pesmi, ki jih brez spremljave poje mešani kvartet, izmenjujejo s tistimi, v katerih pridejo do izraza čarobni zvoki tradicionalnih glasbil marovany (24 strun-



ska harfa) in lokanga (violina) ob spremljavi različnih tolkal in s poučnim valih v dveh skladbah. V obeh primerih imamo opraviti s čarom arhaičnega, prepričljivo postavljenega v kontekst sodobnega glasbenega dogajanja. Upravičenost zanimanja za aktualno malgaško glasbeno dogajanje se ob teh dveh albumih samo še potrjuje.

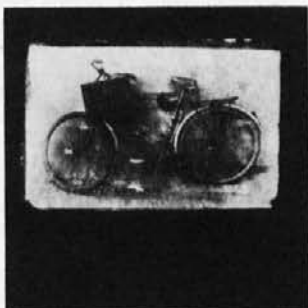
Zoran Pistotnik

Tibor Szemző:

**Tractatus
(Leo Records, 1995)**

Prične se z mehkim, medenim moškim mrmranjem in se tako čez trideset minut in trideset sekund tudi konča. Glasba te odpre navzven in navznoter, a te z ničimer ne rani. Tako je sproščujoča in meditativna, da bolj ne bi mogla biti. Po vsakem

poslušanju pa sem vendarle imela občutek, da nisem le poslušala glasbe, ampak da sem tudi brala knjigo in zidala besedno stavbo iz lastnih misli. Kakor tišina v tišino se s Szemzovo elektroakustično umetniško staplajo koščki klavirske glasbe in besedila iz Tractatus Logico-Philosophicus ter Vermischte Bemerkungen Ludwiga Wittgensteina, ki je hkrati tudi navdih Szemzovega Tractatusa. Osnovna ideja je preprosta; kratka mrmrajoča melodija se ponavlja ob diskretnem, a nenehno izmikajočem se spremstvu. Vmes različni glasovi v japonskem, španskem, slovaškem, nemškem, madžarskem, češkem in angleškem jeziku govorijo Wittgensteinove besede. Pod streho raztegljivega utripa drsi vsakdanje mrmranje in se v intervalih z basovskimi notami samo hipno vznemiri. Vendar te drobne olupšave glasbo samo malenkost evolucionirajo – poglobljen vtis je mirovanje, lebdenje. Tractatus je genialno delo, nemogoče se ga je naveličati in zelo težko ga je primerjati s čimer koli – svet zase je in njegovih trideset minut je samo tvojih. Tibor Szemzo pa je, kot je pri navidezno preprostih stvarih običajno, v studiu presedel šest mesecev. Ker vem, da plošče londonske založbe Leo Records porredko zaidejo v slovenske glasbene trgovine, vam bom napisala naslov, na katerem lahko ploščo kupite, če boste stopili do pošte in z IMO (International Mail Order) vplačali za



ena naj angleških funtov slovenskih tolarjev: Leo Records, The Cottage 6, Anerley Hill, London SE19 2AA. Prepričana sem, da vam bo stroj, duša in edina delavna roka založbe, gospod Leo Feigin, naglo odgovoril. Lani januarja je v londonskem South Bank Centru praznoval petnajstletnico svojega entuziasma in pldnega dela skupaj s tako izvrstnimi glasbeniki, kot so Sergey Kuryokhin, Sainkho Namchylak, Sakis Papadimitriou, Vyatcheslav Ganelin itd. Je eden tistih posameznikov, ki se jim moramo zahvaliti, da lahko vrhunsko sodobno improvizirano glasbo poslušamo tudi na svojih domovih, v intimi ter odprtih misli in duše, tako kot je glasbo "lirične avantgarde" edinole pošteno in z užitkom poslušati. Na obrobju glasbene industrije so tovrstne plošče zato, ker tam hočejo in morajo ostati, če želijo glasbi z veliko začetnico vrisati njeno nebeško obrobje. Če si boste privoščili Tractatus, ne boste prav

nič "improvizirali z nakupovalno srečo" – glasba je lirični Number One in avantgardna uspravanka. Sajnjalci boste na mahovnatih blazinah, pokriti s tišino, smolo in iglicami smrekovega gozda.

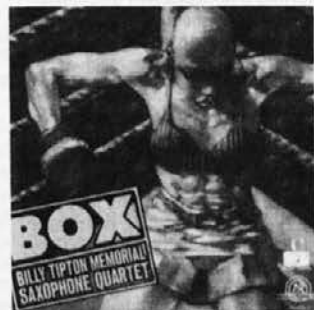
Sonja Porle

Billy Tipton Memorial Saxophone Quartet:

Box
(New World Records, 1996)

Box je najbolj (za)resen izdelek seatlškega all women benda, ki si je nadel ime po saksofonistu in pianistu Billyju Tiptonu za katerega so šele po njegovi smrti leta 1989 ugotovili, da je bil pravzaprav ženska. Čeprav so bile mnogokrat podcenjene v jazzovskih krogih, so punce z vztrajnim delom in energičnimi nastopi, ki so se vrstili vsepovsod, od majhnih galerij do največjega jazzovskega festivala v Evropi, North Sea JVC v Haagu, ustvarile renome, ki jih je pripeljal do izdaje za ameriško novozaložbo New World Records (701 Seventh Avenue, New York, NY 10036-1596). Ta skrbi za tisti del uglednejših ameriških novozaložbov vseh področij, ki jih Japonci še niso opazili (Butch Morris, Ned Rothenberg, Dave Douglas, Joey Baron, Marty Ehrlich, Robert Dick, Bern Nix in celo Muhal Richard Abrams), predvsem pa ima dobro svetovno distribucijo. Korak naprej za Tiptonke v vseh pogledih. Billy Tipton Memorial Saxophone Quartet so saksofonistke Amy Denio (alto) (glej Pale Nudes v prejšnji številki), Jessica Lurie (alto), Maya Johnson (soprano) in Barbara Marino (bariton) ter bobnarka Pam Berger. Bend je ustanovila Amy Denio, sedanje članice pa so ena za drugo kapljale v skupino. Kot zadnja se je pred kakim letom priključila Maya Johnson.

Box je tretji cd Tiptonk. Prvi Saxhouse (Knitting Factory Works) je bil predstavitven in precej nedodelan, drugi Make It Funky God (samozaložba) pa je s šestimi skladbami nakazal velik potencial v sklada-



nju in izvedbi. Če je imela v prvem obdobju delovanja vse konce v rokah Amy Denio, pa je na Box skladateljsko pobudo prevzela Jessica Lurie, ki je podpisana pod petimi izmed 13 skladb (Denio je prispevala tri, druge pa so skupne in priredbe). S tem se je doza jazzovske plesnosti, ki izžareva v Amyjinih temperamentnih skladbah za odtenek zmanjšala na račun bolj umirjenih skladb Jessice Lurie, kjer je tudi več pro-

stora za soliranje in različne duete in tria. Dodatni šarm dajejo ploščki tri priredbe. Posebne vrste cvetka je komad All Maniac, ki združuje Davison All Blues in Hendrixov Manic Depression, še bolj pa privlači tradicionalni cajunovski komad Belle. Hvalevredna je tudi priredba skladbe Geri Allen, ki sta jo aranžirali Lurie in Denio.

Billy Tipton Memorial Saxophone Quartet je bend, ki ga inspirira plesna glasba vseh vrst; s pravo mero preprostosti in zahtevnosti jo uspešno prevaja v jazz. Tiste, ki se te oznake bojite kot samega vruga, pa naj ohrabri izjava Amy Denio in Jessice Lurie, ki pravita, da je BTMSQ jazz bend le takrat, ko igra jazz!

Bogdan Benigar

Tortoise:

Millions Now Living Will Never Die
(City Slang, 1996)

Novi val rockovskega eksperimentiranja, ki je preplaval britanski otok že pred nekaj leti, je z manjšim zamikom pljusnil še na ameriško celino. Chicaška peterica, sestavljena iz članov večinoma že razpadlih skupin, je s prvencem, naslovljenim enostavno Tortoise, pred dvema letoma pošteno zamajala trdno prepričanje, da se sodobni ameriški rock napaja le iz zakladnice tradicionalnih glasbenih oblik. So zagotovo pobudniki tendenc, ki so prav v zadnjem času preoblikovale pogled nekaterih ameriških skupin na ustvarjanje glasbe. Ta je postal premišljen, samoreflektiran in predvsem zavesten odmik od vsega znanega oz., v slabšem



primeru, vsaj originalen spoj že preverjenih prijemov. Tortoise tu zagotovo prednjačijo. V primerjavi s prvencem so šli še korak naprej. Odpovedali so se vokalu, kajti ta v največji meri določa glasbeno usmeritev neke skupine. Drugo bi lahko označili kot uporabo vseh možnih sredstev, najuspešneje predstavljeno v uvodni, več kot 20-minutni skladbi Djed. V stalno spreminjajoči se temi v podtonih zaznamo vplive minimalizma Steva Reicha, genialne naivnosti The Residents, analognih tekstur Stereolab in elektronskih popačenj zgodnjih Kraftwerk, vse zalito z virtuoznostjo jazzovskih fuzij s pridihom 70. let. Skladno z imenom se Tortoise nikamor ne mudi. Prav po želje varirajo ritmične vzorce, ki jih poudarjajo razpoteženi toni režečega se basa in oddaljene kitare.

Millions Now Living Will Never Die je originalna plošča v duhu spanjanja nespojljivega. Po večkratnem

poslušanju se nam Tortoise usede, postanejo domači in v vsakem trenutku razpoznavni. In skoraj najpomembnejše: ob vsem zavestnem izmikljanju že preverjenemu so nadvse poslušljivi. Vsaj za poslušalca z že malce "pokvarjeno" percepcijo.

Janez Golč

Peter Zummo:

Experimenting With Household Chemicals
(Experimental Intermedia, 1996)

Poznavnist in skladatelj Peter Zummo (roj. 1948) ustvarja od leta 1967. Sodi med pomembne snovalce glasbenega gibanja sedemdesetih in osemdesetih letih, med snovalce, ki so v svojih delih zahodne klasične eksperimentalne oblike po svoje nadgradili z glasbenimi metodami ameriških popularnoglasbenih zvrsti in s starodavnim načinom glasbenega ustvarjanja prvobitnih ljudstev. Svoje pionirske tehnike igranja na pozavno pogosto opremlja z zvokom didžeriduja, sintetizatorjev zvo-



ka in vokala. Čeprav je sijajen solist, najraje igra in ustvarja za velike skupine. Izvirna zasedba glasbenikov, ki je v zadnjih dvajsetih letih igrala v njegovih ansamblih The Peter Zummo Orchestras, Zummo Labs, The Environmental Combo in The Intermediate Combo, je sodelovala tudi na snemanju plošče Experimenting With Households Chemicals, zasnovane v obdobju med letoma 1987 in 1992 ter posnete na sedmih koncertih in na številnih studijskih srečanjih. Skladbo, sestavljeno iz šestih stavkov, odlikujejo modularni dolgi toni, čiste linije in vznemirljiv, drhteč instrumentalni zvok, pogosto opremljen s pretanjenim humorjem. Stopnji tonske jakosti, ki jo določa dinamična Zummove pozavna, zvesto sledijo glasbeniki, ki mojstrsko obvladajo neposredno vzajemno skupinsko igranje: čelist in klavirist Arthur Russell, marimbist Bill Ruyle, tolkalec Mustafa Ahmed, pihalec Jon Gibson, organist Joseph Kubera in kontrabasist Dennis Masuzzo. Plošča Experimenting With Household Chemicals je inventivna, izzivalna in nepredvidljiva. Gre za odlični sodobni eksperimentalni diskografski izdelek, kjer glasba niso le note in ritmi; pomembni so občutki, ki jih skladatelj prebudi tako v glasbeniku, ki njegovo delo izvaja, kot v poslušalcu, ki ga posluša.

Lili Jantol

Z odrov vseh vrst

LOST TRIBE, CANKARJEV DOM

Namesto razigranih mladih glasbenikov smo dobili utrjene mladeniče, za katere se je zdelo, da bolj kot na občinstvo mislijo na pot domov. A vseeno je šlo za dobrodošel koncert, ki nas je informiral o dogajanju na njujorški sceni, predvsem tisti, ki so jo začeli so-ustvarjati mlajši glasbeniki.

Lost Tribe je uigran kvartet, ki se spušča po različnih glasbenih tokovih, včasih bolj, včasih manj uspešno. Kot solisti niso nič posebnega, a solidnosti jim ne morem odrekati. Najavljani novozvezdniški kitarist lahko navdušuje tiste, ki jim bolj leži Mike Stern ali vsaj John Scofield, mene pa je pustil hladnega. Z malo bolj izdelanim programom, ki bi preprečil nepotrebna nihanja, bi Lost Tribe lahko vžgali.

LES TAMBOURS DU BRONX, DAKOTA

Performance, obred ali samo navaden koncert, o tem se še vedno krešejo mnenja. To je vedno dobro in seveda znak, da se je v Dakoti dogajalo vsaj nekaj neobičajnega. Tam doslej še ni bilo čutili energije, ki bi tako močno povezovala nastopajoče z obiskovalci. Neobičajno je, da je tokrat privlačila energija, ki je bila plod odrske agresivnosti. Vendar, ali je agresivnost, ki vleče k sebi kot magnet, sploh še agresivnost? Vsekakor nenehno izkazovanje moči (tudi spretnosti) Bobnarjev iz Bronxa ni motilo velike večine obiskovalcev, ki so nastopu predano sledili, tako kot bobnarji svojemu vodji. Glasba Tambours du Bronx potrebuje živo okolje, ne glede na kvaliteto prostora. Njen odmev se ohranja v vizualni sliki, ki ostane v spominu dalj časa, in tu je moč, ki se je Tambours du Bronx zelo dobro zavedajo. Glasbeniki so hkrati igralci in obratno, v obeh primerih pa so vloge vseh akterjev perfektno.

MIKE PATTON & JOHN ZORN, FELETTU UMBERTO (UD)

Virusna pljučnica, ki jo je zagodila Fredu Frithu, je prekinila turnejo dua Frith/Zorn. Da bi vendarle zadovoljil promotorje, ki so ob slabi novici skoraj okameneli, je Zorn poklical vokalista Mika Pattona (ex Faith No More, Mr. Bungle), da se mu pridruži v nadaljevanju dogovorjene turnee, ki ju je pripeljala v slabi dve uri od Ljubljane oddaljen kraj Felletto Umberto, ki leži tik ob Vidmu. To je bil prvi izmed koncertov, ki bi se morali to pomlad zgoditi v tržaškem Teatru Miela, jih je moral promotor More Music zaradi političnih razprtij v Mieli prestaviti drugam. Zanimanje je pokazal Radio Onde Furlane, ki je najel dvorano za približno 400 ljudi, ki morda niti ne bi bila polna, če bi bil Frith zdrav, tako pa jo je italijanska (in slovenska) mladež povsem zapolnila. Magnet je bil seveda Mike Patton. Sloviti rockovski pevec je zbuja veliko rado-vednost in negotovost, ker se je prikazal s tako "odbitim" glasbenikom, kot je John Zorn. Za boljše poznavalce Pattonovega in Zornovega ustvarjanja duo ni bil nikakršno prese-enečenje, saj Patton in Zorn prijateljujeta že dalj časa. Zorn je produciral ploščo Pattono-

vega benda Mr. Bungle in za povrh igral še saksofon, Patton pa je (kadar je imel čas) vokaliziral pri Naked City. In glej, kakšno naključje: oba vokalista Naked City sta nastopila v duih z Zornom v produkciji More Music v razdobju enega leta. Primerjava se ponuja sama po sebi. Če je Yamatsuka Eye glasbenik, ki "nemogočemu" kričanju doda še celo vrsto telesnih vragolij in od Zorna zahteva produkcijo nešteti kratkih tonov, pa duo Patton/Zorn ponuja za odtenek manj improvizatorske spontanosti, zato pa jo nadomesti z očitno vnaprej pripravljeno glasbeno shemo, v katero glasbenika brizgata vse svoje izvajalske sposobnosti. Od Zorna smo sicer že navajeni, da iz saksofona izvleče najbolj čarobne zvoke, ki znajo pričarati tudi čudoviti zvočni svet pragozda. Presenečenje je bil Mike Patton, ki je artikulirano vokaliziranje

Lost Tribe (foto: Žiga Koritnik)



PALINCX, GALERIJA ŠKUC

Ljubljanski nastop še enega izmed nizozemskih glasbenih cvetov je minil bolj neopazno kot pretegotovanje meha taliranega harmonikarja z ulice. Škoda, saj so fantje del družine glasbenih "palčkov". Pravi "mali" vihravi glasbeni mojstri, ki neizmerno uživajo v svojem početju, ki ga najdemo pod fileom "vse, kar ni običajno in je zabavno". Palincx (ime skupine je priimek kitarista in kontrabasista) je križišče enakovrednih glasbenih svetov. Za vse velja zelena luč, in zmeda, ki nastane, je nedolžen preprič, kjer se začetno zbadanje konča s spoštljivim stiskom rok. Prijazni popotniki torej, ki nadvse ljubijo svojo svobodo. Opomba: za bobni je sedel Američan Jim Meneses (check Druga godba '93).

Bogdan Benigar

zvočno obogatil s premeteno uporabo dveh mikrofонов, ambientalnih posnetkov z data in še z nekaterimi tehničnimi prejemci. Z odra se je tako kot žareča lava kotallila glasba, ki se ji ni bilo moč izogniti. Krasili so jo inventivnost, za duo neverjetno širok zvočni razpon in več kot profesionalna "uigranost" obeh akterjev, ki je usodna v improvizatorskih projektih. Od vseh vokalistov improvizatorjev, ki sem jih imel priložnosti videti do sedaj, je bil Patton najbolj prepričljiv preprosto zato, ker je bil prikaz njegovega znanja neobremenjen in avtonomen v iskanju "novega" zvoka, kjer glas uporablja le kot osnovo, in ker svojo izraznost venomer inventivno sooblikuje s partnerjem.

NOVA 3 IN KAMPEC DOLORES, BRESTANICA

Posavje se prebujalo. Čeprav niso sposobni narediti gospodarstveniki, tega so sposobni mladi kulturniki, ki so se v vseh treh centrih samoorganizirali in začeli prirejati koncerte, ki bistrijo duha. Medtem, ko imajo Brežičani reden program v domu Letalcev, Krčanom (Društvo mehkega pristanka) še ni uspelo zagotoviti stalnega prostora za svoje aktivnosti, kar po svoje ni slabo, organizatorjem pa predstavlja hude težave. Zadnji marčevsko soboto sem ulovil koncert v odlični dvorani v Brestanici, ki jo menda uporabljajo samo takrat, kadar lokalni zbor vadi za pogo-robe. Koncert je odprla posavska skupina Nova 3 z nadobudnim nastopom, ki je pokazal dvojce: v bendu igrajo glasbeniki, ki ne le, da poznajo glasbeno abecedo, ampak jo znajo s pridom uporabiti, in da je v tem kraju končno prodrla tudi mehkejša oblika rocka, ki zahteva že prej omenjeno. Da imajo v Krškem

The Walkabouts v Cankarjevem domu

Skupina The Walkabouts je od nekdaj črpala iz bogate tradicije ameriške popularne glasbe in jo nadgrajevala v enostavno in razpoznavno glasbeno izkušnjo. Skupina je praktično od samih začetkov vnašala male novosti, ki naj bi razširile njen potencial. Za tisto, česar smo bili deležni med njihovim zadnjim obiskom Ljubljane, so posredno "krivi" britanski Tindersticks. Člani te zasedbe so že sodelovali na plošči dueta Chris And Carla, slednji pa jim je vrnil uslugo z vokalnimi prispevkom v pesmi Travelling Light. Predvsem plošča Devil's Road pomeni globok priklon Evropi, kar se čuti predvsem v bogatih simfoničnih aranžmajih. Ta spoj, torej evropskega racionalnega duha in ameriške tradicionalne (folk, blues...) glasbe, pušča mešane občutke. Vsakemu polu odvzema to, kar je njegovega. Na eni strani veličasten, skoraj sakralen zvok čela in violine ne najde avtonomnega prostora, in po drugi strani blaži kitarski rockovski udar. Zato lahko celoten nastop The Walkabouts označimo za prijetnega, a obenem mu je v pomenu glasbene vizije manjkalo prepričljivosti. Vse pomisleke sta z neverjetno sproščenostjo razblinila predvsem glavna protagonista, Chris Eckman in Carla Torgerson, in navdušila razprodano srednjo dvorano našega osrednjega kulturnega hrama.

Janez Golč

Sestavlja Igor Longyka



Znamenite operne arije
Die berühmten Opernarien
The Famous Opera Arias
Celebri arie operistiche

				GM	PREPIR	VRTNINA	NEMŠKO PLEME	AVTOMOBIL OZNAKA ZA RIJEKO	KORALNI OTOK	SEVERNO-AMERIŠKO GOVEDO	MOŠTVO	GRABEN
				EGIPČANSKI SVETI HROŠ GOVILAC								
				NAČIN UREJANJA ODNOSOV ENNE DRŽAVE Z DRUGO								
				BIKOBORSKI VZKLIK				OZIRANJE				
				ROMULOV BRAT				...DE VEGA				
								MOZOLJA - VOST				
				DEL SLOVENIJE POD SABOTINOM	EGIPČANSKI BOG SONCA				LJUDSKA NIKALNICA			
					PREDOR				GOSTILNA (POGOVORI)			
										VELIKO AZIJSKO JEZERO	DIRIGENT KONDRASIN	GM
												PESNIK SORSKEGA POLJA (SIMON)
SESTAVIL IGOR LONGYKA	SKAKAL	STEBRIŠČE	MATJAŽ KLOPEČ		REKA SKOZI INNSBRUCK	2.		OSREDNJI PROSTOR V STAROGRIMSKIH HISAH				
			ODDELEK RIMSKE KONJENICE			KALCIJ						
SVETA GORA NAD SOLKANOM							DVOJICA	GRŠKA ČRKA	SNOV V LUBJU, ČRESLOVINA	REKA V SVICI		
										LJUBEZEN, PESNIŠTVO		
MEDALJA							SLOV. FIZIK (ANTON)					
							UMETNA SNOV ZA TEKALIŠČA					
DEČEK S ČUDEŽNO SVETILKO							AZIJSKO LJUDSTVO				LOJZE KOVAČIČ	
							PASJA "SORTA"				IZETBEGOVIČ	
KADAR			KRAJ PRI LJUBLJANI		DUŠEVNA BOLEZEN						KISIK	
			PERUNIKA								REKA SKOZI STRATFORD	
VIOLETINA DRUŽABNICA IZ OPERE TRAVIATA					100 m ²			RADKO POLIČ	LATINSKI PREVOD BIBLIJE			OSEBNI ZAI MEK (MNOŽ.)
									PREDUJEM			
SKANDINAVSKO MOŠKO IME				21. IN 2. ČRKA ABECEDE	DELI KNJIGE					ZORMAN		
										22. IN 13. ČRKA		
CE SARSKI UKAZ, ODLOK					TIP OGNJENIŠKEGA LJAKA V NEMČIJ	UTER		NAVIAHIEC				
VELEMESTO V MAROKU								HUNI				

Plošča

Gesli, ki jih boste našli v tokratni križanki, sta ime in priimek slovenskega tenorista na sliki in izdajateljska hiša njegove zgoščenke. .

Razpis

Rešitve (če jih izpišete, dodajte kupon) pošljite na naslov Revija GM, Kersnikova 4, 1001 Ljubljana, p.p. 248 do 9. maja 1996. Med pravičnimi rešitvami bomo tri izžrebali in njihove avtorje nagradili z zgoščenko, ki ji je namenjena nagradna križanka.

1. nagrada – bon za nakup v knjigarni Kazina (Kongresni trg 1 v Ljubljani) v vrednosti 5.000 sit; **2. nagrada** – bon za nakup v trgovini Muzikalije (Trg franc. rev. 6 v Ljubljani) v vrednosti

3.000 sit. **3. nagrada** – enoletna naročnina na revijo GM

Rešitve 5. križanke 26. letnika

(vodoravno) komsomol, opornica, mer, osel, erar, sto, Milena, Morača, NT, ara, Noah, Ariadna na Naksosu, mestnik, centenij, analiza, ica, napa, teren, Dej, P, IS, tabela, le, AJ, rame, kal, gnus, riganje, aspik, jarina, Zaire, ananas.

Nagrajenci

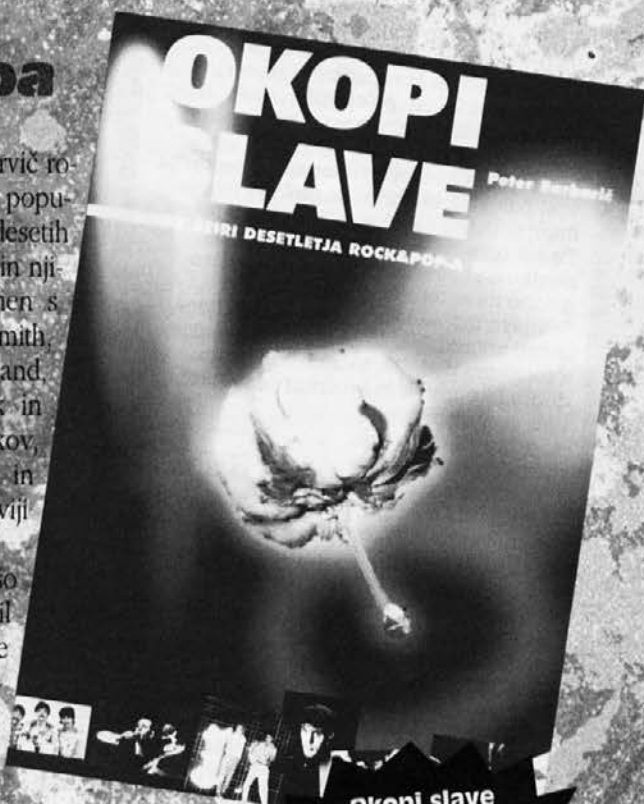
Bon za nakup v knjigarni Kazina v Ljubljani prejme **Marjan Voglar iz Velenja**, bon za nakup v trgovini Muzikalije v Ljubljani prejme **Nataša Puhar iz Trziča**, eno leto pa bo revijo GM brezplačno prejela **Ana Medved iz Pivke**.

Peter Barbarič: **OKOPI SLAVE**

**nora dirka
skozi
štiri desetletja
rock'n'popa**

Končno! 15. aprila 1996 je uspela slovenska zemlja prvič roditi tudi knjigo, ki se ukvarja s potmi angloameriške popularne glasbe od začetka petdesetih do konca osemdesetih let in ki predstavlja pestro paletu njenih novih valov in njihovih najvidnejših predstavnikov. Prvih petnajst imen s črko A: A&M, Abba, ABC, AC/DC, Lou Adler, Aerosmith, Africa Bambaataa, Alice Cooper, Allman Brothers Band, Alternative Tentacles, Animals, Paul Anka, Anthrax in Apple. To pionirsko delo je nastalo na osnovi člankov, ki so se pod naslovom Izleti v zgodovino rockanja in rolanja v letih med 1987 in 1989 pojavljali prav v Reviji GM.

Avtor knjige, Peter Barbarič, je dokončno zapisal dušo svetu popularne glasbe leta 1978, ko je prvič prestopil prag glasbene redakcije Radia Študent. Ostajal mu je zvest na različne načine: kot glasbeni novinar, sodelavec Radia Študent in Revije GM, kot novinar-urednik Revije GM, glavni urednik Radia Študent, programsko-organizacijski vodja Kluba K4, kot eden osrednjih nosilcev mnogih prireditev Novi rock in Druga godba in ljubljanski koncertov skupin Motorhead, Dubliners, Klezmates, Oyster Band in Ferusa Mustafova. Knjiga Okopi slave je njegov knjižni prvenec.



**Okopi slave
za bralce Revije GM
po 30% nižji ceni –
samo za 1.600 sit!**

31

NAROČILNICA

Ime in priimek: _____

Naslov: _____

Nepreklono naročam

izvodov knjige Okopi slave po promocijski ceni 1.600 sit. Stroške bom poravnal(a) ob povzetju.

Datum: _____

Podpis: _____

Naročilnico pošljite na naslov: **Vitrum d.o.o., Hradeškega 38, 1000 Ljubljana.**
Ostale informacije na tel. (061) 126-14-12.

RAZPIS ZA GM ODER 96-97

GM ODER je cikel najmanj treh komornih koncertov v strnjem terminu po Sloveniji, namenjen promociji izbranih mladih slovenskih glasbenikov.

* Na razpis se lahko prijavijo mladi slovenski glasbeniki in komorne skupine. V pošte prihajajo vsa glasbila in glasovi.

* Glasbeniki (in korepetitorji) smejo biti stari največ 25 let, solopecvi največ 30 let, pri komornih skupinah velja povprečna starost 25 let.

* Prijavljeni koncertni spored naj sestavlja vsaj polovica skladb tega stoletja in najmanj četrtina del slovenskih skladateljev. Te zahteve ne veljajo za spored glasbenikov, ki so se specializirali za staro glasbo na avtentičnih glasbilih.

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

* Tričlanska strokovna komisija bo med prijavljenimi kandidati izbrala do šest izvajalcev.

Pisne prijave z zahtevanimi prilogi do 31. maja 1996 sprejema Glasbena mladina Slovenije, Kersnikova 4, p.p. 248, 1001 Ljubljana.



SEMINAR ZA TOLKALA

Zveza kulturnih organizacij Slovenije pripravlja seminar za bobne in tolkala – latin percussion. Namenjen bo vsem, ki želijo spoznati osnove tehnike igranja, in tistim, ki se želijo izpopolniti v tehniki igranja na kompletu tolkal (baterija). Spoznali boste tudi osnove afro-latinskega ritma, ki so sestavni del osnovne tolkalne tehnike.

Seminar bo potekal v prostorih ZKO Maribor, Partizanska ulica 5, od petka, 10. maja 1996 od 16. ure do nedelje, 12. maja 1996 do 13. ure. Bobnarsko delavnico bo vodil Ratko Divjak iz Ljubljane, delavnico latinskih ritmov in afriškega bobnanja pa Nino Mureškič iz Maribora.

Šolnina za seminar znaša 7.350 tolarjev na osebo, udeleženci seminarja si prenočišče, prehrano in prevoz organizirajo in krijejo sami.

Prijaviti se je treba do petka, 3. maja 1996 pri strokovni službi ZKOS, Štefanova 5, v Ljubljani, tel: 061/126-20-83, int. 23, fax: 061/21-78-60.

SREČANJE ORFFOVIH SKUPIN

Zavod RS za šolstvo in Osnovna šola dr. Josipa Plemmlja na Bledu razpisujeta SREČANJE ORFFOVIH SKUPIN, ki bo v petek, 24. maja 1996 na Bledu.

Program, ki bo trajal od 8.00 do 19.00, bo obsegal ogled Bleda, predstavitev programa Orffove šole Bled, priprave Orffovih skupin za nastop in ob 17.00 nastop v Festivalni dvorani na Bledu.

Cilji srečanja so obnoviti pobudo 1. srečanja Orffovih skupin Slovenije (Žirovnica, 1977), predstaviti trajno obliko spopolnjevanja pedagoških delavcev za delo z malimi – Orffovimi glasbili, motivirati obstoječe Orffove skupine, nuditi strokovno pomoč in tako vplivati na kvaliteto rasti muziciranja z malimi (tudi improviziranimi) glasbili in zvočili v vrtcih in šolah.

Rok za prijave je že potekel, za podrobnejše informacije čimprej pozanimajte pri Osnovni šoli dr. Josipa Plemmlja na Bledu (za organizacijski odbor SLAVKO MEŽEK, tel: 064/77-861) ali pri Zavodu RS za šolstvo OE Celje (svetovalka za glasbo DRAGICA ŽVAR, tel: 063/443-183).

DAN MLADIH FLAVTISTOV SLOVENIJE V ZASAVJU

11. maja bo v Zagorju cel dan posvečen flauti. V prostorih Glasbene šole in Osnovne šole Slavka Gruma bodo od 9.30 pa do poznega večera potekale delavnice, predavanja, vzorčne učne ure, kviz, koncerti... Dan bo sklenil Mario Ancilotti iz Italije z večernim koncertom, kjer ga bo spremljala Vlasta Doležal Rus, uvedel pa nastop kvarteta flaut Pan.

V predverju Osnovne šole Slavka Gruma bo prodajna razstava not, plošč in informacij o glasbilih, ki jo bodo pripravile trgovine Just Flutes in Top Wind iz Londona ter Hartman iz Maribora. Omogočen bo tudi preskus flaut različnih velikosti in proizvajalcev trgovine Daminelli.

Informacije in prijave na Glasbeni šoli Zagorje, Cankarjev trg, tel: 0601/61-196.

INFORMACIJA DBUS

Društvo baletnih umetnikov Slovenije dopolnjuje intervju z letošnjim Prešernovim nagajencem Vojkom Vidmarjem s podatkom, da so bili doslej poleg Pie in Pina Mlakarja in Vojka Vidmarja dobitniki Prešernove nagrade tudi Stane Polik (1950), Tatjana Remškar (1977) in Mojmir Lasan (1989).

KUPON GM

Rešitve pošljite s tem kuponom na naslov Glasbena mladina Slovenije, Kersnikova 4, 61000 Ljubljana do 9. maja 1996

Ime in priimek: _____

Naslov: _____

Naročam XXVI. 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

DEŽNI

Bazni tabor Koptskega dežja in Aprila devet.
Minuta in pol je do združenih ljubljanskih pivovarn.
Lučaj do kina z imehom Kekčeve slepe prijateljice.
Prostor meri dobrih dvajset kvadratnih metrov.
Vsebuje: Dve leti staro, brejo perzijo.

Dosjeje X.

Petra in Robija (polovico Niowt).

Atarija, zajetno mešalno mizo, sedem klaviatur in dve kitari.

Termoakumulacijsko peč.

Delovno vzdušje.

Coptic Rain, April Nine, 0,25 Zone, 0,33 Second Retribution
in 0,5 Godgardna.

Zabeležene zvoke prisotnih.

COPTIC RAIN

Dies Irae, 1993.

Eleven: Eleven, 1995.

Oboje založila berlinska Dynamica (Coptic Rain njenih prostorov še ni obiskal).

Vsebuje: Petra Penka & Katrin Radman

V studijskih strojih preoblikovane kitarske fraze.

S taisto strojno opremo obdelan vokal.

Visoko energijski kotaleči se ritem.

Prva javna naodrška pojavitev: Zagreb.

Prvič pred očmi domorodcev: študentski kulturni dnevi, maj 93.

Zaradi poškodbe z opeko na petek, 13. maja 94, jim ni treba na turnejo.

Uspešno zastopanje naše podzemne glasbene kulture na lisbonskem Bienalu 94.

V pripravi: Izdaja tretjega ploščka, ki ga kani distribuirati Virgin.

Pridobitev statusa studijskega banda.

APRIL NINE

The Sun Gods Heritage, 1993.

Glasba, ki smo jo gledali v šestih dokumentarcih na malih ekranih.

Vsebuje: Isto zasedbo kot Coptic Rain.

Razpoloženjsko ambientalno božanje ušes.

V pripravi: Novo doživetje devetega aprila, ki ga bo Germanom ponasel Matrix.

Prvi slovenski trip hop.

CEHOVSKA DRUŽENJA

Kot Coptic Rain poustvarita Robots za Trans Slovenia Express, slovenski poklon Kraftwerkom.

Kot April Nine pa Radioactivity (Katrin se na MTV-ju guga v zeleni obleki).

Obe inkarnaciji kličeta Kraljevskega duha na Elvis de Luxe.

Kot April Nine štirje prispevki na prvem preseku slovenske tehno produkcije Code 386.

Kot CyberBass je v Peter v enem tednu uglasbil Grapefruitovo predstavo Neurodancer.

Kot Peter Penko producira perspektive: Niowt, Silence, Les Fleurs du Mal.

Sodelovanje pri projektu SLO.I.R.P./92 kot

GODGARDEN.

Fascinira obiskovalce koncertov od Zagreba do ljubljanskega Turista.

Praprimerak plain tehna z enormnim arzenalom "muzičnega" hardvera z zametki v.

SECOND RETRIBUTION

Vmesna faza med današnjo tehnološko razvitostjo in

ZONO.

Ne ravno klasični srednješolski rock'n'roll kvartet:

Penko, Pinter (danes HLW), Omar, Edi.

Zaloga avtorskih kosov, ki se kasneje opredmetijo pred vsem v Coptic Rain.

Vsaj štirje nastopi, tistega na Viču prekine dežna ujma.

Sicer pa je Penko svoj prvi koncert (7. c OŠ Prežihov Voranc) začel s House Of The Rising Sun.

ZAUPNE IZJAVE

U2 so bili dobri do vključno strani A plate Joshua Tree. (Peter)

X Files že priznavam za kultno serijo. (Katrin)

Zdej najboljših pet? Allannis Morissette, Babylon Zoo pa... se ne. (Peter)

Ne vidim razlike med Metallico in Wagnerjem. Am I stupid? (Peter)

Največ jeva špagete. Žal. (Katrin) Na različne načine. Pa purančka, k ga tvoja mama nardi. (Peter)

Napo & Vrečko

Foto: Aleksandra Vajd

Druga Godba 96

2. mednarodni festival

8.-15. junij 1996

KRŽANKE

8. junij ob 20.30

LOUTA (Slo)

BLOCKHEAT ZYDECO (ZDA)

9. junij ob 20.30

BOGDANA HERMAN (Slo)

YOUNG JUP-TU (Italija, Rusija)

10. junij ob 20.00

MIJUS MIJUPATU (Grčija)

GIANI GESSA (Italija)

OKAY TEMIZ MAGNETIC BAND (Turčija)

12. junij ob 21.00

SUMMIT JAZZ (Tanzanija)

13. junij ob 21.00

SEPPA MAFESTRA (Kuba)

15. junij ob 21.00

SALES KETA (Italija)

DAKOTA

14. junij ob 21.00

BUNGA (SLOVENIA) (VB)

DJ RTU (VB)

**DRUGA
GODBA**

Mednarodni festival

Organizator: Glasbena Mladina Slovenije

Predprodaja vslobo: Ljubljana: info točka SOJ (25% popust za študente), Knjigarna Kazina in blagajna Cankarjevga doma, Dallas: Mute Shop, Gospič: Max Music Shop, Moka, Gong, Kipka, PIR, Gola, Aligator, Krt, Gradje, Glaszda, filmi