

Posebna priloga:

Druga godba

Punk, to je samo
rock'n'roll

Mark Tompkins

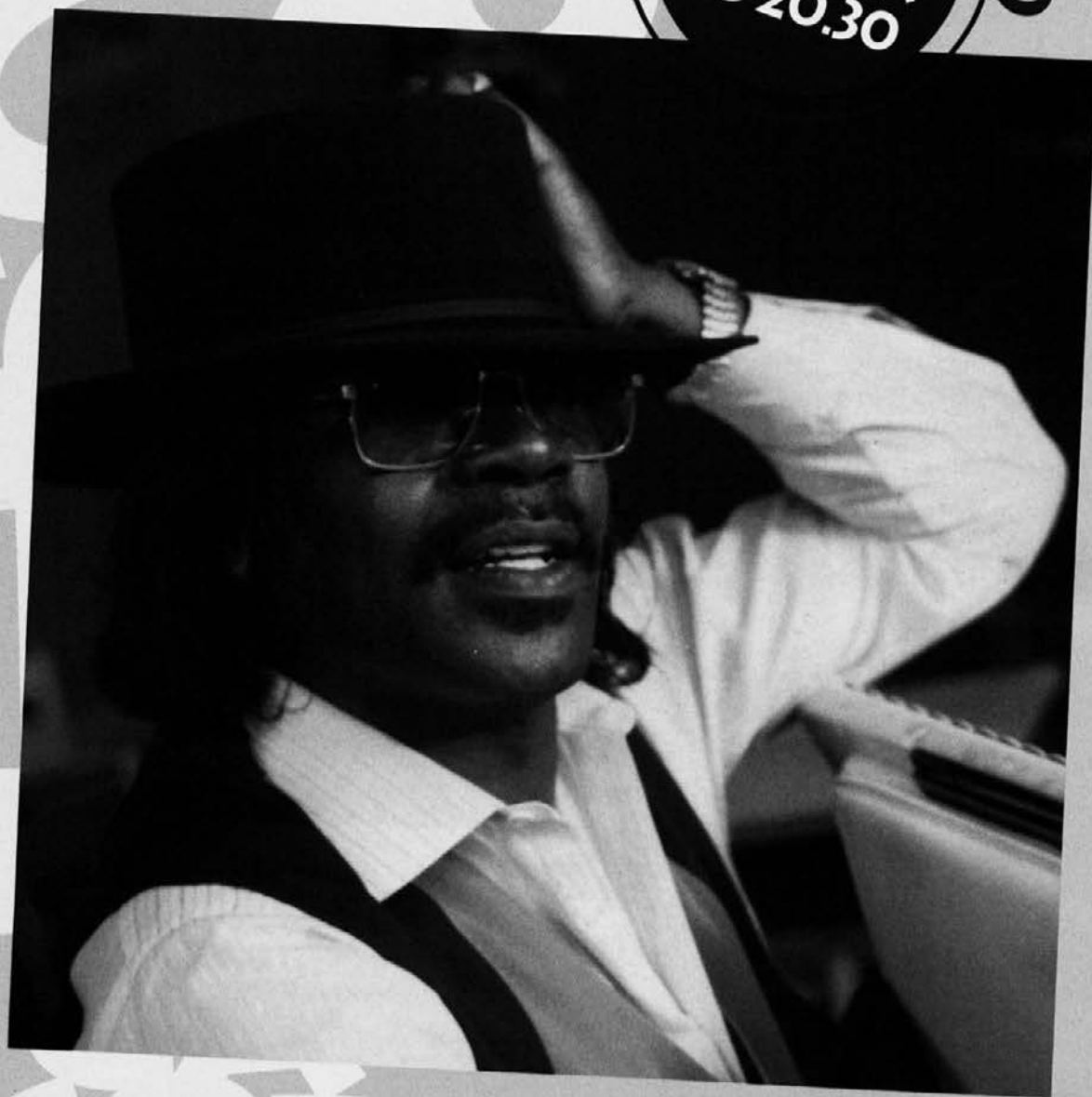
Marko Košnik-Virant

David Shea



AQUARIUS

BUCKWHEAT ZYDECO
KRIŽANKE
8. JUNIJA
OB 20.30



GOD
BA

DRU
GA
GOD
BA

rubrike:

urbana črnina: 16
mala raziskovalna šola
east and west coast rapa

rock music junk shop: 20
hank snow, blues pojočega
klateža

jazz/impro: 26
in memoriam: don cherry,
julius hemphill, sun ra

afrika s prve roke: 49
mlado spoštovanje – shikamoo
jazz

gm novice/gm news:

- o 15. reviji mladinskih pevskih
zborov slovenije
- intenzivna nega/ob menuhinovi
osemdesetletnici
- pogovor z violinistom peda-
gogom arminom seškom

recenzije: 51
cd manija x 16, z odra, knjižne
izdaje

in še:

- od tod in tam 2
- oživljanje glasbe huga wolfa .. 4
- ob operni premieri cortesova
vrnitev 5
- računalniki v glasbi 6
- punk, to je samo rock'n'roll. 18
- el gavčo 21
- nagradna križanka 63
- oglasna deska 64

pogovori:

- david shea 8
- marko košnik 10
- mark tompkins 12
- kim salmon 15
- francoise gründ 22

posebna priloga:

druga godba '96

- uvodnik 51
- huun-huur-tu 52
- bogdana herman. 53
- wutu wupatu, gianni gebbia,
okay temiz magnetic band 56
- sierra maestra 58
- buckwheat zydeco 62
- salif keita 63
- fun-da-mental 64



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 prvo 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: Marcos Gonzales (Sierra Maestra) **Foto:** Sonja Porle

letnik 26 / Št. 7-8/maj-junij 1996, cena v prosti prodaji 800 sit

Newyorčani **HELMET** so novi album Mata Leao, ki naj bi izšel septembra, posneli kot trio, brez dosedanjega kitarista Roba Eccheverria, ki se je pridružil someščanom Biohazard. Helmet, ki novega člana skupine še niso našli, za zdaj pomaga Dave Sardy, ki je tudi producent njihove nove plošče, pri nas pa smo ga videli z Barkmarket.

Potem ko je dvignil roke od potujočega festivala Lollapalooza, bo **PERRY FARELL** poleti priredil drug festival ENIT. Septembra bo kot glavna skupina po več krajih v ZDA nastopala njegova skupina Porno For Pyros. Poleg koncertov bodo udeleženci lahko obiskovali predavanja in umetniške delavnice, predvajali pa naj bi jim tudi filme.

Novo ploščo pripravlja duo **KMFDM**, pri delu pa mu bodo tokrat pomagali FM Einheit iz Einstürzende Neubauten, Bill Rieflin (Ministry/ Revolting Cocks/Pigface) in Chris Connelly (Revolting Cocks/Pigface).

V ameriških medijih se je pojavila novica o še enem povratku večkrat razpadle skupine **DEVO** iz Ohia.

Zagotovo pa so se zbrali **SPECIALS**, ki že snemajo novo ploščo Today Specials On Virgin.

Pevka skupine X, **EXENE CERVENKA**, je ustanovila lastno založbo. Pri založbi bo kot prva izšla zbirka treh plošč, na katerih bodo dokumentirani koncertni nastopi skupin z losangeleške scene z začeka 80-ih – Germs, X, Dickies, Black Flag, Fear...

Založba **SUB POP** iz Seattla je ob 8-letnici delovanja priredila noro tridnevno zabavo s koncerti, javnimi tribunami in zanimivimi družabnimi dogodki, na katerih so sodelovale vse njene nekdanje in sedanje zvezde.

Obeta se nam zanimiva primerjava dveh plošč skupine **SEX PISTOLS**. Prvo, ki bo posneta na enem od njihovih prvih nastopov po ponovni združitvi, med katerimi bo tudi ljubljanski koncert 9. julija, bo že konec julija izdala njihova založba Virgin. Drugo bo jeseni izdala britanska založba Castle, ki ima posnetke z zadnjega nastopa Sex Pistols s Sidom Vicioussom na basu. Koncert so odigrali 14. januarja 1978 v klubu Winterland v San Franciscu in kritike z njim totalno navdušili.

Konec maja bodo na glasbo **ELVISA PRESLEYJA** prvič izvedli pravo profesionalno baletno predstavo. 80-minutna Blue Suede Shoes je nastala v Ohio, v njej pa so uporabili 36 Elvisovih posnetkov s kataloga RCA. Koreograf je Dennis Nahat, scenografijo in kostume pa je pripravil Bob Mackie, ki je nekoč urejal Cher.

Po dvajsetih letih delovanja je razpadla skupina **SIOUXSIE AND THE BANSHEES**. Ob tem so objavili posebno izjavo, v kateri se hudejejo na novo pojmovanje punka, ki ga je v zadnjih letih spromovirala glasbena industrija. Siouxsie in bobnar Budgie bosta z delom v The Creatures nadaljevala.

Skupina **ROYAL TRUX** v Virginiji snema novo ploščo, po lanskoletni Thank You drugo za veliko založbo Virgin. V skupini delata ex-Pussy Galore Neil Haggerty in Jennifer Harrema (Free Kitten).

Skupina **PAVEMENT** je pravkar posnela video za komad Painted Soldiers, ki je nastal za film Kids In The Hall režiserja Briana Candyja. Prvi komentari govorijo o krvavem videu, ki ga je lahko izmislila le bolna oseba.

NEIL YOUNG je s skupino Crazy Horse v domačem studiu v Kaliforniji posnel glasbo za album, ki jo kritiki nadvse hvalijo, vendar pa Neil, kot kaže, vanjo

Mark Lanegan je medtem posnel tudi komade za novo solo ploščo.

Kitarista skupine **PRIMUS**, Les Claypool in Larry LaLonde, sta povsem zasvojena z umetniškimi možnostmi, ki jih ponujajo računalniške tehnike. Začelo se je tako, da sta lastnoumno izdelala CD-rom za njihovo zadnjo ploščo Stories From The Punchbowl, zdaj pa sta pri lastni založbi Prawn Songs odprla še urad za pomoč pri oblikovanju nosilcev zvoka in slike. Pod naslovom <http://www.primus-sucks.com> jih najdete tudi na internetu.

Medtem ko se **L7** že od lanskega poletja precej neuspešno ukvarjajo z novim albumom, je njihova basistka Jennifer Finch z bobnarjem skupine Wool ustanovila skupino Lyme 9. Na kitaro brenka njen zaročenec Dean Menat iz Faith No More, v projektu, ki ima že dogovorjeno turnejo po zahodni ameriški obali, pa sodelujejo še Gary Davi iz skupine Pound, Chris Dodge iz menedžerske ekipe NOFX in Richard Marshall, ki je nekoč igral v Alice Donut, šušlja pa se tudi, da naj bi se jim na nekaj koncertih pridružil sam Al-Ministry-Juergensen.

15. in 16. junija bo organizacija **MILAREPA** (ustanovili so jo člani Beastie Boys in gospodična Erin Potts) pod naslovom Tibetan Freedom Concert v San Franciscu organizirala dobrodelna koncerta, na katerih naj bi med drugim nastopili Sonic Youth, Smashing Pumpkins, A Tribe Called Quest, Beck, De La Soul, Rage Against The Machine, Yoko Ono,

Björk in Pavement. Obiskovalce bodo povabili k enome sečnemu bojkotu kitajskih izdelkov, svoja mnenja glede kitajske okupacije Tibeta pa bodo lahko vsi javno posredovali v posebnem Sotoru.

Založba **CAPITOL** izdaja sredi maja štiri cedejke pod naslovom Pet Sounds Sessions. Na prvi bo zbrano gradivo s slovitega albuma Beach Boys v znani mono verziji, na drugi bo isto gradivo prvič objavljeno v stereo verziji (remiksiranje je nadziral sam Brian Wilson), na zadnjih dveh pa bo mogoče prisluhniti izvečkom z vaj in demo posnetkom komadov, med njimi tudi Good Vibrations.

Založba celo razmišlja, da bi jeseni na trg poslala dve cedejki, na katerih bi izdali vse mogoče verzije omenjenega hita skupine Beach Boys.

Pripravlja se tribute album skupini **RESIDENTS**. Med zasedbami, ki se bodo spustile v obdelavo, sta zaenkrat znani Primus – na EP-ju Miscellaneous Debris so že objavili odlično predelavo komada Sinister Exaggerator – in Cracker.

Defunkt; foto Žiga Koritnik



še ni povsem prepričan in s skupino snema še dva nova komada. Po trenutnih informacijah naj bi album izšel poleti.

Skupina **SCREAMING TREES** bo po treh letih končno izdala nov album. Gradivo za Dust, ki bo izšel 15. junija, je bilo sicer posneto že pred dvema letoma, vendar so posnetke vrgli v smeti in album s producentom Georgom Drakoulasom lani še enkrat posneli. Pevec skupine

ISAC TIGRETT, ustanovitelj organizacije House of Blues, je odkupil šest kvadratnih metrov veliko brunarico, v kateri je v Missisippiju odraščal Muddy Waters, velika legenda bluesa. 13 let po Watersovi smrti bodo njegovi spominki razstavljeni najprej na Blues Festivalu v Čikagu, nato po nekaterih drugih izbranih festivalih po ZDA, v prihodnjih letih pa tudi po Evropi, če bodo uredili vse potrebne papirje. **(VIVA)**

Festivali vsepovsod:

Najprej slaba novica: organizatorji so morali zaradi izpada državnega financiranja odpovedati šesti **OKARINA ETNO FESTIVAL SLOVENIJA**.

Odpovedan je tudi nastop legendarne tanzanijske skupine **SHIKAMOO JAZZ** na Drugi godbi. Organizatorji mrzlično iščejo nadomestilo za koncert, ki bo 12. junija v Križankah.

DEFUNKT na ljubljanskem jazz festivalu? Kot kaže bomo po nastopih v Mariboru in Velenju Defunkt videli tudi v Ljubljani, v zaključku Jazz festivala. Še nekaj drugih imen za vroče junijske ljubljanske jazzovske dneve: Bill Frisell Quartet, Lucky Peterson, Michael Brecker & McCoy Tyner...

Zvezde na Lentu: dokončnega programa še nismo prejeli, vemo pa, da bosta na letošnji Lent festival prišla **RAY CHARLES** in **STEPHANE GRAPELLI**.

KRONOS QUARTET pa 4. julija tretjič v Ljubljani. Tokrat na Mednarodnem poletnem festivalu v Križankah, kjer bodo igrali ruskega skladatelja **ALFREDA SCHNITTKEJA**. V delu programa, ki ga pripravlja Brane Rončel bosta nastopili še zasedbi Poncha Sancheza in Artura Sandovala.

V Beogradu so od 23. do 29. maja izvedli mednarodni festival nove glasbe **RING RING**. V šestih večerih so nastopili mnogi znani glasbeniki, imeli pa so tudi dve svetovni premieri: nastop trio Chris Cutler/Erno Kraly/Stevan Kovač Tickmayer in premierna izvedba projekta East Off Europe Borisa Kovača in Ritual Nove. Od slovenskih znancev so nastopili Tom Cora, Ferus Mustafov in solunsko-beograjski trio Floros Floridis/Miloš Petrović/Papa Nik. Veliki festivali Afrika festival v Würzburgu, Musique Metisses v Angoulême in Moers Jazz Festival so že mimo, še večji pa sledijo poleti: **WORLD ROOTS FESTIVAL** v Amsterdamu (16. do 23. junij) praznuje desetletnico z mnogimi znanimi imeni, kot so Baaba Maal, Ofra Haza, Charanga Habanera, Taraf de Haïdouks, Angelite in Huun-Huur-Tu... Julija pa bo kot običajno najbolj pestro Kopenhagenu (Images of Africa 14.6. – 6.7.), v Falunu (Falun Folk Festival, 10. – 13.), v belgijskem Boechoutu (Sfinks festival, 26. – 28.), v Readingu (Womad, 19. – 21.) ter v Montreuxu (30. Jazz festival, 5. – 20.). Še najbolj privlačna imena: Images of Africa: Salif Keita, Baaba Maal, Khaled, Manu Dibango, Cesaria Evora, Soul Brothers, Mose Fan Fan, Habib Koite...; Falun Folk Festival: Eddie Clearwater, Angelite & Huun-Huur-Tu, Kamkars, Mighty Sparrow, Masters Musicians of Uganda, Habib Koite,



Plesni teater Igen/Celje

Njava...; Sfinks: Alpha Blondy, Goran Bregović, Mestre Ambrosio, Banyumas Bambu Gamelan...; Montreux Jazz Festival: Elvis Costello, Ray Barreto, The Pogues, Milton Nascimento, Otis Rush, Dee Dee Bridgewater, Van Morrison...

MARTA SEBESTYEN že dva meseca zaseda prvo mesto na evropski Worldmusic lestvici z albumom Kismet. Takoj zanjo je beninska zvezdnica Angelique Kidjo, tretja pa je kompilacija Brasil: A century of Songs. Med novitetami se je najvišje povzpel album Mansa malijske skupine Super Rail Band.

12. DRUGA GODBA v etru:

Radio Slovenija in Radio Študent bosta redno spremljala drugogodbeno dogajanje z napovedmi, recenzijami in intervjuji. Tako bodo oddaje na Radiu Slovenija vsak dan ob 9.00 zjutraj. Radio Študent bo Drugo godbo spremljal vsak dan ob 14.00 ter v specializiranih oddajah.

Ko smo spet pri Drugi godbi naj povemo, da je **SALIF KEITA** za album Folon prejel francoski **GRAND PRIX DU DISQUE**. Izdal je tudi singl s štirimi različicami komada Afrika. Rapper skupine Fun-Da-Mental 'D' pa je sodeloval na novem albumu alžirskofrancoskega pevca Rachida Tahe.

SLOVENSKA LJUDSKA GLASBA doživlja nove čase. V soboto, 1. junija se je v Piranu ustanovilo Društvo za ljudsko izročilo v slovenskem kulturnem prostoru z delovnim naslovom Folk Slovenija. Ob tej priliki je bil pri Tartinijevem spomeniku koncert pod geslom **VIOLINA & GOSLI, GIGLA, ŠKANT, CITIRA, VIJULIN, PLEČE... & VIOLINA**. Nastopile so seveda skupine slovenske ljudske glasbe, ki imajo v zasedbi violino.

PLESNI DOGODKI

MLADIH so najbogatejši prav na Celjskem. Mentorica Ana Vovk – Pezdin je s svojimi najmlajšimi in nekoliko starejšimi plesalci ob mednarodnem dnevu plesa pripravila pravcati festival – Plesne dneve celjskega Harlekina. V galeriji sodobne umetnosti so konec aprila tri dni potekali pristrčni dogodki: premiera **TELEVIZIJSKI OTROCI** (na osnovi doživetja risank o miški Filipu in profesorju Baltazarju), premiera

nekoliko starejših mladih plesalcev **MUZE IZ 5.D** s podnaslovom Evterpa in Terpsihora iz 5.d, repriza **ŠTIRIH LETNIH ČASOV** na Vivaldijevo glasbo v izvedbi mladinske skupine ter reprizi **O ŽABICAH...** in **TEJA V OZOVU DEŽELI**.

PLESNI TEATER IGEN

iz Celja pa se je vrnil s 5. Mednarodnega festivala Kalinka v Gevgeliji v Makedoniji, kjer se je predstavil s projektom Pobegnimo v svetlejšo prihodnost, nato pa je sodeloval še na 18. Svetovnem festivalu plesa v Ankari z že omenjeno predstavo in pa s projektom Šepet.

MEDNARODNA ZVEZA GLASBENE

MLADINE bo to poletje na kongresu ISME (Mednarodne zveze glasbenih pedagogov) sodelovala z več predstavitvami zanimivih projektov, s katerimi bo osvetlila svoje dejavnosti, na-menjene mladim priseljencem. Tema kongresa je namreč **MUSIC IN IMMIGRATION**. Posebno predavanje z ilustracijami in živim nastopom norveško-bosanske skupine Azra bodo pod naslovom **SONGS OF SARAJEVO – STUDENTS' SHARING THE REFUGEE EXPERIENCE** (Pesmi Sarajeva – študenti delijo izkušnje pregnancev) pripravili etnomuzikologi dr. Kjell Skjellstad iz Norveške ter dr. Albinca Pesek in dr. Svanibor Pettan iz Slovenije.

KONEC JUNIJA bo v prelepem starem nemškem mestu **WEIKERSHEIM** potekala Generalna skupščina Mednarodne zveze Glasbene mladine. Poleg volitev predsednika in drugih organov zveze bodo predstavniki Glasbenih mladlin z vseh konec sveta pripravili smernice najpomembnejših mednarodnih projektov za naslednje obdobje. Prav gotovo pa bo za mnoge zanimivo in poučno spoznati **SEDEŽ GLASBENE MLADINE NEMČIJE**, ki je v stari graščini mesta Weikersheim. To je ogromen, izjemno dobro udejen kompleks, namenjen izobraževanju mladih – predvsem v glasbi, pa tudi v drugih veščinah. V prvi jesenski številki bomo poskušali delovanje te Glasbene mladine bralcem približati z izčrpano reportažo. **(BB)**



Grad Weikersheim

OŽIVLJANJE GLASBE HUGA WOLFA

1. MEDNARODNI SIMPOZIJ O NJEGOVEM ŽIVLJENJU IN DELU

Po mednarodno odmevni proslavi ob 130-letnici Wolfovega rojstva v Slovenj Gradcu so se tam, v Mariboru, Ljubljani na Slovenskih glasbenih dnevih 1990 in drugod začeli vrstiti koncerti njegove glasbe, predvsem samospelov, prefinjenih miniaturnemške vokalne lirike s konca 19. stoletja. Leta 1987 so muzikologi, drugi glasbeni strokovnjaki in ljubitelji Wolfove glasbe dokazali slovensko poreklo avstrijskega skladatelja, slovenjegraškega rojaka. Pred tremi leti ustanovljeno Društvo Hugo Wolf Slovenj Gradec spodbuja raziskovanje in izvajanje njegovih del. V času predsedovanja Jožeta Leskovarja, nekdanjega ravnatelja tamkajšnje glasbene šole, je društvo pripravilo koncerte ob Wolfovem rojstnem dnevu, glasbene delavnice oblikovanja samospelov pod mentorstvom Brede Zakotnik, priznane mariborske pianistke, sicer profesorice na salzburškem Mozarteumu, in spodbudilo izid knjige Spomini na dom skladateljve sestre Modeste Wolf-Strabser.

Društvo Hugo Wolf je od 13. do 15. marca letos pripravilo 1. mednarodni simpozij o življenju in delu priznanega ustvarjalca na gradu Rotenturm v Slovenj Gradcu. Otvoril ga je koncert izvrstnih mladih umetnikov z Dunaja: sopranistke Sabine von

Walther, tenorista Roberta Hillebranda in Godalnega kvarteta Hugo Wolf. Izvedli so samospelave iz druge knjige znamenite Italijanske pesmarice, ki odkrivajo dialoge med žensko in moškim, stanja zavesti, odnose med zaljubljenici, njihova najbolj prefinjena čustva in globlje strasti. Koncert v slovenjegraškem kulturnem domu je bil nekaj posebnega tudi zato, ker Wolfovi samospelavi niso zazveneli ob običajni klavirski spremljavi, ampak ob radoživem muziciranju

Godalnega kvarteta Hugo Wolf, ki je v tenkočutno glasbo vnesel novo zvočno dimenzijo. Godalci so sami priredili samospelave za štiriglasno instrumentalno spremljavo. Namig za to so dobili v Wolfovem pismu Edwinu Mayseerju, v katerem je skladatelj omenil, da bi bilo mogoče samospelave iz 2. dela Italijanske pesmarice iz leta 1896 spremljati z godalnim kvartetom, saj "vsebuje več absolutne glasbe."

Čeprav je bil 1. mednarodni simpozij skromnejšega obsega, je omogočil številnim študentom muzikologije s Filozofske fakultete v Ljubljani in glasbene pedagogike s Pedagoške fakultete v Mariboru širše spoznavanje skladateljevega dela. Dejstvo, da je Hugo Wolf mednarodno priznan skladatelj, vedno znova potrjujejo tudi tuji strokovnjaki, ki raziskujejo njegovo delo. Med udeleženci letošnjega simpozija sta predavala prof. Ian Borthwick iz Amster-

dama, z analizo samospelava Muehvoll kom ich... o pogosti "dvojni obliki" teh del, in mag. Leopold Spitzer, predsednik Društva Hugo Wolf na Dunaju. Slednji je podrobno spregovoril o Wolfovi edini operi Corregidor, ki so jo leta 1990 pri nas prvič uprizorili v mariborski operi.

Dr. Primož Kuret iz Ljubljane je predaval o izvajanju in recepciji Wolfove glasbe pri nas v preteklosti, o odklonilnem odnosu povojne družbe, ki je v njegovi glasbi iskala nesmiselne povezave z "nemško nevarnostjo", in o vplivih Wolfove glasbe na skladatelje slovenske moderne. O tem, kakšno mesto ima Wolf v kulturni zavesti sodobnih Slovencev, je spregovorila mariborska muzikologinja, dr. Manica Špendal. Odkrila je zanimive podrobnosti o povezavi skladatelja z Mariborom, kjer je v mladosti preživel dve leti (1871 - 1873). Obiskoval je klasično gimnazijo, kot violinist je sodeloval pri obredju v mariborski Stolnici in ustvaril zamekne poznejših mojstrov. Konec lanskega leta so na Mladinskih ulici 5 v Mariboru odkrili ploščo v spomin na Huga Wolfa.

Med simpozijem je Društvo Hugo Wolf pripravilo tudi ogleda glasbenega filma o skladatelju z na-

slovom Poklican in izbran, ki je nastal v produkciji TV Slovenija (scenaristka Jasna Novak, režiser Marjan Frankovič), in televizijskega posnetka operne predstave Corregidor v izvedbi ansambla SNG Maribor pod taktirko dirigenta Staneta Jurgeca.

Novi predsednik Društva Hugo Wolf in ravnatelj Glasbene šole Slovenj Gradec, Branko Čepin, je nedavno dejal: "Kdor je enkrat slišal Wolfovo glasbo, je ne pozna. Ob vsakem poslušanju bo odkril

nekaj novega in morda bo po desetem srečanju z njo zaslutil njeno pravo veličino." Vse več glasbenikov in poslušalcev odkriva Wolfovo glasbo. Spomnili so se je na lanskem glasbenem festivalu Glasbeni september v Mariboru, v letošnji sezoni tudi Mariborski filharmoniki, ki so s sopranistko Andrejo Zakonjšek, Mladinskim zborom Maribor in Ženskim zborom Rotovž pri nas prvič izvedli Wolfovo Vilinsko pesem (Elfenlied) za sopran, ženski zbor in orkester na 4. simfoničnem koncertu pod taktirko Uroša Lajovica. Ljubljanski godalni kvartet je nedavno izdal ploščo s posnetki Wolfovih komornih del za to zasedbo. Tudi v prihodnje bo skupno delo glasbenih strokovnjakov, umetnikov - izvajalcev in medijskih ustvarjalcev najboljše utrdilo zavest o pomenu glasbe Huga Wolfa v kulturni dediščini Slovenije.

Tjaša Krajnc



foto: Stanko Hovnik

*P*o dvaindvajsetih letih je ta mesec v ljubljanski operni hiši ponovno na sporedu delo pred letom dni preminulega slovenskega skladatelja Pavla Šivica, **Cortesova vrnitev**. S to celovečerno opero je avtor okronal svoj obsežni skladateljski opus, ki posega takorekoč na vsa področja t.i. resne glasbe, od drobnih klavirskih skladbic za najmlajše, solističnih in komornih del ter zborovskih skladb do samospelov, kantat, mnogih simfoničnih del in treh oper. Pavlu Šivicu, ki je vse življenje veliko pozornost posvečal mladim – kot skladatelj, aktiven glasbenik, vzgojitelj in pisec – smo v tej reviji dolžni posebno zahvalo, kajti od samih začetkov Glasbene mladine je bil njen prijatelj in zagovornik in mnoge strani preteklih petindvajsetih letnikov hranijo njegove prevode, avtorske članke, razmišljanja in spomine. Redko je pisal o sebi, zato ga tokrat predstavljamo s člankom o ustvarjanju opere, ki je v naši reviji izšel marca 1986, ter z njegovim osebnim pričevanjem v radijski oddaji, posnети februarja leta 1980.

SKLADATELJ – OPERA

ZAKAJ SKLADATELJ PIŠE OPERE?

1. Nekateri skladatelji to delajo po naročilu. Vzemimo primer iz Zvezne republike Nemčije! Honorar za samo naročilo opere pri uveljavljenem skladatelju se giblje od 20.000 mark navzgor. K temu je treba prišteti še zagotovljeno izvedbo s tantjemami od vsake predstave, odstotek

od prodanih plošč s posnetki opere in možnost izvedbe na drugih odrih. – Pri Slovencih ta točka v celoti odpade, ker za opero ni nobenih naročil, za morebitno izvedbo prihajata v poštev le dva odra (Ljubljana in Maribor), snemanje pa ni zagotovljeno.

2. Nekateri skladatelji se srečajo z literarno snovjo, ki jim je všeč, jih mika in napeljuje h komponiranju opere. Če se čutijo dovolj sposobne, če razpolagajo s potrebnim prostim časom, ki ga delo terja, in če imajo dovolj izkušenj na vokalnem polju, se jim bo morda rodilo delo, vredno uprizoritve. Toda: kdo bo o tem odločal? Praksa je pri nas v tem pogledu grenka, nagrada vprašljiva...

KAKO KOMPONIRAM OPERO?

Nekje sem bral, da komponiranje celovečerne opere zahteva dve do tri leta dela. Rekel bi, da je to močno pretirano, da pa dobro leto vendarle zahteva. Koliko tednov mine, preden najdeš snov, ki ti ustreza, te navduši in spodbode! Iščeš libretista, ki bi to literarno snov primerno prikojil, za kar moraš imeti avtorjevo privolitve (če jo dobiš!). Medtem ko so imeli starejši avtorji (Mozart, Donizetti, Rossini itd.) zelo spretne in domiselne libretiste, jih Slovenci nismo nikoli imeli in jih tudi danes nimamo. Skladatelj si torej mora besedilo prikojiti sam, če ima za to dovolj iznajdljivo žilico. – Sledijo skice: scenske in glasbene, da bi opera uspela v dramaturškem pogledu; nato premislek o solističnih izvajalskih glasovih in njihovi muzikalni karakterizaciji pa odločitve o razporeditvi orkestrave, zborove in an-

sambelske vloge, skratka o zgradbi vsakega dejanja, vsake scene.

Zdaj je delo končano, si misli površen ljubitelj opere. Pa ni! Treba je napisati izvleček iz partiture za klavir, da bosta korepetitor in dirigent lahko vadila s pevci. Treba je zainteresirati in navdušiti vodilne ljudi v operni hiši za delo, najti zagovornike za njegovo uprizoritev. Če se končno le ponudi možnost izvedbe, je treba najti financerja, ki prevzame stroške razmnoževanja izvlečkov in vseh orkestrskih partov, če seveda skladatelj sam za to ne žrtvuje vsaj mesec dni trdega dela.

Jedaj vendarle opravljeno? Še ni! Koliko predlaganih korektur, pri-sostvovanj vajam na odru. In ko se končno bliža premiera, še intervjuji z novinarji, izjave pred televizijo, članek za operni list, stroški za sveže fotografije... O naklonjenih in nenaklonjenih, pravičnih in žaljivih kritikah po premieri pa raje molčim.

ZA KOGA KOMPONIRAM OPERO?

Razdelil bi jih v tri skupine. Prva je izvajalska, ki so ji utrlj pot do kariere Verdi, Puccini in morda še Bizet. Ta skupina se naslanja na belcanto (tudi če ga nima) in na svojo vzhlenost med petjem in igro (tudi če je narejena). Ni ji vseh noben skladatelj, ki išče novejša in nova pota, v katerih je treba podčrtati smisel besedila in je razumljivost besedila nujnost. Žal so taki izvajalci pri nas (tudi drugod) v večini.

Druge so poslušalci, ljubitelji "operne umetnosti". Najbolj uživajo v prodornih visokih tonih solistov, ploskajo

očitim nesmisлом v opernih vsebinah in se pogosto naslanjajo nad povsem neživljenskimi situacijami na odru, da je le petje ob tem ganljivo. Klepetajo med uverturo, glasbo pa poslušajo le s pol ušesa. S tem dajejo režiserju in scenografu ogromno misliti, ker se morata čimbolj potruditi, da bi vpregla gledalčeve oči.

Tretja skupina so poznavalci, glasbeniki in kritiki, ki jim preseda premle-vanje starega repertoarja (razen ob izjemnih izvajalskih zasedbah). Zato se v operi sploh redko pojavijo. Kot pristaši razvoja glasbene umetnosti imajo polno pravico do takega osebnega stališča; vendar težko razumejo strah opernega vodstva pred prazno hišo in slabim inkasom, ko gre za novo, še neutučeno in še ne priljubljeno repertoarno točko. – Na najboljšem med njimi so glasbeni zgodovinarji, ki lahko neprizadeto, z znanstveno natančnostjo beležijo vsako novost in jo uskladišijo v svojo zakladnico znanja.

SKLEP

Ali je torej komponiranje opere – posebno pri nas – jalova ustvarjalna podjetnost? Pravijo, da vsaka vrednota čez sedem let (ali še veliko pozneje) "prav pride", tudi napisana opera. Vendar se skladatelj v njej izdatno izpove ne glede na izvajalce in poslušalce, in to je za njegovo umetniško poslanstvo nenadomestljivo. Globlji pogled v glasbene enciklopedije in leksiko nas pouči, da so številni skladatelji napisali po več oper, a danes nobene od njih ne poznamo. Povrh jih je največ ostalo celo v rokopisu. Naj nam bo to v tolažbo? (Revija GM, letnik XVI, številka 5)

OB OPERNI PREMIERI

foto: Uroš Zajec



Leta 1970 sem v Moskvi na kongresu Mednarodnega združenja za glasbeno vzgojo v predavanju z naslovom Vrednotenje glasbe in njene vzgojne vloge izrekel misel, da za življenjsko usmeritev v glasbeno umetnost nista odločilna le otrokovo nagnjenje in dar, ampak tudi pravočasen stik z ustrezno glasbo. Zagovarjam stališče, da ob nenehni izpostavljenosti vsakršni glasbi že od zibelke naprej **mora** otopeti sprejemljivost za take glasbene dražljaje, ki so nenadomestljivo gibalno za prihodnjo poklicno usmerjenost v svet muzike. Za mojo lastno usmeritev v glasbeni poklic je bil morda odločilen čas, v katerem sem prebil mladost, morda pa tudi dobro razvrščene zaporedne pobude. Že kot otrok sem z užitek posnemal materino igro na klavirju, kot osnovnošolec sem igral očetu Pavličičeve obdelave slovenskih narodnih pesmi, kot srednješolec pa sem se spoprijel z igranjem v triu in ob tem zvoku, ki ga tedaj še nisem bil vajen, doživel pravočasn ganotje. Pri tem mi je drugoval že pokojni sošolec in kolega, violinist Karlo Rupel.

Po prvi svetovni vojni me je priklenila opera. Dolge popoldneve sem preslonel ob tedanji operni ograji in poslušal prepevanje arij, ki je donelo skozi napol priprta vrata garderob. Zamudil nisem nobene operne premiere in doma sem preigral na klavirju vse operne izvlečke, ki so mi bili dosegljivi.

V svet umetniškega podajanja glasbe me je popeljal Janko Ravnik, v svet glasbenega oblikovanja pa Slavko Osterc. Vsaka nova glasbena usmeritev me je pritegnila in težko je opisati vzemirjenje, ki sem ga doživel leta 1925, ko je v Ljubljani gostoval izrazito avantgardno usmerjeni Amar-Hindemithov godalni kvartet s skladbami Habe, Stravinskega in Hindemitha. Znano je, da smo bili ljubljanski študenti glasbe – konservatoristi – v tridesetih letih bojevniki za novo glasbeno usmeritev. Lipovšek, jaz, Šturm, Žebre, mladi Ramovš in dolga vrsta mladih izvajalcev, smo zastavili zanjo svoje znanje in okus.

Moje zrele poglede na glasbeno umetnost je spravilo v tir izpopolnjevanje v Pragi, ki je mene in nekaj mojih kolegov seznanilo z vsemi slogovnimi usmeritvami tja do najnovejših zamisli. V nasprotju z nekaj zelo redkimi koncertnimi prireditvami v Ljubljani in še redkejšimi takratnimi radijskimi prenosi ali celo posnetki na ploščah smo v Pragi v dveh študijskih letih slišali vso zakladnico evropske umetne glasbe. Čeprav je bila moja življenjska usmeritev takrat že odločena, so me vendar tudi poznejša pomembna glasbena doživetja prepričala o tem, da sicer z velikim zanimanjem in užitek sledim mojstrovčinam v drugih umetnostih, da pa pravo in največjo uteho najdem v uživanju glasbe. Zgodilo se je, da sem po večletnem vojnem ujetništvu naslonjen na žično ograjo taborišča z naslado vlekla na uho iz bližnje soseseke prenos Griegovega klavirskega koncerta izpod prstov izvrstnega pianista in pri tem čutil, koliko so prikraj-

O Cortesovi vrnitvi

(odlomki iz opernega lista letošnje premiere)

Skladatelj je iskal primerno besedilo, predlogo za operno zgodbo. Vedel je, da bo iskanje dolgo in težavno; slutil je, da bo tvegano. Oziral se je po tujih besedilih, brez pravega uspeha in tudi brez sreče. In potem je prebiral radijske igre in naletel na besedilo, ki je imelo netivo psihološke drame: Cortesovo vrnitev Andreja Hienga...

Andrej Hieng je pri pisanju upošteval slušni medij – radio, Pavel Šivic pa je besedilo priredil za gledališče, v katerem se poje. Sprememb je veliko: osebam se ni treba predstaviti, čitni prizori, in tebi je veliko tudi v Hiengovi radijski igri, ki je filozofski esej in tragična pripoved o stanju človekove duševnosti, kadar jo gloda vest, so vezivo za glasbeno pripoved. Ta biti v daljavo, v neznano širjavo glasbene dramatike...

(Pavel Mihelčič)

Kljub pičlosti opernega dogodka, v Cortesovi vrnitvi se resnično nič ne zgodi, pa je skladatelju uspelo ustvariti intenzivno gradacijo prizorov, ki gledalca/poslušalca niti za trenutek ne pustijo bladnega. Z dramatično glasbo in z izjemnim občutkom za psihologijo, ki jo je znal kot malokdo preletiti v glasbo, mu je uspelo ustvariti veliko slovensko operno delo, ki bo vedno vznemirjalo glasbene in gledališke ustvarjalce...

(Vinko Moederndorfer)

šani moji soujelniki, ki za dobro glasbo niso dovzetni in ostajajo v svoji duševnosti prazni, ker jim glasba pač ne napolni srca.

Ne bom opisoval doživetij iz parti-zanskih časov v družbi z Invalidskim pevskim zborom ali ob nastopih z glasbenimi umetniki na osvobojenem ozemlju. Rekel bi le, da me tudi v zadnjih desetletjih dobra glasba enako zanese, najsi je stara ali nova. Ko sledim delom starih mojstrov, vedno zastrmim ob tistih mestih, ki niso samo plod fantazije ali, bolje rečeno, učinkovitega nizanja že znanih

Oboje namreč s svojo presenetljivostjo celo izkušenemu poslušalcu zapre pot do vsebine dela, prav tako kot preprostem poslušalcu zapre pot do nje vsak zamotnejši glasbeni izraz.

Kot deček sem rad ure in ure improviziral na klavirju. Od tega nevezanega fantaziranja sta me oddaljila šele strogo urejeno urjenje na instrumentu v klavirskem razredu konservatorija in vneti študij kontrapunkta pri Slavku Ostercu. Začel sem treznejše gledati na zahtevnost dovršene klavirske igre in temeljito obliko-



Pavel Šivic s Tomažem Lorenzom ob podelitvi priznanj GMS leta 1980

umetniških obrazcev. Gane me nova, neslutena rešitev v zapletu ali razpletu glasbenih zamisli, ta pa je vedno znak genialnosti. Pri poslušanju novotarjev me vedno navduši tisto delo, ki z najmanjšimi sredstvi doseže najmočnejši umetniški vtis. Boli me prazna gostobesednost in vse tisto, kar imenujemo iskanje zaradi iskanja. Vendar pa skesano priznam, da sem se pri poslušanju nove glasbene govorice in novega načina oblikovanja s svojo negativno sodbo marsikdaj uštel in zmotil.

vanost kompozicijskega stavka. Dolga leta je trajalo, da sem se sproščeno loteval večjih glasbenih oblik, in prepričan sem, da mi te sprostitev nista prinesla niti predvojno šolanje v Ljubljani niti izpopolnjevanje v Pragi, ampak življenjska spoznanja, ki sem si jih pridobil v dolgoletnem vojnem ujetništvu in v časih partizanstva, ob nenehnem stiku s soujelniki najrazličnejših življenjskih pogledov, ob premagovanju velikih duševnih in telesnih stisk, ne nazadnje pa tudi zaradi premišljenega

obvladanja skladateljskih sredstev. Dve narodni za simfonični orkester, Divertimento za klavir in orkester, Variacije za violino in klavir, Spomini za sam klavir, so moja prva taka povojna ciklična dela, ki so se sicer oddaljila od Osterčevega neoklasicističnega pojmovanja glasbenega stavka, zato pa so bila odsev pisanih in usodnih duševnih doživetij po osvoboditvi.

Ko se je v petdesetih letih umetnost pri nas rešila pretodega socialističnega realizma in ko sem v šestdesetih letih ob srečanju Mednarodnega združenja za sodobno glasbo v Zürichu prisostvoval sporedom najnovejše evropske glasbe, sem se lotil propagande zanjo s sodobno oblikovanimi koncertnimi večeri z naslovom Collegium Musicum, sam pa sem spet nadaljeval tam, kjer smo pred vojno nehali pri Slavku Ostercu in Aloisu Habi. Do kod me je pripeljalo zasledovanje novotarstva v glasbeni umetnosti, je morda razvidno iz moje simfonije za veliki orkester in recitatorja Sosredja, iz Koncerta za klarinet in orkester ali iz opere Cortesova vrnitev. Moja najnovejša prizadevanja žal še niso posneta.

V poslednjih letih me zanima dvojje: ali in koliko je še potrebno razvijati in graditi razumevanje glasbe iz klasičnih obrazcev in vrednot, ki smo jih mi starejši do zadnje kapljice vsrkali v dolgi dobi študija in izpopolnjevanja, in kako bo glasba prebrodila sedanjost radikalno usmeritev, ki beži od vsakršne semantičnosti v izrazu? Katera naj bodo merila za vrednost, trajnost, zanimivost in upravičenost glasbenega dela, ko njegova vsebina ne sloni več na tistem učinkovitem nizanju akustičnih podob, ki mu pravimo vsebina v glasbi? Se pravi, na vsaj minimalni notranji napetosti in izpovednosti, prenosljivi na poslušalca. In slednjič, ali je laboratorijska umetnost še umetnost?

Iz vseh dob izpopolnjevanja v glasbi in iz vseh usodnih srečanj z njo je v mojem skladateljskem delu nedvomno nekaj obviselo. Gre nemara za tisto, kar se sklada z bistvom mojega umetniškega okusa in ustvarjalnega temperamenta. O tem bodo morali soditi pač glasbeni analitiki in kritiki. Če se pošten ustvarjalec še tako zatopi v osvajanje nove glasbene snovi in s tem nove glasbene govorice, bo med ustvarjalnim procesom nehoti in po neki neizprosni življenjski logiki ostal zvest svoji osnovni duhovni usmerjenosti. Skozi tkivo glasbenega stavka bosta pronicali emotivnost njegovega umetniškega temperamenta in razumska sposobnost pri odbiranju glasbenih domislic, čeprav bo doživel kdaj pa kdaj tudi kak preskok. V današnji poplavi glasbenih storitev odloča pač temperamentnejši, razsodnejši in iznajdljivejši. Pri tem pa se vračamo k izhodiščnim mislim: kako ustvariti tiste akustično teoretične pogoje, prek katerih lahko skladba najde ustrezen odmev v vzgojno-izobraževalnem procesu, in kako v pedagogiki dojemljivo vrednotiti glasbeno umetnino?

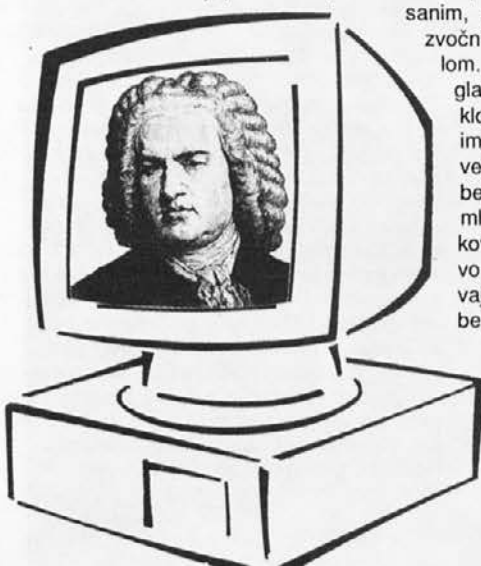
(Radio Slovenija, Naši umetniki pred mikrofonom, 1980)

Uf, naslov se sliši kot začetna predavanja na Filozofski fakulteti – saj veste "Uvod v to in to", "Osnove tega in tega", "Zgodovinski pregled..." in podobno. Ne, ne bomo se vračali v čase piramid in veselih Grkov. Dovolj je, če se vrnemo nekaj let nazaj, v leto 1981, ko je Bill Gates, direktor in ustanovitelj Microsofta in "verjetno najbogatejši človek na Zemlji" rekel: "640KB bi moralo biti dovolj za vsakogar." Inženir oddelka Advanced Computing Systems pri IBM je takole komentiral iznajdbo mikročipa leta 1968: "Toda za kaj... je uporaben?" Ko so prvi prototipi avtomobila zdrveli z neverjetno hitrostjo 30 km/h, so skrbniki svarili pred to nevarno hitrostjo, češ, da neugodno vpliva na zdravje. Ali pa: "Niti enega razloga ne vidim, zakaj bi kdorkoli želel imeti računalnik pri sebi doma." (Ken Olson, predsednik in ustanovitelj Digital Equipment Corp., 1977.)

Danes ima skoraj vsak profesionalni glasbenik doma računalnik in majhen hišni studio. Ti studiji so boljši kot tisti, v katerih so snemali Beatli. Pa ne samo zaradi računalnika, ampak zaradi vse druge opreme, ki je podlegla tehnološkemu napredku.

In kakšna je sploh korist računalnika? Taka, kot od zelo dobrega orodja – orodje samo še ne bo naredilo izdelka, ampak bo omogočilo tistemu, ki dela, da ga naredi veliko hitreje in lažje. Spike Jones je rezal in lepil magnetofonske trakove in s tem oblikoval nove fraze, poudarjal nekatere dele fraz, skratka – aranžiral. Verjetno ga je k temu prisililo delo pri risankah, kjer je bilo treba vse tiste številne zvočne efekte sinhronizirati s hitro akcijo Toma in Jerryja. Snemanje zvoka v živo in vse naenkrat je bilo povezano s številnimi težavami, tako da so večkanalni magnetofoni prišli kot pravo olajšanje – omogočili so postopno nasnemavanje "korak za korakom", to pomeni, da so izvajalci lahko vadili vsak "kih" in "aaaū" ali trisekundni vložek simfoničnega orkestra in ga posebej sinhronizirali s sliko. Od tam do rezanja trakov pa je samo še korak. Ko bi le vedel, kako bo to enostavno čez petdeset let... Steve Reich je prav z rezanjem trakov (in tudi z lepljenjem, seveda) dosegel tisto popolno eksaktnost ponovitve tona ali fraze, ki je v živo ni mogoče izvesti. Minimalizem je dosegel svojo izrazno obliko. Glede na zamudnost in veliko vložene energije v sam izvršni proces dela je bila fascinacija nad metodologijo toliko večja. Od slednjega ni danes ostalo nič – na računalniku nam zadošča pritisk treh tipk, da razmnožimo ton ali frazo na poljubno dolžino. Šala o nekem glasbenem opremljevalcu radijskih in televizijskih oddaj – gre torej za kulisno glasbo, ki jo slišimo pri poljudno-znanstvenih oddajah, prispevkih o naravnih lepotah in podobno – pravi, da je porabil manj časa za oblikovanje glasbe, kot je le-ta trajala.

Ob pravi poplavi glasbenih programov si gotovo vsak lahko najde nekaj, kar bi mu koristilo – v razponu od zabavnih prek poučevalnih do profesionalnih programov. Učenje je vsekakor področje, kjer je računalnik prvič presegel svojo funkcijo zgolj stroja za pisanje, arhiviranje, računanje, pa še kaj bi se našlo... Prednost: nazornost, hiter dostop do informacij, veliko število informacij, predvsem pa istočasno operiranje s pisanim, slikovnim in zvočnim materialom.



Na primer, glasbena enciklopedija bo imela na voljo veliko pisane besede, opremljene s slikovnim gradivom in s predvajanjem glasbenih del – vse to hkrati na istem zaslonu, če ste, seveda,

pri nakupu računalnika dokupili CD-ROM, glasbeno kartico, dovolj spomina... Tudi programska oprema cyber-spacea programska oprema in pripomočki so uspešno našli svoje mesto v edukativnem sistemu, če ne omenim nešteto računalniških igrice. Nekaj začetnih faz v šoli za pilote bo uspešno nadomestil programske simulator letenja. Začetna evforija, ki je od računalnika, opremljenega s cyber-space pripomočki in spremljajočimi oblačili (posebna očala in rokavice), pričakovala obljubljeni deželo, je mimo. Prodaja "navideznih resničnosti" ne gre v promet tako, kot izdelovalci pričakujejo, in tovrstne produkte srečujemo samo še pod oznako zabavno računalništvo. Na nedavnem računalniškem sejmu CE-bit 96 v Hanoverju so 3-D očalom znižali ceno a polovico in še vedno niso privabili kupcev. Kakšne druge naprave iz tega kosa pa so preveč ezoterične in temu je primerna tudi cena.

Problem s programsko glasbo se pojavi takrat, kadar je fascinacija nad metodologijo tako velika, da je ne poskušamo preseči oziroma, povedano z drugimi besedami, ko od programa preveč pričakujemo, na primer, da bo kar sam ustvarjal glasbo. Ta pretirana pričakovanja v celoti podpira množica programov z japonskim sindromom, ki nam obljublja med in mleko, ali po glasbeno, Bacha ali Beethovna hitro in z lahkoto ter seveda poceni. Primer za to so programi tipa "Band in the Box". Enostavni in nazorni, predvsem pa omogočijo, da z nekaj koraki že dosežemo, da kar "samo igra".

Vse imamo pri roki: izberemo si "muzikante" in glasbeni stil, program pa sam sestavi aranžma. Ali pa drugače: vstavimo akorde in/ali aranžma, program pa ta aranžma spreminja glede na glasbeni stil. No ja, lahko se naučimo nekaj o standardnih popularnih glasbenih stilih (rock 1, rock 2, samba, swing, pop, jazz in podobno) ali pa o invencijah programerja, kot so "Miami rock", "Milly Pop" ali "Bouncy", ampak to je bolje početi z ustreznim poučevalnim programom. Če pri roki nimamo človeka, ki bi nas bil pripravljen poučevati za manj kot 20-30 DEM na uro, potem si od kakega tovrstnega programa lahko obetamo zmeren napredek. V programu za poučevanje kitare imamo na zaslonu hkrati notni zapis, v glasbenih šolah osvojevano kitarsko tablaturo, enostavno shemo akorda in video-posnetek leve roke kitarista – desničarja. Tako lahko skladbe poljubno ustvarjamo, si ogledamo notni zapis in video posnetek bolj natančno, zaznamo problematično sekvenco in jo vadimo, skratka, počnemo tisto, kar je bolje, da počnemo sami in tako prihranimo za našega učitelja kakšna zanimivejša vprašanja.

Seveda, tudi na ustvarjalni ravni je računalnik za marsikatero profesionalnega glasbenika nepogrešljivo orodje, naj gre za filmsko glasbo ali pa za moderno klasiko. Za solo klavir gotovo lahko napišemo skladbo, ki bo presegala fizične zmogljivosti človeka-izvajalca v hitrosti, natančnosti ali v – to je morda najbolj zanimivo – nevtraln, na specifični instrument nevezani frazeologiji. Vsak instrument ima posebno frazeologijo, ki izhaja iz njegovega ustroja in kar je na enem instrumentu lahko in/ali izvedljivo, je na drugem težko in/ali neizvedljivo. Klavir lahko igramo z bogatimi akordi do deset tonov hkrati, medtem ko jih violina zmore štiri, kitara šest... Na nobenem instrumentu ne moremo tako dobro ločiti dveh (ali več) linij, na primer melodijo in spremljavo, kot to lahko počnemo na klavirju. Arpeggio način igranja je na klavirju malenkost, na violini ali kitari pa je že težji in bolj omejen v razponu. Računalnik prav tako ne pozna omejitve razpona človeške roke, tako da je lahko fraza ali akord postavljen v poljubno široki legi.

Največja prednost računalnika – poleg veliko možnosti urejanja, aranžiranja in popravljanja – je nedvomno neodvisnost od fizičnih omejitev izvajalca in instrumenta. To je formalna prednost, ki se lahko izkoristi ali pa ne in se prav tako lahko hitro spreobrne v pomankljivost – to pa ni odvisno od računalnika, temveč od tistega, ki z njim dela.

Borut Kržišnik

David Shea je predstavnik "druge generacije" newyorške Downtown glasbene scene, če sploh lahko govorimo o generaciji. V sosedstvu Lower East Side srečujemo od sredine 70. intenzivno križanje stilov in žanrov. Včasih v povezavi z likovno umetnostjo, drugič izhajajoč iz svežih impulzov pop glasbe. Skupina glasbenikov z različnimi porekli in cilji se povezuje. John Zorn je gotovo osrednja osebnost, ampak tudi drugi "rahlo moteni" virtuoz, kot so Anthony Coleman, Arto Lindsay, Fred Frith, Bill Frisell, Tim Berne..., imajo svoj staž. Ta "stara garda" igra skupaj z mlajšimi umetniki na mnogih odrih v različnih kombinacijah. Z nekaj dobre (ali slabe) volje je ključna beseda jazz, s tem pa lahko pozabimo vse, kar smo rekli o generacijah. Tako kot je pričujoče delo Zorna in podobnih, je to okolje zibelka Ornette Coleman in free jazz, Juliusa Hemphilla in loft jazz, Jamesa Blooda Ulmerja in free-funk no wavea ter mnogih žanrov in stilov, tudi deep-housea ter ambient-duba. Knitting Factory omogoča po definiciji stalnonestavno sodelovanje.

ARS

POGOVOR z Davidom Sheajem

To se dogaja, ko glasbena ustvarjalnost ni lahka: pravega nasledstva ni, denarna podpora je redka, najemnine na Manhattanu se nenehno višajo, eksperimentalna glasba ne postaja popularnejša. Vendar to ne pomeni, da glasbeniki manj ustvarjajo. Še vedno neprenehoma igrajo in izdajajo plošče (bolj ko postaja John Zorn znan v svetu, več vlaga v "lokalno skupnost" in ji omogoča izdajanje albumov pri svoji založbi Avant). Kdorkoli je videl glasbenike iz tega gnezda, ve, da je njihova uporaba instrumentov zelo nepredvidljiva. Bobnar Joey Baron, čelist Tom Cora, vokalist Yamatsuka Eye in trobentač Dave Douglas (če jih omenimo samo nekaj) sežejo v globino svojih instrumentov, ki mnogokrat postanejo del njihovih teles. V tem kontekstu ukvarjanje s "kul" tehnologijo samplerja ni evidentno. Verjetno zato Shea dovoljuje aparaturo, da diktirajo njegovemu ustvarjanju. Sampler oblikuje njegovo miselnost, ki jo lahko bolje razložimo kot nelinearni pristop k ustvarjanju glasbe. Sheajev pristop ni podoben Zornovemu, ki ga navdihuje risanka Carla Staliga. Njegove skladbe ne črpajo iz kratkih časovnih sprememb, ampak iz nalaganja plasti. Prav toliko, kolikor vzame od Bouleza in Stockhausna, vzame tudi od hip hopa in countryja. Princip je enostaven, ne pa tudi lahek: reže zvoke, zlepi konce skupaj in dobiš trak. DJ kultura za računalniško ero, štetu v bitih na sekundo. Sheajev nov hard disk šteje 270 mega bitov, dovolj, da lahko vanj spravi vso svojo fonoteko. Vse skladbe, ki jih je kdajkoli naredil, ima shranjene v njem. Vendar Shea ni techno frik, ampak glasbenik s srcem in dušo, ki pozna kompozicijo in improvizacijo in ki z lahkoto povezuje elektronske instrumente z akustičnimi, če mora pa tudi z gramofoni. Naslovi njegovih komadov – Shock Corridor, Cartoon for Scott Bradley, Prisoner – izdajajo izvor inspiracije: filmsko in televizijsko delo iz starih in današnjih časov, ki odkriva presenetljivi namen njegovega dela. Z njegovimi besedami: "To create musical scenes in a cinematic flux which plays inside and outside of its film source. Certain sounds and themes are sampled and inspired directly from the film, however, the fragments are equally connected to many of the cinematic style works of Albert Elms, Larie Johnson, Quincy Jones, Bernard Herrman, Jerry Goldsmith and Ennio Morricone."

David Shea nadaljuje: Kot najstnik sem igral v mnogih manjših bendih ter tu in tam sodeloval v uličnih teatirih. Vendar je bila moja pozornost usmerjena v študij klasične in jazzovske kompozicije. Preživel sem mučno leto na konzervatoriju. Najprej sem mislil, da lahko tam najdem pripomočke in potrebno energijo, vendar sem

zelo hitro ugotovil, da sem se zmotil, in zbežal kolikor hitro se je dalo. Prišel sem v New York. Imel sem 18 let, živel sem v parkih in v squatih. Nisem imel instrumenta, denarja in nokogar nisem poznal. Glas je bil vse, kar sem imel. Tako sem začel s solističnimi vokalnimi nastopi. Na ta način sem sredi osemdesetih prišel v stik z newyorško Downtown glasbeno sceno. Spoznaval sem "staro gardo": Johna Zorna, Anthonyja Coleman in evropske glasbenike, ki so pogosto prihajali. Več sem improviziral, kot skladal. Vedno sem delal s tem, kar sem imel. Ko sem kupil magnetofon, sem pisal komade za magnetofon. Ko sem srečal čelista, sem napisal komad za čelo in magnetofon. Isto se je zgodilo, ko sem spoznal hardcore bobnarja. Zatem sem začel pisati komade za gramofone. Vedno mi je bila pri srcu plesna glasba. Ker sem delal s svojim glasom, sem naredil tudi nekaj beat boxov za rap skupine. Na eksperimentalnih odrih sem mikrofone porival v grlo, tako da sem bil enakovreden hiphoperjem. Socialni aspekt je bil bistveno drugačen, vendar so ti didžeji delali isto kot jaz z zvočnimi kolaži. Zame je bil to majhen korak iz eksperimentov z glasom in s trakovi v svet didžejev. En večer sem v kleti izdeloval nemogoče zvoke, naslednji večer pa sem vrtel acid house v klubu. Imel sem isto opremo, vendar je dogodek narekoval smer, ki sem jo ubral: na plesiščih trde zgradbe ritmov nikoli niso mogle biti prekinjene, medtem ko je bilo ponavljanje na improvizatorskih odrih prepovedano. Na prvem prizorišču si moral nekaj pazljivo plesti, na drugem pa z enako pazljivostjo razplesti. Tako sem lahko razvijal kar nekaj kompozicijskih idej v zelo različnih kontekstih iz različnih perspektiv. Čez nekaj časa sem hotel te ideje razviti v koncertno obliko. Namesto, da bi jih predstavil v vseh teh različnih kontekstih, sem hotel narediti skladbe, ki bi vključevale te kontekste. Prej sem sodeloval z didžeji: naredil sem kolaže, oni pa so dodali ritem. Sampljanje se je zdelo logično nadaljevanje: namesto vnaprej posnetimi zvoki sem zdaj lahko delal z zvočnim gradivom, ki sem ga lažje kombiniral z živimi glasbeniki. Seveda pa morajo ti glasbeniki poznati različne kontekste, različne glasbene jezike ali morajo biti vsaj sposobni, da se jih naučijo. Tukaj, v New Yorku, so bili glasbeniki v 70. povsem iz drugega sveta. Način dela se je zdel kot iz znanstveno fantastičnega filma, kjer je bil planet naseljen z umetniki, ki so lahko imeli

samo eno idejo. Ne manj kot eno in ne več kot eno: aluminijevo palico razrežeš na dva dela in ju spet sestaviš, in to je tvoja zgodba, ki jo pripoveduješ naslednjih 45 let. A ko gledam Godardjeve filme, vidim 45 različnih mehanizmov, uporabljenih v enem filmu: cut-up pristop lahko, če je potrebno, v trenutku preskoči v običajno pripovedovanje zgodbe. Svoje skladbe sem naredil enako: predstavljal sem si zgradbo, kjer ima vsaka "scena" svoj mehanizem. Ena "scena" potrebuje dve minuti atonalnega improviziranja, za drugo pa je dovolj strog 12-tonski komponiran, napisan in odigran pristop za polne tri sekunde. Traja tako dolgo, kot je potrebno, tako kot na plesiščih vrtiš ploščo, kolikor je potrebno. Ne obstaja nobena predpisana formula, nobena vnaprej določljiva oblika. Obstaja pa vnaprej določljiv kontekst, ki določa, da ta "scena" ne sme trajati šest ur ali tri sekunde. Gradiva ne manipuliram preveč, ampak delam kombinacije in mu puščam, da si narekuje, kar je potrebno. Moje prve skladbe so bile abstraktne, zato sem uporabljal zgradbo filma: obstoječi filmi se lahko uporabijo kot zidarski oder, na katerem se gradijo skladbe. Podobe delujejo kot zemljevid za ustvarjanje glasbenih dogodkov. Glasbene scene se ne razlikujejo preveč od partiture za film, le da glasba sama osnuje akcijo. Za Shock Corridor sem uporabil istoimeni film Samuela Fullera. Poskusil sem narediti isto kot on, a

z glasbenega vidika. Seveda ne gre samo za zgradbo filma, ampak tudi za njegovega duha in energijo. Z zgradbo mislim na način, kako film združuje glasbo in podobe, kako deluje fotografija, kako zgradba odseva v domišljiji. Ta odsev skušam spremeniti v glasbo brez opiranja na vsebino filma. Povedano velja tudi za delo Prisoner, kjer je osnova britanska TV serija The Prisoner. Poskušam ustvariti neko vrsto gledališča spomina, ki se lahko odvija neodvisno ali sočasno s originalnimi podobami. Glasbeno delo je neodvisno bitje in ni nujno, da poslušaci poznajo njegov izvor. Moji komadi ne razglašajo superiornosti elektrone. Igranje na gramofone in samplerje pomeni samo drugačen način ukvarjanja z glasbo, razmišljanje o zvoku in njegovi uporabi. Jazz glasbeniki improvizirajo na osnovi intuitivne uporabe repertoarja, s sampljanjem se prilagodi vnaprej posnetim zvokom v različnih kontekstih. Zanimam se za kombinacijo elektrone in živega nastopa, ne preveč z manipulacijo sinteze ali fuzije. Zvoke hočem kopičiti in pustiti, da se sestavljajo. Ravno tako kot didžeji vrti štiri plošče eno za drugo: mora jih samo vzeti in pustiti, da se vrtijo, povezave pridejo same od sebe. Tukaj se ne skriva nobena ustvarjalna sila skladatelja. Rezultati so včasih neverjetni. Isto se lahko zgodi, če dva sampla drsita eden čez drugega. Gre za proces odkrivanja, za katerega moraš ustvariti samo pogoje. To velja za plošče, samplerje in tudi za glasbenike: moraš ustvariti pogoje za kombinacije. Na primer, kitajski projekt, ki sem ga pravkar končal. Za sceno borbe sem imel tradicionalnega kita glasbenika, ki je igral s hardcore bobnarjem. Kombinacija obeh je poskrbela za ubijalsko, kantonsko, hardcore akcijsko sceno. Delovalo je perfektno v glasbi in ritmu. Oba glasbenika sta se zelo vživela. Jaz sem moral to le omogočiti. Za skladbo Prisoner sem komponiral nekaj delov, vendar sem deloma uporabljal tudi I-Ching procedure, z drugimi besedami: običajni nesmisel Johna Cagea. Problem s strategijami naključij je, da nenehno proizvajajo enake zvoke in enake geste. Geste pripadajo eni vrsti realizacije in včasih potrebujem drugačno vrsto igranja. Ko gre za sceno elektrošoka, ne moreš narediti nič z godalnimi



kvartetom, ki igra ponavljajoče se zvoke, saj ne gredo skozi kosti in mozeg. Za to potrebujem grozen hrup, ki povzroča potreben glavobol. Potem smo bližje pravi energiji za to sceno. Če pa lahko v naslednjem trenutku dobim podoben občutek z uporabo konvencionalnega notnega zapisa, potem bi bil neumen, če ga ne bi uporabil. Film lahko prejme ta občutek s podobami ali s predlogi. Na primer, John Woo in Sam Peckinpah sta mojstra v režiranju nasilja; tega jima ni treba pokazati eksplicitno, saj vesta, kako ga umestiti v celotno zgradbo. To energijo lahko režiram tudi sam. Lahko vprašam Marca Ribota: "Ali lahko zaigraš nekaj, kar bi zvenelo kot James Bond-rockabilly-two step-Xenakis-aleatorično? Razumeš?" Nato Ribot zaigra. "Nekaj takega?" "Ja, približno, vendar potrebujeva še malo Ellingtona iz 20. in ne pozabi na Xenakisa." In to je to. Seveda potrebuješ glasbenike s kalibrom, ki predpostavljajo, da je vsa glasba odprta in da so jo sposobni igrati. Nekateri neglasbeniki imajo takšno odprtost, ki jo klasično izobraženi virtuozji nimajo. Lahko najdeš virtuozja, ki obvlada veliko stilov, le da igra, kot bi imel odrezane roke, njegovi možgani pa so ravnokar zlezli iz ušes. Anthony Coleman je glasbenik, za katerega v nekem trenutku misliš, da iz njega ne bo nič slišati, nekaj sekund kasneje pa je že lahko eden od največjih jazzovskih mojstrov stoletja. Takšni glasbeniki so zelo združljivi s samplanjem: njihova fleksibilnost in odprtost ti dovoljujeta kombiniranje.



Kot glasbenika me bolj zanima skladanje, pisanje filmskih partitur in delanje plošč. Ampak ni čisto tako: pravzaprav igraš, da preživiš, vendar si istočasno del projektov, ki si jih ne bi mogel nikoli zamisliti in ki lahko naslednji dan popolnoma spremenijo tvoje poglede. Igranje z istimi glasbeniki na tukajšnji Down-

town sceni ti dovoljuje razvijati skupen jezik, tako da je pretok glasbenih idej zelo hiter. Z eno čačko svinčnika ali celo brez papirja. To je zelo koristno v snemalnem studiu, kjer je čas zelo drag. Tako lahko omejenost spremeniš v koristnost. Če upoštevamo to gledišče, se ne moremo pritoževati: sosodstvo je zelo stimulativno okolje, v katerem se ukvarjaš z glasbo na zelo visoki ravni. Ni ti treba muzicirati ves dan: z Anthonyjem lahko igram šah neprestano šest ur in se naučim več o glasbi, kot vse leto na konzervatoriju. Takšno okolje ni boljše niti slabše od subvencioniranega, ki povzroča drugo omejenost, energijo in povsem drugačen način učenja in raziskovanja. Vendar sem prepričan, da boljši rezultati ne prihajajo le iz takšnega okolja. Dobro delo ne splava le v okolju, kjer ni podpore, energije, zbranosti in sodelovanja. Prave kombinacije ne nastajajo samo med glasbeniki, ampak tudi med glasbo in poslom, glasbo in kulturno politiko, med vsemi vrstami oblik in zgradb. Težko je govoriti o alternativni glasbi. Vsa ta seattleška napihnenost, ki se ima za alternativno, nima s tem nič

skupnega. Tisti bendi delajo triminutne komade, in to ni nič slabega, ni pa alternativno. Glej, kaj vse ima Zorn v glavi pri ustvarjanju enega samega komada. Na primer, Cobra je temelj neodvisnosti. Zdi se logično, da je sistem, ki politično in denarno podpira takšno glasbo, prav tako neodvisen. Isto velja za pop pesmi: če jih hočeš narediti, je najbolje izbrati primeren sistem, ki jih lahko proizvede in proda. Nimam pogodb s posebno založbo. Nisem nastrojen proti založbam, celo sam bi jo ustanovil. Rad delam s Sub Rosa (belgijska založba, op.a.), kadar jih zanima poseben projekt. Morda bodo hoteli moj naslednji projekt, ki pa bi bil verjetno bolj primeren za drugo založbo ali pa samo za predvajanje v teatru ali morda celo v hollywoodskem filmu. Nočem se pretvarjati, da so vsi sistemi enakovredni, vendar menim, da je decentralizacija zelo pomembna. Podpora naj ne bi prihajala le iz kulturne politike. Bolje bi bilo, če bi se opirala na individualne prakse. Ti imaš revijo v Antwerpnu, jaz lahko nastopam v bruseljskem Beurschouwburgu, John Zorn ima svoj sistem tukaj: kombinacija teh elementov je nestalna konfiguracija, ki čvrsto gradi nenehno spreminjajoč se sistem podpore, ki vključuje omejenost in protislovnost. V mojem tipu glasbe lahko vidiš učinkovitost sistema.

Herman Asselberghs, New York, November 1994.
prevod in priredba:

Koen Van Daele in Bogdan Benigar

IZBRANA DISKOGRAFIJA:

Shock Corridor (Avant)
Prisoner (Sub Rosa)
Hsi-Yu Chi (Tzadik)
The Tower Of Mirrors (Sub Rosa)



inštituta

z upraviteljem

egon march

Marko Košnik je umetnik devetdesetih. Namesto predstavljanja izgotovljenih in pološčenih umetniških izdelkov rajši vzpostavlja kreativne kontekste, lahko bi jih imenovali tudi laboratoriji, v katerih preverja robove različnih umetniških zvrsti. Čeprav ga privlači improvizacija – že od rane mladosti je Anthony Braxton redni gost na njegovem gramofonu –, me takoj opozori, naj bom previden. Izraz improvizacija je lahko prehitro izrabljen, še posebej dandanes, ko mu preti trendovska raba. In Košnik ne sledi trendom, veliko bolj ga privlači temeljno raziskovanje. Opira se na tradicijo historičnih avantgard tega stoletja, stara vprašanja zastavlja v novih pogojih.

Sredi marca je Cankarjev dom gostil enega od labov Inštituta Egon March. Rezultat sodelovanja: niz multimedijских predstav s skupnim naslovom A.B.sence, v katerih je odločujoči element naključje. Ali, kot je po eni izmed predstav izjavil neki gledalec: "Nobene koreografije, nobene dramaturgije, nič novega... že videl v tujini... gremo na pivo!" Kaj pa je na A.B.sence navsezadnje tako posebnega? V daljšem intervjuju (prav tako za GM) je Košnik povedal: "Če govoriš o Williamu Forsythu v Ljubljani, je to Alah." Zakaj ne bi pogovora torej začeli s Forsythovo izjavo: "Naključje daje prednost ozaveščenemu umu." ("Chance favours the prepared mind.")

GM V pogovoru z nekaterimi gledalci po končani predstavi sem imel občutek, da so bili nekoliko zmedeni. Možen razlog za to je, da predstave A.B.sence niso mogli uvrstiti v nobeno od standardnih kategorij. Je to ples, koncert, multimedijška postavitve ali predstavitev interaktivnega orodja, ki ga uporabljajo plesalci? Kam bi jo ti uvrstil?

MK: To je sodobna plesna predstava.

GM Na projekt gledaš kot na predstavo?

MK: Ne, obravnavam ga kot predstavo, vendar ta izraz uporabljam strateško, ker pri nas ni dejanskih

izkušenj z razvojnimi procesi ali vpeljevanjem inovacij na tem področju. Po svoje je A.B.sence učna predstava in prav tak je moral biti v mnogočem tudi proces. Gledalci ne bi tako zlahka korespondirali naravnost s kategorijami, ki stojijo za predstavo. Ljudje preprosto ne morejo razumeti, kaj sledi, če si iznenada soočeni z interaktivnim instrumentom. V mladem slovenskem gledališču in plesu so nekatere estetske norme – ne bi mogel reči, da na ravni standardov ali šol – kar močno uveljavljene. In neverjetno je, kaj vse sem izkusil iz trka med uporabo gledališkega konteksta in tistih estetskih kategorij, ki pri nas v tem kontekstu umanjajo. Mene ta odsotnost napeljuje, kot sem definiral Katarini med sekljanjem čebule neke v Amsterdamu, da se osredotočim prav na tisto, kar je odsotno v Slovenskem teatru. Ali drugače, hotel sem narediti predstavo, v kateri so običajno predpostavljene estetski elementi gledališkega dogodka odsotni, in uvesti predvsem tisto, kar je odsotno v samoumevnem gledališkem pojmovanju.

GM Zakaj? Da bi s tem opozoril na odsotnost teh elementov v slovenskem gledališču?

MK: Ne zaradi opozarjanja, temveč preprosto zato, da to naredim, da pridobim izkušnje pri delu s temi elementi. Na primer, Nebojša in Mateja pristopata na način, ki bi ga sama poimenovala za improvizacije, vendar gre za nekaj drugega. Način, na katerega smo pristopali, je bil razvijanje modulov odnosov in nanašanj ali reakcij. Nekateri deli vsebujejo precejšnjo mero naključnih dogodkov, tako da nista mogla kar naravnost koreografirati. Lahko bi, če bi bilo na razpolago več časa. Predvsem Mateja bi lahko postavila zelo natančno koreografijo. Korak za korakom, od trenutka do trenutka bi lahko sprožila celoten niz dogodkov točno tako, kot bi to hotela. In celoten sistem bi ji sledil. Vendar me veliko bolj zanima način stimulacije in intenziviranja trenutka, ko lahko izkličješ večjo udeleženoost, večjo telesno pozornost in prisotnost v nastopu. Z Matejo sem pred tem že sodeloval, ko sem spoznal še Nebojšo, sem bil z našim skupnim delom zelo zadovoljen, z veseljem sem opazoval, kaj se dogaja. Tudi plesalca sta bila zadovoljna, preprosto zato, ker sta počela stvari, ki jih nista še nikoli prej. Pomembna se mi zdi estetska presoja tega, kar se dogaja v nekem lokalnem okolju, kjer poznaš vse plesalce, poznaš njihove zgodbe, vsakdo ve, kakšne koreografije pripravljajo ali kako plešejo. Kaj se z njimi dogaja? Kako se njihovo sedanje delo razlikuje od prejšnjega? Kako v svojem delu napredujejo? Čeprav tega ne bi smel reči, si zelo želim, da bi si takšna vprašanja zastavljali tudi kritiki.

GM Predstavo sem videl dvakrat: drugo in zadnjo ponovitev. Ko sem jo gledal prvič, sem se osredotočil na tehnologijo: kako sistem deluje, kako se odziva na gibe plesalcev. Ob drugem gledanju pa sem ves čas predstave opazoval plesalce. Zdelo se je, da so plesalci mnogo bolj obvladovali sistem in začeli sami ustvarjati, delati koreografijo. Vendar se mi je to zdelo paradokso: bistvo projekta naj bi temeljilo na odsotnosti določenih gledaliških elementov, vendar – bolj kot plesalec dela na sistemu in ga obvlada, bolj se mu sistem podreja in plesalec prične gibe koreografirati, postavljati. Na nek način s tem povzroči, da se samo bistvo koncepta oddaljuje.

MK: Najbolje bo, da začnem z estetskim stališčem, ki podpira koncept same predstave. Pravzaprav gre za izhodiščno vprašanje. Najprej, razvoj instrumentov je v 20. stoletju postal običajna praksa v umetniški produkciji. Z instrumentom ne mislim samo novega glasbenega instrumenta, prav tako lahko razviješ scenski instrumentarij in še marsikaj drugega. Preprosto bi lahko rekli: približno 200 do 300 let je minilo, preden se je iz nekih arabskih glasbil s strunami razvila klasična kitara. In potem je minilo še 150 let, da so se ljudje izsolali in si pridobili dovolj znanja, da so lahko postali virtuozji. Zdaj pa si predstavljajte položaj, ko imaš na voljo pet tednov za tehnično pripravo projekta, kot tudi za pripravo na mentalni položaj, še posebej v okolju, ki s takim delovanjem še nima izkušenj. Posledica takšnega estetskega pristopa pomeni tveganje, veliko tveganje. Vendar je to del koncepta. Drugič, sistem vsebuje dovolj podatkov, da lahko delam na tem tudi izven konkretnega prostora. Seveda ga moram na neki točki preveriti tudi v resničnem prostoru. Vendar ni točno določeno, ali bi moral biti ta sistem tak, da te ves čas navdihuje z novimi dogodki in te vedno znova vrača na popolni začetek (celo ko si izurjen mojster), ali pa je to sistem, ki sledi zelo natančno izdelanemu načrtu. In med tema dvema skrajnostima obstaja široko polje drugih možnosti. Moj namen je razviti sistem do točke, kjer bi vsakdo imel paleto možnosti, tako da bi jih lahko sestavil po svojih željah in potrebah pri delu v danem položaju. In ne nazadnje: moduli naj bi bili tako odprti, da jih lahko izvajalci v zelo kratkem času spremenijo in si jih prilagodijo.

GM Ste, na primer, spremenili zvoke, ki so se plesalcem zdeli nezanimivi?

MK: Za to smo imeli omejene možnosti...

GM Vendar je to del samega namena?

MK: Ne samo del! Brez takšnega estetskega pristopa ne bi bilo mogoče doseči točke, v kateri bi sistem navsezadnje sploh obratoval. Kaj lahko izdelate napravo, ki bo popolnoma blokirala tistega, ki naj bi se v njej gibal. Navidez so stvari preproste, vendar ni tako. Gre za celostna, antropološka vprašanja. Razveselilo me je že samo nekaj novih idej, do katerih sem se lahko dokopal ob tem kratkotrajnem, a konkretnem delu. In zdaj, kako združiti to, kar bi kdo poimenoval eksperimentiranje, z dejstvom, da gre še vedno za gledališko predstavo. Spet se moram zateči k estetskim izhodiščem, v tem primeru s stališča sodelovanja. Zame so konkretnosti v določeni lokaliteti, v določenem sociusu, v katerem delo nastaja, velikega pomena. A.B.sence kot predstave nismo razvijali zato, da bi šli s komadom nastopat okrog po svetu. Če bi šel na pot sistem, bi se pojavil na drugi lokaciji kot odprt sistem, vabilo tamkajšnjim performerjem. Zame je pomembno, da pristopam k razmisleku o prostoru in gibu z odgovornostjo, ki lahko stimulira in razvija določene kategorije, ki v izkušnji plesalca prav tu, v Ljubljani, niso tako prisotne. Govorim o zelo konkretnih telesnih izkušnjah, o utelešenju izkušnji. Če bi se zadrževal zgolj pri abstraktnih konceptih, ne bi zmozel realizirati tega projekta. Sodelovati je potrebno zelo specifično, ne samo z Matejo in Nebojšem, še bolj z vsakim tehnikom posebej, zato, da lahko tako nalogo izpelješ, da razviješ učni položaj, ki je dovolj vzpodbuden za vsakega in po tako kratki pripravljalni dobi zaživi kot predstava.

GM Napovedoval si, da bo interaktivni sistem na voljo tudi občinstvu?

MK: Tako je tudi obveljalo, vendar na žalost le za dva dneva. Vendar pa zaradi zmede, h kateri je verjetno pripomogel tudi Cankarjev dom z malce nedinamičnim obveščanjem, v nedeljo ni bilo nikogar, v ponedeljek pa le skupinica študentov.

GM Nobenih plesalcev?

MK: Ne, na žalost ne, čeprav sem jih precej poklical, in vsaj med pogovorom po telefonu jih je zanimalo.

GM Slišal sem, da je vse skupaj precej zanimalo Matjaža Fariča.

MK: Res je, zadeva se mu zdi zelo stimulativna. Domnevam pa, da ga prav tako kot mene žalosti dejstvo, da sistem ni več na uporabo. Konec koncev mi je vzelo leto trgeda dela, da je ta mala priložnost ugledala luč sveta... Tu smo spet pri estetskem vprašanju: kako iztisniti čim več iz najmanjšega, kar ti je na razpolago? Kako koristiti čim manj materialnega in obenem čim bolj materializirati idejo. Zelo sem zadovoljen s tem, kar si odkril ti, ob gledanju in primerjavi dveh predstav. Strinjam se, da se je razmerje v nekaterih pogledih spremenilo. V primerjavi s prvo predstavo je bila zadnja tudi drugače sestavljena. V idealnem položaju bi se morale posamezne ponovitve razlikovati še veliko bolj. O tem, kdaj in kdo bo plesal, bi odločali plesalci sami (sistem bi bil odprt vsak dan po pet ur). Tudi če bi projekt potoval po tako zastavljenem načrtu, bi ga še vedno kategoriziral za gledališko predstavo. Problem je morda tudi v tem, da nisem napisal knjige o tem, kaj vse se skriva za predstavo. Ko je Emil Hrvat ustvaril predstavo KANON, je napisal katalog s teksti o Duchampu. Pisal je o pristopu k naključju, o tem, kaj boš videl, in o vrstnem redu, v katerem boš videl določene dele. Glede na položaj v Sloveniji bi si lahko očitil, da nisem

napisal resnega teksta o teoretskem ozadju A.B.sence. Vendar si ne morem kaj in računam na inteligentnost opazovalca.

GM Ko že govoriva o inteligentnosti opazovalca, v zadnji predstavi ste se nekoliko pošalili, ko ste prikazali na zaslonu nekaj izvlečkov iz časopisnih kritik o vaši predstavi.

položaju se ne moreš več podrejati, potrebno ga je ustvarjati

MK: Da, bilo je dobro, s sistemom, ki smo ga imeli, smo lahko preprosto vtipkali besedilo in ga pokazali občinstvu. Tako smo lahko delovali tudi na drugih ravneh, ne samo s plesalci. Sistem bi lahko interaktiviral tudi politično. Zdelo se mi je tudi zelo pomembno vključiti družbeni feedback nazaj v sistem. In pri tem smo se tudi zabavali.

GM Tudi jaz sem se zabaval. Vendar me zanima, ali bi želel kritike tudi komentirati?

MK: Ne. Imel sem zelo zanimivo in nenavadno tiskovno konferenco, med katero sem imel tisto enourno predavanje. Tako sem svoje koncepte predstavljal v preteklosti. Danes me bolj navdušuje pristop s katičnimi in funkcijsko dinamičnimi sistemi. Šum bi raje ojačal kot pa filtriral komunikacijski kanal vse do čistega koda na ravni blagovne znamke. Kar se izčiščenosti tiče, mi zadošča dodobra izdelan koncept: v našem primeru je moralo biti vse zelo natančno programirano tudi v softveru, prignano do logičnih formul, celo grafično lahko prikažeš medsebojne povezave programskih objektov. To je posebna vrsta estetskega, ki je pri tej predstavi v senci. Če še kaj ostane nejasnega, pa malce zmede že kar prav pride. Mislim, da inteligentnega opazovalca odprtost in preprišnost stimulirata bolj od pravil, s katerimi bi mu kdo hotel determinirati opazovanje. Od prve produkcije inštituta Egon March se trudim z deli, ki predstave izboljšajo in odpirajo, in ne žigosajo sporočil naravnost v male možgane.

GM Imaš konkretne strategije, da pripraviš ljudi k branju izven standardnih kategorij?

MK: Izraz, ki ga uporabljam za to, je učni položaj. Vprašanje je, koliko se neka praksa, kot na primer umetniške izvajalske prakse v Sloveniji, na to navezuje. Leta nazaj je bilo v Sloveiji zelo pomembno, da so umetniki pripravljali natančno izdelane, položene predstave. Videti je bilo kot lov na blagovno znamko profesionalnosti. Poleg tega si lahko kaj hitro naletel na težave, če se nisi predstavljal kot genij, bog, ki ustvarja le najboljše in najnovejše. Tako je na neki točki odločitev postala zelo osebna: ali si sposoben reči "Ja, odločil se bom za učno situacijo," ali pa rečeš "daj, no, saj nisem otrok, sem umetnik, vem, kako se to dela." Povezano je tudi z osnovnimi raziskovalnimi vprašanji. Zame so osnovna vprašanja dejansko zelo stara. Tako imenovane historične avantgarde ne dojemam kot nekaj mrtvega. Nekatera vprašanja, ki sta si jih zastavljala Scriabin ali Kandinsky, če navedem samo ti dve znani imeni, so še vedno prisotna. Če

gledaš z zornega kota študenta umetnostne zgodovine, razmišljaš o zaključenih obdobjih. Če pa si na ustvarjalni strani, se MORAS ukvarjati z določenimi vprašanji, sam moraš raziskovati. Sam sem bolj na strani tako imenovane vertikalne zgodovine, ne na strani horizontalnega gledanja na to, kar se je zgodilo. Vsi ti izmi, kako so umetniki umirali osamljeno, brez prijateljev, in ne vem kaj še vse. Vse je,

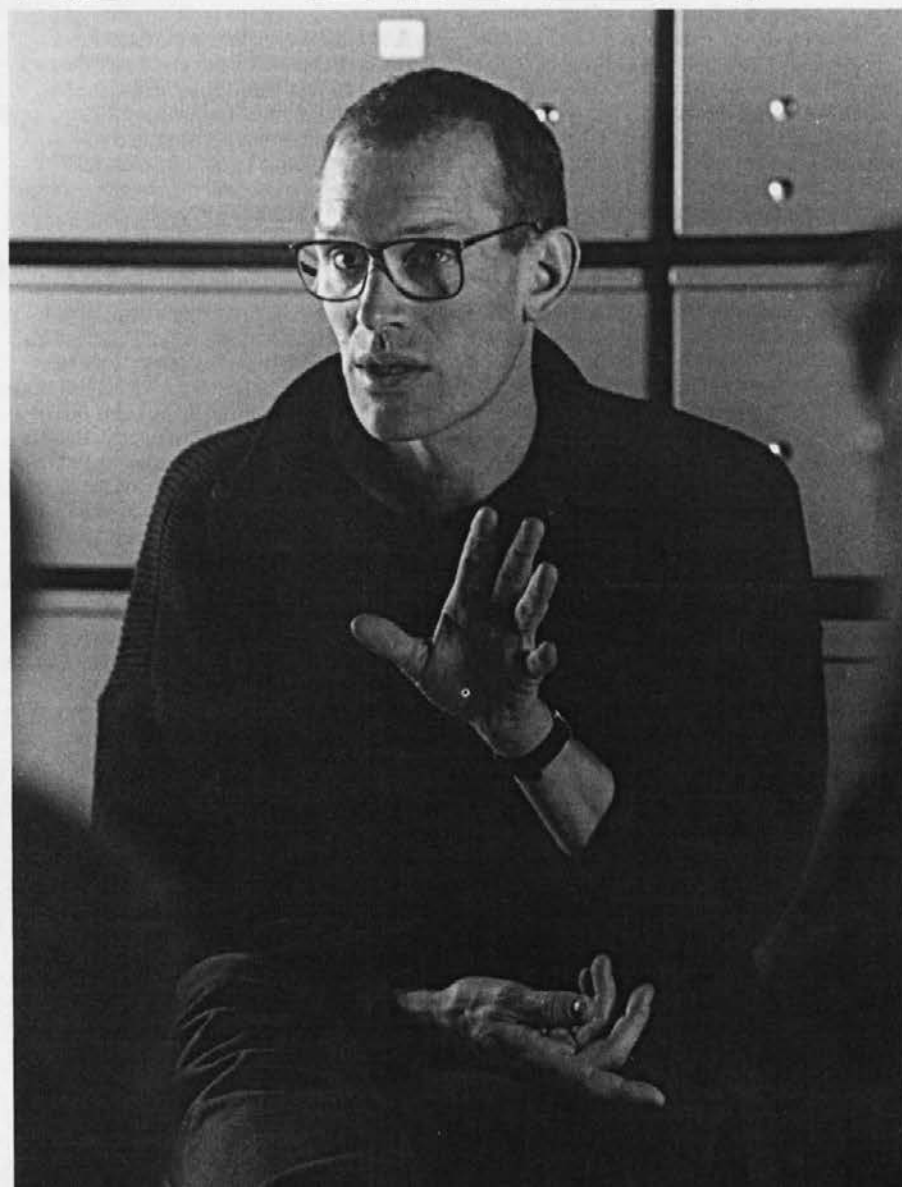
seveda, odvisno od tega, kako živa se ti zdijo določena vprašanja. In teh vprašanj se ne moreš lotiti brez razčiščenih pojmov, šum je tako močan! To kričanje, ki ga gomili instantno proizvajana zgodovina z vsemi revijami, je tako glasno, da ne moreš kar tako reči, "Improviziram," če ne razločiš zelo dobro, kaj počenjaš. Kar zapleteno je danes govoriti o tem, kaj je improvizacija. Moj pristop pri vračanju k temeljnemu vprašanju in možnostim za njihovo praktično preverjanje se pogosto opira na znanstvene pristope, ne v nekem splošnem pomenu, pač pa v pomenu spoprijemanja z resničnimi izkušnjami, z vzpostavljanjem okoliščin, v katerih jih je mogoče pridobiti in potem usklajevati ter z njimi napredovati korak za korakom. Nimam atelejeja ali stalnega prostora za vaje, zato bom galerijo, če sem vanjo povabljen, med postavljanjem zelo intenzivno koristil kot atelje. In zelo sistematično moraš biti pripravljen, če misliš v takih pogojih kaj ustvariti in potegniti iz vsega skupaj novo izkušnjo.

GM Je mogoče razumeti to, kar opisuješ kot vzpostavljanje začasnega laboratorija?

MK: Da, toda bolj kot alkimističnega laboratorija, v katerem so najpomembnejša tista ideja izhodišča in znanje, ki ti omogočajo inkorporacijo v prostor, tako da lahko zamisli učinkovito in temeljito preverjaš. Po svoje bi lahko govoril o ekologiji, mentalni ekologiji. Dandanes bo pogumen in pameten umetnik izkoristil tudi skromne pogoje do zadnjih možnosti, da se dokoplje do novih izkušenj za naslednji korak. In to je estetsko, ne ekološko vprašanje. Na primer, sam ne morem več občudovati scenografije, za katero so potrošili tisoče in tisoče mark. Ne deluje mi več lepo, pa če mi je na prvi pogled še tako všečna. Ne morem se sprenevedati, da bi taka gmota priplavala z neba. Kar precej težkih tovornjakov lahko vidiš, ki prevažajo po Evropi "čudovite" scenografije. Događa se mi, kadar uzmem te tovornjake, parkirane pred teatrom, da se mi zde take scenografije naravnost grde. Ne moreš soditi le po površini, skozi intimno fascinacijo, ko opazuješ ta blišč, speštan iz ogromnih energij in kupov denarja. Ne moreš biti tako omejen, da ne bi videl malo globlje. In ne moreš si privoščiti, da do tega ne bi zavzel odnosa. Funkcionalnost, življenjska funkcionalnost organizma, umetniškega organizma, naj bo oseba ali projekt, vse bolj postaja kriterij, po katerem bomo presojali, kaj sodi pod vprašanja estetskega in kaj ne.

Koen Van Daele
Ljubljana, 2/4/96

američan v PARIZU



Plesni Teater Ljubjana je za 5. Video/Film Dance festival k sodelovanju povabil plesalca in igralca, koreografa in multimedijskega umetnika Marka Tompkinsa. Morda je preuranjeno sklepati, da je delavnica za plesalce, igralce in filmske ustvarjalce, ki se je odvijala letos februarja, prinesla slovenski videoplesni sceni novo vzpodbudo. Devet izvirnih eno do dvominutnih domačih videodance posnetkov, ki so jih udeleženci ustvarili na delavnici pod vodstvom Tompkinsa, nedvomno nakazuje, da zanimanje za videoples pri nas ni stvar preteklosti. Prav nasprotno.

Tompkinsova delavnica, ki je potekala v novem studiu Plesnega Teatra Ljubjana v dvorani na Prulah, prav tako predstavlja primer dobrega in predvsem potrebnega sodelovanja med umetniki iz tujine in domačimi ustvarjalci. Tompkins pravi: "Dialog je vedno bolj zanimiv, če so si ljudje različni. Vendar morajo biti enako odprti, pripravljeni in voljni za izmenjavo informacij."

Na žalost pa nekakšna samozadovoljnost slovenske plesne scene v devetdesetih vse bolj pozablja na odprtost, željo po učenju in soočanju z drugačnimi pogledi. Kot so mi povedali, so bile stvari pred nekaj leti drugačne, vendar očitno poskušamo to bitro pozabiti. V tem pomenu je pogovor s tem zanimivim, vedno potujočim umetnikom dobrodošel spomin (in opomin) na duh, ki je označeval osemdeseta v Sloveniji.

GM Leta 1973 ste se pri devetnajstih letih preselili v Francijo. Je bil vzrok za selitev povezan s plesom?

Ne, takrat sem bil še igralec. Vendar me je vse bolj privlačilo t.i. fizično gledališče, prav tako pa me je gnala vedno večja želja po potovanjih. Potem sem izvedel, da se Grotowski in še nekateri drugi režiserji ukvarjajo s to zvrstjo. Tako sem se odpravil na Poljsko, vendar sem se med potjo odločil, da se za nekaj časa ustavim v Parizu in se naučim francoščine. Vendar v Franciji, pa tudi v Evropi nisem nameraval ostati dolgo. Pravzaprav sem hotel obiskati prijatelje v Kaliforniji, vendar se mi je zdelo neumno potovati prek ZDA, kot delajo drugi. Prešinila me je misel o potovanju okoli sveta od zahoda proti vzhodu, ki naj bi bilo obenem tudi studijsko in delovno in bi trajalo približno 10 let. Vendar sem se kmalu po prihodu v Pariz srečal z ameriškim plesalcem in koreografom Harryjem Sheppardom, ki me je vpeljal v svet plesa, njegovih idej in zgodovine. Bil je moj glavni navdih. Veliko sva sodelovala in si izmenjavala ideje.

GM Zelo zgodaj ste se začeli ukvarjati s poučevanjem kontaktne improvizacije.

Leta 1978 sem na neki delavnici v Franciji srečal Steva Paxtona in Liso Nelson, in to je bila zame resnično nepozabna izkušnja. V Parizu nas je nekaj udeležencev delavnice začelo delati skupaj. Skušali smo uporabiti znanje, ki smo si ga pridobili na delavnici. K sodelovanju sem vabil večinoma Američane, ki so potovali po Evropi. Ti so prirajali dodatne delavnice. Nekajkrat sta prišla tudi Steve in

Lisa. Približno po letu dni nas je bilo nekaj pripravljanih na poučevanje. V tistem času v Franciji ni bilo nikogar, ki bi poučeval kontaktno improvizacijo in tako smo začeli. Od takrat se redno ukvarjam s poučevanjem te plesno-gibalne tehnike.

GM Poučevanje je za vas ostalo pomembno. Kdo bi mislil, da je mlademu umetniku pomembnejše ustvarjanje, in ne poučevanje.

Na začetku sem rekel, da nikoli ne bom učil. Prepričan sem bil, da nimam takšnih sposobnosti. Vendar se je moje mišljenje spremenilo, ko sem se začel ukvarjati s kontaktno improvizacijo. Naenkrat sem imel gradivo, filozofijo in cel kup informacij, ki sem jih želel deliti z drugimi. Zato se mi je zdelo razumljivo, da začnem poučevati. V začetku nisem bil čisto prepričan, da vem, kaj delam, ker pa nas je bilo več, smo si lahko informacije izmenjavali. Tako sem si pridobil izkušnje, in bolj ko sem obvladoval samo delo poučevanja, lažje sem prenašal svoje znanje in izkušnje drugim. To je zame namen poučevanja. Poučevanje pa je tudi vzpodbujanje ljudi k postavljanju vprašanj in iskanju rešitev problemov, kar prinaša spet nova vprašanja itd.

GM Menite, da je poučevanje vaše osnovno delo?

Ne, ne. Moja prioriteta je še vedno ustvarjanje. Vse se dogaja ciklično: kadar imam veliko produkcij in turnej, ne poučujem veliko. Lani na primer, nisem pripravil nobene nove predstave, pripravil pa sem veliko delavnic. Vendar poučevanja ne sme biti preveč, ker je zelo zahtevno in te lahko odvrča od drugega dela. Vedno skušam vzpostaviti ravnotežje. Veliko raziskovalnega dela lahko izvedem v delavnicah, kjer je položaj manj stresen, manj produkcijsko usmerjen, in to mi večkrat pomaga in me usmeri pri lastnem projektnem delu.

GM Izbirate na delavnicah tudi ljudi za predstave?

Tudi. Nimam avdicij. Imel sem jih le nekajkrat in vedno je bilo porazno. To je za ljudi preveč stresno: na voljo imajo le dve minuti, uro ali tri dni, da so fantastični in da naredijo dober vtis. Tudi sam postanem živčen, ker vem, da je to njihov namen. Vsi se znajdejo v nenaravnem položaju. Raje srečujem ljudi na delavnicah in delam z njimi le v okvirih delavnice. Če mi je kdo všeč, si ime zabeležim v računalnik in tam tudi ostane. Nimam stalne zasedbe, temveč ljudi izberem glede na specifikko projekta. Kasneje, ko imam koncept za nov projekt, začnem razmišljati, s kom bi rad sodeloval. Zatem sestavim skupino; ne samo plesalce in igralce, pač pa tudi glasbenike, režiserja, oblikovalca luči, scenografa in kostumografa.

GM Je bila zamisel za oblikovanje produkcijske skupine IDA potrebna za zagotovitev denarne subvencije za projekte, ki jih pripravljate v Franciji?

Ne, prišla je čisto spontano. Sodeloval sem z Lilo Green, še eno koreografinjo, ki sem jo spoznal prek Harryja Shepparda. Začela sva delati skupaj, pripravljala sva predvsem duete. Potem pa sva se začela siriti, da bi lahko izvajala večje projekte. Po približno petih letih sva oba hotela voditi skupino. Delitev vlog je postala težavna. Najino sodelovanje je bilo zelo prijetno, vendar sva hotela početi vsak svoje stvari. Tako sva se odločila, da sodelovanje prekineva, ustanovila sva vsak svojo skupino.

GM Kaj vam pomeni ideja o skupini?

Vse bolj me je zanimalo delo s skupino v vlogi režiserja. V letih, ko sem se izobraževal, sem veliko sodeloval z različnimi umetniki, vendar je bilo sodelovanje in sprejemanje odločitev vedno na skupinski ravni. Ko sem pripravljal svoje projek-

te, jih pravzaprav nisem režiral. V nekem trenutku pa sem hotel, da se jasno vidi, kdo je režiser. Takrat sem se odločil narediti ta korak. Vendar od vsega začetka nisem imel sanj ali želje po stalni skupini. Pri delu me je vedno zanimal le trenuten projekt. In projekt lahko traja en dan ali pet let. Pri izbiranju ljudi moram misliti tudi na to, ali so ti ljudi blizu mene ali daleč proč in ali bodo lahko ostali tu tri leta... To seveda ni vse. Studijsko obdobje in predstave so ponavadi zelo zgoščene, po končanem delu pa so vsi prosti. Takrat lahko poučujem, plesalci lahko plešejo za koga drugega ali opravljajo svoje delo. Večina plesalcev, s katerimi sodelujem, je tudi koreografov. To je zelo pomembno, ker pri delu ne koreografiram korakov, plesnih fraz. Moje delo je priprava koncepta. To je podobno skrivnosti v kriminalnem romanu, v pomenu, da imamo pred seboj delo, ki ga je treba izvesti, vendar ne vemo, kdo, kako, in kaj se bo zgodilo. Če imamo srečo, mi uspe ustvariti tak položaj z izbiro pravih ljudi. Neki filmski režiser je dejal, da je najpomem-

vsakim izmed njih in prav tako med menoj ter skupino. S skupino kot celoto korak za korakom pridemo do dokončnega oblikovanja dela. Seveda je pomemben tudi čas: delo mora biti končano do trenutka, ko ga nameravaš deliti z nekom, ki ga prej ni videl. Tako se pripravljamo na ta trenutek in po tem trenutku na spremembe, ki jih bo mogoče potrebno narediti. Mislim, da je zelo pomembno sodelovanje z vsemi sodelujočimi. Vedno skušam v vsakem najti specifične kvalitete in narediti nekaj, kar bo na koncu vse skupaj povežalo: nekaj, kar je več, kot bi lahko naredil vsak izmed nas posamično.

GM Rekli ste, da želite delati z ljudmi, ki imajo v sebi veliko kreativnosti. Iščete pri izbiranju ljudi še kakšne druge kvalitete?

Mislim, da je zelo pomembna skromnost človeka. Če sem imel probleme, je bilo to velikokrat zaradi egoizma: mojega ali egoizma koga drugega, ko se začne upirati. Potem gre kot pri



bnejši del pri ustvarjanju filma izbira igralske zasedbe. S tem se popolnoma strinjam. Pri nekaterih projektih sem naredil napako pri izbiri kakšnega plesalca, in to je uničilo dinamiko celotne skupine. Zato je zame zelo pomembno, da mi uspe izbrati pravo skupino sodelavcev. Ponavadi v prvem obdobju končni rezultat ni tako zelo pomemben, to je čas za raziskovanje. Tako, kot bi razkrili nekaj informacij, ki sprožijo nadaljnji potek in se lahko začne vse skupaj odvijati. In nato počasi postaja jasno, v kateri smeri bi radi nadaljevali. Vendar se stvari spreminjajo vse do zadnje minute, včasih celo po premieri. Tako dolgo, dokler izdelek ne dobi neke stalne sprejemljive oblike.

GM Rekli ste, da so vaši plesalci velikokrat pravzaprav tudi sami koreografi. Tudi za glasbo, za scenografijo in podobno se raje odločate za sodelovanje z "ustvarjalci" kot pa le izvajalci.

Vedno pravim, da nimam nobenih idej, vendar stvari dobro organiziram. Imam sposobnost, da nekaj dobro pripravim, imam pa tudi dobro vizijo o celotni podobi in podrobnostih. Gradivo pa praviloma prinašajo drugi ljudje. Sami skušajo prispevati čim več idej. Moje delo je le, da jih preučim. Povem, katera plesna fraza je dobra in katera ni dobra, v katero smer naj delo nadaljujejo in v katero ne. Vedno obstaja dialog med menoj in

dominam: upiranje zajame celotno skupino in položaj se zaostri. Tudi sam čutim včasih odpor do česa in takrat moram najti ravnotežje ter se pomiriti, da ne začnem ukazovati. Včasih pa je potrebno ukazovati. To se od tebe pričakuje, saj si ti tisti, ki organizira in ki ima končno vizijo. Tako moraš kdaj tudi odločno reči: "Ne! Ne morem vam povedati zakaj, vendar hočem, da je tako!" Včasih sem bil zelo živčen, če sem moral komu reči NE. Zdaj, ko imam več izkušenj, je lažje, ker znam razložiti zakaj. Ko sem prvič delal kaj takega, je bilo zelo težko, ker je bilo vse zelo intuitivno. Zdaj mi logika in analize pomagajo, da lahko razložim, zakaj hočem nekaj tako in ne drugače. Tudi za ljudi, s katerimi delam, je lažje.

GM K predstavam in tudi na delavnice vabite ljudi iz zelo različnih zvrsti. Je to pogojeno z željo po obogatitvi plesnega izražanja?

Za to obstajata dva razloga. Delno je to zaradi mojih osebnih izkušenj, ker sem tudi sam igralec, ukvarjal sem se z gledališčem in veliko delal s teksti. Ko so me bolj začele zanimati z gibanjem povezane umetnosti, so ostale moje predhodne igralske izkušnje osnova za razmišljanje o tem, kako biti prisoten na odru in kaj je pri tem pomembno. Vendar se mi zdi zelo zanimivo delati z ljudmi s svojeverstnimi izkušnjami. Nekateri ljudje

so opravljali delo klovnov, nekateri so se ukvarjali z mimiko, spet drugi so bili akrobati na trapezu ali se ukvarjali z borilnimi veščinami, s klasičnim in modernim plesom. Rad imam to mešanico, kajti dialog je vedno bolj zanimiv, če so si ljudje različni, kot pa če so enaki. Vendar morajo biti enako odprti in biti pripravljeni in voljni za izmenjavo informacij. Tak tip odprtosti je zame resnično zelo pomemben. Po drugi strani pa sem imel v svetu plesa vedno nekaj težav, ker nisem "pravi" plesalec. Na primer: dobri plesalci lahko plesno frazo vidijo le enkrat in jo lahko ponovijo. Nasprotno sam potrebujem kar nekaj časa, da se je naučim. Tako so bile na začetku moje koreografije zelo preproste, saj sem imel tako večji nadzor nad njimi. Ščasoma, ko sem napredoval in več delal s plesalci, se je moje delo spremenilo. Dolgo časa sem imel občutek manjvrednosti, ker sem delal na področju plesa, ljudje pa so lahko rekli: "Saj ni pravi plesalec, pač pa igralec, performer." Vendar sem na neki točki rekel: "Saj to vendar delam – predstave in v njih tudi nastopam."

GM Če pomislimo na kontaktno improvizacijo v svetu plesa, je vedno čutili neko napetost...

J, ker izsolani plesalci mislijo, da kontaktna improvizacija ni ples. Mislijo, da je družabna oblika. Ne vzamejo je preveč resno, ker se pri tem ne izvajajo plijeti in se ne pleše ob drogu. V zadnjih desetih letih se je to spremenilo. Zdaj nekateri plesalci, ki plešejo klasični balet ali druge sodobne tehnike, obvladajo tudi kontaktno improvizacijo in obratno. Obstajajo tudi zelo zanimive povezave med borilnimi veščinami in klasičnim baletom ter post-modernimi oblikami teh tehnik.

GM Devetdeseta leta so nekakšna vrnitev h kontaktni improvizaciji.

Vse se dogaja ciklično. Gre za vračanje, vendar z novimi informacijami. V primerjavi z obliko, ki se je pojavila v sedemdesetih, je opaziti veliko sprememb. Navdušenje je bilo povezano s sodelovanjem s Stevom Paxtonom in ljudmi okrog njega. Danes, v 90-ih, je kar nekaj generacij ljudi, ki plešejo in poučujejo kontaktno improvizacijo. Pri generaciji, ki jo ponovno odkriva, je vpletena tudi zgodovina, pogled nazaj, česar pa v sedemdesetih ni bilo. Takrat so ljudje ustvarjali zgodovino. Danes so povezani s preteklostjo IN sedanjostjo IN prihodnostjo. Zanimivo bo opazovati, kaj bodo ljudje ustvarjali.

GM Po izjavah Donne Uchizono je kontaktna improvizacija spet v modi zaradi recesije. Za vrnitev k osnovam ni potreben denar in osnova za ples so plesalci.

To je kot nihalo, ki niha naprej in nazaj. V šestdesetih so se vsi ljudje iz kroga Judson Church vračali k osnovam: hoja, tek, valjanje, padanje,... Dejali so, da so hoja, sedenje ali gledanje – ples. To je bil radikalen preobrat v mišljenju in presoji ljudi o tem, kaj je sodoben ples. V sedemdesetih so sprejeli kontaktno improvizacijo kot tehniko, ki so jo raziskovali v vse smeri. Potem so prišla osemdeseta, ki so bila mnogo bolj usmerjena v končni produkt: pomemben je postal slog skupine, pa tudi stvari kot so luči in scenografija. Pomembno je bilo ustvariti lepe predstave in jih zaviti kot v paket presenečenja. Mislim, da smo v poznih osemdesetih dosegli konec tega. Videti je bilo kot: OK, videli smo, poskusili smo in zdaj imamo dovolj tega. Tako, vrnimo se k osnovam. In takrat se je ponovno začelo. Mislim tudi, da je mlajša generacija spoznala, da na začetku ustvarjalne poti ne

moreš takoj pripraviti tako velikih in ekstravagantnih predstav. Spoznali so, da se moraš ozreti vase, vstopiti v svoje telo in ostati tam dolgo časa, če se hočeš resno ukvarjati s plesom. Nove ideje in nova dela nastajajo samo iz gibanja, studija, raziskovanja. Zame je v tem trenutku zelo zanimiv nov premik, ki se dogaja na mnogo mestih, celo v Parizu (čeprav je v Franciji zelo težko, ker je skoraj celotna plesna scena institucionalizirana). Prvič po mnogih letih je čutili drugačen okus, drugačno navdušenje. Posebno mladi ustvarjalci so znova motivirani. Nimajo denarja, vendar hočejo delati. Tako si najdejo prostor, med seboj sodelujejo in si pomagajo. Tega ni bilo mogoče čutili v Parizu vse od zgodnjih osemdesetih.

GM Velikokrat je slišati, da je kontaktna improvizacija odlična vaja, vendar ni ravno zanimiva za gledalce.

Po izkušnjah pri skupinski improvizaciji sem si tudi sam zastavil to vprašanje. V začetku sem kontaktno improvizacijo razvijal samostojno, kasneje pa sem se pričel udeleževati tudi skupinskih srečanj z drugimi plesalci. Ta oblika kontaktne improvizacije se imenuje jam. Ljudje se redno zbirajo, se v studiju ogrejejo in začno plesati kontaktno improvizacijo. Pravzaprav je videti kot družabno srečanje, v nekem smislu kot zabava, vendar namesto glasbe (včasih tudi ob glasbi) vadijo to čisto obliko v medsebojni povezavi in zvoku studia. To sem velikokrat počel. Vendar se je v procesu priprave predstave, pri takem skupinskem delu, po določenem času pojavil problem. Zame je bil ta problem zelo pomemben: lahko si dober v prosti improvizaciji, vendar to ne pomeni, da si dober tudi na odru. Veliko ljudi, s katerimi sem delal, je bilo odličnih improvizatorjev, vendar si niso niti predstavljali, kakšno niko predstavljajo, kako so videli od zunaj, niti jih to ni zanimalo. Ker pa sem hotel ustvarjati predstave, je tisto, kar predstavljaš, prav tako pomembno kot tisto, kar občutiš. Tako je prišlo do nesoglasij v skupini. Predstave naj bi delali zato, da bi pridobili še več gledalcev in z njimi delili ideje. Namesto tega smo slišali veliko ljudi govoriti, da "se lahko pri jam-kontaktni improvizaciji kot plesalec verjetno zelo zabavaš, vendar je zelo dolgočasno, če to gledaš." Pri tem vprašanju bi omenil dva vidika: eden je ta, da večina ljudi ne ve, kako gledati plesno improvizacijo. Šele ko poznaš obliko od znotraj, ne gledaš nanjo iz istega zornega kota. Druga stvar pa je, da ni dovolj, če si dober improvizator. Moraš znati tudi nastopati. In biti dober tudi na odru, to pomeni, da znaš razmišljati tudi o prostoru, času, položajih, o stopnjah, perspektivi in podobnem. Zato se skupinski improvizaciji ne udeležujem več, ker sem začutil, da se preveč nagibajo k družabni strani in terapiji. Želel sem, da bi se kontakt bolj približal profesionalnemu plesu.

GM Rekli ste, če gledate improvizacijo od znotraj, gledate nanjo drugače. Kakšne strategije uporabite, da pripravite gledalce na improvizacijo?

Plesna improvizacija sploh nima prave tradicije, vsaj ne kot umetniška oblika. Razvita tradicija improvizacije pa, na primer, obstaja v svetu jaza. Po toliko desetletjih so se je ljudje navadili. Če te zanima jazz, je lažje, obkroža te veliko ljudi. Pri plesu je težje. Tako se sprašujem, kako naj ljudem olajšam gledanje, da bodo resnično videli, kaj se dogaja. Pred kratkim sem se ukvarjal z dvema strategijama. Prvi strategiji sem se posvetil v zadnjem velikem delu z naslovom CHANNELS (KANALI). V delu sem združil dele, ki so popolnoma postavljeni, in zelo strukturirano improvizacijo. Tako predstava ni nikoli enaka in ljudje tega ne vedo. Hočem reči, če je dobra predstava, je težko vedeti. Seveda je ustaljeno gibanje veliko bolj formalno, vendar je vse videti zelo spontano, ko se resnično dogaja. Po drugi strani pa je strukturirana improvizacija videti kot da bi bila koreografirana. Na prvi pogled

je kaotična, vendar lahko vidiš prostorsko linijo in določena pravila znotraj improvizacije. Po drugi strategiji delam že nekaj let s skupino Klick-Clique. Začelo se je v Antwerpnu, ki je bil leta 1993 proglašen za kulturno prestolnico. Klick-Clique je skupina glasbenikov in plesalcev, improvizatorjev iz različnih evropskih mest. Vsak od nas skuša organizirati, kar mi imenujem koncert – predstavo v našem mestu. Naslednjo predstavo organiziram jaz marca v Parizu. Nastopali bodo štirje plesalci in dva glasbenika. Ponavadi se srečamo in nastopamo večer, dva ali tri. Včasih je predstava večja: z več glasbeniki ali več plesalci, in podobno. Do zdaj smo pripravili približno deset predstav v petih različnih mestih, tako počasi začnemo razumevati, kakšen način dela ima vsak izmed nas, in tudi, kakšne medsebojne odnose lahko vzpostavimo in kako jih lahko razvijemo. Prav tako smo povabili k sodelovanju tudi druge ljudi. Najprej imamo vajo, potem neke vrste strukturirano improvizacijo in nato odprto improvizacijo. Tudi glasbeniki ne delajo samo na področju glasbene kompozicije, pač pa tudi na področju odrskega izražanja. In tudi plesalci se ukvarjajo z zvokom in glasbo. Najbolj mi je všeč to, da zupamo drug drugemu. Vsak na svojem področju smo dobri improvizatorji. Odziv gledalcev je zelo pozitiven. Ljudje, ki so trdili, da sovražijo gledati improvizacije, so nenadoma dobili novo vizijo. In to je zame zelo pomembno, saj čutim, da gledalci, ki so si naše predstave ogledali, sprejemajo, razumejo in vidijo, kaj se dogaja, ne da bi za to potrebovali dodatno obrazložitev.

GM Kdo so bili glasbeniki, s katerimi ste sodelovali v skupini Klick-Clique?

Johannes Bauer in Dietmar Diesner, oba iz Jzhodnega Berlina. Johannes igra pozavno, Dietmar pa igra saksofon in obvlada elektroniko. Skupaj delata že zelo dolgo in sta resnično zelo dober duo. Delujeta v različnih bandih. Johannes vodi nekaj skupin za improvizirano glasbo, Dietmar pa pogosto sodeluje z različnimi gledališkimi režiserji.

GM Pri CHANNELS so sodelovali trije glasbeniki.

Da, Fast Forward, angleški skladatelj, ki že več let živi v New Yorku, Ikue Mori in Michel Kinéy. Fast Forward poskuša na različne načine ustvariti glasbo s pomočjo glasov in zvokov, ki jih producirajo plesalci. Tako je delal s predmeti, kot so kovinske kroglice za balinanje ali teniške žogice, in pripravili smo celotne dele, ki so bili zasnovani na gibanju, ki je izhajalo iz zvoka, ki ga je ustvaril pri delu s plesalci. Istočasno je sodeloval z Ikue Morijem na bobnih in Michelom Kinéjem na violončelu in harmoniki. Šli so v studio in skupaj pripravljali glasbene sekcije. Fast Forward je predstavljal povezavo med glasbo in plesalci. Ko je prišel iz studia, smo poskušali povezati glasbo s plesnimi vložki. Koreografije pripravljam v začetku največkrat brez glasbe. Pomemben je notranji ritem plesalcev. Kasneje, v nekem trenutku, vključim glasbo. Včasih se je zgodilo, da smo se odločili koreografijo skrajšati ali podaljšati, spet drugič sem prosil glasbenike, da so skrajšali ali podaljšali glasbeni vložek, da bi ustrezal celotni sliki.

GM Takoj po končani video-dance delavnici v Ljubljani boste začeli pripravljati novo predstavo.

Da, začnemo že v ponedeljek. Imenovala se bo GRAVITY (Težnost), premiera bo oktobra letos. Delali bomo v Tremblayju, majhnem mestu blizu Pariza. Pri projektu sodelujem s petimi umetniki in nemškimi filmskim režiserjem Lutzom Gregorjem. Ne vem še, kaj bo z glasbo. Začeli bomo delati sami, in če ne bo zanimivo, bom povabil k sodelovanju kakšnega glasbenika.

Koen Van Daele, Ljubljana, 21/2/96.

KIM SALMON

pot v neraziskano

Kimu Salmonu je težko najti podobnega. Skorajda dvajset let ta Avstralec ustvarja glasbo, ki je že dokazala, da ji je čas v prid in da bo tudi naprej preživela. Čeprav je večino gradiva posnel v družbi treh skupin, The Scientists, The Beasts Of Bourbon in sedanje Kim Salmon & The Surrealists, je za Salmona od nekdaj veljalo, da je rock'n'roll avtor. In brez dvoma ga je privlačila ideja višjega znanja. Scientistsom je že zaradi imena bilo usojeno vedeti več. Zvočni sanatorij njihovega artističnega punk rocka je ob Caveovih The Birthday Party bržkone ena najvplivnejših glasbenih praks, ki je v ne tako oddaljeni preteklosti prišla s konca sveta. Po poglobljanju v kitarsko omamo, blues in blišč v tolpi zapuščenih psov The Beasts Of Bourbon, se je Salmon posvetil intimnemu raziskovanju zmogljivosti zametne psihodelije, senzualnega jazzu in prismojnjene funkca, pač godbe za starejše brate, v triu The Surrealists, in ohranil nagnjenost k samozastavljanju novih ciljev.

Zakaj si ustanovil Scientists?

Iz enakih razlogov, ki vzpodbudijo koga, da ustanovi skupino. Všeč jim je igrati, izraziti samega sebe, zato ustanovijo skupino, ki izraža tisto, kar želijo delati. Tako je za vse. Pri Scientists je bilo tisto, kar smo hoteli delati, tisto, kar smo tudi naredili.

Kaj je poganjalo Scientists?

Veliko alkohola, kaos. Dolgčas je bil velik motivator, hoteli smo se izogniti dolgočasju. Te besede so bile verz neke pesmi in oseba, ki je risala ovitek, jih je dala na vrh albuma tako, da je to postal naslov plošče. Če bi mi izbirali naslov plošče, ne bi uporabili tako dolgega naslova.

Sedaj retrospektivno kaže, da ste bili Scientists pred časom. Ali ste se takrat zavedali, da premikate meje?

Zeleli smo narediti kaj, česar drugi pred nami niso naredili. Mislim, da smo se tega zavedali. Vedno skušam narediti nekaj, česar drugi ne delajo, tudi zdaj je tako. Mislim, da vsak pošten umetnik dela tako. Skušajo izraziti samega sebe in ne koga drugega. Če to delaš, si lahko le izvirni.

Kako si začel Surrealists?

Zamisel sem imel že, ko sem bil s Scientists še v Londonu. Razmišljal sem: Če Scientists razpadejo, saj sem vedel, da bodo razpadli, vsi vedo za Scientists, ampak mojega imena ne pozna nihče. Mislim sem, da bi moral odigrati nekaj koncertov pod imenom Kim Salmon & The Surrealists, zdelo se mi je fino in zapomnilivo. Sprva niti nisem imel bobnarja. Uporabljal sem ritem

mašino, potem sem imelčasne zasedbe, večinoma pa sem nastopal solo. Tako sem imel tri, štiri nastope po Londonu. Ko sem se vrnil v Perth, sem ustanovil skupino. Ko sem fantom, ki sem jih zbral, povedal, da je ime, ki sem ga že prej uporabljal, Kim Salmon & The Surrealists, jim je bilo všeč, zato smo ga obdržali. To se je dogajalo leta 1986, Kim Salmon & The Surrealists pa so bili ustanovljeni v Perthu leta 1987.

Ali si bil v tem času redni član skupine Beasts Of Bourbon?

Leta 1983 sem imel med snemanjem plošče Axeman's Jazz nekaj nastopov z njimi. Ko sem se vrnil iz Anglije, me je Tex vprašal, če bi sodeloval z njimi. Tako sem med leti 1987 in 1989 ponovno začel redno delati s tem bendom.

Redno pa je pomenilo dvakrat na leto. Za prgišče nastopov. To je bila ena tistih stvari, pri kateri sem lahko v žep dal nekaj tisoč dolarjev, se zabaval in morda naredil ploščo.

Stvari nisem jemal resno.

Povedal si, da si vedel, da bodo Scientists razpadli. Kako si vedel za to?

Razlogi, zaradi katerih so bili Scientists dobri, so tudi tisti, zaradi katerih so razpadli. Scientists so bili eden takih bendov. Bilo je neizogibno, da se bodo zaradi narave vseh ljudi v tem bendu prej ali slej razšli.

Koliko se spreminja tvoja vloga v vseh teh bendih?

Pri Surrealists sodelujem veliko več kot pri Beasts Of Bourbon. V tem bendu sem napisal le nekaj pesmi in igral kitaro, smer skupine ni bila moja, le sodeloval sem. Medtem so Surrealists tisto, kamor želim iti. Scientists so bili bolj ali manj tisto, kamor sem hotel iti, mislim pa, da drugi tipi ne bi sledili, če ne bi tako tudi hoteli.

Kateri glasbeniki so globinsko vplivali nate?

Všeč mi je Serge Gainsbourg; je zelo dober, zares je navdihujoč. Leonard Cohen, prav tako. Pri Sergeu Gainsbourgu mi je všeč njegov stil, vendar pa o njem ne vem veliko, kar ne vem o njem, saj ne govorim francosko. Vem, da je navdihnil veliko Francozov, imeli so ga za neke vrste filozofa. Zame se je začelo, ko sem bil star okrog trinajst ali štirinajst let. V srednji šoli so med odmori po ozvočenju vrteli

glasbo. Spomnim se, da sem slišal Je T'Aime... Moi Non Plus, in to nekajkrat. Vedno me je družilo, da so to vrteli na javnem ozvočenju, in sicer zaradi tistih vzdihljajev. Imel sem trinajst let in si mislil, kaj se dogaja. Ko sem začel igrati kitaro, sem šel do resnega učitelja kitare, ki je bil bolj jazzovski kitarist, da bi dobil prave ure kitare. Šest mesecev sem hodil k njemu, ostalo pa sem sam poštekal.

Kaj te je navdahnilo pri Leonardu Cohenu?

Je pravi poet. To, kar dela z besedami, je celoviteje, bolj perfektno. Vse od simboličnega pomena do rim, kako obrača fraze, kako ustavlja scenarije. Je bolj celovit od vseh drugih v rock'n'rollu.

Ali si naredil svojo definitivno ploščo?



foto: Terence Štader

Ne, ne. Mislim, da ni definitivne plošče. Bolj štejejo vse pesmi gledane v celoti. Igram vse pesmi iz moje preteklosti, igram sodobne skladbe, igram priredbe, da bi ustvaril celotno sliko, da bi povedal vso zgodbo. Ko delam, dodajam k tej celoti pesmi in glasbo, ki še niso bile napisane in bodo prispevale k podobi te stvari, k tej osebi, ki jo ustvarjam, k meni. Tako gledam na to. Nekatere od plošč so precej dobre. Mislim, da je Hey Believer zelo dobra.

Katera ti daje največ zadovoljstva?

Mislim, da je ta zelo zadovoljiva. Zadnja plošča Surrealists je zame čudna. Mislim, da je aberacija. Ne vem, kaj si bom o tej plošči mislil čez nekaj časa, čez eno leto. Posneti je bila v letu, ko je šla skupina skozi ogromno število nastopov in je skorajda pogorela. Celo moje življenje se je spremenilo. Razšel sem se s soprogo, pa tudi veliko drugih reči je bilo vmes. Bobnar Surrealistsov je odšel, pridružil se je Greg Bainbridge. Takrat se nisem počutil zadosti osredotočenega, vstopal sem v nove odnose, v katerih so bile stvari drugačne. In ta album je prišel sredi vsega tega in je rezultat vsega tega. Poslušal sem ga in ga ne razumem povsem. Ne vem veliko o njem. Če je kaj, potem vem, da zvenj precej bolj ravno, kot da želi uloviti neko središče. Kim Salmon &

The Surrealists je drugačna plošča od Sin Factory ali Hey Believer.

Kaj pa Sin Factory?

Mislim, da je zelo dobro predstavil skupino in to, kar skupina je, ko igra v živo. V primerjavi z drugimi ploščami je veliko bolj dodelan, pesmi so se lahko razvile, imele so čas za to. Naše plošče pred tem, Essence, Just Because You Can't See... in Hit Me With The Surreal Feel, so bile vse narejene tako, da smo imeli na snemanju neke pesmi, drugih pa smo se domislili. Pri Sin Factory je bilo drugače.

Kako bi opisal svojo glasbo?

Ko delaš glasbo, je ne moreš opisati z besedami. In to je celo njeno bistvo. Ideja glasbe je, da delaš nekaj, kar ne more biti opisano drugače. So pa reference. Naša glasba pokriva veliko področij. Veliko je punk rocka, bluesa, nekaj je tudi pop glasbe. To je včasih diskordantno, je pa predvsem rock'n'roll.

IZBRANA DIKOGRAFIJA

Scientists, *Absolute* (Red Eye/Normal, 1991)
Beasts Of Bourbon, *Sour Mash* (Red Eye/Normal, 1988)
Beasts Of Bourbon, *Black Milk* (Red Eye/Normal, 1990)
Kim Salmon & The Surrealists, *Sin Factory* (Red Eye/Normal, 1993)
Kim Salmon with STM, *Hey Believer* (Red Eye/Glitterhouse, 1994)

Terence Štader

urbana črnina

Naj bo jasna ena stvar: nikoli nisem bil pristaš deljenja katere koli stvari. Tako mi tudi medsebojna prepucavanja vzhodno in zahodno obalih rapperjev niso preveč pri srcu. Pa vendar sta načina izražanja afroameriške skupnosti na vzhodu in zahodu Amerike tako različna, da se da potegniti ločnico med tema dvema temeljnima usmeritvama. V tem članku bomo (podobno kot v splošni hip hopovski žurnalistični praksi) govorili o začetkih rapa, o EAST COASTU in WEST COASTU ter o vseh njunih svojstvenih lastnostih.

Tale prispevek bi bilo verjetno pametno objaviti na samem začetku življenja Urbane črnine v reviji GM. Pa vendar verjetno tudi zdaj ni prepozno za poduk o osnovnih atributih hip hop kulture in njene eksistence na dveh koncih urbane črne Amerike. Na radodarnih dveh straneh revije GM se bomo zato spustili v predzgodovino, zgodovino, polpreteklo zgodovino, sedanost in prihodnost dveh entitet ene kulture, ki je postala veliko več, kot so pričakovali (in upali) njeni prvi snovalci in sanjalci. Hip hop and ya don't stop.

PORAJANJE IN ROJSTVO

Hip hop kultura svoje korenine prej ko slej lažje najde na atlantski, kot pa na pacifiški obali. Če pustimo ob strani prakorenine, ki tičijo v afriških ritmičnih in afroameriških verbalnih praksah (o njih kdaj drugič), lahko za vzrok rojstva hip hop kulture navedemo na prvi pogled kaj banalno stvar: leta 1959 so newyorške mestne oblasti začele za gradnjo hitre ceste Cross Bronx Expressway, ki je presekala najbolj gosto naseljene dele Bronx, takrat še tipično delavske četrti. Gradnja ceste je s seboj prinesla rušenje mnogih domov srednjega in nižjega delavskega razreda. V šestdesetih so tako porušili okrog 60.000 domov, v programu preselitve pa se je znašlo več kot 170.000 ljudi. Večina so jih stlačili v južni Bronx, ki je tako postal jako prenaseljen, infrastruktura, potrebna za normalno funkcioniranje družbe (šolstvo, komunikacije, javni promet, zdravstvo...), pa tako hitro povečane-

fonih), dalje soulerji in funksterji iz šestdesetih in sedemdesetih ki so mu dali švic, energijo, feeling in pristnost, in na koncu še idejni guruji črnih političnih skupin s preloma šestdesetih in sedemdesetih let.

V nasprotju z Janezovim evangelijem, kjer se je vse začelo z besedo, so besede v novo urbano glasbeno zvrst vstopale postopoma. Glasbena podlaga, sestavljena iz starih funk melodij, v ritmu scratchanja naprej in nazaj, je bila na začetku opremljena zgolj z vzkliki tipa "put your hands up! everybody!" med miksanjem, potem pa je bilo besed vedno več, dokler se mojstri besede niso zveržirali za ritmično pripovedovanje celih epov o življenju, trpljenju, (ne)perspektivnosti, orožju, drogah, bejbah in drugih stvareh iz vsakdanjega življenja mladega črnca.

Na tem mestu je verjetno primerno razložiti tudi osnovno, tripartitno rap zasedbo: DJ (oskrbnik ritmov, melodij, scratchev, samplov, skratka glasbenega dela), MC (nekakšen špiker, napovedovalec komadov, tematike, kreator razpoloženske temperature na koncertih) in rapper (podajalec vsebine, verziran pripovedovalec, ideolog). Preden se lotimo vsake obale posebej, razjasnimo še eno zmoto: večina ljudstva misli, da so ritmi pri rap glasbi narejeni z ritem mašinami, a to seveda ni res. Produkcija avtohtonega, pravilno zvenečega rap ritma je precej bolj zapletena kot programiranje majhnih japončkov. Producent (ponavadi je to DJ) iz obstoječih komadov sampla posamezne udarce posameznih bobnov, le izjemoma pa vso ritmično frazo. Nato iz teh samplanih udarcev (recimo verbel iz Brownove Sex Machine, bas boben iz Mayfieldovega Pushermana, činela pa od bogslgavedi kje) sestavi nov ritem z veliko lomi, ki služi za ogrodje melodijam, efektom in govorcu. Aha, še nekaj: samplanje ritmičnih udarcev in melodičnih vzorcev je z rapom dobilo povsem novo dimenzijo: tukaj ne gre več za banalno krajo avtorskega dela. Gre za nekaj popolnoma drugega: za izražanje pripadnosti neki tradiciji (in nena zadnje rasi), za poklon izvajalcu, za izkazovanje poznavanja glasbene dediščine in njeno prilagoditev novi generaciji. James Brown, Sly Stone in George Clinton že vedo, v čem je catch, zato še nikoli nihče od njih ni bil siten, če so ga mladiči veselo samplali. Nasprotno, včasih jim celo priskočijo na pomoč in jim posojajo originalne trakove, George Clinton pa je predlanskim celo izdal CD z naslovom Sample It, na katerem so posneti koščki z neobjavljenih studijskih seans.

16

K D O = K J E

ga števila prebival-

stva ni zmogla več servisirati. Po drugi strani se je ravno v tem času v ameriških megapolisih začela transformacija industrijske družbe v postindustrijsko. Delavci brez izobrazbe, predvsem črnici, hispaniti in priseljenci s Karibov, so bili v spremenjenih razmerah obsojeni na životarjenje od socialne podpore, saj dela enostavno niso dobili. Takšne kaotične razmere so bile idealne za nastanek mladinske subkulture: jasno, mulariji je bolj kot prenašanje zamorjenih in brezperspektivnih staršev v prenapolnjenih razvalinah ustrezalo druženje na ulicah, košarkarskih igriščih... Ko govorimo o kulturi mladih afroameričanov, torej ne govorimo le o rap glasbi, ampak o njeni vpetosti v hip hop kulturo. Grafitiranje in break dance sta (bila) za vzpostavitev identitete nove generacije vsaj tako pomembna kot rap.

SPLOŠNE ZNAČILNOSTI IN POSEBNA ZNAMENJA

Bronx je torej ime kraja, ki ga lahko rapu mirne duše vpišemo v rojstni list. Botri pa so vsaj trije: najprej toasterji in jamajški didžeji, ki so mu dali tehnične in izvedbene osnove (klepet in pozivanje na ples med miksanjem komadov na dveh gramo-



WEST: NWA

VZHOD : ZAHOD

Zvok: Pogojen predvsem z vplivom okolja: v New Yorku trd, nervozen, histeričen, umazan, živčen. V Los Angelesu pač smooth, easy, relaxin', cool, radio friendly. V vzhodnih komadih je več scratchanja in ritmičnih lomov, v zahodnih pa več melodije in debelega basa.

Besedila: V začetku so na vzhodu klepetali predvsem o zabavi, dekletih in drugih nepomembnih rečeh. Nekaj kompleksnejših storitev so prispevali Grandmaster Flash, Melle Mel in seveda Afrika Bambaataa z legendarnim štiklom Don't Stop... Planet Rock. Družbeno kritične in bolj angažirane besede začnejo najprej producirati na zahodu: N.W.A. in Ice-T držijo prvenstvo, čeprav se začne ob približno istem času na vzhodu krepiti Ljudski Sovražnik št. 1 (Public Enemy), ki sicer s prvcem yoi Bum Rush The Show še ni dosegel stopnje briljantnosti, ki so jo pobje utemeljili in obdržali na naslednjih ploščah. Rap je postal znan in razvpit predvsem po besedilih, ki so si prislužila nalepko Parental Advisory - Explicit Lyrics. Uradno gre sicer za obsojanje grdevastih besed, ki so v rapu - glasu z ulic - nekaj popolnoma normalnega in vsakdanjega, toda marsikomu je že jasno, da gre pri teh nalepkah za politične interese in pritiske (pobudnica nalepke je organizacija ameriških staršev, ki ji že dolga leta predseduje Tipper Gore, žena sedanjega ameriškega podpredsednika Ala Gorea). To, da gre rap politikom močno na živce, je popolnoma razumljivo, saj je beda, o kateri pripovedujejo besedila, v veliki meri posledica nesposobnosti vlade, da bi zagotovila normalno funkcioniranje socialne infrastrukture v črnih getih. Druga točka, na kateri se lomijo kopja, je seksizem v besedilih rapovskih komadov. Problem je tako kompleksen, da bi se ga morali lotiti v posebni ediciji Urbane črni-



hrpa ljudi, namrgodena okrog Wu-Tang Clana: Gravediggaz, Redman, Nas, Method Man, Ol' Dirty Bastard, Raekwon, The Genius.

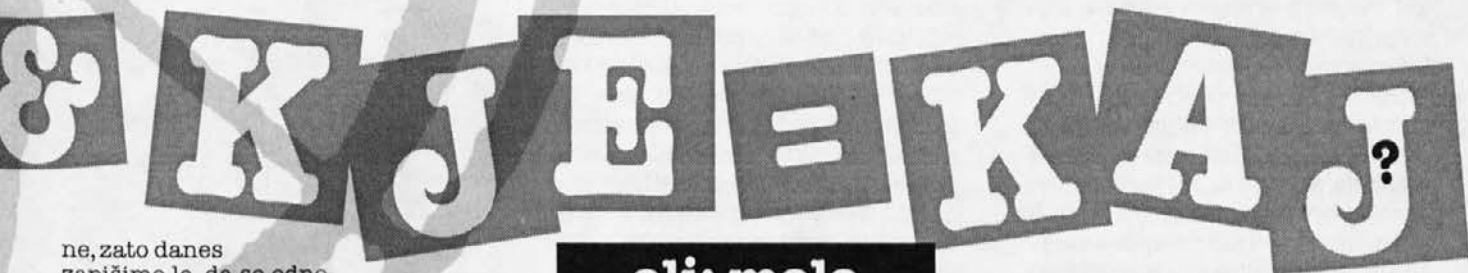
Zahodnjaške struje imajo večinoma izvir v Niggers With Attitude, bandu, iz katerega je po razpadu zraslo več založniško produkcijskih imperijev. Imena so: Ice Cube, Dr. Dre, Eazy-E, MC Ren, Snoop Doggy Dogg, Warren G, Tha Dogg Pound, DJ Quik, Da Lench Mob, Coolio, 2 Pac, Ice-T, MC Breed, King Tee... Ob omenjanju zahodnjakov seveda ne moremo mimo močne chicano rapovske tradicije, katere vidnejši presenterji so Cypress Hill, Funkdooobiest in nekoč Kid Frost, danes pa le Frost.

Seveda je na vsaki obali tudi obilje tistih bandov, ki jih ne moremo uvrstiti niti v eno, niti v drugo skupino, prav tako je veliko onih, ki prihajajo iz raper-sko bolj eksotičnih okolij, in seveda tistih, ki so s svojim ustvarjanjem presegli "žanrsko in stilno" navezanost na katerikoli stil. Pa povejmo, kdo so: The Roots, Diggable Planets, Boo-yaa T.R.I.B.E., Fugees, Geto Boys, Scarface, Bushwick Bill, Dream Warriors, Arrested Development, Disposable Heroes Of Hiphoprisy, Spearhead, Justice System, Ghetto Philharmonic...

SUBJEKTIVNI IZBOR PLAT

Težka naloga, ker je treba iz množice posnetega materiala izbrati tiste perle, ki so nepogrešljive v fonoteki vsakega konzumenta popularne kulture, še posebej njenega črne-ga urbanega dela. Lestvica, ki sledi, je torej popolnoma subjektivna in neobvezujoča, seveda pa jamčim za kvaliteto in ugle-f vseh v njej navedenih plošč. Pripomnim naj še, da boste iz izbora razbrali, da so mi bližje in bolj všečne stvaritve iz zadnjih treh let, in to je seveda res.

VZHOD: Public Enemy, Apocalypse 91 - The Enemy Strikes Black /def jam, 1991/; Gang Starr, Hard To Earn /chrysalis, 1994/; Gravediggaz, Niggamortiz /gee street, 1994/; Naughty By Nature, Poverty's Paradise /tommy boy, 1995/;



ne, zato danes zapišimo le, da so odnosi med moškimi in ženskami v tradiciji afroameriške skupnosti popolnoma drugačni, kot jih narekuje sodobna zahodna civilizacija. Mladi črni moški so zato neprenehoma v precepu, saj sta jim percepcija žensk kot le spolnih objektov in dominacija nad njimi vsajeni iz okolja kot nekaj popolnoma samoumevnega in potrebnega za normalno funkcioniranje družbe. Najboljši način za uravnavanje razmerij med črnimi pobi in dečvami so tako rapperje, ki jih ni malo in ki v besedilih zagovarjajo praktično enakost spolov, zasmehujejo mačistične izpade moških kolegov in s tem dajejo korajžjo vrstnicam.

Vidnejši ustvarjalci. Na vzhodu že prej omenjani mojstri old school rapa: Funkmaster Flash, Melle Mel, Afrika Bambaataa, Whodini, DJ Koll Herc, pa prvi megazvezniki RUN DMC, legendarni Public Enemy, Kool G. Rap & DJ Polo, LL Cool J, Queen Latifah, Doug E. Fresh, A Tribe Called Quest, Eric B and Rakem, Slick Rick, Boogie Down Productions, KRS-ONE, Brand Nubian, Naughty By Nature, Gang Starr, Notorious B.I.G. in v zadnjih letih vsa

ali: mala
razlikovalna
šola
east in west
coast
rapa

Slick Rick: Behind Bars

/def jam, 1994/

ZAHOD: N.W.A., Straight Outta Compton /ruthless, 1989/; Ice Cube, Lethal Injection /priority, 1993/; Snoop Doggy Dogg, Doggystyle /death row, 1993/; 2 Pac, All Eyez On Me /death row, 1996/; Ice-T, Original Gangster /sire, 1991/

IZVEN KATEGORIJE:

Spearhead, Home /capitol, 1994/; Fugees, The Score /ruffhouse, 1996/; The Roots, Do you Want More /geffen, 1994/; Diggable Planets, Blowout Comb /pendulum, 1994/; Funkmaster Flex, The Mix

Tape Volume 1 (60 Minutes Of Funk) /loud, 1995/

Težko je napovedovati prihodnost muziki, ki obstaja šele dobrih petnajst let, pa vendar: glede na planetarni razmah, ki ga doživlja rap sredi devetdesetih, mu lahko mirne duše napovemo še veliko ritmičnih in rimanih dni. Peace!

ROCK

TO JE SAMO ROCK'N'ROLL

See, the soul of this record is punk...or what punk was before the industry recreated it as their new pigs' through. Real punk attitude? Listen to Leadbelly, Memphis Minnie, or Hank Williams Sr. – then get how Gary's journey from the mohawked lead singer of The Dicks to one of the best blues and country singers around was actually a short trip. He was already there.

Jonathan Burnside

Spremni napis s prve plošče Garyja Floyda, *World Of Trouble*, mi vedno znova pride pred oči, ko razmišljam, berem, se pogovarjam in poslušam o današnjih rockovskih tokovih. Vse bolj se izpostavlja prepletenost predzgodovine, preteklosti in sedanjosti rocka ter njegova vpetost v tradicijo popularne glasbe. Časi kategoričnega odbijanja oziroma spremljanja samo posameznih podzvrsti rocka in časi za brezglavo, pubertetniško zavračanje polpreteklosti v avantgardističnem slogu so postali preteklost, značilna predvsem za Evropo, ki je do vsega, tudi do rocka, ves čas gojila intelektualen odnos. Američani pa v nasprotju z Evropejci rock živijo, saj je postal že del njihove nacionalne kulture (spomnimo se le otvoritve zadnjega svetovnega prvenstva v nogometu, ko so ob najavi in prihodu ameriške reprezentance zazveneli zvoki rock and rolla), in to jim tudi omogoča neobremenjen odnos do različnih glasbenih praks in podzvrsti ter mešanja idej. *It's only rock and roll!*

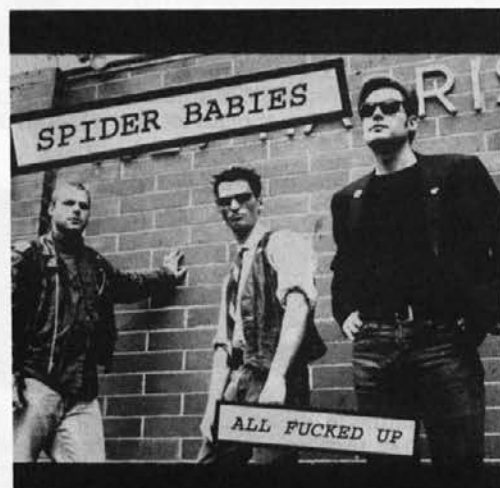
The Humpers

Evropa je na različna obdobja rocka in na rockovske prakse vse prepogostokrat gledala kot na pojave različnih novih subkultur, in to je zasadilo tudi v slovensko grudo, predvsem v začetku 80-ih, v obdobju odkrivanja subkulturnih teorij, s katerimi se je branilo in tudi spolitiziralo pojav punka pri nas. Posledice uporabe punka v politično-demokratizacijske namene so v našem okolju hudo škodovale rocku, saj je bilo po demokratizaciji sistema več kot očitno upadanje zanimanja za punk in posledično tudi za rock, ki je še danes postavljen na stranski tir slovenske kulturne politike. Ta sicer rada teži k evropskim normativom, vendar pozablja, da ti vključujejo tudi podporo rocku (skupinam, založbam, koncertnim promoterjem itd.), predvsem po uspešnem francoskem modelu. Ne glede na spremembo družbenega sistema ugotavljamo, da se rocku ne godi prav nič bolje kot v tako imenovanih totalitarističnih časih.

Izrecno poglobljenemu raziskovanju in odkrivanju skrivnosti rockovske zakladnice je botroval predvsem rock and roll sunek, ki se je zgodil v drugi polovici in konec 80-ih. V nasprotju s punkovskim bumom konec 70-ih je v naš prostor prinesel rockovsko glasbo z manj artizma in z več zgodovinske zavesti. Skupine, kot so *Partibrejkers*, *Majke*, *Spoons*, *Messerschmitt*, *Pokvarena mašta* in še nekatere, so našemu kulturnemu prostoru ponudile rockersko neobremenjeno svežino. Njihove osnove so bile skrite v detroitskem zvoku (*Stooges*, *MC5*), v

začetkih njujorškega buma z *New York Dolls* in *Velvet Underground* na čelu, v drvečem ritmu *Motorhead*, obenem pa so se naslanjale na začetke surovega punka. Na prehodu v 90-a se je pojavilo še več novih mladih skupin, ki so nemodno vkorakale v svet rockovske glasbe in pripomogle k ponovni osvežitvi klime, vendar pa je balkanska morija to dogajanje prekinila. Nove meje, vojne vihre in manko informacij so bistveno

prispevali k delnemu razpadu jugoslovanskega rock and roll prostora, ki se je do danes na novo oblikoval. Slaba distribucija izdelkov novih rockovskih imen in visoke cene ter nesrečno, slabo medijsko pokrivanje in le občasno srečanje v živo s skupinami z druge strani žice so kaj hitro zapeljali k že preverjenemu v preteklosti, brez žilice po sodobnosti, in to je prispevalo k delni zastarelosti pogledov in pristopov ter nepoznavanju, nerazlikovanju in nezanimanju za sodobne rockovske pojave, utemeljeno tudi na osnovi "Balkan" evforije. To vrzel so brez težav zapolnili trendi. Še pred nekaj leti smo bili deležni grunge buma, ki je zasedel celo modne piste, danes pa smo priče ponovni punk revival evforiji, na katero naletimo na televizijskih ekranih in v tisku. Pred kratkim smo v našem največjem dnevniku prebrali

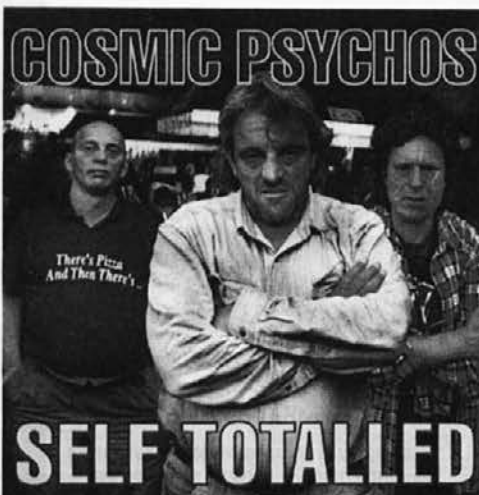


še eno floskulo, potvaro rockovske zgodovine, utemeljeno z besedilom-intervjujem ob najavljeni vrnitvi Sex Pistols na koncertne odre. Še eno kvazi resnico o punku, ki s svojo pravoverno držo nikoli ni nastal in se tudi ni rodil na ne-vem-že-kateri londonski ulici v trgovini *Sex* konec 70-ih. Le redki so ob vrnitvi te legendarne angleške skupine omenili rock and roll prevaro, ki je bila pogojena z megalomansko prodajo izdelkov in uspehom skupin, kot sta *Green Day* in *Offspring*. Premalo sledi je iz sodobnih underground rockovskih tokov, kjer sta se učili omenjeni skupini, saj se prav tam, v undergroundu, kalijo najbolj sveže in burne domišljije, ki bistveno prispevajo h krušenju standardiziranih rockovskih obrazcev. V tem



undergroundu se še vedno goji tista prava punkovska drža 'do it yourself!', ki je rodila to nevarno glasbo.

Ob neodvisnem založništvu, ki omogoča prodor novih, provokativnih imen, ob fanzinih, ki dajejo prve informacije o novih skupinah, ob antisimpatijah do globalnih medijev se je gojila zgodovinska rockovska zavest. Preteklost je le vir navdiha in odkrivanje zakladnice za nove korake v svet glasbe. Kopanje po preteklosti je prineslo sadove-dokaze, da punk letos ni star dvajset let, ampak da je njegova starost nedoločljiva. Ob številnih kompilacijah garažnih skupin iz 60-ih, med katerimi najbolj izstopajo tiste s kompilacij *Back From The Grave* in *Pebbles*,



V globalnih glasbenih medijih le redko opazimo uporabo termina rock and roll, saj se z njim težko pritegne zanimanje in pozornost širših množic, katerim so veliko bolj priljubljeni izrazi, kot je bil grunge. Z njim se je skušalo osvetliti dogajanje na seattleški sceni, čeprav je ta živela še pred evforijo grungea. Vendar je prav založba *Sub Pop*, na kateri naj bi se rodila ta evforija, opozorila številne glasbene produkcijske konglomerate, da se na rockovski sceni dogaja marsikaj, kar spregledujejo. To je odprlo vrata nekaterim skupinam, danes pa so ta vrata že na široko odprta v širni glasbeni svet, njegov pritisk pa je s svojo ceno plačal tudi *Kurt Cobain*. Po novem smo priče številnih sodelovanj neodvisnih in velikih založb, to omogoča lažjo dostopnost do izdelkov posameznih izvajalcev, ne le prek nekaterih specializiranih trgovin ali katalogov za naročanje po pošti. Prav na tem temelji velik uspeh *Offspring*, saj njihovo ploščo *Smash*, ki je izšla za neodvisno založbo *Epitaph*, distribuira družba *Atlantic*, ki je omogočila nakup njihove plošče že skoraj v vsaki veleblagovnici.

Tako kot *Offspring* so tudi *Green Day* začeli glasbeno kariero pri neodvisni založbi, pri hard core punk založbi *Look Out*. Le redko kdaj jo omenijo ob promociji *Green Day*, ki so do danes dosegli neverjeten sloves. Morda bi lahko rekli "Hvala bogu!", saj s tem vzbujajo pri širših množicah vsaj kanček več zanimanja za zanimivejšo glasbo, kot jo posredujejo gumpci al la *Bon Jovi* ali *Bryan Adams*. Obenem pa tudi sami *Green Day* skrbijo s svojimi izjavami, da se dogajanje na neodvisni sceni in undergroundu približuje masam, kot so pred njimi počeli na primer tudi *Sonic Youth* ali *Nirvana*, ki so marsikateri skupini omogočili pot v širni svet glasbene produkcije.

Kljub vsemu pa lahko zasledimo, da underground ostaja zvest svoji 'do it yourself!' drži, čeprav dela posamezne kompromisne korake z velikimi magnati. Če bi že moral naštet najzanimivejše neodvisne založbe, ki so vsa ta leta vztrajala s svojo neodvisno produkcijo in skrbele za pretok sveže krvi, bi

naštel založbe kot so *Crypt*, *Epitaph*, *Symphony For The Record Industry*, *Get Hip*, *Estrus*, *Sub Pop*, *Amphetamine Reptile Records*, *Touch & Go*, ki so se vsa ta leta tranzicije in spremembe zakonov trženja glasbene produkcije izoblikovale najbolj pristen odnos do svojih izvajalcev in fanov ter ga tudi obdržale.

Rock and roll ne bo umrl in tudi ne bo podlegel vplivom in potegavščinam komercializiranosti sveta, saj zaradi debele kože in vztrajnosti posameznikov goji tradicijo in živi naprej. Stvari se prenašajo in vsako posamezno obdobje ima svoje zvezde, ki morda za delovanja sploh ne dosežejo večjega uspeha, kot se je že zgodilo z *The Sonics*. Izoliranost in nedostopnost informacij najbolj škoduje samim skupinam, ki z žarom igranja prinašajo veliko več punka, kot so ga sposobne požreti MTV-jevske generacije, za katere je značilno, da so bolj fascinirane s sliko, ne pa z glasbo. Neposrednost, udarnost, krutost življenja je poosebljena v glasbi skupin, kot so *New Bomb Turks*, *Jeff Dahl*, *Monster Magnet*, *Supersuckers*, *The Humpers* (ki so prvo ploščo izdali za zagrebško neodvisno založbo *Slušaj najglasnije*), *Clawhammer*, *Blag Dahlia*, *Jon Spencer Blues Explosion*, *Monomen*, *Cosmic Psychos*, *Dead Moon*, *Rocket From The Crypt*, *Mudhoney*, *Spider Babies*, ki so vse naenkrat še kako sodobne, obenem pa gojijo visoko kulturo spoštovanja do preteklosti. Da rock širi meje, je dokaz tudi invazija japonskih rock and roll skupin, med katerimi najbolj izstopajo *Teengenerate* in *The Phantom Rats*. In da tudi naše okolje ne izstopa iz omenjenih tokov, nam dokazujejo skupine, kot so *Dicky B. Hardy*, *Dik O'braž*, *Hic Et Nunc*, *Overflow*, *Delaware*, *Džukele*, *Disco Kings*.

Punk kot moda je že zdavnaj mrtev. Punk kot evforija bo tudi minil. Ostal bo pravoverni rock and roll, ki je bolj punkovski kot vsi mogoči irokezi in verige. Vsako obdobje je imelo svojega punkerja, pa naj bo to *Jerry Lee Lewis*, *Johnny Thunders* ali *Willie Nelson*, saj prav odkrivanje in naslanjanje na preteklost rockovske zgodovine omogoča širitev variacij, ki dosežejo pomen in moč šele, ko miso dogmatične ali celo ideološko naravnane.

Igor Bašin-BIGor



The Supersuckers

se je na novo odkril pomen nekaterih skupin iz 60-ih (npr. *Sonics*). Istočasno pa se posega še globlje v zgodovino, do samih korenin popularne glasbe: do bluesa, countryja, gospela, hillbilly glasbe, in to daje rocku še večjo moč. Iz dneva v dan se odkrivajo nova imena in anonimni izvajalci iz preteklosti, do katerih originalov skoraj ni več dostopa. Ti posegi niso tako nova zadeva, vendar so šele danes dobili svoj pomen. Treba je poudariti, da so tako konec 70-ih v času punka kot v 80-ih v času (tako pogostokrat popljuvanega) hard corea gojili zavest do preteklosti, čeprav je velikokrat prišlo do negacije in zavračanja preteklosti zaradi avantgardistične poze, kar je bilo najbolj izrazito značilno za Evropo. To so bila obdobja upora konvencijam in obdobja radikalnih pristopov, ki so se izkristalizirala šele v zadnjih letih in dala rocku večplasten pomen. V nasprotju s številnimi našimi rockerji izkazujejo ameriški neverjetno poznavanje glasbene preteklosti. Eden takšnih velikanov, ki je še danes vztrajen in dejaven, je zagotovo Teksačan *Tim Kerr*s svojimi skupinami, kot so *Big Boys*, *Poison 13*, *Bad Mutha Goose*, *Monkeywrench*, *Jack O'Fire* in *Lord High Fixers*. Z njimi odkriva novim generacijam zaklade rocka. Posega po številnih, raznolikih obdelavah od *Willieja Dixona* in *Sonics* do punkerjev *The Fanatics* in hardcoreovcev *Negative Approach*. S to neobremenjenostjo je le eden tistih, ki pooseblja kult rock and rolla.

Hank je vadil kitaro, ko je mati nekega dne prišla domov z novo ploščo. Pevec na njej ni bil tedaj priljubljeni Vernon Dalhart. Na nalepki družbe Victor je bil podpisan novi ameriški trubadur Jimmie Rodgers. Ko si je Hank ploščo prvič zavrtel in slišal Rodgersa peti skladbo Moonlight And Skies, je vedel, da bo srečen le, če bo postal pevec. Podobno kot Ernest Tubb na drugem koncu celine je kljub nasprotovanju sorodnikov in prijateljev začel oponašati Rodgersovo jodlanje, pisati pesmi in živeti idilično klateško življenje. Njegova glasba, prežeta s čustvi in razklana na božje in posvetno, je mejnik v zgodovini countryja. Brez nje ne bi bilo ne Elvisa Presleyja ne rock'n'rolla.



Hank Snow je danes zadržan, ko ga novinarji sprašujejo o njegovem vplivu na Elvisa. Ponosno razkazuje fotografije, na katerih je skupaj s kraljem rock'n'rolla, in počasi ter premišljeno govori o letu 1954, ko sta s polkovnikom Tomom Parkerjem ustanovila koncertno agencijo ter organizirala edini Presleyjev nastop v pregrešnem Opryju. Elvis Presley je zapel skladbo Blue Moon Of Kentucky, vendar na vedno zahtevno countryjevske občinstvo tedaj ni naredil večjega vtisa. Polkovnik Parker je pozneje kljub Hankovi nejevolji prevzel vse dejavnosti, povezane z Elvisovo kariero. Njegov novi varovanec je rad poslušal plošče Hanka Snowa, enega najpogostejše snemanih pevcev countryja, in na njih v prihodnjih letih našel in nato v bolj ali manj posrečenih ter uspešnih različicah posnel pesmi

začel najprej zabavati prijatelje in znance. Bil je nadarjen kitarist in pevec, zato mu ni bilo treba dolgo čakati na prvo radijsko oddajo. Cecil Landry ga je pripeljal na radio CHNS, mu dal oddajo Down On The Farm in mu leta 1934 predlagal, naj začne nastopati kot Hank Snow. Nadobudni jodlar je leta 1936 srečal Hughja Josepha, iskalca nadarjenih pevcev pri družbi RCA-Victor, in ga prepričal, da je za eno najvplivnejših založb posnel dve svoji skladbi – Lonesome Blue Yodel in The Prisoned Cowboy. Oznaili sta začetek najdaljše snemalne kariere kakega pevca countryja pri eni založbi. Hank Snow je namreč vse do leta 1981, torej 45 let, snemal za isto založbo.

Pravzaprav je skoraj neverjetno, kako uspeh pevcem countryja ustvariti svoj glasbeni slog. Z glasbo Jimmieja Rodgersa so bili ob Hanku Snowu dobesedno obsedeni še Ernest Tubb, Merle Haggard in številni drugi trubadurji. Toda prav vsi so po krajšem ali daljšem obdobju oponašanja nepozabnega Rodgersovega jodlanja stopili na svoje glasbene poti in se v zgodovino countryja zapisali kot izjemni stilisti. Hank Snow je bil v nasprotju s številnimi pevci countryja tudi odlični kitarist in je vse do konca snemalne kariere – snemati je nehal leta 1981, češ da je v studiu naredil vse, kar je bilo mogoče – na svojih ploščah igral vodilno kitaro. Svojemu leta 1937 rojenemu sinu je dal ime Jimmie Rodgers Snow, od Rodgersove glasbe pa se je odločneje oddaljil v zgodnjih štiridesetih letih, ko je ugotovil, da nima več dovolj visokega glasu, da bi lahko jodlal. Preselil se je v Združene države



pevca countryja, pa se mu je julija s skladbo I'm Moving On dokončno odprlo nebo. Z njo je bil 44 tednov na ameriški countryjevski lestvici, celih 21 tednov na prvem mestu. Danes je član vseh prestižnih countryjevskih druščin. Živi na svojem razkošnem ranču in le redko nastopa. Njegove z bluesom prepojene uspešnice, odlični instrumentalni, številne pesmi country gospela, razkošna koncertna obleka in fotografije s priljubljenim konjem Shawneeem – tega je velikokrat pripeljal kar na oder – bodo ljubiteljem countryja za vedno ostale v spominu.

HANK SNOW



IZBRANA DISKOGRAFIJA:

The Yodelling Ranger (Bear Family BCD 15587) (5 CDs)

Retrospektiva posnetkov Hanka Snowa iz let od 1936 do 1969 je danes dosegljiva na 39-ih ploščah in je upravičeno eden najbolj hvaljenih projektov v katalogu nemške založbe Bear Family (PO Box 1154, 27277 Humbergen, Germany). Snow je prvič snemal leta 1936 v neki stari cerkvi v Montrealu. Na začetku je ustvarjal pod močnim vplivom Jimmieja Rodgersa in njegovih jodlov; zbirko petih kompaktnih plošč z naslovom The Yodelling Ranger s posnetki, narejenimi med letoma 1936 in 1947, zato priporočam predvsem ljubiteljem ruralnega countryja in največjim ljubiteljem glasbe Hanka Snowa. Legenda se tukaj začne.

The Singing Ranger (Bear Family BCD 15426) (4 CDs)

Hank Snow je začel leta 1949 snemati v Združenih državah Amerike. Sijajna zbirka štirih kompaktnih plošč s posnetki iz obdobja od leta 1949 do leta 1953 bo pravi okras vaše zbirke. Uspešnice I'm Moving On, The Golden Rocket, The Rhumba Boogie in The Gold Rush Is Over so še danes z zlatimi črkami zapisane v vsaki veljavni enciklopediji countryja. Kritiki in ljubitelji s Petrom Guralnickom na čelu ter tudi Hank Snow sam so to izdajo označili kot esencialno. Zato vam jo ob bolj zgoščenih zbirkah največjih uspešnic, kot sta I'm Movin' On (RCA 9968-2) in 16 Top Tracks (RCA UK 90106), toplo priporočam. Hank Snow je s to glasbo naznanil obdobje rock'n'rolla. Če vas bo njegova različica countryja prevzela, si lahko privoščite tudi štiri nadaljevanja te prekrasne izdaje.

Jane Weber

20

A Fool Such As I, Old Shep in pozneje še I'm Moving On. Glasbo Hanka Snowa je očitno še kako dobro poznal tudi nesporni oče country rocka Gram Parsons. V njegovi zapuščini je priredba skladbe Jacka Clementa Miller's Cave, najbolj znane prav s Hankovih plošč. Hank Snow je bil torej vizionar. O tem se boste lahko prepričali že ob poslušanju njegovih prvih pravih profesionalnih posnetkov s konca štiridesetih let. V obdobju od 1950 do 1980 je posnel na desetine plošč, jih prodal v milijonih primerkov in bil s 85-imi pesmimi na countryjevskih lestvicah.

Clarence Eugene Snow se je rodil 9. maja leta 1914 blizu Liverpoola v kanadski Novi Škotski. Ko je imel osem let, sta se starša ločila. Po štirih letih nesrečnega življenja z mačeho se je vrnil k vnovič poročni materi, občutil še krutost očima in kot 12-letnik za štiri leta odšel na ladjo. Plovbe po Atlantskem oceanu so bile dolge in nevarne in menda je večkrat za las pobegnil smrti. V sijajni avtobiografiji z naslovom The Hank Snow Story (University Of Illinois Press, 1994) pravi, da je ljubezen do glasbe verjetno podedoval po materi, ki je imela veliko zbirko plošč s tistimi Jimmieja Rodgersa na čelu in je igrala klavir ter večkrat z glasbo opremila kak nemi film. Ko je dobil poceni kitaro, se je naučil nekaj Rodgersovih jodlov in

Amerike in začel nastopati kot Hank The Singing Ranger. Njegova pot do uspeha je bila dolga in težka. Večkrat je pomislil celo na vrnitev v Kanado, saj kakega večjega uspeha ni dosegel vse do leta 1950. Januarja tega leta mu je Ernest Tubb, sijajni teksaški trubadur, ki je odločilno vplival na samega Hanka Williama, omogočil prvi koncert v Opryju. Prizadevni pojoči klatež je tako kot nekaj let pozneje Elvis Presley razočaral poslušalstvo. V obdobju, ko je hotel že končati kariero

El Gaucho

Ko začnemo premišljevati o argentinski glasbi, o glasbi države, katere kulturna identiteta danes temelji predvsem na izročilu evropskih priseljencev, je prvo, kar si priključimo v misli in kar nam zadoni v ušesih, argentinski tango. Vendar se je tango kot surov glasbeni in plesni izraz priseljencev buenosaireskega predmestja rodil šele okoli leta 1870. Njegova grenkoba, ob kateri nihče ne ostane ravnodušen, pa se je kopičila že leta prej – tango je le poslednji krik moč, ki so s parolo "evropeizirati Argentino" izgubili lastno identiteto... je le labodji spev gavčev in začetek mita...

Kdo je gavčo? Danes je to le zgodovinska podoba človeka podeželja, prebivalca argentinske stepe, imenovane pampa. Njegovo življenje so določali odprto nebo, neizmerna planjava, konj, govedo in kitara. Živnorejce in krotilec konj brez stalnega bivališča je živel v samo po sebi umevni naravni zvezi, toda z močno katoliško tradicijo, ki so jo prvi osvajači prinesli iz Španije. Gavčo je bil kreol, potomec španskih priseljencev ali, še bolj pogosto, mestic – potomec Špancev in Indijancev. Njegovo podobo v celoti, od obleke do navad, označujeta ti dve tradiciji: španska in indijanska. Od Indijancev je prevzel vrvi s kamni na koncu, s katerimi je ubijal živali v teku, laso, s katerimi jih je lovil, in tipično gavčevsko obleko pončo. Drugo opremo – predvsem konjsko – je prinesel iz Španije in je odsevnost njezine viteške oprave prvih zavojalcev. Tisto, kar gavča še posebej določa, pa je španska kitara, s katero je spremljal svoje pesmi. Gavčo je bil payador – potujoči ljudski pevec v pravem pomenu besede.

V njegovi pesmi se obujajo starodavne provansalske ljudske pesmi, pete v značilnih španskih rimanih kiticah, imenovanih koplá. Stare romance, kolednice, junaške legende, viteške trubadurske ljubeznivosti ter pastirske popevke brez dvoma pričajo o vplivu evropske ljudske folklorne iz kolonialnih časov. Vendar je gavčevska poezija pogosto posegala tudi po tekočih družbenih dogodkih in je tako postala veljavni izraz družbenega protesta. Gavčo je bil torej nekakšen "pojoči časopis", ki je v pesmi razlagal vsakdanje prijetljaje in aktualne zanimivosti. Pri tem je uporabljal poseben pripovedniški slog, ki mu je omogočal nenehno improviziranje.

Najpogostejše je bilo mogoče petju gavčev prisluhniti v tako imenovanih pulperijah – pivnicah, ki so bile hkrati tudi prodajalne najnujnejših gospodinskih potrebščin, zbirališča gavčev, igralnice ter kraj za zbiranje stav v tekmovanjih s konji in petlini. Pulperijo bi lahko označili kot "predsoba pampske civilizacije", v kateri sta imela glavno besedo gavčo in njegova kitara. Sicer pa ni bilo skoraj nobene kolektivne prireditve – od striženja ovac do plesnih zabav – brez pevca-payadorja, ki je v svojih pesmih kot kronist pampe beležil utrip časa.

Zaradi svobodnega načina življenja – gospodar pampe je vse nevarnosti tega brezmejnega prostora premagoval s konjem in nožem – je bil gavčo dolga leta sinonim za zločinca, za izmeček mestne družbe in ga je preganjala oblast. Veljal je za barbara, neciviliziranca, ki je živel s konji in z živino v najbolj primitivnih razmerah. Ni imel stalnega bivališča, le začasno rančo, kočjo iz blata, kožo in trstja, v kateri je živel z ženo, ki si jo je najpogostejše poiskal pri Indijancih. Toda gavčo je kljub vsemu ustvaril svojo nošo, svoje običaje, svojo moralo in svojo tradicijo, katere najrazpoznavnejše prvine so: konj, pesem in nož. Brez konja, brez pesmi in brez noža si gavča ni mogoče misliti, in seveda ne – brez svobode!

V 19. stoletju je gavčo v Argentini doživel veliko spremembo. Boji za osvoboditev Argentine izpod španske kolonizacije – vodil jih je general San Martín – so pritegnili tudi gavče in odzvali

so se klicu domovine. K boju jih je spodbudilo tudi zaničevanje španskih kolonizatorjev, ki so stoletja grdo ravnali z njimi. Prav general San Martín je prvi uporabil ime gavčo v dobrem pomenu, v pomenu častnega človeka pampe in domoljuba. Vendar je bilo obdobje gavčevske časti kratkotrajno. Čeprav so gavči v boju za neodvisnost Argentine nesebično sodelovali, jim je država, ki so jo pomagali ustanoviti, vrnila z nehvaležnostjo. Leta 1815 je nova argentinska vlada izdala dekret, s katerim je monopolizirala vse ozemlje v pampi in napovedala gavču iztrebljenje kot oviri na poti k evropeizaciji tega prostora. Novi veleposestniki so ogradili posestva z žico in s tem zaprli gavču pampo kot neomejeno življenjsko pot. Zaradi uporov, ki so sledili, je gavčo spet prišel na slab glas kot postopač, lenoba, tat, bandit. Spet je postal sinonim za barbarstvo, ki ga je treba iztrebiti in civilizirati z evropskimi priseljenci.

Spet zablodil v pampske stepe; gavč, ki šel je med potepe, nima doma, nima kočje, je orodje usode slepe in za domom le še – joče... vedno ubog, preganjan znova, nima gnezda, nima krova, so preplete mu stopinje, ker že biti gavč – prešneto! biti gavč – že to zločin je!...

(Jose Hernandez)

Začetek zgodovine načrtne evropeizacije argentinske pampe, ki se je začela v 80-ih letih prejšnjega stoletja, je hkrati začetek konca zgodbe o argentinskem gavču. V svoji prvotni obliki, kot svobodni gospodar pampe, je živel na le še nekaj desetletij, dokler ni v celoti postal peon – delavec, ki za nizko plačo služi svojemu veleposestniku. Z novim stoletjem je torej gavčo v prvotni podobi izumrl. Postal je napredni živinorejec in poljedelec ali pa je za vedno zapustil preljubo pampo

in se, skupaj z novimi priseljenci, naselil v mestih. Za sabo je pustil planjavo, goveda in konje, vendar je še naprej ostal pevec-payador, čigar poezija in glasba v ritmu milonge odmevata skozi buenosaireski predmestni tango.

Ta hip pevec za tolažbo dvigne vrč, k ustom nastavi in požirek dolg napravi. Konec! Proč življenje staro! In – že trešči v tla kitaro, da razbije se na travi. "Strl sem kitaro," reče, "da ne bo mi več v skušnjavo, vzemi za resnico pravo: nanjo več nihče ne bo ne igral ne pel tako, kakor gavč je pel s spremljavo..."
(Jose Hernandez)

Tik pred prvo svetovno vojno je pojmovanje gavčevstva v Argentini doživelo še en preobrat – gavča so spet začeli slaviti kot simbol domoljublja in argentinstva. In čeprav takrat že dolgo ni imel več svoje prvotne podobe, se je – predvsem zahvaljujoč literarni podobi gavča Martina Fierri, ki je zaživel pod peresom argentinskega pesnika Josea Hernandeza – začela njegova rehabilitacija. Podoba gavča kot junaka pampe sta s podobo Martina Fierri sprejela argentinsko ljudstvo in izobraženstvo in ga – s pesnikom Leopoldom Lugonesom na čelu – razglasila za temeljni kamen argentinske državnosti.

Danes beseda gavčo že zdavnaj ni več sinonim za brezdomca, zločinca in tatu, ampak za prijatelja, za moža besede na katerega se lahko zanesesh in ki mu lahko zaupaš. Čeprav so Argentinci pri dojemaju gavčevske tradicije velikokrat spreminili svoje stališče iz ene skrajnosti v drugo, je dokončno vsem popolnoma jasno, da so njegovi običaji, poezija in glasba del avtentične argentinske dediščine, ki je vzniknila na široki planjavi argentinske pampe. Argentinci so danes ponosni na gavča ne samo zato, ker je njegova glasba zaznamovala tango – obliko, s katero se danes identificira sleherni Argentinec – ampak predvsem zato, ker so v njem našli tistega predstavnika naroda, ki je mnogonacionalni deželi, kakršna je Argentina, zagotovil enoten mit.

Suzana Vidas



NEMOGOČE TELO

Françoise Gründ. Scenografka, režiserka, avtorica številnih člankov in književnih del. "Noge, ki so prebodile že ves svet," kot ji tudi pravi-jo. Leta 1973 ustanovi in vodi s Cherifom Khaznadarjem Festival des Arts Traditionnels v Rennesu. Od leta 1983 je umetniška direktorica Maison des Cultures du Monde, za katero oblikuje tudi dobršen del grafične podobe; leta 1983 postane direktorica novoustanovljene kolekcije plošč Inedit. Predvsem o slednjem – in o glasbi, glasbi, glasbi – sva se pogovarjali tudi marca 1996 v Parizu.



je – tako, da zelo jasno razkriva domače okolje. In festival tradicionalnih umetnosti, ki bi pokrival ves svet, saj smo bili zelo ambiciozni, bi omogočil, da se lahko zamislimo o naši lastni kulturi, jo premislimo; o nevarnostih, ki ogrožajo našo kulturo – predvsem francosko kulturo, ampak s tem tudi bretonsko kulturo, korziško, aljaško etc.; potem, da razmislimo o poti, po kateri lahko postane kultura resnično komunikacijska med ljudmi, da bi šli naprej, mnogo dlje, pa tudi dejanje poznavanja, ki bi omogočilo mnogo večjo tolerantnost med različnimi. To je bila osnovna zamisel: kultura, komunikacija, (spoznavanje in mnogo

večja tolerantnost. V neki meri smo tudi uspeli, saj smo s predstavitvijo več kot sedemdesetih oblik tradicionalnih umetnosti na leto, ki so temeljile predvsem na glasbi, soočali razlike in zbrisali ali vsaj ublažili draženje, do katerega je prišlo, kadar je neko ljudstvo slišalo za drugega. Mislim, da vsi problemi netolerance ne izhajajo zgolj iz ekonomskih razlik, ampak predvsem iz nepoznavanja, nerazumevanja. Ustanovitev tega festivala je bila torej pomembna zato, da bi lahko okusili vse različnosti. Dandanes živimo v svetu, ki se nagiba k univerzalnemu, z vso tehnologijo, in zdi se, kot da so sanje nekaterih popolnoma norih voditeljev, da bi vsi govorili isti jezik, mislili isto in se izražali enako. A to bi bil pravzaprav konec sveta. Zato smo želeli poudariti drugačnost, jo potisniti na najvišjo možno stopnjo – kulturno različnost. Zdelo se nam je tudi, da predstavljanje in sopolstavljanje teh kulturnih oblik – medsebojno zelo raznolikih, saj smo predstavljali koncert indijske glasbe in plesa skupaj z neko umetnostjo iz Peruja, pa z mnogo modernejšim gospe-lom z juga Združenih Držav Amerike in tako naprej -, ni poostrišlo razlik, ampak je prej združevalo ljudi. Zaželeli so si postavljati vprašanja eden o drugemu, naprej seveda tehnična vprašanja, denimo: kako se lahko nek glas izraža v tej in tej nenavadni vokalni tehniki, tako različni od vsakdanjih praks, ki jih srečujemo; potem, kako je uglaseno neko glasbilo, pa zakaj ima to in to glasbilo terapevtsko funkcijo, čemu sme to in to glasbilo igrati izključno na pogrebnih slovesnostih. In tako je Festival tradicionalnih umetnosti odprl na tisoče vprašanj, ki so si jih zastavljali novinarji in občinstvo; in sicer socioloških, etnografskih in muzikoloških vprašanj, pa tudi vprašanj o obnašanju teles, kajti telo – vključno z glasom – ima v vsaki teh družb drugačno

mesto. Zdelo se nam je pomembno, da nakažemo tudi to; v nekaterih kulturah je telo togo, omejeno, sramežljivo, skrito, druge kulture pa poznajo telo, ki se razširja, napolnjuje, izbruhne, vzplamti – pozna-jo celo nemogoča telesa! Nemogoče telo lepo ponazori tale primer: na festival so prišli glasbeniki z Altaja, iz Tuve, z obrobij Mongolije in nam predstavili difonijo, to je tehniko dvoglasnega petja, ki producira dvojne glasove v enem samem grlu. Ljudem se je zdelo, da gre za prevaro, da je nemogoče, da bi tako pel en sam človek. Organizirali smo delavnico in pokazali, da je takšna vokalna tehnika povsem možna, saj tako pojejo, vendar pa temelji na povsem drugačni duhovnosti, na šamanizmu. Tedaj se nam je zdelo, da smo s prikazom te tehnike zapolnili neko vrzel v vedenju; upam, da je bilo to res.

GM Ko ste že omenili šamanizem, še malce nenavadno vprašanje: ko poslušam tovrstne glasbe (naj gre za Sibirijo, vzhod, arabski svet, Afriko itd.), imam vtis, da je večina teh glasb tesno povezana z magijo – denimo, vsak zvok, vsako glasbilo ima posebno funkcijo, kot gembri pri glasbenikih gnawa glasbe, ki zdravi bolezni z izganjanjem in vganjanjem duhov. Kaj mislite o tej povezavi glabe in magije?

Ugotovila sem, da tradicionalna glasba Uostaja živa, lepa in močna, kadar je učinkovita; in ko ni le razvedrilo, zgolj estetski užitek, ampak tudi nekaj, kar zdravi, lajša, odganja nesrečo. In prav ste omenili, da obstaja kup glasbil, ki imajo specifično vlogo. Zanimivo pri govoru o glasbilih, ki imajo posebno funkcijo, je, da vidimo, kako so ljudje, ki so se razseljevali (izven sistema t.i. world music in komercialne glasbe, ki meša izraze ljudstev bolj ali manj zgolj zaradi dobrička), spoznali, kaj je zanimivega in dobrega v neki kulturi in kaj v drugi. Konkretno: gnawa glasbeniki so si sposodili pri Afriki in pri arabskem svetu, podobno kot tudi magrebske bratovščine alsawa in gawrija, pa vsi, ki so prinesli sufizem s severa Irana vse do Turčije in tudi drugih delov orientalskega sveta. Sufizem je zelo močno gibanje, ki je vplivalo in še vpliva na filozofsko misel ter postavlja vprašanja, na katera večinoma še dandanes nismo našli odgovorov. Problematika ekstaze sufija, do katere pomaga sama, to je glasbena in plesna ceremonija zlasti mavlavijev ali vrtečih se dervišev, postavlja vprašanja moderni filozofski znanosti, pa tudi psihatriji. Veliko ljudi je študiralo vlogo teh glasb kot psihotropno in hkrati kot pomoč individuumu in skupini. Vprašanj o tem si še niso nehali zastavljati.

GM Dober dan, gospa Gründ.

Dober dan.

GM Preden ste se lotili Maison des Cultures du Monde in Inedit v zgodnjih 80-ih, ste vodili Festival tradicionalnih umetnosti v Rennesu, vse od leta 1973. Od kod je prišla že tedaj zamisel za festival, ki bi predstavljal umetnosti vsega sveta?

Festival tradicionalnih umetnosti sva ustvarila midva s Cherifom Khaznadarjem. V sedemdesetih letih, torej tedaj, ko je nastal festival, je imela Francija velike probleme z identiteto. Živela sva v Bretanji, regiji, ki je terjala priznavanje svoje kulture, jezika, glasbe, saj se zelo razlikuje od drugih delov Francije. Dejala sva si, da bi bilo treba zato, da bi se mogel vsakdo izraziti, ponuditi najprej bretonskemu, potem francoskemu in nato evropskemu občinstvu nekakšno panoramo, v kateri bi bile objektivno predstavljene in zajete vse oblike tujih umetnosti in kultur, in sicer tako, da se ne bi nič mešali v predstavitev teh kultur. To bi omogočilo prebivalcem Bretanje in Francije, da spoznajo, kako ljudje predstavljajo svojo lastno kulturo, pričajo o nji. Saj veste, ko gre kdo v tujino, se predstavlja – torej hodi, govori, poje, se oblači,

Sama sem mnogo potovala po Afriki in spoznala, da je vloga večine afriških glasb komunikacija, a ne komunikacija z živimi in z drugimi ljudmi, ampak komunikacija s predniki, z mrtvimi. Spoznala sem tudi, da ta komunikacija deluje in daje skupnosti moč, da se lahko spopade z vsakdanjimi težavami. Denimo, decembra 1985 smo pripravili cikel predstav, imenovan Dih Afrike, ki je temeljil na vseh glasbenih tehnikah, ki potrebujejo dih: petje, pihala. Dih je v filozofiji zelo pomemben, dih je sinonim za življenje, dušo in tako naprej. Na tej prireditvi smo imeli tudi koncert rogov ljudstva iz centralne Afrike, ki so nam predstavili vokalno polifonijo, z rogov, uglasenimi v pari, ki so producirali vsak dva zvoka, ampak delujoča dva po dva, z ansamblom dvanajstih glasbenikov, skratka popoln sistem, in tedaj smo videli, kako lahko te polifonije vprašujejo mrtve in deloma tudi odgovarjajo živim, kajti vsi, ki so jih poslušali, so postali radostno razigrani, občutili so intenzivno srečo. Rogovi so bučali in tresli zemljo in zrak, in to z neverjetno sofisticirano glasbo, zelo dobro organizirano, ter pokazali, da je ostal aparat komunikacije živih z mrtvimi povsem učinkovit in primeren – ni se prenehal razvijati. Dobro vem, da v Afriki urbanizacija in vse preseljevanje ruralnega prebivalstva v mesta moti komunikacije z magijo, z mrtvimi, ampak mislim, da vendarle ostaja nekakšno srce, ki afriško glasbo usmerja predvsem v nadnaravne komunikacije, četudi so jo zmotili mesto in sintetizatorji. To se mi je zdelo v Afriki zelo pomembno. V drugih deželah, v deželah jugovzhoda, denimo v Kambodži, Vjetnamu, na Laosu, gre za druge stvari: glasba mora sprožiti emocionalne šoke – emocionalne šoke, ki skušajo vreči in glasbenike in poslušalce v univerzum neravnotežja. In ko obe skupini (torej "oddajniki" in "sprejemniki", glasbeniki in poslušalci) uspeta priti v univerzum neravnotežja, jim to pomaga, da si zastavijo vprašanja o lastnem položaju, položaju individua in skupine, ki sta v nenehni napetosti med konstruktivnimi in destruktivnimi silami. In tu smo nedvomno v filozofskem univerzumu vsega, kar je oblikovalo duhovnost jugovzhodne Azije: svet budizma, deloma tudi svet konfucionizma, svet šintoizma in šamanizma, ki je temelj, in vseh malih magičnih vbrizgov, ki niso nikoli prenehali obstajati, ki torej ostajajo še dandanes. Ko poslušamo neko glasbo, ko jo pozorno poslušamo in ko imamo interkulturalne ključke, s katerimi jo skušamo razumeti, komparativno, kako deluje, tedaj si lahko naslikamo, v grobem, seveda, portret nekega ljudstva. Glasba začrta nekakšno shemo o tem, kakšno je ljudstvo, ki izvaja to glasbo. Oddajanje glasu, denimo – dobro vemo, kako v arabskem svetu melizmatični glasovi porajajo intenzivno čustvo, ki bo šlo avtomatično k ogledalu: arabski pevec bo pustil glas ali glasbilo potovali po neki shemi, potem bo po tej shemi glede na navdih in nadarjenost improviziral, in zvok, ki ga bo ustvarjal, mu bo zrcalno poslan nazaj, da bo pričel o praznini ali polnosti. Arabska glasba torej nam in tudi arabskemu svetu zastavlja temeljna vprašanja: Kaj je Bog? Zaradi melizmatičnega glasu in melizem, ki jih usmerja glasbo v makamu. In tako si lahko nenehno zastavljamo na tisoče vprašanj o vsakem ljudstvu, ko slišimo njegovo glasbo. Denimo: ko slišimo kitajsko glasbo z nenavadno zapletenimi sistemi nanizanih zvokov, catur, z



glasovi pevcev kitajske opere, glasovi moških, ki so bolj in bolj zanimivi, bolj ko so visoki; potem sistem falzeta v azijskih kitarah – kaj predstavlja ta falzetni glas? Glas glave? Po mojem tudi to predstavlja komunikacijo s suprahumanim, z magičnim. Dejstvo je, da živimo v čisto navadni vsakdanjosti, iz katere izstopamo z neko glasbo, ki pripada nadnaravnemu, zato mora kitajski pevec temeljito spremeniti glas in mu dati barvo, ki se zdi zahodnjaku nenavadna. Lahko bi govorila o problemih piščalkastega glasu, o... lahko bi govorila o prav vseh problemih in vprašanjih, vendar mislim, da je dovolj, če rečem le, da glasba lepo reflektira portret nekega ljudstva. In to je vznemirljivo – čudovito!



GM Kakšen se vam zdi položaj neevropskih učenih glasb v evropski glasbeni srenji, na glasbenih akademijah in konzervatorijih?

Mislim, da bi bilo pomembno in potrebno, da bi velike neevropske klasične glasbenike, t.i. velike mojstre, sprejeli na konzervatorije, jim zaupali vodenje glasbenih delavnic, predavanja, seminarje; tako bi lahko lažje razumeli ne le njihove tehnike in glasbeni navdih, ampak tudi, kako se doseže status klasičnega glasbenika, mojstra, v drugih deželah. Na Japonskem in v Aziji živijo ljudje, ki jih imajo za "žive zakladnice". V Evropi pa lahko dandanes, žal, govorimo le o zvezdnih: o velikih pevcih, velikih vodjih orkestru



in podobno; ampak to nikakor ni enakovredno velikemu spoštovanju, ki ga izkazujejo azijskim glasbenim mojstrom. Torej je prav, da jih vedno, ko le moremo, predstavljamo in se skušamo približati razumevanju njihove tehnike in navdiha. Vendar zato ne bi smeli pozabiti ljudske in religiozne glasbe: če bi se Evropa omejila le na vabljenje in ogledovanje velikih mojstrov klasične, bi bila prikrajšana za velik del zelo lepe in zanimive godbe, ki je kot pragozd, po katerem se je treba premikati z obilno mero previdnosti: religiozna glasba različnih neevropskih kultur je po moje izredno nevarna glasba, saj vzbuja kontraktorne občutke, občutke povsem drugačne narave. In tudi v Evropi so nekatere ljudske in religiozne glasbe izjemno zanimive, saj pomagajo, da si postavljamo vprašanja o naravi misli, o naravi logike.

GM V arabski glasbi se mi zdi kontraktorno, da bolj ali manj večina glasbe izvira iz koranske inkantacije (zlasti v praksah sufizma, ki je v razmerju do ortodoksne islama sicer heretičen), in vendar pravilo, da Koran prepoveduje glasbo.

Morda bi to še celo lahko razložila: Koran sam po sebi ne prepoveduje vse glasbe, prepoveduje le nekatere oblike valorizacije glasbe za izgovarjanje božjega imena. In na podlagi tega lahko seveda Koranu pripisujemo kar koli, se pravi: trdijo lahko tudi, da Koran prepoveduje glasbo; koransko besedo interpretirajo učeni možje, možje religije, ki vsako stoletje ali dva priskrbijo razlago Korana, in pri tem gredo

lahko enako v polje restrikcije, prepovedi, kot tudi v polje odprtosti. In to pojasni marsikaj. Denimo, dandanes je fundamentalistično dogajanje v Saudski Arabiji temelji na zelo mladih razlagah islama, temelji na komentarju Korana, ki je star komajda stoletje in pol. Vse to se bo verjetno še spremenilo, obrnili se bodo k neki drugi razlagi.

Sicer pa je besedilo Korana (ki je tudi relativno mlado, saj ima le nekaj stoletij, v razmerju s tisočletji šamanizma) izredno zanimivo – zame je ves Koran eno samo vprašanje, nič drugega, nič več. Enako menijo tudi nekateri arabski filozofi: to je vprašanje praznine in "polnine"; vse drugo je poezija, ki jo enako kot biblijsko poezijo sestavljajo anekdote in inkantacije, vendar je primerljiva le kot besedilo, ki je zgolj opora misli. In to velja pravzaprav za vsa velika religiozna besedila.

GM Dandanes je v svetu močno izpostavljen fenomen t.i. world music – bi lahko morda povedali, kaj vam pomeni ta besedna zveza in kaj o tem fenomenu mislite?

Že prej sem vam omenila, da sem na splošno nasprotnica world music, torej gibanja, ki je nastalo v 80-ih letih in ki se je seveda skladalo z nekakšnim odpiranjem. Priznati je treba, da je fenomen sam pomagal občinstvu po vsem svetu, da je pristopilo h glasbam, katerih sicer nikoli ne bi slišalo, niti se jih ne bi potrudilo slišati. Po drugi strani pa je world music tudi fenomen, ki slabi vsakega od delov, ki jo sestavljajo. Dajte skupaj Nusrata Fateha Alija Khana in – denimo – kakšnega velikega nemškega glasbenika, to se dogaja: ubogi Nusrat mora pri tem vse narediti sam. Nusrat je velik mojster, še vedno poje izjemno in absolutno čudovito, ampak če ima ob sebi nekega drugega mojstra iz neke druge kulture z drugimi odlikami, se skuša iz čiste prijaznosti in ljubeznivosti spustiti na raven tega mojstra, enako naredi drugi: tako oba nižata lastni potencial izraznosti, lastno silovitost, lastni navdih – poslušata eden drugega, to je sicer hvale vredno, a glasbi navadno škodi. Tako sama gledam na te stvari.

GM Katera od podobnih srečanj so lahko tudi zanimiva, kot denimo "malijški bluesman" Ali Farka Toure in Ry Cooder.

Seveda, samo morda smo tu pri drugi problematiki, saj gre v takih primerih za enakovrstno porazdelitev lepljenke. Že blues sam po sebi je pravi sistem glasbenih spojev, ki je zelo zanimiv, torej se blues kar naprej razvija, ne ostaja na shemah z začetka 19. stoletja; in pri glasbah, ki so že glasbe simbioze, gremo lahko veliko dlje, mnogo več si lahko privoščimo. Seveda gremo lahko dlje tudi pri primerih, kot je omenjeni Nusratov, sam Nusrat je človek, ki evoluiral, toda evoluirati mora po svoji shemi, in ne v kontradikciji sam s sabo. Bluesmani niso v kontradikciji sami s seboj, ko naredijo nekaj skupaj. To so zgodbe

pravih ljudi na pravem mestu.

GM Ob fenomenu world music ali po nekaterih kar v njem se pojavljajo tudi raznoteri sistemi glasbenih mešanic, kot na primer mnoge sodobne afriške popularne glasbe, denimo soukous, alžirski rai in druge, ki so izrazito novodobne glasbe, polne elektrike in sintetizatorjev zvoka, in vendar pri njih vsaj v začetni fazi ne gre toliko za prisiljen vpliv od zunaj, ampak za naravno evolucijo, ki se je dogodila spontano v teh deželah.

Mislim, da bi morali na vsak fenomen glasb, ki se jih tlači v world music, gledati posamično. Denimo, alžirski rai je glasbeni odgovor na neko potrebo, skladno s časom, rai je pravzaprav edini možni izraz revolta neke kategorije populacije, ki je vsepovod iskala glasbena in pesniška orodja – kot ljudje, ki gredo odstraniti ruševine z neke ceste -, in jih je tudi našla. Torej ima takšna lepljenka glasbenih izrazov svoj raison d'être. Da tudi afriški glasbeniki lepijo raznolika glasbena gibanja in se poskušajo s sintetizatorji in drugimi glasbili, da bi v stare glasbene prakse vnesli novo izkušnjo – tudi take stvari naj se kar porajajo, saj je to razumljivo. Vendar le v pametni meri, ne čezno in za vsako ceno. Naj povem zgodbo: Mnogokrat sem šla v Yaounde, v Kamerun, in tam so imeli ob nedeljah katoliško mašo na prostem, ki so jo spremljali z balafoni. Sredi sedemdesetih so bili balafoni uglaseni pentatonsko, kot je v navadi v tem delu Afrike, in ta maša na prostem je bila prečudovit koncert s petjem in balafoni. In potem je nek afriški muzikolog, ki je študiral na francoskem konzervatoriju, dejal: "Ne! Ne! To ni mogoče! Katoliške maše se ja ne sme kar tako igrati v pentatonski uglastvi." In je šel in uglastil balafone v heptatonski uglastvi, in to je popolnoma spremenilo barvo in ozračje teh balafonskih maš. Po moje je bila to velika napaka, glasba je mnogo izgubila, in ta izkušnja je bila zelo nesrečna izkušnja. Seveda so lahko nekatere tovrstne izkušnje zelo pozitivne, a druge lahko pogubijo marsikaj. Zato je potrebno vsako tako posamično izkušnjo premotriti posamično, ne da se posploševati. Ne morem reči: nikakor nočem slišati kitare v nekem ansamblu afriške glasbe. Ali: Nikakor nočem sintetizatorjev. Konec koncev – le čemu ne! Če je stvar uspeša – zakaj ne! Žal pa stvar pogosto ne uspe in glasba mnogo izgubi. Pri teh stvareh moramo biti zelo pozorni, k njim je treba pristopiti brez predsodkov – in s čistimi ušesi.

GM Predstave Maison des Cultures du Monde in izdaje kolekcije Inedit ponujajo mnogo raznolikih glasb. Kakšne so poti, po katerih najdete izvajalce?



Navadno jih najdemo na terenu. Večina naših programov in izdaj je narajena na podlagi raziskav treh ljudi

iz MCM: to smo direktor Cherif Khaznadar, etnomuzikolog Pierre Bois in jaz. Naše raziskave temeljijo na podatkih, ki jih dobimo od kolegov etnomuzikolov, iz različnih del in o različnih glasbah, o katerih slišimo govoriti. Potem, ko podatki o kakšni glasbi pritegnejo našo pozornost, odidemo v to deželo, navadno imamo tam tudi že vzpostavljene uradne in poluradne stike, in potem srečamo mnogo glasbenikov. Na raznoterih praznovanjih, predstavah, koncertih, lokalnih festivalih ali včasih na povsem spontanih improviziranih glasbenih dogodkih, si rečemo: "Ah, to je čudovita glasba. To bi bilo pa treba pripeljati v Francijo." "Ali": To bi bilo treba posneti." Ponavadi se odločimo zelo hitro.

GM Ali izbirate po kakšnih kriterijih – in katerih?

Pri kriterijih se vracamo na tisto, kar sva že omenili. Eden glavnih kriterijev je, da mora biti glasba predvsem učinkovita. Učinkovita pomeni, da mora voditi neko družbo, tolažiti, zdraviti, prebujati mora srečo, vzbujati ugodje občutkov, odganjati mora mračne misli, denimo misel na smrt. Glasba, ki je postala preprosto razvedrilo ali ki se je omeščala s časom ali pa zaradi kakšnega posameznika, nas zanima manj. To je eden prvih kriterijev. Namerno se izogibam govoru o avtentičnosti, saj ne morem več vedeti, kaj je avtentičnost – kajti so le avtentičnosti.

Če pogledamo le deset let nazaj: avtentičnost izpred desetih let nikakor ni več enaka avtentičnosti danes. V dvajsetih letih se je pojem avtentičnosti grozno spremenil. Zato raje govorim o učinkovitosti. Seveda izven kakršnih koli komercialnih pojmovanj. Drugi kriterij za MCM je manj znano, kriterij odkritja, saj imamo kar nekaj pionirskega duha, četudi je to lahko precej težavno. Francosko občinstvo je dokaj sramežljivo, potrebuje orientacijske točke, zato se le s težavo približa tistemu, kar mu je popolnoma neznano. Na srečo imamo jedro abonentov, približno 800, ki so drzni in radi odkrivajo neznano; se pravi, da nam neko občinstvo le sledi. Vendar imamo vseeno težave. Za ilustracijo: Pred dvanajstim leti smo prvi prvi pripeljali azerbajdžanski mugam pred francosko občinstvo, tedaj smo prvi predstavili Alema Kassimova. V dvorani je bilo 100 ljudi – in teh sto ljudi je bilo popolnoma navdušenih. Potem smo drugič pripeljali Alema Kassimova, in naša dvorana je bila polna, naša mala dvorana s 380-imi mesti. Potem so Kassimova povabili v Théâtre de La Ville – napolnil je dvorano s tisoč mesti, enako v Institutu arabskega sveta in drugod. Skratka: po svoje si pustimo krasti naše uspehe, in zadovoljni smo, da nam jih speljejo, ukradejo. Kajti to dokazuje, da je občinstvo postalo občutljivo za neko novo obliko lepote. Seveda je takšno početje finančno zelo tvegano, saj smo nekakšni utiralci poti, zato na nas padejo vse težave. Sedaj je sicer bolje – in to vedno bolj, vsaj v naši založniški dejavnosti. Kolekcija Inedit je finančno uravnotežena in žanje veliko odobravanja občinstva in kritike. Predvsem zaradi kriterijev, o katerih sem govorila, zaradi izvirnosti glasbe, svežine, mika novosti, pa tudi zaradi silovitosti in učinkovitosti. Dandanes je naša največja težava raziskovalno delo. Pred desetimi leti smo verjeli, da se bo

svet bolj in bolj odpiral, danes pa z veliko žalosti ugotavljam, da se svet vse bolj zapira, da se dviga vse več zaprtih vrat med deželami; da je danes za nas mnogo težje potovati, kot nekdanj, še težje pa je potovati skupinam, dobiti vize in izstopna dovoljenja v nekaterih deželah. Vse to zelo moti naše delo. Torej se ne odpiramo k vse večjemu kroženju oblik – in to je velika škoda. Zelo nas žalosti.

GM Kaj pa v Franciji sami – se je s postopno vladavino desnice, in s tem vse večjim zapiranjem, za vas veliko spremenilo?

Ne, ni se veliko spremenilo, vsaj ne naenkrat, saj je proces podesnjenja trajal kar nekaj let, postopoma. Najbolj obžalujem, da to ni le francoski fenomen, ampak je evropski fenomen. Evropa postaja neke vrste trdnjava, ki se zapira sama vase. In Evropejce danes zanimajo samo oni sami, v zavetju; in nihče resnično ne pogleda vsaj za hip čez zid, drugam. Evropa je s tem utrpela precejšnjo škodo. Nekateri posamezniki se tega zavedajo – in se tudi skušajo boriti proti temu zapiranju idej, misli, kulture, ekonomije: s članki, z združevanji. Ampak to bo še trajalo. Toda treba je vztrajati. Vsaj poskušati moramo, pa četudi bi bili zadnji in poslednji, vsaj poskušati moramo prakso odprtosti, izmenjave vedenj –

vse to je zelo pomembno. In je tudi pogoj za preživetje.

GM Vprašala sem, ker ste se morali preseliti...

Ah, da, seveda, izgubili smo Agledališče Rond Point na Elizejskih poljanah, torej prestižnejši prostor, ki nam je zagotavljal podporo mecenov. Šli smo nazaj v malo eksperimentalno gledališče MCM in Francoske Alianse, ki je sicer povsem očarljivo, ampak mecenom, ki bi nas lahko finančno podprli, nikakor ni tako zanimivo kot prestižni Rond Point. Vendar nam to ne preprečuje, da bi nadaljevali, še vedno se držimo vseh prvotnih zamisli, seveda pa je naša scena sedaj precej manjša, naša sredstva so omejena, zato si ne moremo več privoščiti vsega, kar smo predstavljali v gledališču Rond Point. Denimo: obsežen ciklus o kitajski operi, ki zahteva veliko sceno, veliko sredstev, ali velik ciklus o glasbi in plesih vse Indonezije, velik ciklus o Koreji – vsega tega si tu ne moremo več privoščiti. Se pravi, da so nas malo le kaznovali in prizadeli. Ampak še vedno lahko nemoteno delamo, kar želimo – z drugimi sredstvi, a vendar!

GM Za svetlejši zaključek – mnogo ste popotovali, ali je bilo katero od teh potovanj še posebno lepa izkušnja?

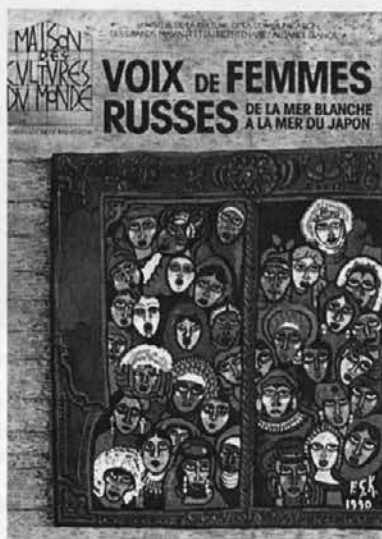
Strašno rada potujem, vedno sem neizmerno srečna, ko grem, ko sem drugod, ko srečujem in spoznavam ljudi, zato je zame vsako potovanje najlepša življenjska izkušnja. Potemtakem bi težko rekla, da mi je katera od dežel ljubša od druge. Takoj, ko sem prestavljena na drugo ozemlje, postanem list, kamenček, vejica in se preprijem z vsem, kar me obdaja. In to me naredi zelo srečno. Mislim, da sem kot odprta vrata.

GM Na popotovanjih tudi veliko slikate, rišete, in to soustvarja vizualno podobo MCM in kolekcije Inedit.

Da, do tega je prišlo zaradi neke nadrobnosti: kot veste, v mnogo družbah, kot so islamske, južno ameriške, indijske in tako naprej, ne marajo fotografiranja, in če nočeš nadlegovati ljudi, potem raje ne fotografiraš. Ampak če rišeš, delaš male osnutke, to nikogar ne moti, in sličice imaš lahko še celo za darila. Zato na popotovanjih naredim tisoče in tisoče osnutkov, ki jih potem uporabim tudi za plakate, za programe,

za ovitke plošč – in tako smo na MCM dobili dokaj izvirno grafično podobo, ki temelji na mojih risbah. Ampak do tega je prišlo le iz praktičnih razlogov.

Ilustracije: F. Gründ: Dessins Affiches
Tatjana Capuder



DON CHERRY

tribute to

Med Indijci obstaja pregovor, da življenje ni nikoli tako dolgo, da bi se lahko v njem do kraja naučili glasbe. Kljub vsemu spoštovanju, ki ga gojim do Indije in indijskih filozofij, si upam trditi, da za Dona Cherryja, umrlega 15. oktobra 95, to ne drži. Ta glasbeni cigan, ki je glasbo kradel pri skoraj vseh narodih sveta, je živel ravno dovolj dolgo, da nas je uspel prepričati v svoje mojstrstvo. Vendar bi, če bi še živel, seveda takoj prišel v nasprotje z nami, saj bi zagotovo trdil, da se mora še ogromno naučiti. Takšen je pač bil – večni učenec, večni snovalec, večni ustvarjalec. Rodil se je leta 1936 v Oklahoma Cityu. Glasbo je gojila celotna družina – babica je na klavirju spremljala neme filme, oče je imel glasbeni klub, mama je našila črne plošče. Zato ni nič čudnega, če je tudi on že v mladosti obvladal klavir, nato pa še trobento – ta je bila že od vsega začetka mala, žepna trobenta, ki je ostala njegov zaščitni znak vsa leta potlej. Vendar bi bilo krivično trditi, da je bil znan le po svoji mali trobenti – pomemben je bil še zaradi nečesa drugega. V davni sredini šestdesetih, ko še nihče niti približno ni govoril o world music in je bilo odkrito spogledovanje z ljudskimi napevi še zmeraj takorekoč grešno, je Cherry že odhajal na študijske turnee v takrat najbolj nemogoče kraje – center Afrike, Mali, Alžirija, gre v Indijo, srednjo Ameriko, Turčijo. Povsod poslušal, se učil in zori ob vodstvu velikih mojstrov nacionalnih glasb, med katerimi se najdejo tudi Ravi Shankar, Pandit Pran Nath, Linton Kwesi Johnson. Tako spozna korenine glasbe, s katerimi je zajemal glasbeno energijo za celo življenje, in ne tako kot mnogi drugi sodobni glasbeniki (pa tudi v preteklosti jih ni bilo tako malo, če sem odkrit), ki želijo igrati eksotično glasbo, in sicer slišijo pravi, eksotični in posebni zvok etnične glasbe, vendar se ne želijo in nočejo naučiti vsaj osnovnih malenkosti o koreninah eksotične glasbe. Kot taka pa etnična glasba vse bolj tone v global medijske pogube, ko postane last vseh, pa nobeden ne ve, zakaj in od kod jo sploh ima. Vendar je te masovne popularizacije etničnih godb v zadnjih letih že počasi konec, saj tudi ta glasba dobiva pomen in mesto, ki si ga kot temelj vse umetne, komponirane glasbe tudi zasluži. Cherry pa se je pomena etničnih korenin še kako za-

vedal že takrat, ko sploh še nihče ni govoril o etnični glasbi kot glasbi, ki bi se lahko kosala s takratnimi novokomponiranimi godbami – vedite, da je bil to čas Beatlov, pa Woodstocka, free jazz in skupinskih improvizacij.

Zaradi vse te ogromne izkušnje, ki pa ni bila le v etničnih glasbah, pač pa tudi v jazzovskih klasikah (vzori so mu bili Louis Armstrong, Dizzy Gillespie, Roy Eldridge), je bil med jazzisti zadnjih treh desetletij nedvomno eden najbolj cenjenih glasbenikov – ne le trobentačev, saj je njegov glasbeni diapazon pokrival tudi takšne instrumente, kot je malijska kitarca doussongo in kopica eksotičnih tolkal, ki jih tudi marsikateri tolkalet ne bi znal uporabljati s tako prefinjenim čutom za ritem in melodijo ritma. Za slednje je zmeraj iskal navdih pri svojem dobrem prijatelju Edu Blackwellu, ki je imel med vsemi bobnarji največji občutek za nativni, prazgodovinski afriški boben in ritem (tako govori sam v enem od intervjujev).

Redmana. Z vsemi temi sodeluje tudi še dolgo potem, ko Colemana že zapusti. Pa kljub vsemu tisti, ki so ta obdobja njegovega delovanja natančneje spremljali, v en glas zatrjujejo, da takrat še ni dokončno izoblikoval svojega stila in je bil le nekakšen Colemanov odmev. Moje mneneje je pri tem popolnoma obskurno, vendar mu lahko s tem delajo tudi krivico, saj vendar vemo, da tudi pri tako svobodnih in demokratičnih glasbenikih, kot je Coleman, spremljevalni glasbenik nikoli nima tako prostih in svobodnih rok kot v zasedbi, kateri načeljuje sam. Te lastne zasedbe pa so prišle kasneje. Na primer ona, ki jo naredijo znanzi iz Colemanovega kvinteta: Blackwell, Haden, Redman, Cherry; **Old And New Dreams** v glavnem reflektira Colemanove ideje in je kot takšna z nekaj ploščami v sredini sedemdesetih in osemdesetih dober sodobni interpret starega Colemana, tega večnega jazzovskega kameleona. Ali pa trio **Codona**, v kateri pride ob dveh skrajno etno naravna-

Apfelbauma, v katerega Hieroglyphic Ensemblu je igral že na začetku osemdesetih?), kar le še enkrat dokazuje svobodnost Cherryjevega glasbenega ustvarjanja. Sicer je pa slednja od vseh Cherryjevih cedek najbolj spevna, celo plesna. Kritiki zelo cenijo tudi njegov začetek v šestdesetih, ki je dokumentiran na ploščah Live at the Montmartre, v katerem so ob njem Gato Barbieri in npr. Aldo Romano.

Med posnetki, ki jih je pomagal ustvariti kot sosnovalec, a ne glavni vodja, pa so zanimivi projekti z velikimi zasedbami Carle Bley in Michaela Mantlerja, s katerima se je spoznal v bigbandu Georga Russella. Plošče Escalator Over The Hill Carle Bley in Communications Jazz Composers Orchestre. Ko smo že pri bigbandih – najdemo ga tudi na prvi plošči The Liberation Music Orchestre, orkestra, ki ga ustanovita in vodi Carle Bley in Charlie Haden (na zadnji plošči Dream Keeper pa ga le ni več...). Med starostami je sodeloval s Sonnyjem Rollinsom (On The Outside – sicer se pa gospod Sonny pravkar odpravlja na ameriško turnejo...), Allbertom Aylerjem, Archijem Sheppom in verjetno vodilnim zdajšnjim out-saksofonistom Steveom Lacyjem. Ker pa se posebej med seboj včasih celo ujamejo, nas ne sme presenetiti niti sodelovanje s Sun Rajem na plošči Purple Night iz leta 1989. Pa tudi z južnoafriškimi glasbeniki je sodeloval že takrat, ko so ti še živeli, in ne šele posthumno v "dedicated to" verziji, kot je sedaj v modi med angleškimi glasbeniki. Tako svoj čas snema z vsemi južnoafričani v eksilu – Johnnyjem Dyanijem, Dollarjem Brandom, Dudujem Pukwano. In vidi – celo z Loujem Reedom je bil na njegovi plošči Bells. Pa da ne boš mislil, da mu je bil pop zelo tuj – obstajajo posnetki, ko igra skupaj s svojo posvojenko, Neneh Cherry (resda so tisti, ki so prišli v roke meni, bolj jazzovski, pa kljub vsemu ne gre dvomiti v to, da se tudi v popu ne bi znašel...).

Kakorkoli že, Dona Cherryja je škoda. Z zadnjimi posnetki je pokazal, da mu tudi svet glasbene elektronike ni preveč tuj in da se da lepo sklopiti z njegovim konceptom etničnih godb v jazzu. Le žal nam je lahko, da ga je prehitro odpihnil rak na jetrih in nam tega ni mogel pokazati do konca.

Rok Jurič



foto:
Jak Kilby

No, zaradi vsega tega je skoraj nemogoče navesti vse glasbenike, s katerimi je sodeloval, a lahko kljub vsemu poskusim (da le približno očrtam veličino tega glasbenika, ki jo je zgradil v devetindesetih letih življenja).

Ese posežem v sam začetek, je to skupina **The Jazz Mesiahs** v petdesetih, na katero pa ni oprijemljivih, snemanih refleksij. Nedolgo zatem je prišlo zanj prelomno srečanje in sodelovanje v manjših zasedbah Ornetta Colemana, kjer spozna tudi dobrega soglasbenika Eda Blackwella, pa Charlija Hadena in Dewewja

nih tolkalcih – Collinu Walcottu in Nani Vasconselosu – Cherryjev občutek za improviziranje na narodno tematiko morda najbolj do izraza, pa četudi njihove plošče niso cenjene kot biseri Cherryjevega dela. Nekaj je še zaseb, ki jih kontinuirano ne moremo spremljati, saj so bile zbrane le za en projekt in nič več. Takšna je npr. plošča **Art Deco**, Cherryjeva zagotovo najboljša plošča zadnjega ustvarjalnega obdobja. Ali pa njegova predzadnja **Multi Kulti**, izdana pri A&M, ki pa v mnogo skladbah odkrito koketira z elektroniko (vpliv Petra

hard blues

JULIUS HEMPHILL

Ko se je leta 1977 prva dama svetovne jazzovske publicistike Valerie Wilmer v epohalni knjigi **As Serious as Your Life: The Story Of New Jazz**, do tedaj najodločnejše postavila na stran (od brambovcev svetih jazzovskih tradicij zavrženih) afroameriških freejazzerjev, protagonistov afroameriške sodobne improvizirane godbe, pozneje poimenovane za the great black music, ji je Juliusa Hemphilla na 300 straneh uspelo omeniti samo enkrat, zato pa mu je že tedaj v razdelku Kdo je kdo namenila povsem enakopravno predstavitev. Seveda tedaj še ni bilo veliko ponuditi. Pravkar se je šele zaključila epizoda newyorških loftov, ki je sledila saintlouiški oziroma chikaški inauguraciji in evropskemu eksilu. The World Saxophone Quartet še ni bil ustanovljen, številne zasedbe so šele čakale na to, da jih bodo odkrili. Slovenija je tovrstno glasbo poslušala šele v Prelomnicah na Radiu Student in čakala na prvi, a ne zadnji Hemphillov prihod v Ljubljano. Tako je Wilmerjeva tedaj zapisala samo:

"Hemphill, Julius, altovski saksofonist in skladatelj, roj. Fort Worth, Texas (!Ornette Coleman, John Carter, Dewey Redman, Shannon Jackson etc. - avt.op.), 1940. študiral klarinet z Johnom Carterjem. Po služenju v ameriški vojski igral z različnimi teksaškimi bendi, med drugim tudi z Ikeom Turnerjem. Leta 1968 se v St. Louisu pridruži BAG (Black Artists Group, organizacija afroameriških ustvarjalcev, ki je v tem mestu pandant AACM iz Chicaga - op. avt.). študira na North Texas University. Zgodnje skupine s pianistom Johnom Hicksom; igra z Anthonyjem Braxtonom v Chicagu. V začetku sedemdesetih eksil v Evropi; Pariz, Švedska (1973). Snema z Braxtonom, Lesterjem Bowiejem, z lastnimi zasedbami, pa tudi s skupino Kool and the Gang. Sredi sedemdesetih ga najdemo na newyorški loftjazz sceni, kar najbolj nazorno dokumentira posnetek iz maja 1976, uvrščen na zbirko Wildflowers 4: The New York Loft Jazz Sessions. Takrat odigra svojo klasično Pensive z zasedbo, ki jo sestavljajo čelist Abdul Wadud, kitarist Bern Nix (pozneje Ornette Coleman!) ter tolkalca Phillip Wilson in Don Moye (seveda tisti od Art Ensemble of Chicago!)."

Toliko o zgodnjem obdobju, v katerem je zagrešil vse tisto, da smo naslednjih dvajset let pisali: "Pihalec Julius Hemphill je vsekakor

ena najbolj markantnih ustvarjalnih osebnosti sodobne ameriške glasbene scene. Na prizorišču radikalnega dogajanja v polju afroameriške glasbe, pa tudi drugih umetniških praks - literature, gledališča, sodobnega plesa - je že vse od sredine šestdesetih in je sooblikoval ali bil vsaj sopotnik vsega pomembnega, kar se je tedaj dogodilo na tamkajšnjem prizorišču. V tem času je bil reden udeleženec vseh pomembnih ameriških in evropskih festivalov ter stalen gost številnih koncertnih odrov na obeh straneh oceana; med drugim tudi ljubljanskih - najprej kar v menzi študentskega naselja z The World Saxophone Quartet; pozneje, sredi osemdesetih, v Križankah, na festivalu jazz, z elektrificirano zasedbo The Jah Band. Nastopal in snemal je kot soloist, v diuih s svojimi enako-

obdobje dokumentirata Hemphillovi odlični zgodnji plošči **Dogon A.D.** in **Coon Bid'ness** ter zaključuje njegova solistična plošča **Roi Boye and the Gotham Minstrels**. Čeprav sta bili prvi dve posneta še v St. Louisu, so vse tri izšle v New Yorku okrog leta 1977. Tedaj se pričanja drugo ustvarjalno obdobje: obdobje World Saxophone Quartet in njegovih lastnih ansambllov, katerih plošče izhajajo predvsem v Evropi. To je bilo Hemphillovo zlato obdobje, ki se je nekako končalo najprej začasno zaradi bolezenskih težav, leta 1989 pa tudi s trajnim odhodom iz saksofonskega kvarteta. Tu se pričanja ponovna samostojna pot tega mojstra sodobne afroameriške postjazzovske godbe, ki ga vodi k novim, povsem svojim kreativnim dejanjem, pri katerih je glasba samo še eden izmed

cioznih raziskavah izraznih možnosti pihal, njihovega zvoka in številnih kombinacij, ki jih je v tem mogoče utemeljiti. Osrednji aparat udejanjanja kreativnih rezultatov tega iskanja je bil seveda WSQ, in zato se je v času sodelovanja z njimi, ko je v njihovem repertoar prispeval 21 originalnih skladb, v vzporedni dejavnosti z lastnimi zasedbami bolj posvečal drugim vidikom sodobne afroameriške godbe. Po letu 1989 pa se očitno s poudarkom vrača k tej tematiki, kar kulminira v njegovi saksofonski operi **Long Tounes**, izvedeni v New Yorku leta 1990. Prav zanjo je sestavil saksofonski sekstet, ki je ob njegovi premieri tudi prvič javno nastopal. Sekstet je obstal tudi potem. Z njim je leta 1991 posnel že omenjeni inauguracijski album **The Hard Blues** in ga leta 1993 dopolnil z albumom **Five Chord Stud**, labodjim spevom svoje glasbene kariere.

Julius Hemphill je namreč po skoraj desetletju borbe z boleznijo lani dokončno zapustil sodobno jazzovsko prizorišče. Za njim ostaja obilna, v zadnjih letih, ko je nastopal predvsem kot skladatelj in dirigent, krivično zapostavljena in delno celo pozabljena glasbena zapuščina, ki še ni dokončno ovrednotena. Marsičesa takrat sploh nismo omenili (kdo zares pozna njegovo zavezo zapuščini njemu sodne duše Erica Dolphyja?), vendar naj ga ta hommage poskuša ponovno postaviti v koordinate zainteresirane poslušanja.

Zoran Pistotnik

medi-
jev izra-
žanja. Al-
bum **Fat Man and the Hard Blues** lahko vzame-

mo za prvi mejnik tega tretjega obdobja, ki svojisko sintetizira vse, s čimer se je ta teksaški virtuoz altovskega saksofona v svoji glasbeni karieri ukvarjal. Razvojna linija, ki je pripeljala mojstra Juliusa Hemphilla od solistične, pa čeprav studijsko multiplicirane plošče **Roi Boye and the Gotham Minstrels** iz leta 1977 do albumov zadnjega obdobja med leti 1991 in 1993, ko je izšlo njegovo zadnje delo, pri katerem je že sodeloval samo kot dirigent izvedbam lastnih skladb, je več kot transparentna. Celotno Hemphillovo glasbeno snovanje temelji prav na muni-

IZBRANA DISKOGRAFIJA TRETJEGA OBDOBJA:

Julius Hemphill Sextet, **Fat Man and the Hard Blues** /Black Saint, 1991/
Julius Hemphill Trio, **Live From the New Music Cafe** /Music & Arts, 1991/
Julius Hemphill/Abdul Wadud, **Oakland Duets** /Music & Arts, 1992/
Julius Hemphill Sextet, **Five Chord Stud** /Black Saint, 1993/
Tim Berne, **Diminutive Mysteries (Mostly Hemphill)** /JMT, 1992/

*"Nemogoče me
privlači zato,
ker je vse, kar je bilo
mogoče, že narejeno
in se svet ni
spremenil!"*

Sun Ra

Po treh letih od vrnitve genialnega saturnalijskega maga nazaj na rodni Saturn je verjetno že čas, da posvetimo nekaj vrstic neki življenjski filozofiji, ki – kakšna ironija! – ne sodi več v naš čas in prostor "konca zgodovine" ter zaplankane kvaziliberalne svobode, a je prav zaradi utopičnih zastavkov v Blochovem duhu toliko bolj vznemirljiva in subverzivna.

Sun Ra je bil misteriozna oseba, rodil se je kot Herman Sonny Blount v Birminghamu v Alabami nekje med leti 1910 in 1915. Že v gimnaziji je imel prvi bend, potem pa se je preselil v Chicago, kjer se je v štiridesetih letih pridružil orkestru Fletcherja Hendersona, potem pa sodeloval še v nekaterih zasedbah skupaj z basistom Eugenom Wrightom in tudi saksofonistom Colemanom Hawkinsom.

Zaradi specifičnega občutka za ritem in uporabe nenavadnih harmonij je bil že v začetku petdesetih let prisiljen ustanoviti svoj orkester, ki je kot eden od redkih velikih orkestrskih deloval neprekinjeno do devetdesetih let. Jedro Arkestre je zbral že takrat: tenor saksofonista in bobnarja Johna Gilmora ter alt saksofonista Marshalla Allena, nekaj kasneje pa je našel še fagotista Jamesa Jacksona in saksofonista Pata Petricka, medtem ko so se drugi glasbeniki ves čas menjavali. Za vse sodelujoče glasbenike je bil orkester Arkestra predvsem velika šola, v kateri jih je Sun Ra že v petdesetih letih učil predvsem discipline in raziskovanja, smotrnosti in svobode, poslušati in hkrati reagirati na zvočni potek med muziciranjem samim. To so bila rojstna leta free jazza. Sun Ra je verjel, da je disciplina temelj vse in vsake svobode, zato so morali njegovi glasbeniki sprejeti poseben režim dela – brez drog in egoističnih zablod. In morali so biti tudi pogumni raziskovalci, brez zadržkov pripravljeni sodelovati v "intergalaktični raziskovalni Arkestri" v okviru "Saturnskih raziskav". Za Suna Raja je bil pravi smoter (njegove) glasbe v koordinaciji duha ljudi, ki naj bi prebili dotlej zamejen intelektualni doseg vizij boljšega sveta.

Rajeva obsedenost z vesoljem pa je vsej stvari dodala še neko, za



glasbeni svet dobesedno transcendentno razsežnost. Neverjetna karizma Suna Raja in njegova osebna moč sta držali skupaj veliki orkester v obdobju, ko so v jazzu preživele le še manjše zasedbe. Najbolj vznemirljivo je bilo to, da je bil Sun Ra predvsem izjemno domiseln in plemen avtor, ki je bil v določenih obdobjih sposoben orkestru dobesedno vsak dan dostaviti novo za-

nes praktično ni mogoče rekonstruirati. Celo pregleda nad izdajami, ki se pojavljajo po njegovi smrti, skorajda ni mogoče imeti.

Rajev odnos do novotarij in zadržtost v neskončne razsežnosti človeške eksistence sta zaznamovala njegovo dejavnost, ki je sicer izhajala iz afroameriške jazzovske ter hipsterske podkulture petdesetih let, a jo je bistveno presegala po



pisano gradivo in ga tudi spraviti v tek. Ob neprestanem učenju, seveda.

Sun Ra se je takoj navdušil nad novimi možnostmi, ki jih je takrat prinašal razvoj tehnologije. Že leta 1956 je igral orgle Hammond in električni klavir, ves čas pa je tudi snemal in sprotne posnetke izdal pri različnih založbah, tako da njegove zapuščine, izdane na lp ploščah v petdesetih in šestdesetih letih, da-

izvajalski in po idejni plati.

Ni treba dodajati, da je Sun Ra v svoj orkester vključeval vsa elektronska glasbila takoj, ko je bilo mogoče – verjetno je bil tudi eden izmed prvih glasbenikov sploh, ki so uporabljali Moogov, za današnje razmere primitivni sintetizator že sredi šestdesetih let. Poleg teh novotarij pa je v svojem orkestru zmeraj uporabljal tudi klasična glasbila, ki jih jazzovski glasbeniki niso prav

o mitu,

pogosto uporabljali, na primer oboo, fagot, rog in čelo, pa tudi najrazličnejše ljudske instrumente z vseh koncev sveta. Posebej je pazil na ritmično podlago glasbe, tako da je pogosto delal z dvema ali celo tremi bobnarji in s kopico basovskih glasbil.

Rajeva Arkestra je bila kmalu deležna pravega navdušenja med tistimi poslušalci, ki so s svojo življenjsko držo rušili ustaljene družbene norme. Tako na primer velja omeniti dogodek iz leta 1961, ko so kanadske oblasti izgnale Rajev Arkestra iz države zaradi "kaljenja javnega miru". Od leta 1966 do 1972 je Arkestra nastopala vsak ponedeljek zvečer v nekem njujorskem klubu in stvar je počasi postajala vse bolj popularna. Ob rednih improviziranih vesoljsko zvenečih pasažah je Sun Ra zmeraj igral tudi ritmično razgibane plesne komade in seveda pel tudi značilne kozmične pesmi, tako da je bilo vzdušje v klubu izrazito plesno in veseljaško.

Zahvaljujoč rednemu in obilnemu izdajanju plošč je v začetku sedemdesetih let – torej ob razcvetu afroameriške produkcije free jazz in ob rojevanju evropske svobodne improvizacije – Rajev Arkestra postal prava kulturna zasedba, ki je niso poslušali le ljubitelji jazza, temveč tudi tisti, ki so takrat prisegali na progresivni rock.

Od sedemdesetih let naprej je bil Arkestra predvsem velika legenda. Ta legenda je prvič obiskala Evropo leta 1970. Takrat je bilo v zasedbi 21 glasbenikov, ki pa so jih dopolnjevali še plesalci, light show in seveda bleščeči kostumi. Suna Raja in njegov Arkestra smo lahko videli na koncertu tudi pri nas, v Ljubljani je nastopil dvakrat v osemdesetih letih in obakrat navdušil občinstvo.

Glasbene prebojnosti ustvarjalnosti Suna Raja z današnjim konceptualnim aparatom skorajda ni mogoče razumeti, zato se bomo pri oceni njegovega pomena (in pri navajanju nekaterih doslej uporabljenih podatkov) naslonili na kleno marksistično analizo znanega avantgardnega rockovskega glasbenika, bobnarja Chrisea Cutlerja, iz njegove knjige Files Under Popular (November Books 1985).

Nima smisla poudarjati, da je bilo delovanje Suna Raja v bistvu "postmoderno", vsaj če postmoderni preobrat razumemo kot preseganje meja in pregrad med različnimi slogi in "kulturami" (posebej med visoko oz. elitno ter nizko oz. množično). Toda vsaka glasba ima zmeraj tudi družbene razsežnosti, pa naj bo še tako eksplicitno kozmična.

saturnu, disciplini in raziskovanju

Izhodišče Cutlerjevega razmišljanja je v tem, da obstajajo trije različni načini produkcije glasbe: "ljudski" ali slušno/oralni način, pisemeni "klasični" oz. "umetniški" in "elektronski" oz. "medijsko zaznamovani" način. Za prvega in velik del slednjega je – v nasprotju z "umetniškim" – pomembna kolektiva produkcija oz. sodelovanje posameznikov v samem kreativnem procesu nastajanja glasbe.

Gigantsko delo Suna Raja zahteva več kot zgolj pronicljivo poslušalsko izkušnjo. Da bi ga lahko analizirali, se moramo lotiti samih temeljev množične kulture. Na eni strani imamo nakopičeno izkušnjo generacij, na drugi strani pa "svobodo" popolne nevednosti, ko gledamo na svet, kot da bi bil zmeraj povsem nov. Toda korenin preteklega časa ni mogoče izruvati iz sedanjosti. Tako kot govorimo besede in mislimo misli mrtvih, celo dobesedno dihamo njihov zrak. Ta nakopičena izkušnja je zmeraj kolektivna, čeprav temelji na posamičnih izkušnjah posameznikov. To je mogoče razumeti kot kapital človeške zavesti.

Izmenjava med ljudmi je vzajemna in skupna. V tem smislu je "družbenost" ireduktibilna. In kaj naj bo v jedru vzdrževanja tega nereduktibilnega družbenega "prida"? Glasba in ritual, saj v svojo igro pritegneta materialno jedro posameznikov, telo. Sedaj je seveda že jasno, da bleščeča ritualnost Arkestre sega v samo jedro pomena glasbe. Daleč v globine človeškega. Glasba in ritual ne potrebuje besed, delujeta neposredno. Sun Ra je z Arkestro ostal zvest tradiciji, četudi je svojo glasbo venomer snemal in izdajal na ploščah, Arkestro pa je ponujal tudi kot nekakšno bleščečo tržno predstavo. A je vse skupaj daleč presegal z izjemno močjo duha. Umestitev njegovega delovanja v polju kulture ruši vse predstave o "visoki" Kulturi kot nosilki "človeškega", saj jo je profaniral z množično kulturo in s tradicijo. In nam daje vedeti, da kultura ni nikogaršnja lastnina. Početje Arkestre pa je zmeraj temeljilo na neki "objektivni" vsebini, četudi njeno polje enakovredno soustvarjamo poslušalci. Še posebej, kadar smo (so)udeleženi v ritualu.

Med prvobitnimi ljudstvi je ritual dejaven, mimetičen in v prvi vrsti kolektivni pojav, v katerem prihaja do koordinacije delovanja med udeleženci. Lahko bi ga razumeli celo kot obliko kolektivne "misli", nekakšen posrednik skupne zgodovine, navad, tradicij, znanja in

vrednot. Morda je še več. Je ireduktibilno "uživanje" nedosegljivega objekta. Želje, in prav v tem paradoksnem rezu tiči njegova emancipatorična moč.

Vsodobnih kompleksnih družbah so se nekatere ritualne prakse formalizirale (in večinoma prešle v sfero politike v širšem pomenu besede), za njimi pa stojijo vladajoče elite, ki z ritualnimi dejavnostmi potrjujejo in uresničujejo lastne interese. Tu se rodi "napačna, spretna zavest", ideologija, in eden od njenih ključnih znanilcev in častilcev je "umetnost". Ta umetnost le še generira družbeno razlikovanje in razslojevanje. Na jezikovni ravni pride do izključujočega podarjanja individualizacije, na kateri temeljijo družbena razmerja neenakih možnosti. Del ritualnih funkcij prevzame mit. Da se prav v "resni" glasbi skriva ekvivalent starih mitov, je prepričljivo pokazal Claude Lévi-Strauss. Zato je povsem jasno, da sta umetnost in kultura v največji meri dekili kapitalizma in njegove ideologije. In sta – tako kot vse dru-

In prav na tej točki se kot strela iz jasnega pojava Sun Ra s svojim Solarnim mitom in kozmičnim ritualom. Po naključju? Nikakor. Kultura in delo sta ustvarjalni dejavnosti, spreminjata svet, odnose med ljudmi in odnose do sveta. Ljudje pač to, kar je, zmeraj spreminjamo. Če razlikujemo med kulturo kot kolektivnim izrazom ter kulturo kot potrošno dobrino, potem je tudi tisto, kar imamo sicer za pomembno "zahodno" pridobitev ("visoka" kultura), v resnici ponarejena kultura. V zameno tej kulturi kaže postaviti kulturo človeštva kot celote, kajti ta kultura, v kateri se kopiči izkušnja skozi čas, temelji na resničnih človeških potrebah.

Bistveni del zadovoljevanja teh pravnih potreb se je prek afroameriške izkušnje manifestiral v različnih pojavnih oblikah popularne glasbe. To so izkušnje kulture kot kolektivnega izraza, ki so jih Afroameričani (ameriški črnci) – ob stalnih predelavah oblik – obdržali vse do začetka tega stoletja. Kot lastnina, na kateri je temeljil vzpon ameri-

Ko so bili sužnji osvobojeni, še zmeraj niso postali del kapitalističnega procesa. Še naprej so lahko občutili odtujitev v samem osrčju kapitalističnih odnosov, ne da bi bili ideološko vpeti v vladajočo ureditev. V tem je jedro moči bluesa in jazza. Prek afroameriške glasbe je ponovno prišel do veljave kontekst izvajanja glasbe, v ospredju se je ponovno našel izvajalec-avtor, še bolj pa kolektivno izvajanje glasbe ter improvizacija. Zatirana skupnost se je lahko emancipirala skozi svoj glas.

Delovanje Suna Raja in njegove Arkestre je mogoče razumeti kot znanilca ponovne vzpostavitve človeške emancipatorične kulture. Sun Ra je bil kot instrumentalist pregovorno naklonjen elektroničnim in elektronskim glasbilo. Prav na njih je temeljil pomemben del presežkov v njegovem delu. Po Chisu Cutlerju je poenotenje glasbenika in glasbila ključ za osvoboditev novih glasbenih sredstev in nove glasbe same. V igri pa ni samo glasbenik kot posameznik, ampak tudi cel orkester. Arkestra je napredovala z novimi

produkcijskimi sredstvi ustvarjanja glasbe, obenem pa je izhajala iz bogate zgodovine meščanske glasbe. Kot je poudaril Chris Cutler, je Arkestra ponovno vzpostavljala organske in kolektivne odnose med glasbeniki samimi in med glasbeniki ter poslušalstvom, med skupno kreativnostjo in objektivnimi življenjskimi razmerami, ki so značilni za starejšo formo glasbe kot kolektivnega izraza.

V drugem delu 20. stoletja se je napredni duh meščanske glasbe uspal v toku ekspanzivne ekonomije in padal iz krize v krizo. Skladatelji blodijo, eksperimentirajo z novimi formami in izumljajo nove smeri v iskanju temelja, generativnega vira svoje glasbe. Nekateri so se zatekli k formalizmu, nekateri k tehnološkemu eksperimentu, nekateri izvajajo svoja dela kot izvajalci v ansamblih, nekateri so se zatekli k repeticijam, drugi celo k tišini. Toda ni nobenih človeških vrednot in nobenega optimizma, s katerim bi bilo mogoče izraziti

prekritost buržoaznega življenja. Obup in smrt naseljujeta vizije prihodnosti. Kibernetika in religija sta vrata in okno iz sobe strahov. Forma je zadnji steber, ki še stoji – toda ne prenaša nobene teže.

Ob ritualnosti je bil temelj delovanja Suna Raja in Arkestre tudi mit s svojo resnico in modrostjo, ki ju je preverjal skozi znanje in obvladovanje svojega početja. Resnico Rajevega ustvarjanja je mogo-



go – v prvi vrsti dobrini, tržno blago. Umetnost in življenje že dolgo nista več spojeni celoti, temveč pogosto nespravljivi nasprotnici. V povsem realizirani (totalni) kapitalistični družbi ni prostora za avtonomne izraze kulture, ki bi temeljila na enotnosti in povezanosti, temveč se največji del kulture ne more znebiti odtujitvenih učinkov kulture dominantnega razreda.

ške ekonomije, so bili Afroameričani odrezani od starega sveta in obenem niso imeli dostopa do nove dominantne kulture. Zato so razvili svojo (ljudsko) kulturo, ki je črpala iz obeh. Ta kultura je temeljila na ruralni in na urbani izkušnji. Ironija: prav beli rasizem je bil (in ostal) glavni garant kulturnega preživetja Afroameričanov.

če umestiti v "Solarni mit", "Afro-ameriški mit" in "Saturnov mit". Prvi je mit o Zlati dobi ali o dobi Sonca, je "spomin na preteklo dobo", dobo miru in enakosti, dobo, v kateri so vsa ustvarjena bitja živela v enotnosti biti. Sun Ra je že v zgodnjem otroštvu pokazal hrbet krščanstvu, ki ga je videl kot zvestega sopotnika zatiranja, sopotnika, ki je južnim črncem nalagal pasivno sprejemanje rasističnega statusa quo. To spoznanje ga je tudi pripeljalo od gospela k jazzu. Solarni mit je tudi mit o "tistem zunaj", je futuristično igrišče v dobi tehnologije in vesoljskih potovanj. Je mit o novem povratku Zlate dobe, o dobi nove Enotnosti, dobi novega "globalnega plemena", ki se rojeva v Elektronski Svobodi Vesoljske Dobe. Chris Cutler poudarja, da enkratni spoj Starega Mita in Futurističnih načrtov oblikuje in razsvetljuje delo Arkestre: zaradi tega je to delo tako bogato in razodevajoče. Rajeva prihodnost obstaja danes, ne pa v nekakšni neskončni bodočnosti, kot krščanska obljuba. Sedaj, v neosvojenem trenutku.

Ves čas teče v velikem morju Preteklosti, in globlje ko postaja to morje, večje bogastvo nam lahko nariše sedanost. Tisti, ki iščejo to, kar je bistveno, kaj daje smisel, se morajo zasidrali v tem morju in žrtvovati del lastne sedanosti, da se naučijo nauka iz preteklosti, pravi Chris Cutler. Če se želijo učiti, potem morajo dopustiti nekaj tega dragocene časa, da živijo s to Preteklostjo, kajti samo s takšno izmenjavo ima lahko Sedanost smisel. V Rajevi filozofiji je ta smisel izražen v smislu Prihodnosti, ki je takorekoč osvobodjena sedanost, ki obstaja sedaj. Glavna poanta afroameriškega mita je: "Jaz sem, ker smo mi; in ker smo mi, sem tudi jaz." Ni nujno, da tako mislimo. Nujno pa je, da tako živimo.

Arkestra prenaša klico preteklosti, da se razraste v sedanosti; kot biblična Noetova barka prenaša v svojem drobovju seme prihodnosti. Najnovejši model te barke je "vesoljska ladja Zemlja". Iz te drže izhaja še tretji, Saturnov mit. Splošno znano je, da je Sun Ra prisegal, da se je rodil na Saturnu (krožile so tudi govorice, da je imel zeleno kri, vendar so po njegovi smrti potihnille).

Naslov zgodnje – in dolge – skladbe El Suna Raja, "Saturn", je tudi ime njegove oz. Arkestrine založbe. To je bila sploh ena prvih neodvisnih založb, ki so jih ustanovili jazzovski glasbeniki za predstavljanje in izdajanje lastne glasbe. Že na začetku petdesetih let je začel Sun Ra sproti snemati toliko nastopov in vaj, kot je pač zmogel, pri tem pa je zavestno izhajal iz predpostavke, da gre za življenjski projekt. Sprva je plošče, ki jih je izdajal, večinoma podarjal znancem in so krožile med glasbeniki. Nekatere menda obstajajo samo v 50-ih izvodi. Sredi osemdesetih let je bilo na seznamu založbe najmanj 140 naslovov – to je

seveda približno število. V tem, kakor tudi v marsikaterem drugem vidiku Rajevga dela ostaja veliko prostora za špekulacije in širjenje govorice. Morda gre za njegovo zavedanje, da ni točnih taksonomičnih podatkov. Zelo značilno pa je, da se je Sun Ra zavedal možnosti in pomena dokumentiranja svoje glasbe in ni čakal na koga drugega, da bi to opravil zanj. Sun Ra je izdajal plošče tako kot drugi izdajajo časopise: dokumentiral, eksperimentiral in zamrznil je nekatere točke časa. Praktično vsi njegovi zapisi so nastajali med vajami.

Nekoč je izjavil: "Pišem v skladu z dnem, z minuto in s tem, kar se dogaja v kozmosu. Malodane vsaka moja skladba je le nekakšna novica, je kot nekakšen kozmični časopis." Obstajajo plošče z aranžmaji za veliki orkester, improvizacije, eksperimenti z odmevi in čudno, nevsakdanjo instrumentacijo, izbrani deli iz koncertov, posebni projekti (kot recimo "Strange Strings", kjer vsi člani Arkestre igrajo na instrumente s strunami), solo klavir, sintetizator, nekateri posnetki z manjšimi zasedbami itd., itd. Chris Cutler je poudaril, da je celota sestavljena iz precej temeljite kronologije razvoja revolucionarne in izvirne svobodne glasbe. Te plošče so morale požreti ogromno denarja in ga nikoli niso mogle povrniti. Še celo v osemdesetih letih so služile kot plačilo glasbenikom iz Arkestre.

Zaščitni znak založbe Saturn Records je bil v tem, da so bile to osebne izdaje, z ročno narjenimi ovitki, na katerih so bile najpogostejše različne risbe ali de-

stirih članov njegove Arkestre, kako so sedeli v avtu pred nekim klubom v New Yorku in so tako risali po ploščah in ovitkih ter jih pakirali v vrečke in jih nato razpošiljali. To je bilo leta 1980, v 27. letu obstoja Arkestre!

Poleg teh izdaj so posnetki Arkestre izšli še pri različnih bolj ali manj komercialnih založbah. Verjetno je Arkestra ena od najboljše dokumentiranih zasedb v jazzovski zgodovini, četudi njihovo delo ni doseglo širokih množic. Odgovor je na dlani (Chris Cutler): "Raju je zelo jasno, kje je. Ni nekakšen brezdelen sanjač, je garač in v tem, kar počne, ni samo politične vsebine. Ni dvoma, da gre na njegovih koncertih za afroameriško kulturo, edinstven sadež afroameriške dediščine in afroameriške zavesti. Koncert Arkestre je kot kompendij, zbirka dosežkov afroameriške glasbe: od starega in modernega jazzu in vseh točk vmes, do afriškega high-lifa, egipčanskih maršev, tolkalskih orkestrov, voodoo glasbe, glasbe transa in tako naprej. To je svobodni kolektivni izraz tega, česar se zavedamo, da smo."

Sklenimo intergalaktično tuzemsko potovanje s kratkim Cutlerjevim opisom Mojstra iz leta 1985: "Ali je ob vsej resnosti mogoče razumeti, da Sun Ra ni predvsem zabavljak, vodja skupine, ekscentrična osebnost, temveč Starešina, filter modrosti, vodja ceha, ki je dejaven pri prezentaciji in ohranjanju moči Misterija ceha? Da, to je ta Sun Ra, ki se odseva v globokem, skoraj religioznem prirojenem spoštovanju do svojih bližnjih,



foto: Mark Rudolf

koracije članov skupine, ki so jih napravili naravnost na beli karton, in notranji črni krog na plošči. Tu in tam so uporabili fotografije, prilepljene na ovitek in zavite v plastično folijo. Nekatere pa so tudi natisnjene. Večinoma podajajo minimalno informacijo. Bilo jih je tudi nekaj, na katerih ni bilo niti imen članov skupine. Ena sama izdaja se je lahko pojavila v celim nizu različnih ovitkov, včasih celo z različnimi naslovi. Chris Cutler se spomni Suna Raja in

v nevsakdanji, puščavniški in totalni disciplini, ki jo zahteva in dobiva od vseh, s katerimi dela, in v njegovi nedvoumni moči, da spreminja človeške usode."

Sedaj ga ni več. Ali je bil prvi ali zadnji?

(I)zbral in priredil neptunovec
Rajko Muršič

Sun Ra & His Arkestra:

A Quiet Place in the Universe

(Leo Records, 1994)

Sun Ra and The Year 2000

Myth Science Arkestra:

Live at the Hackney Empire

(Leo Records, 1994)

Sun Ra & His Arkestra

with Symphony Orchestra:

Pleiades

(Leo Records, 1993)

Med ploščami, ki so izšle po smrti Suna Raja, velja posebej opozoriti na izdaje pri založbi, ki nam zmeraj znova prinaša prijetna presenečenja, pri londonski Leo Records.

Gre za (večinoma) doslej neizdane posnetke Suna Raja in Arkestre. A Quiet Place in the Universe je morda še najbolj dostopen splošnemu okusu, saj gre za nekoliko lahkotnejše poletne skladbe z veliko tolkali in bolj plesnimi aranžmaji. Sun Ra se na teh posnetkih igra z orglami (redkeje s sintetizatorjem), vendar v klasičnem jazzovskem kontekstu. Na tej plošči se Arkestra predstavlja kot pravi klasičen veliki orkester z nekaterimi izjemnimi izskoki iz tradicije.

Pravo poslastico prinašata dvojna CD-ja. Plošči Pleiades in Live at the Hackney Empire sta bili posneti v dveh zaporednih večerih leta 1990 (druga je del multimedialnega projekta) in sta obe skupaj izjemni deli velikega mojstra. Skorajda ni mogoče opisati neverjetne raznolikosti izvajane programa, izjemne izvedbene globine in prepričljivega muziciranja vseh glasbenikov, presunljivih zvočnih domislic, ki so očitno nastajale spontano in sproti v nekem zelo kreativno delujočem ambientu, hrupnih improvizacij, ki so jih razvili vsi glasbeniki skupaj do meja možnega (in tudi čez), nekaterih Rajevih pesmi in skladb (npr. briljantne Other Voices). Sun Ra in njegov Orkester Mitične Znanosti sta v Hackney Empire prikazala prav vse razsežnosti afroameriškega duha: od najbolj ekstatičnih do meditativnih, od "džungelskih" do vesoljskih ter od klasičnih do avantgardnih. Tudi Pleiades (po naše Gostosevci) nas na gosto obsipljejo z zvoki, ki v nobenem,

še tako raztrešenem trenutku niso naključni. Še manj naključno je, da ploščo sklone Chopinov preludij v A duru, op. 28, št. 7. To je Rajev poklon klasiiki. Prava učna ura!

To je kvintesenca mojstrovega obdobja tu na Zemlji in prava lekcija za vsakega trdobočnega, ki je prepričan, da se v glasbi kaj bistvenega ne more več zgoditi!



O 15. reviji mladinskih
pevskih zborov Slovenije
v Zagorju ob Savi, 1996

PETNAJSTIČ ZAGORJE

Spet je za nami cela vrsta najrazličnejših občutkov, ki so se nazadnje stili v prijetno doživetje – v ponovno spoznanje, kako pomembno je zborovsko petje kot ena izmed poti glasbenega izražanja. Vendar pa nam daje tako srečanje tudi možnost umestitve kulturnega in glasbenega življenja v širši sociološki prostor v sedanjem zgodovinskem trenutku. Rezultat revije, ki se je zrcalil v umetniško kvalitetno izvedenih in psihološko poglobljeno interpretiranih skladbah, bi nam moral biti spodbuda in upanje, da se je mladinsko zborovsko petje (v večini) osvobodilo ideje množičnega nastopanja in zastopanja ideje in da ima danes zborovsko petje predvsem glasben značaj in funkcijo umetniškega udejstvovanja.

Ves čas zborovske prireditve (na koncertih, v brošurah, na sestankih glasbeno-pedagoških delavcev) so se nam odkrivala problematike zborovstva; le s tem je neločljivo povezan šolski sistem in prav ta se, kot je bilo največkrat poudarjeno, le v redkih primerih zaveda pomena in pomembnosti glasbe, ki se v najbolj množični obliki manifestira prav v zborovskem petju otrok. Pa vendarle naj taka problematika ne bi onemogočila in zasenčila čistega glasbenega izražanja, kajti navsezadnje smo bili z vsakim nastopom poslušalci in pevci soočeni le z glasbo samo – problemi, razmere, pogoji in okoliščine, v katerih je ta glasba nastajala, so bili v zakulisju. Tako se je pred nami zvrstilo veliko nesproščene in prestrašene petja, petja, ki je še vedno povečevalo (že preživeto) udarniško idejo korakanja, veliko je bilo tehnično nedozorelega petja, nerazumevanja besedil in kot najbolj problematično se je pokazalo izvajanje renesančnih skladb...

Dogajale so se še številne pomanjkljivosti, a privlačnejša je bila tista plat revije, ki nam je razkrivala glasbeno bistvo otroškega in mladinskega zborovskega petja, in eno od takih bistev je "inspiriralo" tudi naslov tega prispevka. Največ, kar je srečanje ponudilo, je prav spoznanje takih trenutkov, ko je skupina otrok muzikalno tako enovito živela, da je glasbo na "kjer vodice žubore, žubore in klotajajo" izrazila tako, da so te vodice pred nami dejansko žuborele, da je sonce res sijalo... Vsakič znova se nam je torej potrjevalo, kako lahko le zborovodja "izvleče" iz skupine tisto interpretacijsko novitost, ki pogojuje, da postanejo navsezadnje tehnične sposobnosti otrok le še sekundarnega pomena. Zato nam je in nam mora biti marsikateri glasbeni utrinek s te revije izhodišče in cilj razmišljanja in doživljanja.

Ob vsem tem nam je revija ponudila tudi vpogled v slovensko mladinsko zborovsko literaturo, ki se je izkazala za bogato, raznovrstno in zanimivo – od priredb ljudskih in ljudskih napevov, obogatenih s sodobnimi kompozicijskimi sredstvi, do povsem eksperimentalnih skladb. Vendar pa je kljub vsemu potreba slovenskega prostora po sodobni zborovski literaturi tako velika, da sta Svet revije in ZKOS ustanovila natečaj za mladinske zborovske skladbe. To je bila novost, ki jo je prinesla letošnja zagorska zborovska revija in je hkrati edinstvena spodbuda za skladatelje in izvajalce. Nekatere izmed skladb vključujejo improvizacijo, gibanje, vpletajo sodobne tokove zabavne glasbe in probleme, ki so del otrokovega vsakdana (Blaž Rojko – Radijski val), spet druge so bolj konvencionalne in muzikalno bolj izrazne (Jakob Jež – Sonce boža tačice, Ambrož Čopi – Deček in cvet...). Moto letošnje revije je bila melodija pesmi Najlepši čas, mladosti čas, vendar je bil čas tega srečanja lep in poln lepih doživetij tudi za tiste, ki smo že prerasli starostno mejo mladinskega zborovskega petja oz., kot je nekdo dejal: "Najlepši je tisti čas, ki ga živimo."

Urša Šivic

NOVICE

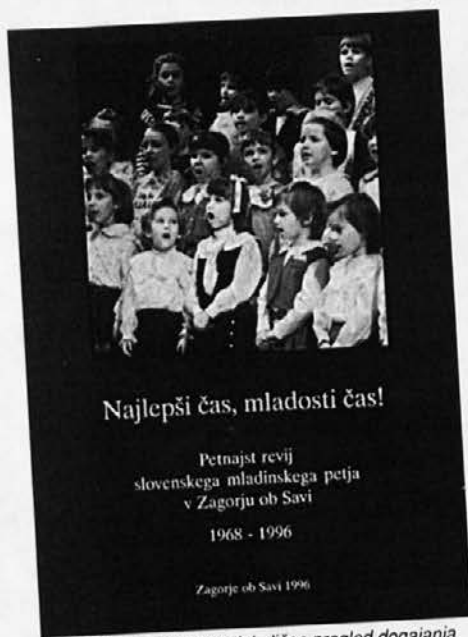
Mešani mladinski pevski zbor Veter iz Ljubljane in Mešani zbor Srednješolskega centra iz Velenja sta se na mednarodnem zborovskem tekmovanju v belgijskem Neerpeltu zares izkazala. Ljubljanski Veter, ki ga vodi Urša Lah, se je tega tekmovanja udeležil prvič. Tekmoval je v kategoriji C in dosegel več kot 98 točk. S tem si je v svoji kategoriji priložil najvišje mesto in prvo nagrado s priznanjem summa cum laude. Velenjski zbor se je pod vodstvom Danice Pirečnik v Neerpeltu uspešno preskusil že leta 1990 in je tokrat tekmoval v najvišji kategoriji F. Spet se je izkazal in dosegel najvišje število točk ter prvo nagrado s priznanjem cum laude. Uvrstitvi v močni mednarodni konkurenci (v vseh šestih kategorijah je tekmovalo več kot osemdesetih otroških in mladinskih zborov iz 21 držav) sta slovenskemu mladinskemu zborovskemu petju zares lahko v ponos.

Flavte, flavte... V soboto, 11. maja je v Zagorju žrgolelo. Prizadevni organizatorji so pod naslovom **Dan mladih flavtistov v Zasavju** v prostorih Glasbene šole in Osnovne šole Slavko Grum pripravili pravi flavtistični praznik. Cel dan so se vrstile delavnice, predstavitve glasbil, predavanja, razstave



Veter z zborovodkinjo Uršo Lah pod improvizirano slovensko zastavo slavi uspeh.

nosilec zvoka, notnega materiala in instrumentov, drobni in veliki koncerti, pa še kviz in skupinski nastop mladih... Množici slovenskih pedagogov, nastopajočih flavtistov in zagnanih mladih glasbenikov se je pridružil znani italijanski mojster Mario Ancillotti, ki je prikazal vzorčno učno uro flavte, zvečer pa dan sklenil s koncertom. Organizatorji na Glasbeni šoli Zagorje so izdali tudi izredno lično brošuro z natančnim programom celodnevne prireditve.



Najlepši čas, mladosti čas!

Petnajst revij
slovenskega mladinskega petja
v Zagorju ob Savi
1968 - 1996

Zagorje ob Savi 1996

ZKOS je ob obletnici izdala ličen pregled dogajanja na petnajstih zagorskih revijah.

INTENZIVNA NEGA

Süddeutsche Zeitung
so konec aprila objavili
članek Donate Elschen-
broich, ki na svoji način os-
vetljuje osebnost velikega violin-
ista Yehudija Menuhina.

Leta 1943 so Felixu Mendelssoh-
nu predstavili 12-letnega čudež-
nega dečka, čigar violinska igra
je bila pozneje vzor generacijam
violinistov: Josepha Joachima.
Mendelssohn je menda rekel: "Na
inštrumentu se nima več kaj do-
sti naučiti, kar otroku manjka, je
izobrazba."

Yehudi Menuhin, ki je to anekdoto često
citiral, je leta 1963 v Angliji osnoval glas-
beni internat za 50 otrok z vsega sveta.
Mladi glasbeniki naj se tu ne bi le izpopol-
nili do vrhunske ravni igranja na inštru-
ment, ampak naj bi pridobili čim bogatejši
profil poklicnega glasbenika, vsestransko
izobraženega, odprtega za vse oblike umet-
niškega izražanja. Skladanje, gledališka
igra, koncerti v bolnišnicah in domovih za
ostarele, dnevni koncerti za učence v inter-
natu, kjer se predvsem učijo poslušanja, so
elementi tega, kar v tej šoli imenujejo
Yehudijeva filozofija: glasba kot medčlo-
veško dogajanje.
Menuhin je želel
predvsem dvi-
gniti raven
šolanja

Stephen Potts. "Vsi otroci sklada-
jo. Seveda veliko poustvarjajo in
se posvečajo velikim klasičnim
delom, vendar jih ne omejuje-
mo."

Danes Menuhin, ki je bil 22.
aprila star 80 let, veliko govori
tudi o svojih čisto zasebnih motivih
za osnovanje te šole. Sam je že kot
deček koncertiral po velikih koncertnih
odrih in ni nikdar doživel vsakdanjika šolar-
ja. Predani starši in najboljši učitelji njegov-
ega časa so mu v otroštvu stali ob strani s
skrbjo in ga spodbujali. Življenje med vrst-
niki pa je pogrešal.

Zdaj pa tudi Lord Menuhin lahko reče
"hodim v šolo". To dela rad in redno. Ko v
svoji šoli poučuje, ko dirigira zboru in
orkestru, ko z učenci sede h kosilu, deluje
sproščeno in je očitno srečen, ker je ure-
ničil mladostne sanje. Včasih gre s šolskim
orkestrom na turnejo, dirigira njemu lastno
lebedečo imenatančno – s kretnjami poda-
ja predvsem smisel skladbe. Otroci z do-
konca izvlečenimi antenami, spoštljivi in
domačni hkrati, sledijo staremu mojstru v
vseh svoboščinah glasbenega izraza. O
metodah njegovega poučevanja poročajo
nekdanji učenci zelo različno. Poln asociacij
je pogosto nepredvideno in precej zmeđeno
skakal s teme na temo, saj je vse življenje
iskal nove tehnične pristope, nove impulze
iz vzvodnih tradicij in vselej poskušal
pritegniti učence na ta "potovanja": v indi-
jsko fazo, nekaj let pozneje v kitajsko... Še
danes je Menuhin kot učitelj popolnoma
neortodoksen.

Menuhin je često zelo spontano izbral
učence. Ko ga je nekoč v Bernu romunska
družina navdušila s svojim muziciranjem na
ulici, je kar takoj povabil njihovega 11-let-
nega sina v svojo šolo in mu podelil
štipendijo. Vendar na splošno veljajo v tej



okolja. Nemirni pa postanejo pri
učiteljici Alexandrove tehnike, ki
nadzoruje njihovo držo, razvija z
njimi notranje slike gibljivosti in
ritmično izmenjavanje med na-
petostjo in sproščenostjo. Vaje:
spusti se, prepusti se, "pričaku-
joča praznina", pač ne odgovarjajo
tem otrokom. Celotekateri starši se bo-
je, da je na tej šoli vadenje prikrajšano. Leta
in leta so vlagali energijo v otroke in se
boje, da ne bodo zdržali konkurence, kajti
učenci Menuhinove šole se redkeje prijavl-
jajo na mednarodna tekmovanja kot otroci z
vzhodnoevropskih specialnih šol. Dejansko
so dnevi v Menuhinovi šoli prekratki za vse,
kar predvideva ta "intenzivna nega": dram-
ski krožek, urjenje poslušanja, pouk kompoz-
icije, postavitev glasu, komorna glasba, študij
glasbene literature... Vsak učenec ima
tudi drugi instrument. Kot v vseh glasbenih
internatih tega sveta se tudi tu učitelji in-
strumentov in učitelji drugih predmetov
borijo med seboj za učencev "najugodnejši
čas". Kaj pa naj profesor matematike še pri-
čakuje v poznih popoldanskih urah? Kljub
temu so šolski uspehi nad povprečjem dru-
gih privatnih šol. Direktor šole Nicholas
Chrisolm pravi, da je to zato, ker pri njih
otroci vedo, kaj je motivacija. Učijo se v
majhnih razredih in se znajo takoj skoncen-
trirati, ko je potrebno. V šoli se dobro poču-
tijo. Medtem ko so se v splošnih šolah so-
šolci iz njih norčevali zaradi drugačnosti, tu
odkrijejo, da so še taki, ki radi igrajo violino
po štiri do pet ur na dan. Z zadržkom pa se
spominja svojega šolanja Indijec Jagdish
Mistry, ki izhaja iz kaste, v kateri zahodna
klasična glasba nima tradicije. Po šolanju se
je težko vključil v poklicno življenje, ker je
imel prevelike ambicije in ob-
nem preveč

OB MENUHINOV

za
godalni
podmladek
zahodnega sveta,
kjer v zgodnjih šestdesetih
letih izgled niso bili posebno dobri,
konkurenca iz azijskih dežel pa izredno
močna. Ker pa ima po Menuhinovem
prepričanju glasba kot svetovni jezik tudi
mirovno poslanstvo, je bila ta šola od vsega
začetka mednarodna v najširšem pomenu.
V Surreyju južno od Londona je veliko
značilnih angleških internatov, Menuhinov
pa je poseben in toliko, da ga financira
angleška država, čeprav je privaten. Pri
mednarodnih mecenih je šola priljubljena in
z dobroteljnimi koncerti so jo podpirali celo
Rolling Stones, del sredstev pa prispeva
tudi Evropska fondacija za kulturo. Zato je
šola pri izboru učencev ni odvisna od
zaslužka staršev.

Preden je Menuhin osnoval ta internat, je
obiskal vrsto posebnih šol v Rusiji, kjer so
otroke, ki so jih sistematično izbirali po
vseh sovjetskih republikah, zelo zgodaj in
rigorozno trenirali za visoko tehnično raven.
Z njo so v mednarodnem merilu ti učenci
dosegali izredne rezultate, vendar je
Menuhin pri njih pogrešal bogatejšo kul-
turno podlago za muziciranje. Zato naj bi v
njegovi šoli neobhodno dolgoročno vadenje
ne bilo, kakor pravi on sam, delo "osaml-
jenega bobra", ampak naj bi se prepletalo z
razvijanjem kreativnega potenciala. "Pri-
zadevam si za vseobsegajočo glasbeno
izobrazbo, za vse mnoge dimenzije muzici-
ranja," pravi umetniški direktor šole,

šoli
stroga pravila za sprejem. Od 500 prijavl-
jenih vsako leto povabijo na avdicijo
kakšnih 100 otrok, starih od 8 do 12 let, in
le kakšnih 8 jih nazadnje sprejmejo. Ozirajo
se za nadpovprečno tehnično in muzikalno
ravnijo in poskušajo začutiti, če v otroku
obstaja intenzivna nuja po izražanju,
sposobnost glasbene koncentracije, poseb-
na žilica za nastopanje. Predvsem pa učitel-
je pri odločanju vodi otrokov potencial, ki
daje slutiti, da bo lahko vsrkal vse, kar mu
ta šola nudi.

Večina otrok je obsedena s svojim inštru-
mentom. Imajo najvišje zahteve do lastne
virtuoznosti in hočejo predvsem vaditi. Tri-
najstletno hrvaško čelistko smo vprašali, če
ima rada nedelje. Odgovorila je: "Ja, ker ni
pouka in lahko res v miru delam." Vendar
pa se lahko nadarjeni otroci, ki jih prezgo-
daj posrka občudovanje virtuoznosti, znaj-
dejo v slepi ulici. Kolo se vrti vedno hitreje,
vse mlajši otroci na mednarodnih tekmo-
vanjih presenečajo s tehnično vse težav-
nejšimi, vse hitreje odigranimi deli. To
poskušajo učitelji na Menuhinovi šoli urav-
novesiti: s tišino. Po jutranjem nagovoru, ko
preberejo pesem ali delček pripovedi, sledi-
jo 3 minute molka. Otroci naj bi se naučili
muzicirati tudi pavze, ki so pljuča glasbe. V
takih trenutkih se namreč zavedo zvokov

strahu.

Največ je zanj
pomenil kontakt s samim

Menuhinom, ko sta študirala glasbo 20. sto-
letja, saj je črpal naravnost iz učiteljevih
osebnih izkušenj, nagnen – Menuhin je
osebno poznal Bartoka, Ravela, Enescuja...
Danes je Jagdish član znamenitega Ensem-
bla Modern.

Kljub vsemu Menuhinova šola dokazuje,
kakor verjame Sir Simon Rattle, da je
mogoče povezati visoke dosežke s har-
monično razvito osebnostjo in da otrok ni
treba oropati otroštva samo zato, ker so si
postavili zahtevne naloge.

Vsi absolventi te šole ne napravijo velike
solistične kariere, vsi pa dosežejo visoko
raven. Tudi poklic pedagoga se jim ne zdi
manjvreden, saj so sami doživeli učitelje, ki
jih je ta naloga popolnoma izpolnila in zado-
voljila. In še to – tu nikogar ne silijo v po-
klicno glasbeno kariero. Ko sem ob obisku
šole na opoldanskem koncertu poslušala
15-letnega violinista, kako brezhibno in z
zanosom igra Griegov sonato, sem si mis-
lila, da bo verjetno postal poklicni glas-
benik. A kaj bo zgubljenega, če si bo
premisli? Spominjal se bo šolskih let, v
katerih je bil deležen zaupanja v lastne
sposobnosti in v katerih je razvil vero v last-
no mojstrstvo. Pa še vse življenje bo znal
odlično igrati violino.

Prevedla M.H., povzela K.Š.

SPOMINSKI UTRINKI PIANISTKE MARINE HORAK

GM Yehudija Menuhina si osebno spoznala ob njegovi šestdesetletnici...

MH: Je res od tokrat minilo že dvajset let? Bilo je v Holandiji. Stanovala sem v čudovitem gradiču Queekhovnu, sedežu fundacije Eduard van Beinum, ki podpira raznovrstne umetniške podvige. Tu so stanovali tudi člani komornega orkestra Camerata Lysy, ki ga je ustanovil Menuhin, vodil pa argentinski violinist ukrajinskega porekla, Alberto Lysy. Projekt je imel dvojni namen: bil je šola skupinske igre pa tudi nastopajoč ansambel. Seveda je sodeloval tudi v programu proslavljanja Menuhinovega 60. rojstnega dneva in tako smo stanovanke Queekhovna postali del dogajanja. O Menuhinu sem do takrat vedela toliko, kolikor pač vemo o svetovno znanih umetnikih, poznala sem ga s plošč in s televizije, nekaj se mi je sanjalo o tem, da se zavzema za humanitarne projekte. Od takrat pa me je kar nekaj let življenjska pot zanašala v njegovo bližino.

GM Poklicno ali zasebno?

MH: Oboje. In v obeh primerih se je pokazal kot človek izredne širine, velik

skupnosti pripravljala studijo o položaju mladih glasbenikov v Evropi, se je dogajalo, da sem tu in tam naletela na nezaupanje. Nekateri forumi mi niso hoteli verjeti na besedo, da res delam v sporazumu z organizacijo gospoda Menuhina. Zahtevali so pisne dokaze, sicer se niso bili pripravljeni pogovarjati z mano. Navajena bolj neposrednega – morda bolj slovenskega – pristopa, sem se včasih razburila in povedala svoje mnenje. To pa je bila, po Menuhinovem kodeksu, napaka. Ko se je eden izmed nezaupnikov pri njem pisno pritožil, mi ni ostalo drugega, kot da se opravičim.

GM Sta se srečala tudi čisto "glasbeno"?

MH: Večkrat sem nastopila s člani Camerate Lysy, v Menuhin School of Music pa tudi s Simonom Nicholom, ki je tam učil klavir. Še danes se mi zdi posnetek Pomladnega obredja Igorja Stravinskega za klavir štiriročno eden mojih največjih dosežkov, in to ne nazadnje tudi zato, ker je bilo ozračje v tej šoli tako prirčno. Vsi ti izjemno nadarjeni, na pol "čudežni otroci", so se znali tako iskreno navdušiti, da sem se počutila bolje kot v marsikateri ugledni koncertni dvorani. V Londonu pa sem res imela nekoč priložnost pri Menuhinu doma zaigrati nekaj skladb. Njegova kritika, bolje rečeno spodbuda, je zvenela

valo sodelovanje v Amnesty International. S skupnimi močmi smo si prizadevali doseči izpustitev argentinskega pianista Miguela Angela Estrella, ki je bil po nedolžnem zaprt v Urugvaj... Tudi obe Menuhinovi sestrji – pianistki – sta izjemni osebnosti. V Holandiji sem spoznala starejšo, Hepzibah. To je bila čudovita ženska. Vaditi ji skoraj ni bilo treba, imela je neverjetno tehniko in znala se je vživeti v glasbo, se prilagoditi zelo različnim partnerjem. A ko je igrala z bratom, se ji ni bilo treba prilagajati. Ko sem prvič poslušala njune magično čiste interpretacije Beethovnovih sonat, se mi je dozdevalo, da je to napopolnejša simbioza, iz katere veje vsa človečnost, ki jo oba tudi sicer zastopata v življenju, čeprav vsak na svoj način. Hepzibah je imela z možem, Avstrijcem židovskega porekla, ki je preživel koncentracijsko taborišče, v svoji londonski hiši center za mladostnike, ki so se znašli v težavah. Zakonca sta jih obravnavala kot lastne otroke in jim pomagala na poti v normalno življenje... Meni je Hepzibah v prvih londonskih letih stala ob strani kot "duhovna mati" in me spodbujala, naj ostanem zvesta svojim razmišljanjem. Njen socialni čut ji je takorekoč oteževal poklic glasbenice, saj je slava in zunanji blisc nista prav nič pritegovala. Ko je zbolela za rakom, se je še vedno veselila vsakega sončnega žarka in prijaznega obraza. Njena prezgodnja

OSEMDESETLETNICI

humanist.

Moj tedanji življenjski partner je v Holandiji in v Londonu delal za več Menuhinovih projektov. Ko sva mu omenila, da se bova poročila, je spontano vrgel roke v zrak in rekel: "Čudovito, igral vama bom na poroki!" In to niso bile le besede – pri cerkvenem obredu je zaigral Bachov preludij iz Partite v E duru. Medtem ko je duhovnik govoril obredne besede, se je iz zakristije slišalo tiho brenkanje, kot bi miška škrebala po strunah. Gospod Menuhin je namreč vadal, z levo roko, brez loka. Tudi za ta "nastopek" se je posebej pripravljala! Njegova preprostost in prisrčnost sta me vselej navduševali... Med njegovimi projekti sem najbolje spoznala Live Music Now, ki danes deluje v mnogih evropskih državah. Koncerte organizira tam, kjer sicer ne pričakujemo klasične glasbe "v živo": v domovih za ostarele, v bolnicah, tovarnah, zaporih. Na ta način skuša popestriti življenje ljudi, ki redko in težko pridejo do kulturnih dobrin, hkrati pa nudi mladim glasbenikom širše možnosti nastopanja. Menuhinu se nikoli ni zdelo zamalo igrati z mladimi neizkušenimi glasbeniki. Doživela sem, da je ob ustanovitvi francoske sekcije LMN v neki tovarni blizu Pariza skupaj z mladimi igral Schubertov trio.

Menuhin pa ni le prijazen in srčno dober, je tudi zahteven. Izhaja iz visokih moralnih postavk, zase in za druge. Ko sem v okviru LMN za komisijo Evropske



Mali Nigel Kennedy z učiteljem Menuhinom v glasbenem internatu.

mehko in očetovsko. Prosila sem ga za nasvet glede novega mentorja. Rekel je, da ne potrebujem učitelja, marveč naj raje delam sama.

GM Se pravi, da si spoznala tudi Menuhinovo družino. Je v njej več glasbenikov?

MH: Seveda. Sina Jeremyja, pianista, sem spoznala v Holandiji, ko je s člani Camerate Lysy slavil rojstni dan. Podobno kot oče je dajal vtis mirne nepretenciozne osebnosti. Pozneje sva se spet srečala v Parizu. Oba sva tam koncertirala, stanovala pa sva pri družini Hagenauer, s katero naju je povezo-

smrt me

je zelo prizadela.

Mlajšo Menuhinovo sestro pa sem spoznala prek njenega moža, ameriškega pianista Joela Rycea, ki je zaradi težke osebne krize prišel v stik z Jungovo metodo psihoterapije in je danes priznan terapevt v Londonu. Bil je eden prvih, ki me je usmeril v raziskovanje lastne duševnosti in mi dal razumeti, kako pomembno je tako iskanje za glasbenikov razvoj... Njegova žena Yalta, Menuhinova sestra, je žal ostala senca brata in sestre, a kdor jo pozna, ve, da je izredna pianistka. Se posebej pa mi je všeč njen življenjski slog. Je pravi "hippie", ki še danes pri sedemdesetih hodi okrog v dolgih indijskih oblekah, s trakom prek čela. Iz nje vejeta skromnost in zanimanje za sočloveka.

GM Se tudi Menuhin ukvarja z vzhodnjaškimi filozofijami?

MH: Znano je, da se ukvarja z jogo. Tudi pri hrani je natančen, je vegetarijanec in menda ne pije alkohola. Moj soprogr Richard pa je doživel, da je po delovnem sestanku v hotelu v južni Franciji Menuhin prisotne povabil na večerjo z besedami: "Imate radi ribe... in belo vino?" Ko so mu pritrdili, je poklical natakarja in vse to naročil. Tedaj se jim je pridružil Menuhinova soproga Diana. Menuhinova sramežljivost je postala očitna. Kot šolarček, ki so ga zalotili, ji je poskušal razložiti "naročilo", in nikoli nismo izvedeli, ali se je nameraval tudi sam pridružiti kosilu... Nekoč, ko sem bila na obisku v njegovi londonski hiši, pa me je presenetil duh po pečenki, ki je intenzivno zavel iz kuhinje...

Kaja Šivic



Profesor Sešek z učenci po "pustnem" nastopu.

Kdo je pravzaprav profesor Armin Sešek, prijazni učitelj violine, pri katerem se večina učencev tako dobro počuti?

V času napetosti v Sloveniji se je začel v Beogradu tako slabo počutiti, da se je odločil z mlado družino zaživeti pri nas. Tako je v teh nekaj letih poučeval že na različnih slovenskih glasbenih šolah, imel dve poletni šoli za violiniste in je trenutno profesor na Srednji glasbeni šoli v Ljubljani. Od leta 1994 je vrsta njegovih učencev prejela nagrade na tekmovanjih – v Gorici, v San Bartolomeu, v Stresi in v Ljubljani. Mala Ilena Hevka je letos v Stresi v svoji kategoriji dosegla celo 100 točk. Armin Sešek je kot odlični violinski pedagog zaslovel že v Beogradu in celo v Čupriji, kjer je posebna internatska šola za godalce.

2 Naj vas najprej povprašam po tej zanimivi ustanovi, ki ste jo dodobra spoznali.

Na čuprijski glasbeni šoli za mlade talente so imeli prav poseben pristop. Preliminarno so izbirali otroke po vsej Jugoslaviji, nato so po ožji izbiri povabili na pogovor starše in jim pojasnili, za kaj gre, v čem so prednosti te "poklicne" šole. Sledili so sprejemni izpiti.

2 To je pravzaprav idealno...

No, po eni plati je seveda idealno. Zelo so si prizadevali tudi za organizacijo kulturnega življenja učencev. Nikoli ni bilo težav z obiski koncertov, razstav, celo gledaliških predstav v Beogradu... In vendar sem nekoliko skeptičen do šole internatskega tipa. Svojega sina v tako šolo ne bi dal. Res ima prednost v hitrem ostro profesionalnem dozorevanju, ampak tisto, kar čustveno pridobiš v družini, pri očetu in materi, je nenadomestljivo. Sam nimam rad, da prihaja do "nadomestčanja". Sem učitelj violine in se zelo trudim za svoje učence, nočem pa zanje biti ata, mama, teta..., ker mislim, da to ni zdravo. V nsaprotnem primeru lahko celo življenje iščeš ravnotežje. Zelo težko je obdržati pravo distanco, če sploh lahko govorimo o distanci – otroci ti namreč zlezejo pod kožo.

2 Menda ste začeli poučevati najprej odrasle...

Vse sem začel najprej. Najprej sem poučeval študente. Zelo sem bil ponosen nase, ko se je kolegica, ki je trikrat padla pri izpitu, po moji pomoči pri četrtem poskusu zelo dobro odrezala in pripravila profesorjem presenečenje. To je bil zame prvi znak, da bi bil na tem področju lahko uspešen. Pravzaprav sem si želel poučevati, delati z drugimi, in imeli so me za malo norega, ko sem se odpovedal igranju v orkestru. Ko sem dobil mesto na srednji šoli, me je bilo strašno strah, kako bom delal z majhnimi otroki. Nihče mi ni hotel nič svetovati, počutil sem se kot slon v trgovini s steklom. Sicer sem sam nekoč imel odličnega profesorja, enega najboljših v nekdanji Jugoslaviji, in sem mu izredno hvaležen za vse, kar sem se pri njem naučil, vendar sem pri poučevanju marsikaj spremenil. Zdi se mi, da sem nekoliko skrajšal pot do vitruoznih rezultatov, ne da bi okmil kvaliteto pouka. In pomembno se mi zdi, da sem to dosegel v nekoliko bolj sproščenem ozračju. Če pri otroku ustvarite vzdušje, v katerem pozabi, da od njega kaj resnega pričakujete, boste dobili več. Ni dovolj, da otrok dobro igra, mora se mu

TUDI IZ NAJSLABŠEGA UČENCA SE DA KAJ NAREDITI

Pogovor z violinskim pedagogom Arminom Seškom

zdeti lahko, da dobro igra.

2 Za to potrebuje dobro tehniko.

Zelo vztrajam na dobri tehniki, vendar mislim, da se morata tehnika in muzikalnost razvijati hkrati, muzikalnost mora provocirati tehniko, tehnika pa mora sproščati muzikalnost. Ko sem se zaposlil na šoli, sem bil pripravnik, čeprav sem imel za seboj 12 let igranja v orkestru Beograjske filharmonije. Moral sem imeti mentorja in šele z njegovim priporočilom sem lahko delal strokovni izpit in dobil naziv profesorja. Dobro se spominjam, da mi je mentor rekel: "Tudi iz najslabšega učenca se da kaj narediti." Danes stremim za tem, da ne bi imel v razredu zvezd, ampak da bi bil ves moj razred učencev na visoki ravni. Prizadevam si, da z vsemi enako ravnam, ugotoviti poskušam, kaj kdo od mene potrebuje in mu to tudi dati, kolikor pač znam.

2 Kako pa obravnavate posluh, ki je pri igranju violine zelo pomemben?

Seveda sem zelo vesel priznanj in nagrad, ki jih dobivajo moji učenci, ampak enako če ne še bolj sem vesel otroka, ki sem ga poučeval tu v Ljubljani. V začetku je bil popolnoma brez posluha. Na sprejemnem izpitu ni bilo niti enega pozitivnega znaka. Po enem letu dela z njim sem komaj našel ton, ki ga je lahko ponovil. Nato sem začel okrog tega tona krožiti, oblikovala sva veliko sekund po malo terco, širila sva razpon in ko je odhajal, je pravilno zadel celo D durovo lestvico, ugibal je tone po imenu... Zanj, ki se je zavedal, da ne bo violinist, je bilo to toliko, kot za nekoga drugega zaigrati Brahmsov koncert. Tudi včeraj sem imel nadvse prijetno uro z deklico iz Idrije, ki je bila v začetku brez posluha. Tri leta se vozi k meni – zdaj jih ima sedem. Veliko sva se igrala in se navadila drug na drugega in včeraj mi je prvič zaigrala s krasnim vibratom.

Prepričan sem sicer, da se prirojena muzikalnost, ki se kaže tudi v dobrem posluhu, povezuje s fiziologijo, vsaj pri violinistih je tako. Zato sem glede violinističnih sposobnosti pri otrocih s slabše razvitim posluhom nekoliko skeptičen. Vem pa, da se prav z violino da razviti posluh.

2 Kje in kdaj ste začeli s prav majhnimi?

V Čupriji. To je bil zame šok, eno leto od nivoja nisem spal. Po nekaj nagradah mojih učencev na beograjski šoli so me povabili v Čuprijo in ponudili so mi tako masten honorar, da nisem mogel odreči. Intimno sem bil seveda prepričan, da so me povabili prezgodaj. Tudi danes mislim, da se moram še marsikaj naučiti, zlasti pa takrat. Ko mi je direktor rekel: "Veste, ko pride komisija z Akademije na letni izpiti, hočem, da je

čisto jasno, zakaj smo vas angažirali!", sem dobil kar kurjo kožo. Nihče me ni nadzoroval, nihče mi ni svetoval. Pogosto sem ostajal tudi ob nedeljah, velikokrat prespal v garsonjeri, kiso mi jo dali na razpolago. V začetku so bili moji učenci za odtenek slabši od tistih pri starejših profesorjih, vendar sem bil takrat trideset let mlajši od drugih mentorjev. Prvo leto je ena od mojih učenk dobila čisto petico, naslednje leto so bili moji učenci že na enaki ravni kot ostali, tretje leto pa so bili že med boljšimi.

2 Je ta šola organizirana po ruskem vzgledu?

Ja, podobno. Vendar meni ta tip šole ni posebno všeč. To so prestižne internatske šole, kjer imajo včasih prav čudne pristope. Otrok pianista se na primer lahko vpiše samo na klavir, na violino se ne more. Ali pa velja pravilo, da so lahko dobri glasbeniki samo otroci glasbenikov. Zakaj neki! Ena mojih učenk, ki je pred kratkim dobila na tekmovanju v Stresi sto točk, je hčerka kuharice in vzgojitelja, vendar ta družina tako podpira svoje otroke v njihovih prizadevanjih, da malo takih. Sestrica igra flavto, za leno pa so celo kupili klavir. A imela je smolo, da je na sprejemnem izpitu srečala mene in tako je pristala pri violini – in to zelo uspešno.

2 Kdaj ste se odločili, da morajo vsaj prva leta starši prisostvovati pouku?

Težko rečem, kdaj. Ko sem dobil prve male otroke, sem panično vlekli iz spomina napotke svojega profesorja, ki jih pa ni bilo prav veliko. Tudi starejši kolegi so mi bolj malo pomagali z nasveti. Nato sem doživel ta šok v Čupriji in ugotovil sem, da moram te otroke najprej navdušiti za instrument. Celotletje sem jih imel osem pri sebi in sem z njimi intenzivno delal, tako da mi jih je uspelo pošteno razvneti. Ne maram poslušnih učencev, nimam rad odnosa učitelj-učenec, kjer drugi prvega v vsem uboga. Raje imam aktivnega prijatelja, ki je pač mlajši od mene, vendar sodelujevala. Pogosto jaz pridem k učencu na uro, on mene popravlja, mi svetuje. Tako ga uspešno pripravim do aktivnega razmišljanja in ne potrebujem deset let za to, da ga navadam na točno intonacijo. Po enem letu dela mora otrok sam čutiti nelagodje ob netočni intonaciji in jo začeti spontano sam urejati. Ko sem to razčistil sam s seboj, sem ugotovil, da si otrok pogosto česa ne zapomni natančno in doma napačno vadi, kar moram potem dolgo popravljati. Zato mi je postalo jasno, da ni boljših asistentov, kot so starši. Izdelal sem kup preprostih vaj, ki jih uporabljamo v tesnem sodelovanju s starši. To so seveda čisto kratke vaje, ker otrok še nima sposobnosti daljše koncentracije. Treba ga je kar naprej presenečati, da se ne začne dolgočasiti.

Prof. Armin Sešek bo imel skupaj s soprogo 3. Poletno violinsko šolo zadnji teden junija v Glasbeni šoli Koper.



Kaja Šivic

BUCKWHEAT
ZYDECO

LOLITA

BOGDANA
HERMAN

HUUN
HUUR
TU

WUTU
WUPATU

DRUGA
GODBA

• POSLUH ZA VEČNOST •

"Čas in ljudje postajajo vse bolj nestvarni... Namesto, da bi stvarnost pomenila eksistirati etično, je naše obdobje postalo obdobje čistega opazovanja; ne samo, da so takšni vsi ljudje, opazovanje postane do take mere potvorjeno, da se nam zdi, kot bi bilo stvarnost sama."

Te besede niso nastale v dobi "elektronskih informacijskih avtocest", "simulakrumov" in "virtualnih svetov", v prvi polovici devetnajstega stoletja jih je zapisal danski filozof Soeren Kierkegaard in napovedal odčaranost sveta ob koncu tisočletja, napovedal je epoho, ki jo skladatelj Vinko Globokar imenuje "čas mutcev".

Zanimivo je, da je skušal Kierkegaard etično izpraznjenost bivanja zapolniti s poetično polnostjo: človek naj bi dvom, grozo in obup presekel z domišljijo in ustvarjalno igro.

Danes, na skrajnem robu civilizacijske katastrofe in človekovega ponižanja, v svetu, ko je kibernetično podjarmljeni svet postal skrajni izziv življenja, je težko zaupati smislu umetnosti. In vendar: glasba, zvočno tkanje, sestavljeno iz veziva, ki je pretresljivo čutno in hkrati dubovno, glasba kot sežetost in fiksacija, kot zaustavitev temporalnosti, je vredna naše pozornosti in občudovanja.

Kako to, da je zvok, čista krhkost in umrljivost, predanost iz-zvenevanju, torej tišini, močan kot Bog? V tem pomenu, namreč, da zmore – v opoju muziciranja, skladanja in improviziranja – ustaviti odtekanje sedanjosti v minulost? Kako to, da smo na vseh pravih koncertih, muzičnih obredih, soočeni s praznino ekstaze, ki je drugo ime za kristal večnosti, večnosti v obzorju človekove umrljivosti?

*Odgovora nimam, vem pa, da je najtrajnejše tisto, kar se razpre svobodi svoje ničnosti – zato je glasba spremljevalka človeka od pradavnine do... sveta prividov, simulakrumov in potvorb. Preživela je, četudi v glavah jetnikov ali v skrivnih narekih šamanov, v zavetju liturgij in svetišč ali na ožarjenih prostranstvih trubadurskih poti, preživela kot človekov **posluh** za večnost, kot človekov **posluh** za brezmejnost vse-mir-ja.*

Kdor ne zaupa besedam, ki hočejo biti le povabilo k prisluškovanju godbi in godbenikom, bo zaupal drhtenju grlenih glasov pevcev iz Tuve in kot smola gosti, dišeči čustvenosti kreolskih muzikantov iz Louisiane; oblikovni in melodični pestrosti domačih ljudskih pesmi, razkošju zvočnih barv in ritmov Sredozemlja, kjer so se od vekomaj stapljale in objemale izkušnje Orienta, Afrike in Europe...

Dvanajsti mednarodni festival Druga godba bo Ljubljano za nekaj dni spremenil v križišče sveta, v križišče kot tisto simbolno mesto, koder se prekrizajo, torej srečajo vse štiri strani Neba in Zemlje. Kjer človek, vstopajoč v čarni ris muzikantske pustolovščine, udomači svoj nemir. Mesto, kjer človek najde svojo mero.

Milan Dekleva

GIANNI
GERBIA

OKAY
TEMIZ
MAGNETIC
BAND

SIERRA
MAESTRA

35

SALIF
KEITA

FUN DA
MENTAL

HUUN-HUUR-TU

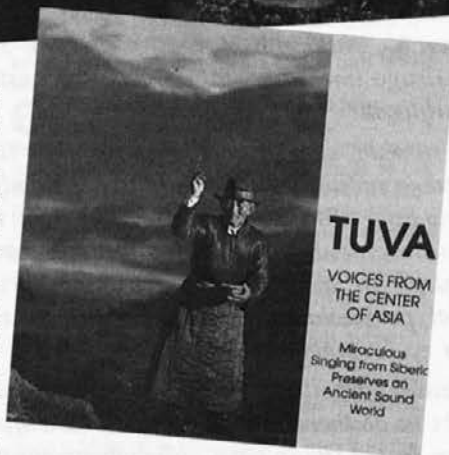
vokalna čarobnost stepskih prostranstev

O bogatem glasbenem izročilu Tuvan-
cev, prebivalcev južnosibirske avto-
nomne pokrajine Tuva, smo se še do
pred kratkim seznanjali le iz strokovne
etnomuzikološke literature. Šir-
ša svetovna javnost je izvirni
glasbi tuvanskih nomadov prvič
prisluhnila leta 1990. Tedaj je pri
ameriški založbi Smithsonian/
Folkways izšla plošča *Tuva -
Voices From The Center Of Asia*,
zbirka terenskih posnetkov, ki jih
je v letih 1987 in 1988 na tuvans-
kih prostranstvih ob pomoči šte-
vilne ekipe sovjetskih in ameri-
ških etnomuzikologov zbral ameri-
ški producent in publicist Ted
Levin. Levinovi pionirski posnetki
pa niso tuvanske glasbe približali
le svetovni javnosti; zdramili so
tudi številne domače mlade glas-
benike in pevce. Med zasedbe, ki
nenavadno tradicionalno petje svoj-
jih nomadskih prednikov uspešno
predstavlja na svetovnih glasbenih
odrih, sodi tudi skupina *Huun-Huur-
Tu*, gostja letošnje Druge Godbe.

Kaigal-ool Khovalyg, Anatoly Kuular,
Sayan Bapa in Alexey Saryglar ne-
gujejo tradicionalne pesemske oblike,
najpogostejše sestavljene iz štirivrsti-
čnih kitic, ki nimajo rime: nadomešča-
ta jo aliteracija in asonanca. Petje, ki je
lahko skupinsko ali solistično, spremljajo s
preprostimi glasbili, kot so dvostrunske
gosli *igil*, lutnji podoben dvo- ali trostrun-
ski *doshpuluur*, tristrunsko godalo *chan-
zy*, čelu soroden dvostrunski *marinhuur*,
bobaen *tungur*, šamanistični tamburin *du-
naur* in dromlja *khomuz*, najbolj priljub-
ljeno tuvansko glasbilo. Melodije so penta-
tonske, ponavadi imajo širok razpon in
velike intervalske skoke. Drugi del melodije
pogosto pojejo transponirano za kvarto in
kvinto, posamezne motive ali odstavke pa
varirano ponavljajo.

Repertoar skupine *Huun-Huur-Tu* je
raznolik. Obsega kratke vokalne pesmi
in tudi daljše lirične pesmi z bogato vokal-
no ornamentiko in osupljivim razponom
glasu. V preprostih pesmih iz vsakdanjega
življenja posvečajo posebno pozornost ve-
selju in skrbi za blaginjo nomadovih čred
severnih jelenov, ovac, koz in konjev. Do-
polnjujejo jih z obrednimi in prazničnimi
pesmimi ter mogočnimi sagami in pesmi-
mi hvalnicami. Mojrstrsko obvladujejo dvo-
ali celo triglasno petje, ki prihaja sočasno iz
enega grla. Učenje nenavadnih žvižgajočih
melodij je dolgotrajno in naporno, najbolj
veščti nomadski pastirji so jih izvajali celo
med zahtevnimi domačimi opravili. Tuvan-
ska ljudstva so, podobno kot njihovi mon-

golski sosedje, razvila grleno petje po prin-
cipih dromlje, glasbila, ki s pomočjo metal-
nega jezička doseže osnoven ton, z raz-



nolikim oblikovanjem ustne votline pa mu
dodaja druge tone različnih višin. Pevce s
potiskanjem zraka skozi glasilke na enak
način doseže osnovni ton, druge tone pa
dobi z različnim oblikovanjem ustnic, jezi-
ka, čeljusti, mehkonebnega jezička in grla.
Kljub zahtevni tehniki se danes grlenega
petja uči veliko mladih ljudi. Tudi ženske ne
verjamejo več vraževernim zgodbicam o
tem, da takšno petje povzroča jalovost,
vendar so doma še vedno v senci moških
kolegov. Bolj velikodušno jih sprejema tuji-
na. Ena najuspešnejših je Sainkho Namch-
ylak, pevka, ki vokalno tradicijo rodne de-

žele samosvoje prepleta z elementi so-
dobne improvizirane godbe in nekaterih
popularnoglasbenih zvrsti.

Pevci skupine *Huun-Huur-Tu* nam bo-
do na letošnji Drugi Godbi med drugimi
predstavili tudi pesmi s plošče **60 Horses
In My Herd**, ki jo je leta 1994 izdala pre-
stižna ameriška založba Shanachie, revija
Wire pa jo je razglasila za etno ploščo leta.
Čeprav so se v preteklosti ljudski pevci
specializirali za določeno vokalno zvrst, se
mlajše zasedbe odločajo za raznolik reper-
toar, ki pogosto vključuje vseh pet osnov-
nih načinov tuvanskega petja: *ezengileer*,
borbannadir, *sigit*, *khoomel* in *kargiraa*.

Medtem, ko so za *ezengileer* značilne
nežne melodije, ki jih pevec doseže z
različnim oblikovanjem ustnic, je zven
borbannadirja bolj zategnjen in prihaja
skozi nosno votlino. V registru baritona
sta piskajoči *sigit* in nosljajoči *khoomel*,
pevec pa besedilo dopolnjuje z brezpo-
menskimi zlogi in zategnjenimi vokali. Naj-
nižje je uglasena *kargiraa*, ki spominja na
monotone molitve tibetanskih budističnih
menihov.

Skupina *Huun-Huur-Tu* je v štirih letih
sodelovanja nastopala predvsem v tujini.
Med drugim je sodelovala pri snemanju
plošče **Night Prayers** godalne zasedbe
Kronos Quartet in soundtracka **Geroni-
mo**, s katerim je Ry Cooder opremil isto-
imenski film Walterja Hilla. "V Tuvi še ved-
no ne vedo, kam naj bi nas uvrstili," pripo-
veduje ustanovni član skupine Sasha Bapa.
"Doma redko nastopamo. Kje naj neodvis-
na skupina glasbenikov, kot je naša, najde
dobro dvorano in ozvočenje ter primerno
prevozno sredstvo? Kako naj se kosamo z
vladnimi in komercialnimi ustanovami, ki
še vedno nadzirajo kulturno dogajanje? In
kdo nam bo dal honorar, enak tistemu, ki
ga dobivajo poklicni glasbeniki? Kaigal-ool
Khovalyg utegne biti celo bolj poznan v
Ameriki kot v Tuvi! Prizadevamo si ohraniti
naše glasbeno izročilo, vendar obenem
zremo tudi v prihodnost. Če se glasbena
tradicija ne bo razvijala, bo izumrla."

Huun-Huur-Tu = vertikalni prerez svetlob-
nih žarkov, ki nastane na prostranstvih
travne stepe po sončnem vzhodu ali pred
sončnim zahodom

Izbrana diskografija:

Tuva - *Voices From The Center Of Asia*
(Smithsonian/Folkways)
Sainkho Namchylak: **Out Of Tuva**
(Crammed discs)
Shu-De: **Voices From The Distant
Steppe** (Real World)
Huun-Huur-Tu: **60 Horses In My Herd**
(Shanachie)

Lili Jantol

TISTI in ČAS

posgovor z Bogdano Herman

GM Bogdana, naj pričneva pri tvoji, vsaj mislim tako, prvi samostojni CD plošči Stare ljudske?

Res je, čeprav imam do zdaj že tri take! Ena je z muziko iz predstave Lepa Vida Koreodrame; naredil jo je Jani Golob. Kolikor mi je znano, je tu prvič uglasbene nekaj Cankarjeve poezije. Poje Komorni zbor RTV Slovenija, tu je Janijeva elektronika in nekaj pesmi pojem sama; pravzaprav moj prvi CD, narejen lani. Stare ljudske, na katerega misliš ti, je moj drugi CD. Moj tretji pa je narejen v enem samem izvodu, je zelo ljubeč in nenavaden, moja mala digresija: namesto ljudskih so na tem izvodu, narejenem



zame, narodne. Pomeni to, da sem načela zanimivo temo – kaj so ljudske in kaj narodne? Seveda to ne bo strokovna razlaga, ker stroka ne dela razlik in uporablja oba termina. Ljudske pesmi so zame pesmi še iz časov, ki segajo v 15. stoletje ali celo dlje, to ugotovimo po historičnih podatkih, kaj se je kdaj godilo. A to seveda tudi pomeni, da takrat o kakšnih narodih še niso govorili. Narod je konec koncev šele stoletna konstitucija in termin. Tisto pa, kar se danes še zmeraj vsepovsod poje, pesmi, ki jih znamo takorekoč vsi, tistim pa rečem narodne. Na tem tretjem CD, ki je v enem izvodu (in upam, da ga bomo kdaj tudi izdali), pojem narodne. Te pesmi so bile narejene za slovenski program RAI v Trstu; Marko Kravos si je zaželel opremiti svoje eseje, pravzaprav spomine na otroštvo v Trstu in okolici, s pesmimi, ki sta jih peli njegova mati in babica in ki se še zmeraj pojejo. Da ne bi bilo presuho, zraven igram še kakšen inštrument, v glavnem piščali in kitaro, nekatere pesmi sem posnela tudi dvo- ali triglasno.

GM Predvidevam, da te zbode, če te kdo naslovi z ljudsko pevko!

No, to me zbode seveda že zaradi stroke Nsame, ker gre res za strokovno vprašanje. Ljudske pevke so pevke iz ljudstva. Nerodno povedano, ampak gre za ljudi, ki ne pojejo zato, da bi pesmi predstavili komu drugemu, ampak pojejo, ker radi pojejo, in pojo doma, kadar se jim zazdi, eden ali dva ali več skupaj. Ponavadi tako sicer rečemo komu, za kogar vemo, da zna veliko pesmi, da ga je morda tudi posnel kdo od sodelavcev Glasbenonarodopisnega inštituta SAZU. Jaz seveda nisem ljudska pevka, ker se pesmi, ki jih pojem, posebej učim. Je pač nanese tako, da sem nekoč naletela na ljudske pesmi, ki jih nisem poznala. Moram povedati, kar se morda ne ve, da niti besedila niti melodije ne prirejam, drugo pa je seveda to, kako pojem.

GM Kje, se ti zdi, je mesto ljudskega v današnjem času; kako bi ga umestila?

Na to vprašanje je zelo težko odgovoriti. Zame je neznanka, zakaj se je pri nas kontinuiteta v ljudskem izročilu skorajda pretrgala. To si morda lahko razlagamo s prohibicijami, ki smo jih imeli v naši zgodovini – tujčeva peta, včasih pa smo tudi sami s seboj zelo grdo ravnali; mnogih pesmi se ni smelo ali jih ni bilo zaželeno peti. Gre za prejšnje stoletje, ravno za dobo, ko je bila ljudska pesem zelo razširjena, je sproti nastajala in se je tudi zbirala. To je bilo romantično gibanje, ko so nastale Korytkove, Štrekličeve in druge zbirke. V tem istem obdobju, ko je nastajalo toliko zan-

imive ljudske tvornosti, pa je bila ta kot neke vrste javno delovanje precej nezaželena in bolj ali manj zaprta v hišne kroge. Mislim na celo vrsto apokrifnih zgodb, pesmi z versko tematiko, zlasti o svetnikih, o katerih so se znova in znova zmišljevale strašno zanimive zgodbe, ki so bile metafora za neke druge zgodbe, ki se dogajajo v življenju. Potem mislim na klamfarske pesmi, čeprav za nas velja, da smo precej zavrti ljudstvo, kar se tiče erotike in tudi izražanja pripadnosti. Nočem pa reči, da ljudska pesem danes ne nastaja več, sploh ne! Bila sem priča v Reziji, ko je neka ljudska pesem, zame shrlijo, nastajala; neka žena mi je tam namreč zapela pesem, ki se mi je zdela krasna, žal si je nisem ne zapela, ne posnela, ne zapisala. Ko sem vprašala, ali je to stara pesem, me je žena debelo gledala in rekla: "Ne, to sem ti zdaj naredila." Pela je pa o nečem, o čemer smo se pogovarjali malo pred tem, o naravi in o nekem hribu. Mislim in upam, da ljudska pesem v tem smislu še vedno nastaja. Če samo pomisli na prigodnice ob porokah, ob krstih, ob ljudskih veseljah.

GM Misliš, da pri nas obstaja kaj takega, čemur bi se lahko reklo slovenska folk scena, folk music revival scena?

Izraz mi je sporen in se nikakor ne morem izogati s tem, da nimamo svojega imena za ta pojav. Ko sem sama začela pred približno dvajsetimi leti, je bilo zanimanje za tovrstno delo zelo veliko in si ni bilo treba posebej prizadevati s posebnimi oglaševalskimi in marketinškimi prijemi. Zdaj se zanimanje spet povečuje, razlaga za to so lahko tudi družbene in politične, ampak nastaja tudi neke vrste nova sproščenost, spontanost, ki je nekaj časa pri nas ni bilo. Za nami je daljše obdobje letargije, čudne uspanosti, pasivnosti. Čutim, da to obdobje mineva in da se ljudje spet bolj zanimajo za stvari, ki niso zelo nujne za preživetje – za branje, za poslušanje. Spet več kupujejo plošče, se več pogovarjajo. Mislim na ponovni vzpon folk scene pri nas, ki se nekako spet oblikuje. Pred nami je mogoče celo daljše obdobje, ko bomo, upam, na osnovi ljudskih tem (govorim o pristopu v tekstih k življenju in o obrazcih, tonskih nizih, vzorcih, ki so pač arhetipi) delali tudi kaj novega, da ne bomo tega, kar je zapisano, zgolj interpretirali po svoje, ampak razvijali tudi z akustiko, z elektrono, s čisto novimi prijemi.

GM Obstaja tudi ljudska instrumentalna glasba, viže k ljudskim plesom, lahko kaj poveš o ansamblih istrjanske muzikante, Marko banda, Kurja koža, Trutamora Slovenica, Tolovaj Mataj in verjetno obstaja še kakšen ansambel?

Vsi ti ansambli imajo samo na videz skupni imenovalec, ljudsko ustvarjalnost, saj se tako ali drugače vsi opirajo na zapise, nekateri člani teh ansamblov so tudi sami terenski zbiralci. Ampak po eni strani so nekateri res ljudski godci, drugi pa so se temu priučili, tako kot sem se recimo jaz. Nekateri stvari se mi zdijo tudi zelo akademsko izvedene. Sebe seveda ne morem šteti drugam kot v akademsko izvajanje, vendar pa nimam šolanega glasu. Moj pogled na to je tak, da klasična glasbena vzgoja, klasičen študij inštrumentov in klasičen študij petja nista najboljši v prid razvijanju folk scene. Če pride v folk ansambel kdo z akademsko, šolsko izobrazbo, mislim, da mora biti zelo previden in marsikateri del te izobrazbe celo zatajiti, ga odmisлити in delati precej drugače. Tudi v priredbah se zelo sliši, kje je

stvar naravna in kje je privzgojena. Naravna mislim tudi priučena, ker delam veliko razliko med privzgojo in priučevanjem. Sama sem se nekako priučila ljudskemu petju, po drugi strani pa sem morala odmisli tudi kaj, kar sem imela v spominu iz izobraževanja v pevskem zboru, če sem hotela delati tako, kot pač delam.

GM Gotovo si poznala ansambel Istranova in tudi Trinajsto prase.

To dvojje, prav Istranova in Trinajsto prase, je po mojem okusu in mnenju najbliže temu, o čemer si me vprašal – folk sceni.

GM Spomnim se te še iz ansambla Salamander, to je pa že res zgodovina.

Zanimivo je danes povedati, kdo je bil pred petindvajsetimi leti v tem ansamblu, zato da se vidi, kaj je iz nas nastalo. Spremljali sta me dve kitari; eno je igral Tomaž Pengov, ki je tudi pel, drugo Jerko Novak. Vemo, kaj danes sta in kaj delata. Tretji človek v tem ansamblu je bil Milan Dekleva, izvrsten slovenski pesnik, ki je bil, upam, da je še, izvrsten pianist in tudi skladatelj, ki je v Salamandru razvil celo vrsto tem. Tu je bil tudi Tomo Pirc, ki je imel na skrbi zvočila, potem violinist Božo Ogorevc, pa multinstrumentalist Lado Jakša in kontrabasist Matjaž Krajner. Potem sta bili še flavtistki, ena znameniti je bila Metka Zupančič, druga Meta Stare, in upam, da sem sedaj vse naštela; število članov se je spreminjalo. Delali smo izrazite improvizacije na temo, ki smo si jo izmislili sami ali pa jo vzeli iz ljudske glasbe. Včasih smo vzeli samo ljudsko besedilo in melodijo prenašali. Spomnim se, da sem Pegama in Lambergarja pela tako, da je bil osnova objavljeni zapis melodije, ki pa smo ga razvili, nadgradili, iz njega naredili novo pesem tudi glasbeno. Naše muzike takrat sploh ni bilo mogoče opredeliti, danes tudi ne. Osnova ji je bila improvizacija tem, ki smo jih natanko opredelili, raziskovali, kje je mesto za soliranje, za posamično razvijanje, kako vstopajo različni instrumenti in glasovi. Sama sem glas, tudi brez teksta, razvijala in ga uporabljala kot instrument.

GM Potem, po Salamandru ali morda celo hkrati, je prišlo obdobje, ko si prišla na področje ljudske pesmi.

Ja, takrat bolj tako, pozneje pa je bila taka štorija. Zmaga Kumer je iskala pevca, ki bi zapel neko ljudsko pesem. GNI hrani zapis, posnetka pa ne, ker je stvar izumrla, preden je obstajal magnetofon. Bila je, na mojo srečo, zelo natančna pri izbiri. Treba je bilo najti pevca, ki nima šolanega glasu, ki ni pevec popevk, ki nima v nobeno smer izrazitega petja in ki naj bi se zelo potopil v to osnovno melodijo, je ne prenašal in iz tega ne delal svojega pevskega nastopa. Šlo naj bi zgolj za ponazorilo tega zapisa. Še danes je to pravzaprav osnova mojega študija ljudskih pesmi, čeprav zdaj ni več mogoče zakriti, da sem v teh dvajsetih letih razvila verjetno prepoznavno interpretacijo.

GM In po kontaktu z Zmago Kumrovo je prišlo tudi do sodelovanja z Miro Omerzelovo in Matijo Terlepom.

To se je zgodilo takoj. Onadva sta sicer delala prej pri Folklorni skupini Emona in sta zbirala ljudske instrumente in jih tudi znala igrati. Mira je veliko hodila po terenu, zapisovala pesmi, se dala poučiti o igranju kakšnega instrumenta, tudi izdelavi. O tem je naredila tudi nekaj zelo koristnih in poučnih televizijskih oddaj, kot na primer serijo Slovenska ljudska glasbila in godci. Nas je pač nekdo, ki je poznal mene in njiju, sestavil, in to je bil začetek



Foto: Janez Lombergar

mojega bolj sistematičnega študija teh pesmi. Imeli smo veliko zelo uspešnih koncertov doma in po svetu in izdali smo tudi dve veliki plošči. Zanimivo pa, da ne v Sloveniji, ker takrat za to pri nas ni bilo zanimanja, tudi iskali nismo te možnosti, ker nam je bilo do koncertov, do nastopov, do dela med ljudmi. Pojavila se je predstavnica založbe kaset in plošč iz RTV Beograd v Sloveniji, Stanka Kovarič, ki se ji je zdelo prav v seriji Ljudska glasba Jugoslavije izdati prvo, kmalu za njo pa še drugo ploščo, ki sta bili potem še večkrat ponatisnjeni. Nihče ne ve v koliko tisoč izvodih. Takrat smo imeli tudi precej televizijskih nastopov po Jugoslaviji, ki jo je naše izročilo, ki so ga bolj malo poznali, zelo zanimalo. In tu smo pri pomembni temi – avtentičnost, avtohtonost slovenske ljudske pesmi. Prav je, da se ve, da smo bili zmeraj del sveta (zdi se mi grozno smešno, da je to danes za koga problem ali pobožna želja) in svet je del nas. V naši ljudski pesmi so teme iz nemškega, iz romanskega, iz slovanskega ljudskega izročila in tudi obratno. Imamo ljudske pesmi, ki so samo naše in so tu tudi ostale, so pa tudi pesmi, ki so vplivale na kulturo sosednjih območij, ljudstev, narodov, in so pesmi, ki so prišle k nam iz teh drugih izročil. Prepričana sem, da imamo v Evropi skupne korenine ljudskega izročila, in celo več, da imamo neka planetarna izročila, da kontinenti niso nekaj, kar ločuje eno kulturo od druge. Ne pozabiti, da so bili kontinenti včasih drugačni, kot so zdaj, da sta bili Evropa in Amerika nekoč bolj povezani – govorim čisto geografsko – da so bila kopna drugde, ko to bila morja drugde. To vse se mi zdi zelo pomembno v trenutku, ko se s svojim glasom dotaknem nečesa, kar vem, da je strašno močno, da vse enako zajame kot mene, ko to pojem, ampak da je tako strašno daleč, da ni mogoče izmeriti, od kdaj je neka pesem. Ta čas je mogoče meriti le do neke točke v preteklosti, potem pa ne več. Za pesmi, v katerih so danes omenjeni Turki, recimo vemo, da za marsikatero velja, da se nekoč ni nanašala na Turke, ampak na Saracene, ki so hodili k nam v 12., 13. stoletju, ropali in ženske vozili s seboj in puščali tukaj tudi svoje seme, ne pozabiti. In seme, ki je tu bolj močno prisotno, kot si mislimo, je keltsko seme. Združena Evropa je bila v resnici združena pod Kelti, zdaj daleč ni tako, mogoče kdaj bo.

V besedah ljudskih pesmi ni nobene silne metaforike, nobena beseda ni odveč, stvari so pravzaprav čista proza. In vse večkrat se mi zgodi, da nekatere pesmi takorekoč pripovedujem. Pri petju me ne zanima, da bi izstopala lepša plat barve mojega glasu, pomembnejše mi je, koliko se da potegniti zgodbo iz zgodovine. Pa spet ne samo zato, da bi bila le slika nečesa, kar je minilo, nobenega resentimenta ni v mojem delu. Zelo bi mi bilo ljubo, če bi iz mojega dela kdo izhajal, mogoče pri skladanju, pri načinu petja, ne v oponašanju. Govorim o skladateljih, o pevcih, o instrumentalistih, o prirejevalcih. Strašno rada bi skladateljem takole od daleč rekla, naj ne spustijo ljudskih tem iz rok, ker so fenomenalne in ker korespondirajo z vesoljem. Ne gre samo za Slovence in samo za Evropejce in za naš odnos do njih, gre za planetarni princip. Ta zemlja je ustvarila kulturo, ki ima nekaj skupnega v marsičem – v

vezenju, v tkanju, v sklicevanju ljudi. Vse pesmi tega sveta imajo pripeve, metonimične vzklike. Mene veseli in seveda že zelo močno tudi zanima, kako ta zemeljska arhetipska snov živi v vesolju.

GM Poješ tudi druge zvrsti glasbe, komponirano, umetno glasbo...

Seveda, umetno, pri čemer me seveda zelo šanimata tema in pristop. Dobivala sem in še dobivam vabila, da bi pela popevke, da bi pela v narodnozabavnih ansamblih. Za ta vabila se lepo zahvalim, ampak to ni moj svet. Je pa moj svet poezija, zato ker me v osnovi zanima izraznost jezika. Nekoč sva pripravila koncertni večer z Milanom Deklevo. Uglasbil je svojo poezijo, dal cikel naslov Ilijana in izvedla sva ga v Viteški dvorani v Križankah. Spremljal me je s klavirjem. To je bil zelo zanimiv, za takrat nenavaden koncert, saj ni šlo le za uglasbljeno poezijo, ampak je dodal tudi zvoke s traku. Res sem imela srečo, kar se muzike tiče, nobeni stvari, ki sem jo do zdaj delala, se ne bi odrekla, pa so bile zelo različne. Celo s Tomažem Domicljem sva sodelovala. Takrat, ko je vzcvetela Joan Baez, njene in Dylanove pesmi sva celo oba igrala na kitari. Pela sem tudi nekatere pesmi Milana Jesiha in Andreja Kokota.

Delo s Svetlano Makarovič mi je bilo v veliko veselje in v veliko čast, skozenj sva se tudi spoprijateljili. V neki tihi noči, ko sem prebirala njeno poezijo, mi je bilo nenadoma sončno jasno, da moram peti njene pesmi. Od trenutka, ko sem si to zaželela, sem začela odbirati, katere njene pesmi (ne šansone) bi pela. Izbrala sem jih štirinajst, nato sem jo prosila, če lahko njene pesmi pojem. Svetlana si je vzela zelo dolgo časa, preden je odgovorila in zamisel sprejela. Ta čas sem že tudi vedela, da bi te pesmi morala peti s simfoničnim orkestrom, za katerega bi jih uglasbil Jani Golob. Potem se je vse nekako zložilo, s Komornim radijskim orkestrom smo jih izvedli na Kogojevih dnevih in tudi posneli. Cikel sem s Svetlaninim dovoljenjem poimenovala Tisti čas; ime sta dve besedi iz enega od verzov njene pesmi Prišel je prišel tisti čas, ko cvete trava mračnica. In ta Tisti čas mi je zelo dobro del.

GM Iz tvojega pripovedovanja ni težko uganiti, da si prej koe slavistka po poklicu in izobrazbi?

Prej kot ne; študirala sem čisto slavistiko, diplomski predmeti sta bila slovenščina in ruščina. Zame je slovenski jezik nekaj strašno bogatega, slovenska narečja nekaj veličastnega in je škoda, da ljudje tajiijo svoje jezikovno poreklo. Pozabljaajo na svoje reke, pregovore, šale, na melodijo svojega krajevnega govora, ne samo narečja. Konec koncev se tudi narečje cepi na drobnejše enote oziroma se te drobne enote krajevnih govorov širijo v pokrajinske in potem v narečja, da ne bova prehudu strokovna. Boga-

stvo slovenskega jezika je neizmerljivo in zven naše govorice me je od nekdaj zelo zanimal. Ukvarjam se z jezikovnim svetovanjem v delniški družbi Socius, ki je sicer svetovalna družba in svetuje gospodarstvu in gospodarstvenikom na različnih področjih. Različne vodilne ljudi v gospodarstvu pripravljam na javne nastope, jim pomagam oblikovati pisne in ustne tekste, pomagam, da bi nekatere

stvari govorili na pamet. Ob tem tudi lektoriram in korigiram napisane tekste in tudi sicer svetujem na širših področjih z vidika poslovne kulture, kultiviranja profesorov, odnosov, nastopov... Pravzaprav sem prvič v življenju integralno zadovoljna z vsem svojim početjem, se pravi z delom v službi, pa tudi z muziko.

GM V pogovoru si že omenila, pa te vseeno moram vprašati o glasbeni, o pevski izobrazbi.

So ljudje, ki so pač za kaj nadarjeni in za kaj niso. Jaz sem nadarjena za petje, o tem mislim, da ni nobenega dvoma. Zelo zgodaj, mislim, da s petimi leti, sem prišla v takrat na novo ustanovljeni radijski cibibanski pevski zbor, ki ga je vodil Janez Kuhar. Njemu bom zmeraj hvaležna za vso glasbeno izobrazbo, ki mi jo je dal. Pri njem sem pela do svojega osemnajstega leta in šla skozi vse zборе. Janez Kuhar je imel strašen občutek za glasove in za pevsko nadarjenost in nas je nekatere pošiljal, tako kot smo osebno v telesno zoreli, od enega do drugega glasu. Tako sem v mladinskem zboru pela vse štiri glasove, od prvega do četrtega, in si že takrat razvijala razpon. In takrat smo imeli v zboru ogromno časa ob študiju pesmi tudi za študij telesa. Že zelo mladi smo natančno vedeli, kaj pomeni imeti pevski in govorni aparat, da pri tem sodeluje vse od zadnjega lasu na glavi do prstov na nogi, kje so glasilke in kaj delajo, medtem ko pojemo, kje je prepona, kaj je križno dihanje. Imeli smo veliko dihalnih vaj, vaj za intonacijsko čistost in preciznost. In to je vsa moja pevška izobrazba, ki je sploh ni bilo malo. Bila je kontinuirana in je trajala dolgo časa, obdobje celotne rasti. Na tem sem seveda gradila in še lahko gradim, ker moj pevski razvoj ni končan, to je več kot jasno.

GM Vidim, da je bilo ogromno nastopov vsakršnih zvrsti, ali rada nastopaš?

Ne vem, dobro si me zdaj! Ne morem reči, da ne, saj potem najbrž ne bi. Ampak meni je nastop, ta beseda mi ni všeč, zavezujoča in pomembna stvar in sploh ne lahka. In zlepa se ni zgodilo, da bi kjerkoli, kadarkoli vzela kakšen nastop tako z levo roko. Rada dolgo časa pripravljam repertoar in se zelo počasi odločam, kaj bom kje pela, ni mi vseeno, kje, kaj in za koga in kako in kakšen je prostor. So prostori, ki imajo rajši ene vrste muziko, drugi imajo rajši drugo. Prostor moram nujno videti in slišati prej, zato ker je prostor zaveznik ali sovražnik, saj pojeto tudi stene in stropi in razdalja in zavese; pojejo tako, da ti vzamejo zven in stekla vračajo zvok čisto drugače kot betonski zid in ta spet drugače kot ga vrača kamen.

GM Je junijski nastop na letošnji Drugi godbi, na precej velikem odprtem prostoru, prek ozvočenja, zate izziv?

Velik! Nič se ga ne bojim, sem pa strašno radovedna, zelo nemirno se počutim. Zelo nerada pojem z ozvočenjem, ampak zunaj ozvočenje seveda mora biti. Ozvočenje postavi med mene in poslušalce, z mojega zornega kota, neke vrste bariero. To je zame tako, kot če bi pela po radiu ali po televiziji ali s plošče. Zdi se mi, da se prava harmonija zgodi šele, ko se tvoj glas presnovi v ušesih in v glavah in v resonančnih prostorih poslušalca in se od tam vrne v obliki neke druge energije. Zvok je energija, kar oblikuje zvok, je še ena energija, in kar pomaga oblikovati zvok, je tretja energija. Spraševal je Roman Ravnič



Foto: Marko Turk

Wutu Wupatu, Gianni Gebbia in Okay Temiz Magnetic Band

Sodobna evropska improvizirana godba je ob trdni skepsi tradicionalistov, da bo sploh preživela, in ob vseh dvomih, ki so spremljali z njo povezano dogajanje v preteklem desetletju, ali bo sposobna preseči vzpostavljeni kreativni prag, še vedno izjemno pomemben del aktualne glasbene produkcije. O tem v zadnjem obdobju ponujajo kvalitetne dokaze predvsem nekateri stari mojstri te ustvarjalne orientacije, pa tudi nekaj izrazitih novincev. Najzlahtnejših rezultatov pa smo spet deležni tedaj, kadar pride do uspešnega zlitja mladega in starega. Pri tem nimam v mislih zgolj let, ki jih nosijo s seboj posamezni ustvarjalci, ampak potencial izkušenj, iz katerih črpajo. Ko sicer izrazito sodoben ustvarjalni princip oplemeniti še dejavna refleksija glasbenega izročila lastnega okolja in ko vse to povežejo neke prepoznavne skupne poteze starodavne duhovnosti, je rezultat še toliko prepričljivejši. Potem smo že prisiljeni, da si izmišljamo označevalce; recimo *glasbeno etnosredozemlje*. Potem lahko postavimo drug drugemu ob bok tri naključno izbrane in po dosedanem glasbenem razvoju zelo različne ustvarjalce, ki pa z aktualnim delom govorijo zelo sorodno govorico. Ključ za takšno naključnost je seveda pragmatičen: obljubljeni koncertni dogodki, ki bodo dobesedno zasledili isti ljubljanski oder.

Evropsko priznanem turškem tolkalcu **Okayu Temizu** se je v preteklosti precej govorilo. Njegovo glasbeno delo je mogoče dokumentirano spremljati vse od zgodnjih sedemdesetih let, ko se je uveljavil v zahodni Evropi zaradi tedanjega, žal tudi prehodnega zanimanja za etnično glasbo, ki se je poročila z delom evropskega jaza. Ker je Temiz v tistem času živel na švedskem, se je dobro ujel z omenjenimi impulzi in s svojim prispevkom pomembno obogatil tedanjo ambicioznejšo jazzovsko produkcijo. Seveda so tudi drugi turški glasbeniki, ki so tedaj živeli v Skandinaviji, izkoristili zanimanje za etnično zasnovane zvočne izraze. Ustanavljali so skupine, ki so v resnici izvajale repertoar turških tradicionalnih skladb ali vsaj nanje naslonjenih lastnih skladb. Nastalo je nekaj, kar so poimenovali **turkish folk jazz**. Okay Temiz je bil udeležen pri obeh platih tega početja, o čemer obstaja kar dostojna diskografska dokumentacija. Drugoomenjeni del njegovega početja je še posebej zanimiv z gledišča njegovih poznejših glasbenih podvigov. Sredi prejšnjega desetletja se je namreč

vrnil v domovino, v Carigrad, ter ustanovil skupino, v kateri so sami turški glasbeniki. To je **Magnetic Band**, ki doživlja doma in na koncertnih turnejah neslutno dober odziv. Temizov današnji repertoar temelji na mešanici tradicionalnih turških skladb, v njegovem, pogosto precej jazzovsko oboježenem aranžmanu, in seveda njegovih lastnih skladb, v katerih se srečujejo vse tri plati: tradicija se preliva prek jaza celo v druge popularne glasbene žanre, npr. v reggae. Odličen dokaz za to je njegov album s posnetki, ki so

ETNOSRED OZEMLJE

nastali na Finskem med njegovo lansko koncertno turnejo.

Ceprav mladi sicilijanski pihalec **Gianni Gebbia** ni novinec na italijanski in evropski glasbeni sceni, pa velja že nekaj časa za pravo glasbeno odkritje. Ta njegov status velja povezati z dejstvom, da je nase opozarjal z zdaj že kar lepim številom izdanih plošč in s sodelovanji z znanimi italijanskimi in evropskimi improvizatorji, vendar pa ga na pravih koncertnih odrih ni bilo mogoče srečati. Medtem ko vodi lastne zasedbe in snema solistične projekte, lahko k svojim bolj ali manj stalnim aktualnim italijanskim angažmanom s Pinom Minafro, Giorgiom Occhipintijem in Italian Instabile Orchestra prišteje tudi dokumentirana sodelovanja s takšnimi improvizatorskimi ikonami, kot sta Peter Kowald in Gunter Sommer, pa tudi Sakis Papadimitriou ga je pred leti posvojil. Seveda je potreboval prav dokumente o takšnem sodelovanju s priznanimi glasbeniki, s katerimi bi lahko su-

nazorno pričajo njegova sodelovanja z grškimi glasbeniki v skupini **Shamal**. Zanimivo je morda, da si je za aktualno zlitje teh izvir izbral izrazno posebej zahtevno obliko solističnih recitalov. Delo je opravil odlično ter o tem ponudil v dokaz sveža albuma.

In ne nazadnje: z grško, še posebej solunsko aktualno glasbeno ponudbo smo se mnogo srečevali. Tamkajšnji sodobni jazz je znal ves čas spoštovati in tudi uporabiti dragocene prednosti večstoletne glasbene zapuščine geografskega in kulturnega prostora, v katerega se je porojeval. Zaobšla ni niti najbolj radikalnih ustvarjalcev, kakršna sta bila **Sakis Papadimitriou** in **Floros Floridis**, ki sta nase opozorila konec sedemdesetih let in sta se potem uveljavila na evropskem prizorišču. Ne glede na njuna različna razvojna obdobja je bila

njunem ustvarjanju ves čas prisotna refleksija pristne etnoglasebene ponudbe okolja, v katerem delujeta. Danes pa ga še posebej začenja vpliv bližnje Trakije, najbolj izrazito zagotovo pri **Wutu Wupatu**, projektu, s katerim je trenutno zaseden Floridis, pomemben solunski improvizator – pihalec in še posebej odličen klarinetist. Florosova sprema improvizacije in tradicije je bila v začetku devetdesetih izrazito avtorska in radikalnejša (album *Pyrichia*), z novim triom in lanskim albumom **Wutu-Wupatu** pa se mehča in v tem smislu opazno približuje etno zastavljenim izrazom v tem prostoru, kot smo jih npr. srečali pri njegovih someščanih *Mode Plagal*, pa pri Jacquesu Pellenu s keltskimi referencami, pri nekaterih italijanskih in bolgarskih glasbenikih ter ne nazadnje tudi pri že opisanem podvigu carigradskega tolkalca Okaya Temiza z *Magnetic Bandom*. S harmonikarjem Kostasom Vomvolosom in basistom Michalisom Siganidisom, ki zaokrožata njegov trio, je Floridis dokazal, da suvereno ohranja visoke ustvarjalne standarde, ki jih je vzpostavil že v osemdesetih letih, potrdil z albumom *Pyrichia* in jih lahko prav zdaj preverjamo z njegovo, pri Ano Kato Records izdano retrospektivo *The Arrow Of Time*, ki prinaša do sedaj nedostopne posnetke raznovrstnih gledišč njegovega glasbenega delovanja v obdobju od 1989 do 1993. Zato ostaja Floros Floridis s skupino **Wutu Wupatu** ob Gianniju Gebbiji in Okayu Temizu v skupini tistih osrednjih osebnosti prepoznavnega toka v aktualni evropski glasbi, ki uspešno združuje izkušnjo sodobne improvizirane godbe in glasbene tradicije lastnega okolja, ki je izrecno zavezano ideji etnosredozemlja.

Zoran Pistotnik



Okay Temiz Magnetic Band

vereno predstavil svojo ustvarjalno iniciativo, imena in prispevek mojstrov pa bi potrdili njegov dejanski položaj, saj se kaže njegov domači Palermo precej daleč od osrednjih koncertnih prizorišč in so njegovi izleti v našo bližino zato redkejši. Torej: uspeh na daljavo, ki je morda počasnejši, pa zato tudi trdnější in trajnejši. Če je njegova, od sredi- ne osemdesetih let trajajoča glasbena kariera na eni strani vpeta v kontekst sodobne evropske improvizirane godbe, pa je na drugi vsaj toliko odvisna od specifičnega razumevanja mediteranske duhovnosti, o čemer



Gianni Gebbia

EUROPEAN FORUM of WORLDWIDE MUSIC FESTIVALS

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

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

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

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

It issues a yearly CD-compilation providing aural as well as textual information about the creative and interesting artists currently touring or with strong potential.

The **EFWMF** is responsible for the World Music Expo (**WOMEX**): the first conference / trade fair / showcase event dedicated to all aspects of world music. This takes place in a different European host city annually.

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

For further information, please contact the EFWMF office.

FOLK BLUES FAIR

7 - 10 March - Poznan/Poland - Dionizy Piatkowski
ul. Strzelecka 37, 62-050 Mosina/Poland
Tel +33 48 61 13 25 66

WOMAD IN CACERES

May-TBC - Caceres/Spain - Thomas Brooman
Millside, Mill Lane, Box GB - Wiltshire SN14 9PN/UK
Tel +44 1225 743 188 • Fax +44 1225 743 481

AFRIKA FESTIVAL

17 - 19 May - Würzburg/Germany - Stefan Oschmann
Sternstrasse 17, D - 97074 Würzburg/Germany
Tel +49 931 784 0888 • Fax +49 931 784 08 89
E-mail: sto@afro.franken.de

MUSIQUES METISSES

22 - 26 May - Angoulême/France - Christian Mousselet
BP 244, F - 16007 Angoulême/France
Tel +33 45 954 342 • Fax +33 45 956 387

DUNYA FESTIVAL

1 - 2 June - Rotterdam/Holland - Martin Van Ginkel
PO BOX 2800, NL - 3000 CV Rotterdam/Holland
Tel +31 10 233 09 10 • Fax +31 10 433 24 63
E-mail: dunya@curonct.nl

RE-ORIENT FESTIVAL

12 - 16 June - Stockholm/Sweden - Jonas Elverstig
Svartensgatan 3, Box 4215, S-10265 Stockholm/Sweden
Tel +46 8 640 08 28 • Fax +46 8 702 15 99

DRUGA GODBA

8 - 15 June - Ljubljana/Slovenia - Bogdan Benigar
GMS / Kersnikova 4, SLO 1000 Ljubljana/Slovenia
Tel +386 61 13 17 039 • Fax +386 61 322 570

KULTODROM

14 - 16 June - Mistelbach/Austria - Otmar Biringer
PO Box 103, A - 2130 Mistelbach/Austria
Tel +43 2572 2292 • Fax +43 2572 229 24

IMAGES OF AFRICA

14 June - 6 July - Copenhagen/Denmark - Lene Thiesen
Vesteregade 8, DK - 1456 Copenhagen/Denmark
Tel +45 33 15 50 64 • Fax +45 33 15 17 64

WORLD ROOTS FESTIVAL

16 - 23 June - Amsterdam/Holland - Frans Goossens
Lijnbaansgracht 234a, NL-1017 PH Amsterdam/Holland
Tel +31 20 624 84 92 • Fax +31 20 620 12 09

ENCONTROS MÚSICAIS DA TRADIÇÃO EUROPEIA

1-12 July - Coimbra, Évora, Guimarães, Oeiras/Portugal
Mario Alves-Rua Direita 156, P-4910 Caminha/Portugal
Tel +351 58 721 218 • Fax +351 58 922 590

FESTIVAL D'ÉTÉ DE NANTES

2 - 7 July - Nantes/France - Bertrand de Laporte
Porte St-Pierre, Rue de l'Évêché, F-44000 Nantes/France
Tel +33 40 08 01 00 • Fax +33 40 48 12 64

TANZ & FOLKFEST RUDOLSTADT

5 - 7 July - Rudolstadt/Germany - Peter Uhlmann
Dezernat Kultur - Markt 7, D-07407 Rudolstadt/Germany
Tel +49 3672 412651 • Fax +49 3672 41 27 96

HEIMATKLÄNGE

3 July - 25 Aug - Berlin/Germany - Borkowsky Akbar
Carmerstrasse 11, D - 10623 Berlin/Germany
Tel +49 30 318 614 0 • Fax +49 30 318 614 10
E-mail: piranha@contrib.com

FØRDE FOLK MUSIC FESTIVAL

4 - 7 July - Førde/Norway - Hilde Bjørkum
PO Box 395, N - 6801 Førde/Norway
Tel +47 57 820 300 • Fax +47 57 820 304
E-mail: hildeb@telepost.no

FESTIVAL MUSICALE DEL MEDITERRANEO

July - Genova/Italy - Davide Ferrari
Salita Porta Chiappe 32, I - 16136 Genova/Italy
Tel +39 10 211 548

FALUN FOLK MUSIC FESTIVAL

10 - 13 July - Falun/Sweden - Magnus Bäckström
Box 387, S - 79128 Falun/Sweden
Tel +46 23 190 42 • Fax +46 23 633 99
E-mail: magnus.b@falunfolkfest.se

KAUSTINEN FOLK MUSIC FESTIVAL

13 - 21 July - Kaustinen/Finland - Jyrki Heiskanen
PO Box 24, FIN - 69601 Kaustinen/Finland
Tel +358 68 861 12 52 • Fax +358 68 861 19 77
E-mail: folk.fest@kaustinen.finet.fi

KALAKA FOLK FESTIVAL

13 - 14 July - Miskolc/Hungary - Csaba Lökös
Steindl, I. U. 12, H - 1054 Budapest/Hungary
Tel +36 1 269 11 77 • Fax +36 1 117 92 28

PIRINEOS SUR

12 July - 3 Aug. - Huesca / Spain - Luis Calvo
Calle del Parque 10, E - 22071 Huesca/Spain
Tel +34 74 22 69 40 • Fax +34 74 24 31 12

WOMAD FESTIVAL 1995

19 - 21 July - Rivermead-Reading/UK
Thomas Brooman (see WOMAD in Caceres)

WORLD MUSIC FESTIVAL

July - Roma/Italy - Pietro Carli
Via Pereira 66, I - 00136 Roma
Tel +39 6 354 91 998 • Fax +39 6 353 46 137

SFINKS FESTIVAL

25 - 28 July - Boechout/Belgium - Patrick De Groote
Jan Frans Willemsstraat 10, B - 2530 Boechout/Belgium
Tel +32 3 455 69 44 • Fax +32 3 454 11 62
E-mail: pdegroote@sfinks.be

LES NUITS ATYPIQUES

1 - 4 Aug - Langon/France - Patrick Lavaud
Centre Culturel des Carmes, F - 33210 Langon/France
Tel +33 56 63 14 45 • Fax +33 56 76 29 69

VOCI E SUONI DEL MEDITERRANEO

28 Aug - 1 Sep - Gibellina/Italy - Pompeo Benincasa
Viale Segesta, I - 91024 Gibellina/Italy
Tel +39 95 387 692 • Fax +39 95 722 11 48

WORLDWIDE MUSIC EXPO - WOMEX

24 - 27 October - Copenhagen/Denmark
EFWMF TRADE FAIR, CONFERENCE & SHOWCASES!!
Organisation Office, Piranha
Carmerstrasse 11, D - 10623 Berlin/Germany
Tel +49 30 318 614 0 • Fax +49 30 318 614 10
E-mail: piranha@contrib.com
Register now or have your poor cold nose pressed to the window gazing in!

12th MUSIC MEETING

1 - 3 Nov. - Nijmegen/Holland - Wim Westerveld
PO Box 292, NL - 6500 AG Nijmegen/Holland
Tel +31 24 322 65 00 • Fax +31 24 322 26 58
E-mail: chazz.w@inter.nl.net

ETNOSOI!

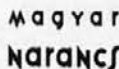
6 - 11 Nov. - Helsinki/Finland - Anu Laakkonen
Mikkolantie 17, FIN - 00640 Helsinki/Finland
Tel +358 0 752 33 77 • Fax +358 0 752 33 76
E-mail: gmc@global.pp.fi

AFRICOLOR

22 - 24 Dec - Saint-Denis near Paris/France
Philippe Contrath
145 rue de Menilmontant, F - 75020 Paris/France
Tel +33 1 47 97 69 99 • Fax +33 1 47 97 65 44

Update 6/02/96 - Subject to change. Ring for latest info!

Artistic directors of festivals who share the vision of the EFWMF and would like to join the Forum with their festivals for the 1997 season should apply to the network office before May 1st '96. Decisions will be made before WOMEX, Oct. '96 - the trade fair for the worldwide music professional.



France: Tel:+33 21 02 52 52
Fax:+33 21 27 16 70



UK: Tel:+44 181 340 96 51
Fax:+44 181 348 56 26

Sweden

Tel:+46 23 633 77
Fax:+46 23 633 99

Slovenia

Tel:+386 61 1317 039
Fax:+386 61 322 570

Italy

Tel:+39 6 354 91 998
Fax:+39 6 353 46 137

Hungary

Tel:+36 1 1291 461
Fax:+36 1 2701 385

Spain

Tel:+34 3 418 47 24
Fax:+34 3 418 43 12

Germany

Tel:+49 2224 76 510
Fax:+49 2224 71 464

EFWMF Office c/o Sfinks • Jan Frans Willemsstraat 10 • B-2530 Boechout Belgium • Tel. +32 3 455 69 44 • Fax +32 3 454 11 62 • E-mail: pdegroote@sfinks.be



KUBA JE ŽENSKA IN SON

Sierra maestra

Ker je kubanska glasba velik okrogel oreh s trdo lupino in sočnim jedrom, ne vem, kje, kako in s kom pričeti. Kubanska glasbena tradicija še vedno živi in vsega je preveč, od izvrstnih glasbenikov do raznolikih glasbenih slogov. Celo v glasbi narodnozabavne pevke Celine González poslušalec le najde kaj dobrega in necenenega. Ko prvič slišiš Nica Saquita, komajda verjameš, da smo v Evropi njegovo ganljivo, univerzalno glasbo prvič slišali šele deset let po umetnikovi smrti, nato pa izveš, da Nica Saquito ni ne edini in ne prvi kubanski trovador. In trova je samo eden izmed nešteti glasbenih stilov, ki so zaznamovali kubansko glasbeno zgodovino dvajsetega stoletja. Tu so še nežno strastna rumba, nostalgichen danzón, neustavljiva "hčerka" salsa in njena mnogo bolj žlahtna ter zapeljiva "mati" son, itd. Je že tako, da te v iskanju najbolj tenkočutne, značilne ali neznane, eksotične ali znane in tudi vrhunsko zaigrane latinskoameriške glasbe, ušesa na koncu vedno privedejo na trdnjavski karibski otok. Prav zaradi političnega zidu je v zadnjih tridesetih letih izvirna kubanska glasba k nam polzela le po kapljicah in havanski Sierra Maestra je eden redkih kubanskih orkestrrov, ki smo ga lahko pogosto poslušali tudi na evropskih odrih. Je pa tudi eden najboljših. Angleška glasbena novinarka Lucy Duran je igranje devetih ubranih fantov opisala kot glasbo, ki se iskri, udarja ter pooseblja duha ponosnih Kubancev. V njihovem akustičnem sonu se hrapav, zarjavel podeželski zvok staplja z gladkim, zleščenim mestnim; čutni ritmi güira, maracasa, clave, bongov ter kongov se prepletajo z božajočimi

melodijami ljudske kitare tresa, trobenta pa piska, tako kot je pri kubanski glasbi v navadi, visoko in po svoje, kot da sploh ni več trobenta, ampak nek drug in drugačen instrument.

S prvim možem Sierrae Maestre, Marcosom Gonzálezom, sem se pogovarjala lani septembra v Londonu. Stanovanje, v katerem sva za uvod popila angleški čaj, pokadila nekaj kubanskih cigaret in se vsaj pol ure pritoževala nad kislim angleškim vremenom, medtem ko je zunaj toplo sonce zahajalo na nebu brez enega samega oblaka, je bilo spokojno kot kakšen otok, čeprav so prav nekje blizu nepretrgano ropotali in škripali londonski vlaki.

GM S Kube zadnje čase prihajajo nekoliko zmedene in neoptimistične novice. Povejte, so resnične ali je res samo, da smo v Evropi obveščeni le enostransko?

Ovsem zaradi sprememb v našem gospodarstvu. Pred letom 1990 je bilo vse od gospodarstva do kulture povezano z ljudmi iz Vzhodne Evrope, reči želim, z vzhodnoevropskimi državami. Potem pa se je ta vez nenadoma pretrgala, zato imamo težave z gospodarstvom. Tudi to se bo na koncu uredilo, ampak trenutno ni vse skupaj niti za prvo silo.

GM Je pot nazaj v preteklost mogoča?

Szgodile po vsem svetu. Dandanes obstaja samo ena resnična velesila. Poti nazaj sploh ni več. Edino, kar obstaja, je pot navzgor. Moja generacija si predvsem želi, da bi se spremembe odvijale postopoma, korak za korakom, ne pa silovito – saj vidite, kaj se je zgodilo v Rusiji ali v vaši Jugoslaviji. Tudi komunistična država se lahko spreminja postopoma. Tujci, predvsem španci, so pričeli vlagati v naše gospodarstvo. Če Kubi uspe dobiti investicijsko injekcijo v vrednosti vsaj petdeset tisoč milijonov ameriških dolarjev, se bodo stvari naglo obrnile na bolje. A prav nič se ne sme zgoditi nenadoma, vse mora iti postopoma. Le kdo bi si želel ruski razplet dogodkov? Kubanci si želimo miru.

GM V knjigi Jacoba Timbermana *Cuba-A Journey*, sem prebrala tale opis vaše dežele: "Rastline in pokrajina so karibski, jezik seveda španski, življenjski stil je tako ameriški, kot ga je ljudem le dovoljeno živeti, glasba in čutnost pa sta afriška."

Nista docela afriška. V Kubancih se prepleta ogromno različnih svetov. V šestnajstem in sedemnajstem stoletju so prišli afriški sužnji in se stopili s staroselci, kolikor

jih je še ostalo, pozneje pa z Aziji in seveda Španci. Mi smo rjav narod. Glasbena čutnost pa ni samo afriška, temveč tudi španska. Kubanska kultura je močno povezana s kulturo južnjaške Španije. Večina Kubancev ima španske prednike. Tudi moj stari oče je prišel iz Španije. Moja žena je Španka. *(Marcos je pogledal svojo Marijo.)* Ampak, v resnici je Kuba rjava dežela. Mislim, da smo zato močni in imamo globoko kulturo. Nisem neskromen, če pravim, da je Kuba rajska dežela. Trenutno je v težavah, a bo kmalu znova tak raj, kot je bila v preteklosti. Ne, nismo Afričani, smo pa napol Afričani, zato ker se radi smejimo, ker ljubimo glasbo in ker radi uživamo. Zaradi vpliva evropske kulture smo tudi Španci. Mešanica smo! V stapljanju kultur pa je velika moč. Zato sem ponosen, da sem Kubanec.

GM Ali dejstvo, da je Kuba otok, prispeva k izrazitemu občutju kubanske identitete in tudi patriotizma?

Zagotovo, otočani so vedno nekaj posebnega. Povrh vsega je bila Kuba med sedemnajstim in dvajsetim stoletjem prepuščena na milost in nemilost španskemu kolonializmu in Španci niso bili tako slabi ter zlohotni kolonialisti, kot so bili, na primer, Angleži. Protestantski Anglosaksonci so uničili vso senzibilnost prvotnih prebivalcev Severne Amerike. Španci in katolicizem pa

ga stoletja kot pa s sodobnimi afriškimi verstvi. Če greš danes v Nigerijo, lahko vidiš, da so nekateri bogovi isti kot santerijski. *Cango* in *Osun* sta ista in ljudje pri obredih uporabljajo nekaj povsem identičnih instrumentov. Na primer, *bobni bata* so isti, vendar Kubanci igramo samo s tremi bobni bata, Nigerijci pa s štirimi. V drugačnem okolju so glasbo ter religijo razvili v nekaj drugačnega. Vendar so v religiozni glasbi razlike v resnici malenkostne. Vpliv afriške glasbe na kubansko je nedvomno ogromen. Pa saj se vidi na naši koži. *(Marcos se je uščipnil.)* Ni tako črna kot afriška, je pa rjava.

GM Ko sem v Zahodni Afriki glasbenike spraševala, kaj bodo zvečer igrali, so največkrat odgovorili, da bodo igrali kubansko glasbo. Potem pa so seveda igrali svojo moderno glasbo s kubanskim pridahom. Če sem jih vprašala, zakaj prav kubansko, so odgovorili: "Kuba je naša," ali pa, "Kuba je v Afriki."

Da. V štiridesetih in zgodnjih petdesetih letih se je kubanska glasba vrnila v Afriko. Kubanska glasba je bila v tistih časih zelo razširjena in vplivna. Afričani so v petdesetih pričeli igrati po kubansko, razvijali so lastne kubanske stile. Ne mislim na religiozno glasbo, le-ta je poseben primer,

šalci, saj se glasbeno vendarle "že poznamo". Toda ljudje so kar sedeli in nas samo gledali. Dolgo, kakšno uro, so nas pozorno opazovali. Ploskali so, a nič drugega. Vsaj eno uro so potrebovali, da so razsodili, ali je naša glasba dobra ali slaba. Ko so se prepričali, da je O.K., so pričeli plesati in so od nas zahtevali, da igramo do jutra.

GM In ste igrali do jutra?

Ne, nemogoče, nismo zdržali. Vse skupaj je bila izvrstna izkušnja. Igrali smo še v Kongu, ki je kulturno zelo blizu Kubi. Večina sužnjev je prišla na Kubo iz Konga. Črna stran naše religije je zelo kongoleška. Pa v Zairu smo igrali. Zair in Kongo sta ena in ista dežela, razpolovljena le s politično mejo na reki Kongo. Tudi na Sejšelskih otokih smo bili. Nekaj na Sejšelih močno spominja na Karibe. Pa še v Tanzaniji, Burundiju, na Madagaskarju, ki je spet nekaj posebnega, in v Ugandi ter Angoli. Turneja je bila super, čeprav nismo prav nič zaslužili. Toda stik z ljudmi in njihovo kulturo je bil fantastičen.

GM Ste se v Angoli počutili kaj bolj domače?

Ne, zairska kultura je najbližje kubanski. Zairci so sprejeli našo rumbo, mi pa pred tem njihovo tradicijo. Papa Wemba in podobni sodobni zairski bendi so v resnici pomešali, kar hočeš: rumbo, pop, rokenrol, itd. Ritem pa je zelo blizu kubanskim rumbi.

GM Ste v Angoli igrali kubanskim vojakom?

Ne, bil je povsem navaden koncert. Igrali smo v veliki

dvorani Karl-Marx v središču Luande.

GM Kakšni poslušalci smo mi, Evropejci, in kakšni so Kubanci ali Afričani?

Evropejci običajno ne znajo plesati na kubanski beat, saj gre za drugačno glasbeno kulturo, razumejo pa ritem. V Evropi niso vajeni plesati, kako naj se izrazim v angleščini, v simetričnih lestvicah. Ne vem, če sem uporabil pravo besedo. Videl sem madžarske folklorne plesalce. Podobne asimetrične lestvice uporablja tudi romunska židovska glasba. Latino glasbe pa v bistvu ne moreš plesati z asimetričnimi koraki, plesati moraš simetrično. Evropski plesalci z nami komunicirajo s pomočjo ritma, ki je simetričen. Vendar se Evropejci lahko naučijo plesati. Ne plešejo dobro, a se trudijo. Da bom pošten, z afriškimi plesalci jih sploh ne morem primerjati. Toda latinskoameriška glasba osvaja Evropo in zmaga. V desetih ali morda v petnajstih letih bo predstavljala množično svetovno glasbeno kulturo.

GM Kaj ni kubanska glasba že moderna?

Da, po malem. Številne rokenrol skupine uporabljajo kubanske instrumente ali elemente kubanske glasbe. Vsak dan več. Že prej se je to dogajalo. Santana je s svojim prvim bandom že leta 1969 igral latinskoameriški beat, v glavnem kubanski, pomešan z rokenrolom. Pozneje pa Black Sabbath, Grateful Dead in nešteto drugih. Če si glasbenik, naglo zasledi močnejše in tudi drobnejše latinskoameriške vzgibe v sodobni glasbi. Kubanska glasba bo čez deset let množično moderna.

IGRA V MOJI DUŠI

sta vendarle dovolila, čeprav pod površino, ohranitev starih religij ter kulture. Našo črno afrokubansko glasbo še dandanesujemo v jorubskem jeziku in celo v kongoleških jezikih. Še vedno torej obstaja "naš" jezik, s katerim zmoremo izraziti svojo kulturno prabit. Dejstvo, da živimo na otoku, je morda prispevalo k razvoju samosvojega značaja Kubancev, ampak to ni celovita podoba. Ne mislim, da je bila španska kolonizacija pozitivna, bila pa je zagotovo bolj prilagodljiva in civilizirana kot angleška ali holandska. Morda je svoje prispevalo tudi podnebje. Južna Španija je malce podobna Kubi. Ko smo igrali v Andaluziji, sem se počutil skoraj tako kot doma. Jezik je podoben, sleng tudi. Morda smo Kubanci na četrto Španci.

GM Toda, je mogoče govoriti o katerikoli kubanski glasbeni zvrsti, ki ne bi bila povezana z afriško glasbo?

Nemogoče, ker je vse stopljeno. Na primer, naš ljudski *danzón* je glasba z evropskimi harmonijami, zvok je francoski. V *danzón* orkestru sta dve violini, čelo, bas, a tudi kubanski instrument *timbal*. *Timbal* je zelo afriški instrument – konge. Mešanica je rjava. Govoriti o kubanski glasbi, ki ne izvira iz afriške, je nemogoče, vendar prav tako ni moč govoriti o kubanski glasbi, ne da bi omenili vplive evropskih kultur. Kubanska glasba je nekaj novega. Razen verske glasbe ni afriška glasba. Le-ta je popolnoma afriška, čeprav religije, ki jih gojijo, tudi niso več afriške. Kubanska *santería* ima več skupnega z afriškimi religijami devetnajste-

temveč na običajno plesno glasbo. Igrali so *charango*, *son*, *danzón* in igrali so zelo dobro. In še danes dobro igrajo. Na primer, Senegalec Youssou N'Dour, ki je danes eden največjih afriških zvezdnikov, je pričel kot kubanski pevec. Čeprav sploh ni razumel španščine, je pel v španskem jeziku, njegov ansambel pa je igral po kubansko. V sedemdesetih je bil Senegal zelo južnoameriški, kubanski. Podobne stvari so se dogajale v Maliju. Skupina Maravillas de Mali je igrala skoraj čisto *charango*, v stilu našega Orquesta Aragon, ki je bil tiste čase na Kubi nadvse popularen. Tako je, glasba se je vrnila. Tudi Baabu Maalu kubanska glasba ni tuja. Ne vem, ali ste slišali senegalske pevce iz Dakarja, Africando. Zelo lepa glasba. Pojejo v jeziku wolof, toda v bistvu igrajo kubansko glasbo. Ploščo so posneli s kubanskimi in portoriškimi glasbeniki. Zares dober eksperiment. Zame je njihov prvi album Trovador najboljša plošča "svetovne glasbe" v zadnjih petih letih. Zelo dobro!

GM Tudi vi ste že igrali v Afriki. Kako je bilo?

Zelo dobro. Afričani so malce drugačni, Zbolj samosvoji so kot zahodnjaki. Sierra Maestra običajno igramo uro in pol z dvema ali eno kratko pavzo. Ampak v Afriki je bilo drugače. Afričani začnejo plesati in n očejo nehati. Sami imajo skupine z več kot dvajsetimi ali tridesetimi člani, na odru pa jih hkrati igra samo pet ali šest. Potem pa se izmenjujejo. Bilo je zelo zabavno. Prišli smo v velik nočni klub v bližini Dar es Salaama in pričeli igrati. Nekako smo vedeli, da nam ne bo težko vzpostaviti stika s poslu-

GM Kako bo to vplivalo na glasbo, ki jo igrate na Kubi?

Na žalost kubanska glasba ni v stiku s sodobno afriško glasbo. Pravzaprav razen z ameriškim mehkim rockom ni v stiku z nobeno zunanjo glasbo. To se nam lahko pošteno maščuje. Na žalost! Če bi Kubanci sploh lahko slišali afriško glasbo, bi jo takoj vzeli za svojo. Vse je odvisno od radijskih postaj. Le-te pa vrtijo samo kubansko glasbo, newyorško salso, pa ameriški in morda angleški rock. Za Salifa Keito ali Youssouja N'Douroja na Kubi ni še nihče slišal. Nekaj posameznikov si prizadeva, da bi tovrstno glasbo pripeljali tudi na Kubo. A ni enostavno. Ljudi moraš naučiti, kako takšno glasbo sploh poslušati. Tudi jezikovno je oddaljena. Svahilski, wolofski ali peulski jeziki so špansko govorečim ljudem tuji. Če bi na Kubi vrteli afriško glasbo, bi to lahko učinkovalo zelo pozitivno. Z nacionalnim radijem se dogovarjam za prvo oddajo svetovne glasbe. Upam, da bo načrt tudi uresničen. Predvajati želim Oumou, Salifa, Maala, N'Dourja in tistega malijskega kitarista, Alija. Prepričan sem, da bi bil učinek zelo dober. Vem, ker imam doma otroke, in ko jim zavrtim afriško glasbo, zares uživajo. Otroci so iskreni, ne znajo se pretvarjati.

GM Sierra Maestra igra son glasbo. Zase vem, da sem za son prvič slišala, ko sem pred vašim koncertom na Womadu leta 1994 pokukala v festivalski katalog. Zdaj me je malce sram, a se tolažim, da do pred kratkim glasbena oznaka tudi drugim ni bila ravno domača. Kaj je bistvo sona, od kod prihaja in zakaj vi igrate ravno son?

Son je kubanski ljudski glasbeni stil. Vsaka ljudska plesna glasba je son. Vsaka skupina pa igra son po svoje. Z manj trobente in več poudarka na kitari. To je moj stil. Lahko pa tudi z več trobente, sintesizerji in električnim basom. Son je nastal ob koncu devetnajstega stoletja na vzhodu otoka, v gorovju Sierra Maestra. Njegovo poreklo je iz razito ruralno; igrali so ga v hribih, na zabavah, imenovanih *pachangas*. Pet, šest glasbenikov je skupaj s petimi ali šestimi pevci igralo od večera do jutra. Prvotni son je zelo preprost: refren, nato pevska improvizacija, nato tres improvizacija, zatem bongo, itd. V bistvu je šlo za improvizacijo, ob kateri so ljudje lahko plesali. Na začetku stoletja je son prispel v Santiago de Cuba in od tam, okrog leta 1920, do Havane, kjer so glasbo pričeli igrati akademsko boljše podkovani glasbeniki. Uvedli so normalni bongo, trobento, in razvila se je *sexteto* zasedba: tres, kitara, bongo, bas, claves in maracas. Običajno so uporabljali dva vokala. Bistvo sona je zmes španske harmonije in afriških ritmov. Sierra Maestra igra son iz tridesetih in štiridesetih let.

GM To so bili zlati časi sona. Kaj se je zgodilo zatem?

Zaradi vpliva severnoameriške glasbe je *sexteto* utonil v pozabo. Po drugi svetovni vojni so bili moderni veliki orkestri, jazzovski orkestri. Znameniti kubanski skladatelj Arsenio Rodriguez je prvi običajnemu *sextetu* dodal še eno, nato dve in tri trobente, piano in konge. To pa je že format normalne salse. On je oče salse. Hkrati

pa je Arsenio z novo energijo oživil originalno salso starega formata.

GM Arsenio Rodriguez je skladatelj, čigar glasbo igrate na plošči Dundunbanza?

Da, da, na albumu. On je naša inspiracija. V sedemdesetih smo študirali na havanski univerzi. Vsi smo študirali nekaj tehničnega, a smo bili istočasno tudi glasbeniki. Pred tem smo obiskovali glasbeni konservatorij, a smo se odločili, da bomo vendarle inženirji. Kubanska glasba je bila v sedemdesetih precej na tleh. Vpliv ameriškega rocka je bil vsemogočen, preveč ga je bilo slišati na kubanskem radiu in povrh vsega je Kuba od Floride oddaljena le stotrideset kilometrov. Na Kubi lahko ujameš vsako južnjaško ameriško radijsko postajo, od Južne Karoline do Kansasa. Kubanska glasba preprosto ni bila moderna, nad njo so se še najmanj navduševali mladi študentje. Bolj kot kubanska je bila moderna ostala latinskoameriška glasba, to je bilo povezano z razočaranjem ob padcu Allendeja v Čilu. Vedno slabše je kazalo, kubanske glasbe ni igrala nobena mlada skupina. Odločili smo se, da jo obnovimo, in sicer prav son *sexteto*. Igrati smo pričeli leta 1976 in na začetku so se poslušalci odzivali zelo različno, nekateri so bili navdušeni, drugih pa glasba sploh ni zanimala. V osemdesetih pa smo pričeli gostovati v televizijskem programu *Cel svet poje* in tako so nas naglo spoznali po vsej Kubi.

GM Kako pa je bilo z osebnostno, intimno odločitvijo, da boste raje glasbeniki kot pa inženirji?

Ni bilo težko, takšne stvari se zgodijo same od sebe. Težko pa se je bilo naučiti, kako dobro in zares igrati kubansko glasbo, saj smo bili vsi po srcu rokerji.

GM Ste vsi meščani?

Havanci. Vsi smo igrali v različnih rokenrol skupinah. Jaz sem igral kitaro v nekem havanskem bandu. Zdaj pa sem se moral naučiti igrati na tres. Ni bilo preprosto, a učil sem se pri enem najboljših kubanskih tresestov, Issaku Oviedu.

GM Ste se učili tudi s starih plošč?

Res je. Za naše prve posnetke iz leta 1979 sem aranžmaje natančno povzel s starih plošč. Dosledno! Razen, seveda, trobentovske improvizacije. Naša skupina je pričela razvijati resnično samosvojo glasbeno osebnost šele enainosemdesetega, ko smo se otresli vpliva posameznih son glasbenikov in pričeli samostavnejše uporabljati staro na naš samosvoj, intimen način. Prav v tem leži bistvo našega uspeha: staro igramo po novem. Zvok je blizu staremu sonu, a aranžmaji so drugačni, harmonije so drugačne, besedila imajo drugačno vsebino. Vse je novo, a je zvesto staremu kubanskemu stilu.

GM Nekje sem prebrala, da ste svojo skupino poimenovali Sierra Maestra zato, ker se je prav v gorovju Sierra Maestra pričela kubanska revolucija.

SOLD BY

TELEPHONE 081 858 9303



Foto: Sonja Porté

Kje pa, nobene politike ni vmes, samo za-hvala starim sonerosom. Glasba je nad vsem in največ na tem svetu. Mogoče tako razmišljam zato, ker sem glasbenik. Je pa res, da smo imeli v Združenih državah probleme s prodajo plošč, ker je nekdo trdil, da ima ime Sierra Maestra politično ozadje. Ni res.

GM Ste kdaj igrali kubanskim emigrantom?

Seveda. Na švedskem, v Berlinu in drugod. Sprejeli so nas za svoje. Resnično, problemi med Kubanci so samo ekonomskega značaja, razen morda Miamijs. Tam je nekaj zmešanih ljudi. Ne zavedajo se, da se z borbo proti vladi borijo tudi proti ljudem, ki niso ničesar krivi. Prav nič! Prav rad bi igral v Miamijs, če bi nam ZDA le dale vize. Če bi lahko igrali v ZDA, bi v Evropo verjetno zašli vsaka štiri leta. Amerika je največje tržišče za kubansko glasbo. Na jugu živi več kot dva milijona Kubancev. Ne morem si pomagati, da ne bi včasih pomislil, kako neumni so lahko Američani. Na Kubi glasbenik ne more živeti od glasbe. Če želiš preživeti, moraš ven.

GM Imate kdaj občutek, da vam evropski organizatorji koncertov za nastop ponudijo manj denarja, ker pač vedo, da si ne morete privoščiti izbirljivosti?

Mmmmm. Tako je bilo še pred kratkim. Držalo bo, da je za nas v Evropi malce težko. Vendar je vse odvisno od statusa, ki si ga zagotoviš na glasbenem trgu. Ker je v Evropi kubanska glasba vedno bolj cenjena, ji tudi cena raste. Povrh vsega igramo na Kubi najkvalitetnejšo latinskoameriško glasbo in tega se tudi v Evropi zavedajo. Kvaliteta kubanske glasbe je neverjetna.

GM Kako bi razložili dejstvo, da siromašne države, kakor Kuba, Mali ali Gvineja, ustvarjajo tako kvaliteto glasbo v tako neverjetnih količinah, medtem ko nekatere bogate države na glasbenem področju pomenijo manj kot nič?

Zato, ker smo glasbeniki tretjega sveta. Zelo dobri moramo biti, da nas veliki svet sploh sliši. Na primer, Youssou N'Dour je velika zvezda, pa vendarle ni tako velika zvezda in tudi plačan ne bo nikoli toliko kot kak povprečen ameriški glasbenik. Gospodarski problemi vplivajo na glasbo, ki pripada družbeni super strukturi. Težko je, ampak postopoma zmagujemo, in ker to počnemo s kvaliteto, bomo kmalu dobili tudi glasbeniki tretjega sveta priznanje, ki si ga zaslužimo.

GM Mlada papiga ponavlja staro vprašanje. Kaj menite o oznaki "svetovna glasba"?

Ime mora obstajati. Seveda, kubanska glasba ni "svetovna glasba", saj je bila znana kot kubanska glasba že v prvi polovici tega stoletja. Vsa glasba je svetovna glasba. Koncept je zagotovo rasističen, toda če želimo glasbo prodajati, mora imeti neko ime. In te čase se roots in afriška glasba imenujeta "svetovna glasba". V komercialnem konceptu je oznaka O.K., v glasbenem pa seveda ne. Kubanska glasba že ni svetovna glasba.

GM So besedila pomembna?

Zelo so pomembna. Zaradi prepletanja harmonije, melodije jezika ter poezije. Pišemo poezijo v slogu starega sona. Smo socialno osveščeni, nismo pa politično angažirani. Uporabljamo veliko dvoumnih besed in prisposodob. To je zelo afriško. Takšen način izražanja Kubancem nadvse ugaja.

GM Spomnili ste me na Nica Saquita. Prepričana sem bila, da poslušam ljubezenske romance, potem pa sem prebrala prevode njegovih pesmi in ugotovila, da sem se pošteno zmotila. Se je Nica Saquito šalil ali imate na Kubi res tako slabo mnenje o ženskah?

O Nica Saquito je briljanten. Ne, ne, on se je tako ali tako ves čas norčeval. Ljudje latinskih korenin smo pač bolj čustveni in čutni. Kuba ni Anglija, ljudje se radi šalijo o takšnih rečeh, kot so odnosi med spoloma. Mi Latinci smo bolj...

GM Strastni!

Yeeeeee! Ha, ha. Predstavljam si, da lahko Nica Saquita napak razumete. Nič šovinističnega ni v njegovih besedilih, le dvoumnost ter humor. Sem moški šovinist, ko na Dundunbanzi v pesmi Bururu barara pravim: "Ženske so kot mačke, čeprav je v hiši dovolj mesa, bodo še vedno šle ven loviti miš." Šala, dvojni pomen, nič drugega. Lju-

bezen in spolnost Kubanci pojmujejo drugače kot Angleži. Hladne zakonske zveze, pa osvobojene ženske na eni strani in poenostavljene moške na drugi naj Angleži obdržijo kar zase.

GM Ste kdaj slišali igrati Nica Saquita?

Velikokrat. Čudovito ga je bilo poslušati, momljaj je s svojimi brezzobimi usti in stresal šale iz rokava. Tista njegova plošča Goodbye Mr Cat, ki je lani izšla pri World Circuit, je biser kubanske glasbe. Biser katerekoli glasbe.

GM Devet vas skupaj igra že skoraj dvajset let. Lepo se sliši!

Saj tudi je, zelo dobri prijatelji smo. Že v Srokerskih časih smo prijateljevali. Nekateri pa smo tudi v sorodu. Moj brat igra na konge in bobne bata, moj bratranec je basist, še eden pa se je posorodil kot boter. Imamo družinske odnose in v resnici smo družina. Zato smo pa že toliko časa skupaj, pa tudi zato, ker smo z leti vedno bolj uspešni. Mislim, da bomo skupaj igrali vsaj še deset let, dokler ne odrastemo. Ha!

GM Dundunbanza je izvrstna plošča. Slišala sem, da boste kmalu posneli novo.

Ne, novo ploščo načrtujemo posneti prihodnje poletje. Trenutno smo s koncerti preveč zasedeni. Sam načrtujem še nekaj zelo posebnega. Rad bi posnel ploščo s starimi kubanskimi zvezdniki – z vsemi tistimi, ki so bili slavni pred letom 1959. To so želje. Album lahko seveda posnamem samo v Havani. Ansambel ne bo udeležen, ampak samo jaz kot producent in aranžer. Za tem pa pride na vrsto nova plošča Sierre Maestre. Dundunbanza se v Evropi dovolj dobro prodaja, zato načujemo na tržišče dati še enega podobnega albuma in tekrovati sami s seboj. Bolje je, če malce počakamo in mislim, da bomo junija posneli nov album. Glasba bo nekoliko drugačna, čeprav podobna tisti na Dundunbanzi. Nadaljevati nameravamo s tremi ali štirimi skladbami v velikih aranžmajih, s štirimi ali petimi trobentami. Na Dundunbanzi so štiri takšne skladbe. Drugo pa z običajno zasedbo. Morda bomo vnesli nekaj afrokubanske glasbe, morda malo kubanskih afroreligioznih elementov. Skratka, za kanček bolj eksperimentalna in morda hkrati nekoliko bolj komercialna glasba od tiste na Dundunbanzi. Bomo videli! Odvisno od založbe, Nicka Golda in World Circuit ter nas samih.

GM V Sloveniji so poznavalci latinskoameriške glasbe vašo Dundunbanzo zelo dobro ocenili. Pravijo, da je eden najboljših lanskoletnih albumov svetovne glasbe.

Olepo! Če so kaj napisali, bi z veseljem prebral.

GM Kako pa je s snemanjem plošč na Kubi?

Na Kubi je zelo preprosto posneti ploščo, lahko si vzameš toliko časa, kot ga le potrebuješ. Za svojo zadnjo ploščo, ki sem jo posnel na Kubi, sem bil v studiu štirinajst dni. V Evropi je kaj podobnega nemogoče, ker je preveč drago. Na Kubi so problemi z distribucijo, naši založniki zanjo nimajo denarja. World Circuit pa je znan po dobri distribuciji, zato mislim, da bomo naslednjo ploščo posneli kar z njimi. Vendar moramo snemati plošče tudi na Kubi, saj je Kuba velik in vznemirljiv trg. Pa tudi v Evropi ni vse rožnato. V londonskih glasbenih trgovinah boš našel veliko izbiro plošč karibske glasbe, portoriške in podobno, veliko je d... plošč kubanske glasbe pa vseeno ne boš našel. Če se ne motim, sta v Londonu samo dve trgovini z večjo izbiro kubanske glasbe. Povsod je isto. V Franciji je ena dostojna trgovina, v Španiji, kjer bi človek pričakoval kaj več, pa ne vem, če obstaja ena sama resna prodajalna plošč s kubansko glasbo. Nica Saquita, ki kot da je pisan na njihovo kožo, sploh ne poznajo. Še nekaj vam bom povedal. Ko smo leta 1988 igrali na Japonskem (japonski glasbeniki so zelo v redu), smo spoznali nekaj glasbenikov, ki so igrali salso. Prvič so slišali, da so korenine salse na Kubi. Sploh niso vedeli. V New York so se hodili učiti igrati bongo, tres in kubanske melodije, pa niso imeli pojma, da v resnici igrajo kubansko glasbo. Nekam žalostno, ni res!

GM Veliko igrate in nastopate. Uživate življenje glasbenih popotnikov?

Ne vedno. Ko sem bil mlajši, sem užival v vsem. Vse je bilo avantura, stoodstotni užitek ter izziv. Zdaj pa ni več tako lahkotno; predolgo smo zdoma, igramo po različnih hladnih deželah in...

GM In se morate prevečkrat pogovarjati z ljudmi, kakor sem jaz.

Ne, ne, tega nisem mislil. Zares! Težko je, ker na turnejah samo divjaš iz enega mesta v drugega in se nikjer zares ne ustaviš. Nismo več rosno mladi, zato nas noči, ki jih prespimo na avtobusih, utrujajo. Na koncertu pa moraš dati ljudem najboljše, kar imaš in znaš. Ne smejo videti, da si utrujen, saj niso prišli na koncert zaradi tvojega zehanja. Igrati moraš in se smejeti, četudi si žalosten. Glasbenikovo življenje je trdo delo, ne pa užitek. Med zadnjo turnejo po Evropi je enemu izmed naših fantov doma umrl edini brat, pa je moral igrati naprej in se smejeti na odru. Poslušalci niso krivi, glasbenik si in moraš jim dati vse. Zobe boli, a se moraš smejeti.

GM Najlepša hvala! Samo upam, da se boste kmalu smejali tudi v Ljubljani.

"Z veseljem!" se je smejal čedni Juan de Marcos González.

Sonja Porle



Foto: Lucy Duran

GLASBA LOUISIANSKIH MOČVIRIJ

Festival Druga godba je v naše kraje pripeljal veliko novih glasbenih zvrsti. Ker je v slovenskih glasbenih krogih v navadi, da vsak novinar prisega na svoje glasbenike in žanre ter jih ljubosumno zagovarja kot najbolj zapostavljene in nerazumljene, je bila tudi Druga godba v zadnjem obdobju deležna očitkov, zakaj v njeni ponudbi še ni bilo bluesovskega, countryjevskega in kaj vem kakšnega še koncerta. Tudi sam sem direktorja tega letos definitivno razkošnega festivala nagovarjal, naj v Ljubljano povabi tudi kakega razvpitega ameriškega glasbenika. In glej. Letos bo na uvodnem koncertu Druge godbe nastopil Stanley Dural, bolj znan kot Buckwheat Zydeco. Spoznali bomo torej zydeco, plesno glasbo francosko govorečih kreolov iz Louisiane s harmoniko in perlinikom v glavnih vlogah, glasbo, ki ima jasno začrtane glasbene zakonitosti, a že od obdobja, ko je na sobotnih zabavah kraljeval Clifton Chenier dopušča izlete v vode soula, bluesa, funka, gospela in countryja.

Stanley Dural se je rodil leta 1947 v Lafayetteu v Louisiani v družini z 12-imi otroki. Klaviature je začel igrati pri devetih letih, glasbeno kariero pa je začel kot organist in pianist v različnih lokalnih zasedbah. Blišč in bedo življenja na koncertnih odrih je dodobra spoznal, ko je v šestdesetih letih na turnejah spremljal tako razvpite pevce rhythm & bluesa, kot so Joe Tex, Barbara Lynn in Clarence "Gatemouth" Brown. Z očetom, sicer velikim ljubiteljem pravega zydeca in dobrim prijateljem nespornega kralja te glasbe Cliftona Chenierja, sta se zaradi različnih prepričanj velikokrat sprla. Ko je bil Stanley še otrok, mu je oče zaklenil klaviature in ga skušal prisiliti, da bi začel igrati na harmoniko. Nadobudnež je, kot bi hotel za vsako ceno nasprotovati očetu, v zgodnjih sedemdesetih letih ustanovil funkovski zasedbo The Hitchhikers. Še danes je čutiti v njegovi glasbi vpliv neizprosnih ritmov funka, ki se jih je Buckwheat navzel ob poslušanju Jamesa Browna in podobnih mojstrov. Dokončni poroki z zydecem, s to divje privlačno plesno glasbo, polno zategnjenih bluesovskih tonov ameriškega juga, je botrovalo srečanje



s Cliftonom Chenierjem. Stanley "Buckwheat" Dural je namreč leta 1975 začel nastopati s kraljem zydeca. V intervjujih pravi, da se kar ni mogel načuditi neizmerni energiji tega velikega glasbenika, in zatrjuje, da so bili prvi koncerti s pravo zasedbo zydeca njegova prva res velika glasbena izkušnja. Dural je s Chenierjem igral dobri dve leti – slišite ga lahko na odlični plošči Clifton Chenier And His Red Hot Louisiana Band iz leta 1978 (Arhoolie Records, 10341 San Pablo Ave., El Cerrito, CA 94530, USA) – in se leta 1979 dokončno odpravil med harmonikarje ter ustanovil zasedbo Buckwheat Zydeco.

Buckwheat je imel pravzaprav srečo, saj zydeco ni bil nikoli ne vem kako priljubljena glasba, njegovi izvajalci pa praviloma niso imeli večjih lestvičnih uspehov. Nastopal je z Robertom Crayem, Ericom Claptonom in skupino U2, snemal s Keithom Richardsom ter si tako počasi, a vztrajno nabiral novo občinstvo. Njegove plošče so producirali člani zasedbe Los Lobos, na snemanja v razkošne studije družbe Island pa si je lahko privoščil povabiti ugledne goste, kot so Dwight Yoakam, Willie Nelson in The Dirty Dozen Brass Band. Buckwheatova različica zydeca korenini v pristnem glasbenem izročilu, obenem pa

ohranja nemirnega duha, tako značilnega za vse velike glasbenike, in glasbenike dobesedno vabi k prepletanju različnih glasbenih kultur ameriškega juga. Prestol kralja zydeca je po odhodu nepozabnega Chenierja zaenkrat še prazen; pred njim klečijo številni glasbeniki, zdi pa se, da sta častnemu naslovu najbližje Stanley "Buckwheat" Dural in C. J. Chenier. Na letošnji Drugi godbi bomo torej slišali nespornega junaka današnjega zydeca, črnske glasbe s koreninami v bluesu, ki pa je ne smemo zamenjevati s podobnim, a manj ritmičnim cajunom, ki je bolj belska glasba. Upam, da bo na koncert Stanleyja Durala prišel tudi kak slovenski harmonikar, dobra lekcija glasbe s tako močnimi koreninami mu nikakor ne bi smela škoditi.

IZBRANA DISKOGRAFIJA:

Stanley "Buckwheat" Dural je prvi in sprazaprav edini izvajalec zydeca s snehalno pogodbo z veliko založbo. Pred podpisom za družbo Island je z različnimi zasedbami posnel osem albumov in jih izdal pri založbah Blues Unlimited, Black Top in Rounder. Za prvo srečanje z glasbo tega sijajnega glasbenika vam priporočamo kompilacijsko ploščo Menagerie z zbirko najboljših zgodnjih Duralovih posnetkov za Island, za natančnejšo predstavo o zydecu in razkrivanje glasbenih korenin našega junaka pa bo najbolj pravšnja odlična antologija Cliftona Chenierja z naslovom Zydeco Dynamite: The Clifton Chenier Anthology (Rhino, 1993).

100 Percent Fortified Zydeco (Black Top, 1985)

Turning Point (Rounder, 1986)

Waitin' For My Ya Ya (Rounder, 1987)

On A Night Like This (Island, 1987)

Taking It Home (Island, 1988)

Where There's Smoke There's Fire (Island, 1990)

On Track (Island, 1992)

Menagerie: The Essential Zydeco Collection (Island, 1993)

Five Card Stud (Island, 1994)

Jane Weber

*Buckwheat
Zydeco*

Ko stopi Vitez žalostnega obraza iz Reda Glasbenih Magov na oder, vse otrpne. In ko zaplove njegov čarni glas po dvorani, se mehko ovije okoli src in s silovito močjo ter nežno krhkostjo odgovarja glasbilo, jim zapoveduje in jih vodi, tedaj – začara. Iz grla tega Afričana z blede poltjo in modro črno krvjo lijejo omamne krajine in pozabljene zgodbe, vre bolečina in vre up. In v glasbi podhrteva preteklost, in v glasbi bobni sedanost.

"Pomešati skušam preteklost in sedanost, z rabo sodobnih in tradicionalnih glasbil," pravi Salif. "Zmes tradicionalnega in modernega je prihodnost, ne le v Afriki, ampak povsod. Moja glasba je kot kostumiran Afričan: 50% afriškega in 50% zahodnjakega, da bi vendarle lahko podal roko tudi še drugim kulturam."

Salifova pot je bila naporna. Rodil se je v ožgano malijsko pokrajino v vasi Djoliba, v plemeniti, a številni in ubožni družini potomcev velikega Sunjata Keite, ustanovitelja mandinškega imperija v 13. stol. Že zelo zgodaj ga je pritegnila glasba: "Rad sem imel zvok glasbe, prepričan sem bil, da ima glasba posebne moči in da je magična. Kasneje, ko sem jo razumel bolje, je postala bolj duhovna."

Salifov oče je zelo nasprotoval. Sinovi izbiri poti glasbenika, češ, potomec vladarjev ne sme peti, am-

Na glasbeno pot je stopil z Nosemnajstimi, ko se je preselil v Bamako in se preživljal s petjem in igranjem kitare v bamaških barih. "Ko sem prvič prišel v Bamako, se mi je zdel zvok motorjev magičen," pravi v svojih zgodnjih spominih na to mesto, "zbujal sem se ob zori, da bi lahko čim dlje poslušal rjojenje motorjev, saj pred tem še nikoli nisem slišal česa takega. Vajen sem bil le jutranjih zvokov podeželja: kokoši, koz in opic."

SALIF KEITA MANDINŠKI ČAROVNIK



Foto: Žiga Koritnik

Po kakšnem letu samotnega igranja po barih se Salif pridruži Rail Bandu iz bifeja na bamaški železniški postaji: "Nisem vedel, da lahko sintetizatorji in kitare in pihala in bobni igrajo skupaj. Zelo sem bil presenečen zaradi vsega, kar se je dogajalo v bandu. Toda ko sem videl, kako ljudje plešejo kot nori in prihajajo vsak večer v bar, da bi nas poslušali, sem bil navdušen."

Salifov enkratni glas je opravil svoje in njegova popularnost je bila kmalu tolikšna, da je skoraj sprožil vladno krizo, ko je iz Rail Banda prestopil v Les Ambassadeurs du Motel, skupino, ki je bila ponos Ministrstva za notranje zadeve, saj ga Ministrstvo za javna dela ni pustilo oditi iz Rail Banda. Salifu prestop vendarle uspe in Ambasadorji žanjejo slavo doma in v Franciji, dokler v drugi polovici sedemdesetih položaj ne postane neznosen zaradi političnih napetosti in represije v Maliju. Keiti je od tedaj ostalo takole mnenje o politiki: "Politiki so umetniki laži, ki se vtaknejo v vsak žep. Svoboden človek sem. In nočem podpirati nobene diktature. Mislim pa, da imam kot Afričan in odrasel človek vso pravico, da izrazim svoje mnenje o svojem kontinentu. Dolgo smo trpeli zaradi kolonializma, in ko smo končno dosegli neodvisnost, nam jo kradejo naši lastni bratje. Zahtevam neodvisnost – in to neodvisnost vsakega posameznika, ki naj bo sam popolnoma odgovoren za svoje življenje. Diktatura mora izginiti. In zato morajo ljudje govoriti glasno – sploh umetniki, to

je naša naloga." Salif zapusti Mali in odide v Abidjan (Slonokoščena Obala), kjer še z nekaterimi člani Ambasadorjev (med njimi je tudi Kante Manfila) ustanovijo Les Ambassadeurs Internationaux. Novi Ambasadorji kmalu zaslovijo panafriško in mednarodno. Leta 1983 Salif zapusti Manfilove Mednarodne Ambasadorje in se preseli v Pariz, kjer še sedaj stanuje v "malijskem" pariškem predmestju Montreuil. "Rad imam Montreuil," pravi Salif, "kajti je hkrati Pariz in Afrika. Tu lahko živim dvoje življenj. Imam francoske in malijske prijatelje, ampak lahko bi rekel, da je okolje hiše celo bolj malijsko kot francosko – prav nasproti je celo malijski delavski dom. Saj ne, da bi preživel veliko časa z njimi, toda ko me potrebujejo, vedo, kje me najti."

Glasbena bomba, imenovana Salif Keita, se sproži leta 1987, ko izide album Soro, ki žanje planetarno slavo in poskakuje v vrhove svetovnih lestvic. Sledita mu albuma Ko Yan (1988), ki je bolj "funky" in do maksimuma izkorišča računalnike, ter Amen (1991), posnet v Los Angelesu in izdan pri založbi Mango-Island, ki združuje kar se da zvezdniško zasedbo: producira jo Joe Zawinul, kitare igrajo Carlos Santana, Kante Manfila in Mamadou Doumbia, za back vokale pa skrbijo Djanka Diabate, Nanyanka Bell, Djene Doumbia. Istega leta snema Salif Keita skupaj s Steveom Hillageom sound track za film Firga režiserja Patricia Grandperreta, poetično afriško legendo, ki izide junija 1993, Salif pa odigra tudi stransko vlogo. Po krajšem premolku lepota Salifovega glasu znova izbruhne na mednarodno prizorišče leta 1995 z odličnim albumom Folon... The Past, ki uravnoteženo spaja sanjavo lepoto afriške glasbe in raznolike "zahodnjaške" glasbene prijeme. Rjojenje motorja v ščebetavem bamaškem jutru in šelesteči zvoki koprnečega večera v Djolibi, ko se na ustnih ziba pripoved starega griota. In vroča plesna noč v malijskem klubu... "Tej plošči bi bil lahko naslov Doma... Z njo sem ostal doma in ponudil roko vsem deželam, ki jih imam rad," pravi Salif Keita.

Najlepši glas Afrike, Salif Keita, "mandinški čarovnik", "united colors of SK", "beat king", "gospod ambasador", "otožen kot Sahel", "lunarni princ" in še kaj prihaja na letošnjo Drugo Godbo. Moja laserska kristalna krogla mi pravi, da bomo ta koncert pomnili, saj takega še ni bilo pod nebom nad Ljubljano. Pridi – pij njegov glas!

"Svojo vojno vojskujem na odru. Ko stopim na oder, zaprem oči in se neposredno povežem z občinstvom. Z zaprtimi očmi resnično začutim ljudi v srcu. Ko pridem na sceno in sklenem roki v molitev, želim samo stopiti k bogu pred koncertom, in rad bi, da bi šli ljudje z mano. Na odru potrebujem veliko duhovnosti, saj želim, da bi s koncertom ljudem pomagal pozabiti njihove vsakdanje težave. To je moja dolžnost. Pojem zato, da ljudem duhovno in čarovno pomagam. Ne moti me, če proti koncu koncerta vsi pridejo na oder, če si želijo sodelovati. Moramo se malo pomeniti, zaplesati in reči "pa-pa", saj smo skupaj le kratek čas."

Tatjana Capuder

pak mora imeti griote, da mu pojejo, in še dandanes ga včasih vpraša, kdaj misli kaj končati s to muzikantsko zadevo.

"V naši deželi so čvrsta pravila, kaj naj bi kdo počel v skladu s svojim rojstvom. Tako jaz nisem bil rojen za glasbenika," pravi Salif, "toda v starodavni Afriki ni bilo predsednikov. Bili so samo kralji. In če so dandanes predsedniki, je povsem normalno, da tudi potomci kraljev pojejo. To je evolucija! In menim, da ne bi smeli zavirati teka časa."

Angleška muzična scena je pravzaprav popoln odraz pregovorne angleške konzervativnosti, zaprtosti in vzvišenosti. Le redko se namreč zgodi, da bi si v ušesa spuščali glasbo, ki bi bila doma kje drugje kot na deževnem otočju. Brit pop je tako postal že institucija, iz katere se dela norca ves glasbeno civilizirani svet. Hvala bogu, da so med prozorne in pegaste Angleže (in prav take Angležinje) začeli uletavati tudi drugače obarvani prebivalci zemeljske krogle, ki so s seboj prinesli več dobrih navad. Ena od njih je kakopak tudi dobra godba. Tako na Britanskem poleg etablirane pop scene teče tudi pestro podzemno dogajanje v klubih. Tamkajšnji didžeji sicer blazno radi producirajo nove zvoke, ki jih potem poskušajo sfurati kot trende in zakon za ves svet. Uspe jim le poredko. V zadnjih nekaj letih smo tako dobili dve simpatični pridobitvi, prvi je ime džungla (jungle), drugi pa trip hop.

Seveda večinsko bledemu poslušalstvu v Angliji ni nikoli sprišlo na misel, da bi posvetili več kot sedem minut zadevi, imenovani rap glasba. Še več: ko je Snoop Doggy Dogg pred dvema letoma poskušal koncertirati v Angliji, mu je dežela odpovedala gostoljubje, češ, da je morilec in da takim ni mesto na Otoku. Čeprav gromozanski angleški poletni festivali v goste redno vabijo tudi eminentne raperje z one strani Atlantika, pa vendarle ne moremo reči, da bi imeli Angleži omembe vredno avtohtono hip hop sceno. Francija, v zadnjem času pa tudi Nemčija, Avstrija in Italija se lahko vsaka posebej pohvali, da ima v primerjavi z Anglijo na svojem ozemlju vsaj štiri- do petkratno kvoto hip hop zasedb. Še enkrat se bomo sklicevali na božjo previdnost in se ji zahvalili za Karibce, Indijce, Pakistance, Jugose in druge "normalneže", ki bivajo na Otoku.

Pakistancev je v Angliji kar nekaj, saj vemo, da je Združeno kraljestvo kar precej časa gospodarilo in komandiralo na tistem koncu sveta. Pobje, ki sestavljajo skupino Fun-Da-Mental, pa že pripadajo tistim generacijam Pakistancev, ki so se rodili v sivih londonskih meglicah. Godba, ki jo igrajo, je težko opredeljiva, je pa definitivno zanimiva. Nekateri pravijo, da igrajo Fun-Da-Mental plesno world music, drugi trdimo, da je to esencialen rap. Zakaj? Čeprav igra v obeh ritem pomembno vlogo, je črna glasba precej drugačna od (recimo ji) indijske. In bistvo rapa je, da črpaš iz svoje glasbene dediščine. (Zato tudi trdim, da bi morali slovenski raperji samplati cimbale, harmonike, okarine, žvegle in druga ljudska glasbila.) Fun-Da-Mental to počnejo pošteno in genialen način. Propa Gandhi (jedro skupine, producent in glavni ideolog (ali pa idealist)) je skupaj z didžejem Impi-Djem prepotoval velik kos sveta, s posebnim poudarkom na ozemlju svoje originalne domovine. Vseposod sta imela poleg oči odprta tudi ušesa, in spomine s svojih poti sta inovativno vključila v urbane zvoke, ki sta jih konzumirala v Angliji. Skupino z briljantnim občutkom za besedni tok (lyrical flow) nadgrajujeta še Hot Dog in Mushtaq.

Idejna ostrina (ki jo odraža že ime) je bila od začetka bolečina v riti za marsikaterega v arijskost in krščanskost zaverovanega otoškega gumpca. Huda kri je postala še bolj vroča, ko so Fun-Da-Mental prešli od besed k dejanjem in na nekem koncertu zažgali Union Jacka. Reakcija je bila eksplozivna in njihov prvi singel, komad Dog Tribe, odpre smrtna grožnja bandu, ki jo je zabeležila telefonska tajnica, video za isti komad pa je zaradi neljubih prizorov rasnega napada (beli na črne) doživel prepoved predvajanja. Da bi bila kontroverzija popolna, je bil isti štikelc še NME-jev Single Of The Week in časopisi so bili takoj polni (kako

domačel!) pisem bralcev, pretežno tistih contra.

Ko je leta 1994 končno izšel njihov dolgometražni prvenec Seize The Time, so bile reakcije vseh kritikov enotno navdušujoče. Tudi mi se strinjamo z ugotovitvijo, da so Fun-Da-Mental nekaj popolnoma unikatnega v britanski muziki, da te njihova glasba prepričljivo popelje k ponižanim in razžaljenim na vsem planetu in da so šepaše kritični in našpičeni. Pot po svetu pa so tudi udeležili: odpravili so se na turnejo po Južni Afriki, Pakistanu, Indiji in Avstraliji in se vrnili s še večjo zbirko zvokov sveta. Ti so bili osnova za njihov zadnji projekt, ploščo With Intent To Pervert The Cause Of Injustice, ki je na nek način instrumentalna verzija Seize The Time, seveda pa nosi v sebi mnogo presežkov.

Fun-Da-Mental pa niso delali le muzike. Njihova biografija navrže še kratki film Countryman, katerega zgodba temelji na eksodusu Azijcev, Karibcev in Afričanov in njihovem soočenju s popolnoma drugačnimi vrednotami zahodne civilizacije.

In ko se bodo na letošnji Drugi Godbi Fun-Da-Mental s svojim sound systemom, ki vas bo zabaval pred špilom in po njem ustavili v Dakoti, bo to več kot le še en koncert. Srečali se bomo z zvoki vsega sveta v urbani preobleki. Srečali se bomo z bandom, ki svoje jajčnosti ne dokazuje z drgnjenjem po kitari, ampak z ostrimi in radikalnimi besedami, za katerimi stojijo z dušo in s srcem. Fun-Da-Mental so ta trenutek glasbena atrakcija z jasno globalno vizijo sveta in ena od (glasbeno in verbalno) najbolj brezkompromisnih zasedb, kar jih je kdaj bilo.

Napo



FUNDAMENTAL

ULTIMATIVNI



Prvič mi je bilo na festivalu Womad malce dolgčas. Ker vem, da se običajno dolgočasijo dolgočasni ljudje, sem se svojega razpoloženja najprej ustrašila, potem pa sem pogledala proti tistemu koncu potacanega travnika, kjer je lani poleti stal velik cirkuški šotor, v njem je pela Cesaria Evora ter razgrajal Cheb Mami, zdaj pa je tam stalo nekaj priložnostnih trgovinic z bombažnimi oblekami mavričnih barv. Nič nimam proti oblekam, celo preveč rada jih imam, a na glasbene festivale le ne zahajam zaradi njih. Tudi mavrične barve mi ugajajo, a ne, če se vanje odene glasba, ki bi ji bolj pristajal enobarvni kostim.

Na festivalu je bilo več obiskovalcev kot kdajkoli prej in tudi seznam nastopajočih ni bil še nikoli daljši. Šotor v resnici ni izginil, stal je nekaj sto metrov stran od osrednjega koncertnega prizorišča. Okrašen je bil nadvse domiselno, s stropa so visele ribiške mreže ter stare padalske ponjave, in vsi so se čudili nad okusom ter spretnostjo oblikovalcev Whirl-Y-Gig. Saj je bilo res lepo na pogled, a platnena koncertna dvorana je le bila spremenjena v new-agevski disco. In tudi glasba, ki so jo igrali v šotoru, je bila nekoliko "preveč lepa" in "kozmična". Transglobal Underground, Astralasia, Monkey Pilot, Suns of Arqa ter njim podobni so med seboj tekmovali, komu po žilah teče več vode in koliko raznolikih glasbenih kapljic lahko skondenzirajo v motno mavrico, ki ne oporeka ničemu na tem svetu. Bojim se, da je tistega sončnega poletnega dne v Srebrenici umiralo na stotine nedolžnih ljudi. Tudi sama še pomislila nisem na ljudi in zveri v Srebrenici; prav je, da ljudje na festivalih ne razmišljamo o žalostnih rečeh, dokler ni na velikem odru Marta Sebestyen zapela srbske ljudske poročne pesmice. Pesem je bila radostna ter lepa in Marta je pela s čistim, občutljivim glasom. A nekaj v meni mi ni dovolilo, da bi zaploskala. Tudi drugi so bili nekam kratki. Začutili smo pač, da se v dneh, ko žrtvam kopiže grobove, ne spodobi rajati ob veselih ritmičnih zmagovalcev, in da je Marta, čeprav zagotovo nehoče, po neumnem zagrešila nekaj grdega. Večina poslušalcev, ki so bili v povprečju stari štiriindvajset let, pa se je tako ali tako najbolj ogrela nad glasbeniki, ki so igrali "poduhovljeno", sprijaznjeno in hibridno glasbo. Še enkrat sem se ustrašila. Se morda staram in se nisem več sposobna prilagoditi novemu ali se navdušiti nad prihajajočim? Vendar sem se naglo potolažila. Če se pod odrom, na katerem so igrali Loop Guru, zbere več ljudi kot pod tistim, na katerem poje Nusrat Fateh Ali Khan, če ljudi bolj od Cesarie Evore gane Natacha Atlas, potem

nisem ostarela jaz, ampak so posiveli moder- ni, mladi časi.

Takšna, zdolgočasena in vsevedna, sem šla polušat rap in reggae skupino Bad Boys Batu- cada. Tudi oni so hibrid, brazilsko-avstralski, in igrajo hibridno glasbo, ki pa je vendarle sočna in prej grize, kot pa boža. Ugajalo mi je njihovo udrihanje po bobnih in nagajivo fan- tovsko petje. Nastopajo in obnašajo pa se tako trendovsko, da bi jih spoštovali ter jim zavidali celo mladi Ljubljanci. Ampak pol ure njihovega razbijanja je ravno dovolj, da jih ohraniš v najlepšem spominu. Pogledala sem v festivalski spored; do koncerta Baaba Maala je bilo še polne štiri ure, v eni izmed dvoran pokritega športnega objekta pa je že igral ansambel Shikamoo Jazz. Še nikoli nisem slišala zanj, ampak tisti "Jazz" je vabil.

iz Nigerije, kjer je imel srečo spoznati Fela Kutija in manj sreče z razumevanjem tistega, kar mu je povedal neupokojeni kralj afrobea- ta; da je prvič na Womadu in da mu festival nadvse ugaja; da je posnel intervjuje že s pet- najstimi glasbeniki in da trenutno išče Grea- ma Ewensa. "Tistega, ki je napisal tole knji- go," iz debele torbe, polne radijskih aparatov, je potegnil knjigo Africa O-ye!. "Zaradi Fran- cove biografije in tele knjige bi rad govoril z njim. Odlično piše, slišal sem, da je neke na festivalu." Na festivalu je bilo več kot dvajset- tisoč ljudi in celo za odrom smo hodili drug po drugem. Jaz pa sem mu povedala, da je Gream zelo prijazen in neobičajen človek, zato ga bo naglo našel le, če ga ne bo iskal; da sem sama posnela poldrugi intervju; da sem tako ali tako prišla na festival predvsem uživat, zdaj pa sem razočarana, saj v dveh



Na poti do dvorane sem treščila v nekoga, ki je bil vsaj pol metra večji od mene in mu je ob pogledu na mojo novinarsko kartico šlo na smeh. "Kaj je narobe z Radiem študent?" sem ga vprašala. "Vsi v Angliji se smejijo, če jim omenim Radio Student." "Ne vem, zakaj je smešno, ampak je," se je še vedno smejal. Na njegovi kartici je pisalo Daniel – Radio France. Bil je sproščen in nikamor se mu ni mudilo. Kot je ob takšnih priložnostih v na- vadi, sva si v petih minutah vse povedala in še več, saj mi je Daniel obljubil, da bo zame prevajal intervju z Alijem Farko Tourejem. Povedal mi je, da se v Franciji svobod- nim novinarjem dobro godi, nesvobodnim pa še dosti boljše; da pravkar prihaja

dneš še nisem slišala ničesar, česar že ne poznam, kar bi me prevzelo ali pretreslo, čeprav sta bila koncerta pakistanskih Sabri Brothers in maroških Master Musicians of Jajouka izvrstna in da se pravkar odpravljam na koncert neke tanzanijske jazz skupine. Daniel je pospravil dragoceno ropotiljo in odšel z menoj. Pred vhodom sem ga želela opomniti na obljubljeno: "Malce me skrbi pogovor s Tourejem." Pogledal me je: "Le

zakaj! Ali Farka Toure je fantasti- čen človek, eden redkih

vrhunskih glasbenikov, ki imajo tudi kaj za pove- dati. Se pa razburi, če ga vprašaš kaj neumnega." "Kaj, na primer?", sem vprašala. "Na primer, kakšni so vaši načrti za pri- hodnost," se je zdaj glasno na-

**SHIKAMOO
JAZZ
MLADO
SPOŠTOVANJE**



smejal, jaz pa tudi. Zaslišala sem živo afriško plesno glasbo. Potegnilo naju je v dvorano.

Pod nizkim stropom ni nihče stal pri miru. Tudi na odru je vse migetalo. Na njem je bil nagneten ducač v lesketajoče se srebrne suknjice oblečenih glasbenikov. Pevci so se sinhronizirano obračali, počepali in dvigovali roke. Tudi saksofonista sta igrala in se obnašala profesionalno, a ne brez ironije. Kitara je pela ostro in hkrati milo, sladko, veselo in otožno, tako, kot da bi jo igral vrhunski zairski kitarist. Vsake toliko časa je kdo za nekaj kratkih trenutkov zasoliral in spet je glasba ubrano zavalovila na odprto, neskončno in nerazburkano plesno morje. Nisem si zaželela, morala sem plesati. Sezula sem si čevlje in obesila torbico na Danielovo ramo, saj mu tako ali tako ni ostalo drugega, kot da pazi na svojo težko opremo. Dlje ko sem plesala, bolj se mi je zdelo, da plešem. Tudi drugim je glasba iz podplatov, skozi srce, zlezla v glavo. Le z gibi, poredko, in še to slučajno, pa tudi s telesi, smo se dotikali drug drugega. Bili smo v Afriki. Nekdo se je v plesni vneni spotaknil in vsaj deset nas je v snopu za njim padlo po tleh. No, kaj podobnega se na afriškem plesišču ne more pripetiti. Očitno le nismo plesali tako zelo izvrstno, kot se nam je dozdevalo. A nič zato, smejali smo se. Tle Shikamoo so igrali srčno, dobro in sproščeno glasbo. Iz nje je dišalo po lepi, črni Afriki.

Daniel me je pocukal za ramo. Še vedno sem migala in si brisala pot s čela. Vrnil mi je torbico, usta pa je odpiral v nekaj takega kot: "See you soon." Izginil je v gneči, jaz pa sem si morala priznati, da sem po uri in pol norena. Zato sem se spomnila na svoje novinarsko poslanstvo, poiskala sem svoje čevlje z visoko peto, vzela iz torbice fotoaparata in se preinila pod oder. Fantje muzikantje so bili od blizu videti zreli možje, pravzaprav so bili nekam sivolasi. Pevka, ki je vsake toliko požlahtnila moške glasove, in kitarist brez srebrne vetrovke nista bila videti stara. Mlada pa tudi ne. Da se na odru dogaja nekaj nenavadnega, sem posumila šele, ko je nanj počasi prikorakal beloglavi gospod. Zabundal je tri ljubke pesmice. Za njim je prišla drobna princeska v dolgi svetlo modri obleki, model Sneguljica. Glavo je imela po muslimansko ovito v dolg svileni šal. Pevce je vzkliknil: "Mlada pevka taraaba, samo šestinosemdesetletna Bi Kudude." Pozabila sem jo fotografirati, zaželela sem si, da bi pela lepo in krepko. Glasbeniki so upočasnili ritme, Bi Kudude pa je glasno zakričala v mikrofona, in še enkrat in še in še. Hrapavo petje je utonilo v spoštljivem ploskanju in žvižgih. Samo-zavestno je odšla z odra. Preverila sem, če mi okrog vratu še visi novinarska kartica in se odpravila za oder.

Mlajša pevka, manj mladi pevec ter Sneguljica so molče čakali na namig z odra.

Bi Kudude si je prižgala cigareto. Čestitala sem jim. "Zelo dobro, da vam je naša glasba zelo všeč. Fundi Konde!" se je predstavil sivolasi gospod. "O," sem bila presenečena, "prav danes sem si ogledovala vašo ploščo." Ko sem zjutraj v festivalski glasbeni trgovini brskala med ploščami, sem naletela na obetajoč CD, na njem je pisalo, da je Fundi Konde eden izmed pionirjev afriške zabavne glasbe in da je prve popevke posnel že leta 1946 v Kalkuti, kjer je kot kenjski vojak služil britanski kroni. Letnice in stare fotografije na ovitku so me napeljele na misel, da glasbenika ni več med živimi. Ploščo si nisem kupila, ker je iz Readinga v Oxford le kakšnih dvanajst ur hoda. "Vi ste tisti, ki je prvi v Vzhodni Afriki igral električno kitaro?" sem vprašala. "Osebnost," je odgovoril Fundi Konde. Tudi, če bi trikrat ponavljala šesti razred osnovne šole, bi mi bilo jasno, da se pogovarjam s frajerjem od pet do zadnjega sivega lasu na glavi. Pogovarjala sem se z živo legendo afriške glasbe. Pevcu je bilo kakšnih osemdeset let. Šepetajoč sem ga vprašala: "Koliko let ima gospa Bi Kudude?" "Saj ne razume angleško, kakšnih sto let ji bo, a noče priznati," je rekel. Bi Kudude si je prižgala novo cigareto. "Pojdi z menoj, dal ti bom svojo ploščo. Samo šefe moram najti." In sva jih šla iskat. Potrkala sva na nekaj vrat, pokukala v dve športni slačilnici ter eno stranišče. "A, tukaj si," je rekel Fundi Konde, ko sva končno odprla prava vrata. Na klopi je sedel Graeme Ewens, ob njem pa Daniel z mikrofonom v roki. "Tale gospa bi rada kupila mojo ploščo," je pohitel Konde. "Mislim, da jo bo kar dobila," se je smejal Graeme, ki je moj dober znanec. Dal mi je CD Shikamoo Jazz Banda, če želim pa še Kondejevega, moram počakati na njihovega managerja Ronnieja, mi je povedal. "Ronnie Graham," se je navdušil Daniel, "tisti, ki je napisal Sternsov vodnik po svetu afriške glasbe. Že sto let si želim pogovora z njim."

Sedla sem na klop in pričela brati besedilo na ovitku. Gospod Konde je odšel nazaj za oder. Shikamoo Jazz je bil ustanovljen leta 1993, člani ansambla so v povprečju stari petinšestdeset let. Pred tridesetimi leti so vsak zase vodili popularne orkestre, ki so igrali tanzanijski plesni jazz. Na stara leta so se odločili obnoviti stari zlati zvok. Združila sta jih Ronnie Graham in človekoljubna organizacija, ki pomaga starim ljudem v stiski, a so kmalu odvrgli palico in zakorakali z lastnimi nogami. Pridružila sta se jim še kenjski skladatelj ter pevec Fundi Konde in zanzibarska pevka Bi Kudude, na koncertih po Evropi pa jih bo spremljal zairski kitarist Mose Fan Fan. Shikamoo v svahilščini pomeni spoštovanje, je pisalo.

Od zdaj naprej je čas tekel po afriško. Minuta čakanja se je razpotegnila v dve kratki uri. Ronnieja ni bilo od nikoder, pevci so hodili na oder in spet dol, Bi Kudude si je prižgala ci-



Bi Kudude, foto: Graeme Ewens

garete, jaz sem čakala na obljubljeno ploščo in klepetala s Fundijem Kondejem. Shikamoo Jazz so igrali več kot tri ure. Utrujen pa je bil videti le mladi, samo petdesetletni Mose Fan Fan. Po koncertu se Ronnie še vedno ni pojavil. Razdrobili smo se v gručo in ga šli iskat v festivalsko gnečo. Od daleč sem s Fundijem, Bi Kudude, Salome in Graemom poslušala Baaba Maala. Maalov veličastni glas se je lomil in donel po večernem nebu. Ko je zakričal "money-yes, cigarettes-no!", si je Bi Kudude prižgala cigareto. Mlada dekleta so jo spoštljivo opazovala in mladi fantje so se ji nasmihali.

Ronnie nas je našel, medtem ko so malicali v restavraciji za nastopajoče. Pa slavni Papa Wemba je prišel pozdravit Fundija Kondeja in si zaželel skupne fotografije z Bi Kudude. Pozno zvečer sem se poslovila od tanzanijskih mladeničev in mladenk in pohitela na zadnje nočne koncerte. Vse, kar sem slišala, mi je bilo všeč, v vsem sem najprej zaslišala dobro, slabega pa tako malo, da se ne izplača omenjati. Nočni hlad me je prignal v šotor Whirl-Y-Gig, igrali so Monkey Pilots, sedla sem na stol in zadremala med zvezde. Naj vas ne skrbi, naslednjega dne Alija Farke Toureja nisem vprašala, kakšni so njegovi načrti za prihodnost.

Če bodo Shikamoo igrali v Ljubljani, si za koncert obujte plesne čevlje. Plesali boste izvrstno, sami sebi boste všeč in spoštovali se boste.

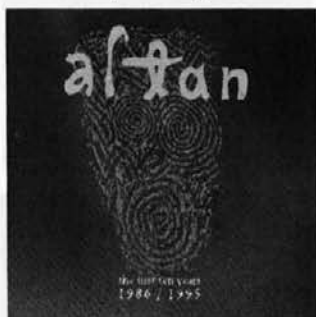
Sonja Porle

Altan:

The First Ten Years 1986/1995 (Green Linnet, 1995)

Znano dejstvo je, da tvorijo prešerne skladbe irskih folk glasbenikov že vrsto let pomemben del obveznega repertoarja vsake "boljše" študentske in srednješolske zabave na sončni strani Alp. Kljub temu pa največ njegovih privrženec iz SLO-Guinness logov irski folk opredeljuje le z zvoki Dubliners in Pogues, malce bolj poučeni pa še s Chieftains, Clannad in Planxty, s skupinami, katerih vrhunec je že zdavnaj (tudi pri Pogues) mimo. In pri vsem tem je na zelenem otoku že vsaj zadnjih deset let folk scena ponovno (ali pa še vedno) v vzponu, to dokazuje cela vrsta novih in svežih imen: Altan, Four Men and a Dog, Alias Ron Kavana, Deanta, Draiocht in Saw Doctors. Daleč najbolj cenjeni med njimi so tradicionalisti Altan, katerih zadnja plošča Island Angel (1993) je bila v irskem in britanskem folk tisku razglašena za folk ploščo leta, podobno pa se tamkajšnja kritika navdušuje nad presekom skozi njihovo desetletno delo na kompilaciji The First Ten Years.

Jedro in gonilno kolo skupine je dolga leta tvoril par violinistke in pevke Mairead Ni Mhaonaigh in pisaka Frankieja Kennedyja. Tako so



njene zgodnje plošče v prvi vrsti njuno delo. Skladbe z njih pritegnejo predvsem s šarmantno enostavnostjo, nežnimi melodijami in prepričljivo melanholijo. Zato pa Altan kot močna skupina več enakovrednih glasbenikov zaživijo šele z letom 1992, na zadnjih dveh ploščah. Čeprav ostajajo ves čas zavezani tradiciji, obdelavam skladb z ljudskim izročilom, se jih lotevajo z odprtimi ušesi, v katerih se na vsake toliko časa znajde tudi odmev na dogajanje v aktualnih pop rock sferah. Tako se jim uspe izogniti suhoparnosti, ki grabi za vrat lepo število folk ortodoksnežev in tudi njihovo "prehodno" tretjo veliko ploščo. Veliko pozornost posvečajo tudi produkciji zvoka, ki je "pop rockersko" polna in privlačna, obenem pa uspešno igra na karte razgibanih in duhovitih aranžmajskih prijemov. Obenem se skupina ves čas trudi loviti ravnotežje med z dinamiko nabitimi jigi in melanholičnimi, meditativnimi skladbicami, ki jih lahko z užitkom pogoltno tudi new age publika.

Leto 1995 v analih skupine Altan ne bo zapisano s svetlimi črkami, saj ga je precej bolj kot plošča The First Ten Years trpko zaznamovala smrt enega njenih stebrov, Frankieja Kennedyja. Zvoki njegove melan-

holične flavte ploščo tudi zaključijo. Medtem ljubitelji tradicionalistično naravnega folka po Irski in Veliki Britaniji z napetostjo brskajo po domačem glasbenem časopisju, v upanju, da se bodo Altan v letu 1996 vrnili na odre.

Peter Barbarič

Deishovida:

Fast Folk (Extraplatte, 1995)

Graška Deishovida sodi med najbolj znane avstrijske zasedbe, ki so se vključile v evropski trg z world music in folk glasbo. Tako so vedno pogostejši gostje poletnih folk festivalov in z avstrijskih in nemških odrov postopoma zavijajo tudi proti evropskemu Severu in Zahodu. V skupini so štirje člani: ustanovna člana violinist Kurt Bauer in eden najbolj priznanih lajnarjev v Evropi Lothar Laesser, za njunim hrbtom pa od njenega nastanka 1991 stojita še kitarist Matthias Loibner in basovski kitarist in violončelist Walter Pogantsch. Kljub temu je Fast folk, lanskoletni CD prvenec Deishovide, pustil dokaj hladnega. Skupina se je podobno kot (pre)mnoški nadgrajevalci folk izročila ujela v mreže evropskih umetniških kompleksov, kakršnim je podlegla večina skupin Rocka v opoziciji sedemdesetih let. Fuzija folk glasbe z resno glasbo, pop jazzom in rockovskimi elementi, eden zaščitnih znakov RIO scene, je tudi Deishovida zapeljala v duhomorno slepo ulico prevelikih pretenzij. Njeno spogledovanje s trenutno aktualnim trendom godalnih kvartetov, z newyorškimi off-off odtrganci, z barskim pop jazzom, rockom in folkom žal ne prepriča. Prelomi v skladbah so vse preveč nasilni in togi, lepljenje različnih glasbenih izrazov skupaj pa racionalno in nesproščeno. Podobno nesproščeni, trdi so tudi (pre)številni "zidaki" nje-



nih skladb. Obravnavanje ljudskega izročila zveni preveč akademsko, izleti v pop jazz so preveč posladkani, rockerski izpadi pa podrejeni progresivnemu artizmu. Deishovida se najbolj zatika v daljših skladbah, ki se izgubljajo v dolgočasnem poigravanju s formo in se vlečejo v neskončnost. Med njimi se izgubijo tudi čisto simpatične skladbice, v katerih skupina končno zadira in naenkrat preseneti tudi z duhovitimi iskricami. Žal pa je takih trenutkov na slabih 73 minutah plošče premalo. Ob pametni selekciji gradiva (na 45 do 50 minut) bi bilo skupino precej lažje prebaviti in mogoče bi bila potem tudi tale ocena manj nevzpodbna. Tako pa...

Peter Barbarič

Sona Diabate:

Gare Gare (Popular African Music, 1996)

Predstavljajte si, da ste zdravnik. Zaposleni ste v neki pariški bolnišnici. Plemenit človek ste, saj se trudite, da bi se bolnim uslišala edina želja, vendar vas v resnici pozna bolj malo ljudi. Ime vam je Gerard Dutranois. Neko jutro zehajoč in z glavo, polno drobnih skrbi, sedete v avto in se odpeljete v službo. Promet je, tako kot vedno, nadležen in gost. Prižgete radio, da bi se razvedrili. Ni vam do tega, da bi poslušali poročila ali kakršnosizebodi govorjenje, zato pričnete vrteti gumb na radijskem sprejemniku. Nenadoma zaslišite peti nežne ženske glasove: "Dutranois. Doktor Gerard Dutranois je izvrsten zdravnik. Dutranois. O, doktor Dutranois je zelo dober zdravnik." Čez ubrano zborovsko petje pa plava ter vzdihuje zapeljiv, zdrav in krepak glas: "Zdrava sem. Sladko spim. O, doktor Gerard Dutranois." V devetih nebesih bi se znašli in prav nič ne dvomim, da je bil tam tudi doktor Gerard, četudi Sonine griotske zahvale ni prvič zaslišal ravno tako zelo nepripravljen. Njemu se moramo zahvaliti, pravi Sona Diabate, da nam ona spet poje. Izvedeli pa smo tudi, zakaj je po svojem zadnjem genialnem albumu Kankele-ti, posnetem leta 1988, tako dolgo molčala. Takoj, ko je Kankele-ti zagledal beli dan, so glasbeni kritiki, podobno kot ob izidu Jawarovega Direct from West Africa, v en glas vzkliknili, da je plošča klasika sodobne griotske glasbe. Po osmih letih lahko slišimo, da se niso zmotili. Gare Gare pa dokazuje, da je Sona spet zdrava in čila ter da poje tako lepo kot vedno. Morda malenkost manj žametno in vpeto v tradicijo, a zato bolj veselo, zabavno, skoraj nagajivo. Ker Sona Diabate ni samo pevka, ampak tudi skladateljica, je njena glasba močno



dražljiva in doživeta. In čeprav ima čudovit glas, njen prvi zaklad vendarle ni slečeni glas, ampak obleženo petje.

Sona se je rodila pred sedemintridesetimi leti na severu Gvineje. Oče jo je naučil peti in igrati balafon.

CD MANIJA

Učila pa se je tudi pri veliki Miriam Makebi, ki je v sedemdesetih letih živela v Gvineji, ter se glasbeno dokončno razcvetela v prvem afriškem vseženskem orkestru Les Amazones de Guinée, kjer je igrala ritem kitaro in seveda pela. Da ni samo strastna Amazonka, temveč tudi božajoča Diva, pa je dokazala predvsem v času, ko je ustvarjala skupaj z drugo izvrstno gvinejsko pevko, M'mah Syllo. Pela je tudi v ansamblu iskrivega kitarista Kankele-ti. Prav Kankele-ti je aranžiral glasbo na njeni novi plošči in enkrat celo zaigral na kitaro. Sicer pa Sono s kitaro spremlja Manfilov mlajši brat Djessou Mory Kankele-ti. Dve, morda najlepši, melodiji pa po diamantno zaigra Sekou Bembeja Diabate. Imenitna družba, ni kaj! Vendar vam, če Sonine glasbe še ne poznate, vseeno priporočam, da najprej poslušate njeno prvo ploščo Kankele-ti in zatem Gare Gare. Ne govorim o boljšem ali slabšem, obe plošči sta pravilčno lepi, a prva je skrivnostno magični pričetek pripovedke, druga pa njen preprosti, srečni zaključek. Najbolj prikupna skladba na albumu Gare Gare se imenuje Dr. Gerard Dutranois, najbolj sočna ter aranžmajsko domiselna pa je pesem Djoulou Nouma, posvečena Sonini materi Marabeji. Le kdo ne bi pel hvale griotski materi, ki je rodila hčerko Sono Diabate in sina z desetimi diamantnimi prsti Sekouja Bembeja Diabateja! Da, Gerard Dutranois je izvrsten zdravnik.

Sonja Porle



Wasis Diop:

No Sant (Mercury, 1995)

Senegalci vztrajno ter počasi, a zagotovo, kolonizirajo zahodnjaško pop glasbo. Malenkost so jo že civilizirali. Ali pojoci osvajači na poti zmag tudi kaj izgubljajo, bo pokazal čas. Od muh zagotovo niso. V Evropo je za Youssoufem N'dorjem, Baabom Maalom in Ismaelom Loem namreč prispel še en živahen mladenci z imenom Wasis Diop. Čeprav prva skladba, African Dream, na njegovem albumu No Sant po vzdušju in "ambicijah" malce spominja na uspešnico 7 seconds, moram glasno povedati, da so Afriške sanje vsaj

sedemkrat prikupnejše in izvirnejše ter sedemkrat manj "brezvezne" od Sedmih sekund. A, ker Wasis Diop ni Youssou N'dour in Lena Fiagbe ni Neneh Cherry, morata senegalski čmrlji in ganska čebelica zaenkrat brenčati nekje na dnu britanske pop lestvice. V Franciji, kjer imajo menda bolj izostren okus za mešanice afriškega in evropskega popa, pa se njunemu singlu African Dream že nekaj časa bolje godi. Čeprav tovrstna glasba ni moja skodelica čaja, moram vendarle priznati, da si Wasis Diop zasluži vse najboljše, saj ustvarja nepretenciozno glasbo, in čeprav je vanjo vpletel skoraj vse, od drobcev rapa, karibske do severno ameriške glasbe, je to storil v lahkotnem ter nevsljivem slogu. Med poslušanjem sem zadrževala samo enkrat, za minuto ali dve, ko so drgetali glasovi ženskega zbora senegalske pevke Zande Codou Sene. Diop senegalsko glasbo sicer vplete prav v vsako pesmico, a jo na žalost naglo "skvačka" v nekaj tretjega, četrtega in desetega. Poje pa nežno, sproščujoče in skoraj smešno. Njegov glas je čmrljast in nenavaden, vendar prav nič nenavaden v primerjavi z mogočnimi akrobatskimi glasovi Keite, N'Dourja, Maala in celo Mansourja Secka. (Videti je, da moraš v Maliju in Senegalu peti z nenavadnim glasom, če želiš veljati za običajnega pevca.) Tudi Wasisovi sopevci z milimi glasovi prej božajo kot pa žgečkajo – Lena Fiagbe, Lokua Kanza, Kaoru in Nayanka Bell. Če raje pijete grozdni sok kot vino, če so vam bolj všeč panonske kot alpske reke, če vaš junak ni Obuti Maček, ampak Bیکe Ferdinand, potem bo tudi Wasis Diop vaš mož in ljubljani pevec.

Sonja Porle

zvezde, ki tu in tam utripnejo vsaj toliko, da bi bilo v prihodnje lahko spet drugače. Kajti kreativnost vzhodnoevropske-mediteranske jazzovske transverzale, ki danes poteka od Budimpešte prek Beograda, Soluna do Istanbula, je nedvomna. Njeni idejni tvorci so Gyorgy Szabados, Mihaly Dresch, Miloš Petrović, Sakis Papadimitriou, Floros Floridis in Okay Temiz. In če Istanbul povežemo še z jugom Italije in nadaljujemo pot v Francijo, najdemo stičišča, ki povezujejo ustvarjalnost današnje generacije vzhodno in južnoevropskih improvizatorjev, ki jih v enaki meri navdihujejo bodisi Charlie Mingus ali Thelonious Monk, bodisi domača ali tuja tradicionalna godba.

V Sloveniji je pogosto pihal bridki veter z Vzhoda. Še posebej močno je zapihal na prvi Drugi godbi, ko je nastopil orkester Makuz Gyorgyja Szabadosa v katerem so nastopali vsi člani Dreschevega kvarteta. Tako z Dreschem ponovno obujamo vso lepoto madžarskega jazzja, ki smo bili že deležni v teh krajih. Že Dreshev predlanski album Zeng E Lelek je Drescha potisnil prav v ospredje evropske jazzovske ponudbe. Folyondar, ki je bil v celoti posnet v budimpeštanskem klubu Kozgáz, kjer Dresch v kvartetu nastopa vsak teden, je peti Dreshev album. Predstavlja kvartet v originalni različici, saj na prejšnjem albumu kot gosta slišimo mladega vojvodinskega violinskega virtuozja Lajka Felixa. Tokrat je violine manj, saj violinist Ferenc Kovacs igra tudi trobento, ki je v eni izmed dveh daljših skladb ključen instrument. Tako kot Dresch in Kovacs sta tudi kontrabasist Robert Benko in tolkalec Tamas Geroly nekdanja člana orkestra Makuz in nepogrešljiv del Dreschevega kvarteta. Dresch tudi tokrat igra na sopranski in tenorski saksofon, bas klarinet in flavto, cimbale pa pridejo najbolj izraza, kako paradoksalno in izvirno, v edini priredbi, Shorterjevi Footprints. Album vsebuje šest uravnoteženih skladb, začinjjenih s panonsko folk patino in jazzovski kuhinji.

Bogdan Benigar

Plošča Rien je prvi studijski album Faust po več kot 20 letih in se vrača v sama izhodišča njihovega ustvarjanja. Edina originalna člana Werner Diermaier in Jean Herve Peron sta popolnoma izpolnila obljube; nova glasba bo trda, neizprosna, analogna, stalno raziskujoča in povsem izven znanih ali vsaj popularnih glasbenih žanrov.

Njune obljube potrjujejo že naslov in celotna oprema novega CD-ja Rien. To v francoskem jeziku pomeni – NIČ. Ovitek plošče je odet v barvo kroma (založba Table Of The Elements vse svoje izdaje označuje z zaporedno številko kemičnih elementov in pod zaporedno številko 24 najdemo krom), nikjer na zunanji strani ovitka pa ne boste našli niti črke o tem, kaj se pravzaprav skriva na cedeju. Štirje listi, se pravi t.i. booklet, prinašajo le prazne kromirane strani. Med njim le najdemo listič, kakih 5 x 3 cm, in na njem izpisane naslove zvočnih zapisov v krogu brez vrstnega reda, nejasno sliko obeh članov in na drugi strani še rentgenski posnetek pesti z jasno reminiscenco na prvi album Fausta izpred 25 let.

Nova glasba je večinoma inštrumentalna, tako se na najboljši način izmikata znanim glasbenim obrazcem. Ritmi so sofisticirani, prav gotovo ne klasično rockovski, vmes pa se mešajo nenačelna elektronski in konkretni zvoki ter kratki vokalni izleti brezpomenske lirike. Wernerju Diermaierju in Jeanu Herveju Peronu so tu v pomoč čikaški kitarist in violinist Jim O'Rourke, ki je ploščo Rien tudi produciral, potem ameriški kitarist Steven Lobdall, japonski avantgardni kitarist Keiji Haino, ki deluje samostojno in tudi v skupini Fushitsusha, tu je še ameriški pianist Erling Wold in novozelandski kitarist Michael Morley.

Rien pomeni vrnitev starih Faust v najboljšem možnem pomenu. Celoten princip dela jih vrača v SAME začetke brezkompromisne poti. To ni vrnitev legende s prodajanjem stare slave, saj so šli v zvočnih raziskovanjih tako daleč, da jih uho, nevajeno novih izkušenj, le težko sprejme. Njihov moto jih je zapeljal v zvočna štravanja, ki nimajo nič skupnega ne s preteklostjo ne s sedanostjo. Morda so še najbližje umišljenemu koncu civilizacije, brez jasne napeljave na konkretno stvarnost. Ali, kot zna reči nesojeni vodja Fausta, Jean Herve Peron: "Take no roots."

Janez Golič

Faust:

Rien
(Table Of The Elements, 1995)



Floros Floridis:

The Arrow Of Time

**Sakis Papadimitriou/
Georga Sylleou:**

The Song Of Lulu
(Ano Kato Records, 1996)

Kot naročeno je solunska založba Ano Kato v začetku leta po opaznem uspehu zadnjega albuma Florosa

Floridisa Wutu Wupatu ponudila zvočno retrospektivo ustvarjalnega početja tega evropsko uveljavljenega pihalca. Album The Arrow Of Time ponuja presek Floridisovega ustvarjanja med leti 1989 in 1993. Pomembno obdobje, saj zajema iztek njegovega več kot desetletje trajajočega soočanja z radikalno evropsko izkušnjo improvizirane godbe vse do preloma v izrazito sodobno etnojazzovsko utemeljen projekt Wutu Wupatu. Če lahko kaj očitamo temu albumu, potem je to balastno podvajanje projekta Silence po besedilu Edgarja Allana Poeja. Pričenja se z zgodnejšim, čisto grškim prispelkom, posnetkom Florosove skladbe Sloid (be)cause iz leta 1989, pri izvedbi katere so sodelovali samo grški glasbeniki. No, in če smo Florosa v tem posnetku še slišali igrati altovski saksofon, potem je posebej zanimivo, da se na vseh posnetkih od leta 1990 dalje pojavlja le kot klarinetist. Preostali skladbi na zbirki The Arrow of Time sta tesno povezani njegovi izkušnji sodobne evropske improvizirane godbe in njegovim intenzivnim sodelovanjem z znanimi evropskimi improvizatorji, ki so trajala dobro desetletje. Tako se v Bloody Foreigners Florosov klarinet združi v duo z violino Carlosa Zingara, v zadnji improvizaciji s tega albuma, Splendour, iz leta 1993, pa ga najdemo v družbi francoskega kitarista Jeana Marca Montera in odličnega angleškega tolkalca Paula Lovensa.

Sakis Papadimitriou nam tokrat ponuja nekaj čisto drugega. The Song Of Lulu se giblje na ustvarjalnih krilih, ki jo ponesejo daleč prek (sedanjega) časa in (grškega) kraja. Formalno je to soundtrack za "živo" spremljanje dobro znanega klasičnega nemega filma. V resnici pa



album ponuja serijo relativno kratkih, a še kako privlačnih duov, ki imajo s filmsko dramo samo še inspirativno zvezo. Sakis se zadnja leta intenzivno ukvarja s povezavami med scenskimi, filmskimi in glasbenimi ustvarjalnimi konteksti. The Song Of Lulu je prvi album, ki ta prizadevanja dokumentira dostopno širši javnosti. In to po poti, ki je ovrgla vse predhodne pomisleke; scenška glasba tu zaživi svoje drugo, polno, od pobude neodvisno življenje – intenzivno vpeto v neverjetno prepričljivo interakcijo njegovega melodičnega(!) klavirja in izjemnega glasu Georgie Sylleou. Ta intenzivna intimnost ustvarjalnega dua ima seveda notranji zagon: srečno sprego, ki se je med akterjema udejanila tudi v vsakdanjem življenju. Prepričljivejšega, tako izrazito dvojno življenje živečega soundtracka nam že dolgo niso ponudili.

Zoran Pistotnik

Mihaly Dresch Quartet:

Folyondar
(Adyton, 1995)



Sprašujem se, zakaj je prisotnost jazzovskih glasbenikov iz vzhodnega dela Evrope v medijih in na festivalih tako redka? Kot da se je vse končalo s sovjetskim jazzovskim bumom v osemdesetih, s podaljškom v zgodnja devetdeseta, ko so bili nekateri tamkajšnji mojstri, kot so Sergej Kurjohin, Vjačeslav Ganelin in Vladimir Tarasov, prava atrakcija na Zahodu. Zanimanje za "vzhodnjake", ki niso ostali na Zahodu, je izginilo, vendar so se na nebu spet pojavile

Fugees:

The Score

(Columbia, Ruffhouse, 95)

Nekaj pohval je kritikarstvo napotilo že na begunski (fugees je okrajšanka za refugees) prvenec *Blunted On Reality*, ki je stregel s simpatičnimi ritmi, presenečal s taborniškimi komadi (rapanje prek akustične kitare) in navduševal predvsem z rapanjem edine dame v zasedbi, Lauryn. Band sicer deluje v New Yorku, toda oba fanta, Wyclef in Prakazrel (Pras), sta haitiska begunca, zaradi česar je band tudi dobil ime. Kritiki prvega albuma so namigovali, da lahko iz Lauryn še kaj dobrega rata, če seveda zapusti svoja poba in začne solo kariero. Hvala bogu dekle razmišlja s svojimi možgani in tako smo letos na policah učakali naslednjo ploščico, *The Score*.

Fugees so nedvomno zrastle in dozoreli; na *Score* nam odkrivajo novo dimenzijo ne samo svojega ustvarjanja, ampak rap glasbe nasploh. Napredek je opazen na vseh frontah: Wyclef in Pras sta veliko truda vložila v nadgradnjo rapanja in pisanja



besedil, Lauryn zdaj tudi poje (in to ne povprečno, ampak zavidanja vredno). Pohvale vredna je tudi sveža zvočna podobica, v katero je malce bolj diskretno kot na *Blunted On Reality* vkomponirana akustična kitara, zaslediti je tudi kanček več vpliva reggaeja.

Najboljše melodije z *The Score* so nedvomno tiste, kjer so Fugees največ tvegali, v souliš štikelcu Roberta Flack *Killing Me Softly* z zelo kompaktno in zagravano ritmično podlago, ki odlikuje tudi priredbo Marleyjeve klasike *No Woman, No Cry*. Čeprav bi na plošči težko našli slab komad, je vendarle treba pred pozabljenjem rešiti še največji komercialni hit, *Fu-Gee-La*, pa izvrstno kombinacijo scratchanja in kitare, *Manifest*, in opozarjajočo *Ready Or Not*, v kateri Fugees deklarirajo svojo enotnost, inovativnost in nenasledanje na trende. Zelo zelo izvrstna plošča, in ker poročila govori, da Fugees tudi (in predvsem) na koncertih počnejo vruga in tričetrt, jih nikar ne zamudite, če vam pride na uho kakšen njihov evropski datum.

Napo

Fun-Da-Mental:

**With Intent To Pervert
The Cause Of Injustice**
(Nation, 1995)

Detrimental:

Xenophobia

(Cooking Vinyl, 1995)

Ker se na letošnji Drugi godbi kani-mo srečati z britansko ponudbo težko opredeljive godbe *Fun-Da-Mental*, je verjetno modro, pametno, potrebno in smiselno, da si v ušesa pošljemo dve viziji klubske godbe, oplemenitene z zvoki sveta.

Fun-Da-Mental (več o njih lahko preberete v predstaviti letošnjega drugogodbenega programa) so z drugo ploščo *With Intent...* prese-nitili predvsem tiste, ki smo poznali njihovo minulo delo. "Kje so pa besede, porka duš?" smo nego-dovali ob prvem poslušanju in se zmrdovali nad instrumentaliziranjem sicer verbalnih komandosov in besednih džihad warriorjev. Toda drugo, tretje, peto, osmo in nadaljna poslušanja so nam dala misliti o prehodu na higher level in o izražanju emocij zgolj z muziko. Ugotovili smo, da gre za glasbeno močno oplemeniteno verzijo njihovega prvenca *Seize The Time* in da besed (glede na to, da so zapisane tudi na ovitku *Seize The Time*) res ne potrebujemo tako nujno. Radikalizem, želja po odkrivanju novih zvokov in časovno ter kvalitativno prehitevanje ambientalnih tehnno-etno klubiških trendov so temeljne odlike plošče *With Intent...*, ki si jo bodo v ušesa dali vsi fani pravih etno zvokov, popleglani poznavalci, prijatelji in ljubitelji t.i. world music pa naj si jo vtiaknejo kam drugam.

Člani skupine *Detrimental* se sicer na ovitku plošče *Xenophobia* skrivajo za vzdevki, ki jih nismo slišali še nikoli prej, toda angleška



"štampa" je zapisala, da gre za odcepljeno frakcijo *Fun-Da-Mental*. Kakorkoli že, *Xenophobia* definitivno ni tako fundamentalen glasbeni izdelek kot *With Intent...*, je pa s simpatično muziko vseeno na desnem koncu britanske scene. Idejno so jim bližje levičarska načela, pa tudi zvok nekaterih komadov vas bo nedvomno spomnil na anarhistične Chumbawamba. Tudi sama zasnova plošče ne sega tako na široko po zvokih sveta kot *With Intent...*, ampak se raje drži otoških klubiških in folk rockerskih praks, se pravi, da ubira podobna pota kot Arnulf Švarcenbej, naš simpatični džihadovski mrzičar in branilec okopov slave. *Xenophobia* je namenjena vsem levičarjem, ki imajo slabo vest, kadar z ritjo zamigajo na kakšen komadič z dobro muziko, a butastim in popolnoma neangžiranim besedilom. S to ploščo tovrstnih težav zagotovo ne bod(m)o imeli.

Napo

Gianni Gebbia:

Solos

(Soundevent, 1995)

Body Limits

(Splasch, 1996)

"Homo novus aktualnega evropskega prizorišča improvizirane godbe z briljantno tehniko, s katero si je do perfekcije podredil krožno dihanje in zvok altovskega saksofona," ga je označil poročevalec Jazz Podiuma leta 1991 po enem izmed solističnih nastopov na enem izmed mnogih evropskih odrov, ki jih je Gianni Gebbia obredel v 90. sam, s skupino ali kot gost drugih, iz najprominentnejših italijanskih in evropskih improvizatorjev sestavljenih skupin. Pri tem ne gre toliko za to, da se v tem času tudi v teh krajih nismo zavedli njegovega vedno bolj izstopajočega pomena; poslušali smo ga, a njegovo delo jemali precej zlahka in površno, pri čemer smo se sklicevali predvsem na ne ravno dosledno dostopnost njegovi-zvočnih gradiv. Vendar je zdaj nesporno, da je Gebbia eden osrednjih marginalcev (to je le semantični paradoks!) aktualnega dogajanja na prizorišču tovrstnih glasbenih praks. Ključen po ustvarjalnem potencialu, suverenosti in nezavezanosti katere-mu koli izmed dosedanjih evropskih improvizatorskih krogov, marginalen prav toliko zaradi nazadnje omenjenega kot zaradi grobe geografije. Čeprav je poskušal s selitvami na sever Italije, bliže prizoriščem, ga je Sicilija, domači Palermo, vedno znova potegnil(a) nazaj. Vse, kar se v njegovi karieri zgodi pomembnega, je povezano s tem značilnim duhom juga Italije. Tudi iz te relativne izoliranosti – zagotovo ne samo iz nje! – gre razumeti njegovo vztrajno strast solističnega recitiranja. Morda je tisti med evropskimi improvizatorji, ki se je v 90. najbolj intenzivno ukvarjal prav z zahtevnim pristopom k zvočnemu gradivu. Že od let 1990/91, ko je nastopil na Total Music Meetingu v Berlinu in na festivalu Angelica v Bologni, lahko sledimo navdušenim poročilom o



njegovih briljantnih solističnih eskapadah. Zdaj jih je ponudil tudi v otipljivi in dostopni obliki: na dveh solističnih albumih. Oba sta bila posneta v Palermu in sta izšla v Italiji; Solos lani pri lokalni sicilski založbi, Body Limits pa pri zagotovo osrednji italijanski založbi, ki že skoraj dve desetletji s kvalitetnimi izdajami pokriva prav področja aktualnega jazzovskega dogajanja v Italiji. Med njima je v kvaliteti in prepričljivosti težko poiskati razlike. Če je

Body Limits stabilnejša, bolj domišljena, je navidez preprosta Solos nekako neposrednejša, bolj sproščena, in zato ognjevito privlačnejša. Obe pa ponujata solistična nastopa, ki se brez pomislekov merita z najboljšim tistih mojstrov, kakršen je npr. Evan Parker, ki ga ima Gebbia za referenčnega pri svojem delu. Preprosto: znotraj svojega polja briljantna predstava v dveh delih.

Zoran Pistotnik

Emmylou Harris:

Wrecking Ball

(Grapevine, 1995)

Buckwheat Zydeco:

Five Card Stud

(Island, 1994)

Pevke Emmylou Harris ljubiteljem ameriške glasbe verjetno ni treba posebej predstavljati, saj je že dobri dve desetletji navzoča na glasbenem prizorišču. Glasbeni kritiki so njeno zadnjo ploščo presojali zelo različno. Večina se je razpisala o razkošni produkciji. Ta je delo Daniela Lanoisa; je dosledno podrejena njegovim apostolatom, zapisanim na ploščah Boba Dylana, skupine U2 in drugih znanih glasbenikov, in zbudi pozornost že ob bežnem poslušanju. Najbolj navdušeni poznavalci veličastnega opusa Emmylou Harris so začeli iskati navezave z glasbo iz obdobja, ko je ta sijajna pevka sodelovala z Gramom Parsonsom. Resnica o umetniški vrednosti tega dela pa je verjetno kot po navadi

EMMYLOU HARRIS



nekje vmes.

Treba je priznati, da je Emmylou Harris tokrat posnela izjemno zahtevno in nenavadno ploščo, zato sploh ne preseneča, da so njeni zdajšnji koncerti razmeroma slabo obiskani, pa še tistih nekaj nejevernih Tomažev, željnih starih klasik, menda izdralo zapuščeno dvorano. Pevka je izbrala pesmi Jimija Hendrixa, Steva Earla, Boba Dylana, Neila Younga, Lucinde Williams in še nekaterih odličnih avtorjev in jim vdahnila svojega lastnega duha, to sicer počne že od samega začetka kariere – spominimo se samo na posrečene priredbe pesmi bratov Louvin. Vendar so njena vokalna razdajanja na albumu *Wrecking Ball* nekaj posebnega, in prav v njih po mojem mnenju tiči ključna značilnost te plošče. Emmylou Harris je za hip pozabila na užitske countryjevske popevke, kakršnih je posnela na desetini, in se pod krinko bogate in zavajajoče produkcije preskusila kot poustvarjalka

globoko izpovednih pesmi. V nekaterih skladbah poje kot ranjena levinja, ki ji lovec skuša iztrgati srce, v drugih je njen glas kot popoln ples balerine, nedolžne plesalke v belem kostimu, ki se zaveda, da ji na odru nič ne more do živga. Še več. Zdi se, kot bi to glasbo lahko oropali spremeljave glasbil, pa bi pevkin glas še vedno zvenel močno in prepričljivo. To je velika plošča. Kot je Emmylou povedala v nekem intervjuju, bi bila verjetno vseč tudi Gramu Parsons, pevcu, ki so ga tako kot vse res velike pesnike privlačile umetnine, razklane na deviškost in razvrat. Poslušajte jo, odmiselite Lanoisove studijske ukane in ne obupajte na polovici, najlepše skladbe pridejo na vrsto šele proti koncu. V popolnem nasprotju z otožnim glasom Emmylou Harris in njenimi raziskovanji najskritejših kotičkov naših duš je plesna glasba na albumu Five Card Stud, za zdaj zadnji plošči Stanleyja "Buckwhea-



ta" Durala mlajšega, glasbenika, ki v zadnjem času razmeroma malo snema. Ploščo je producirala Steve Berlin iz skupine Los Lobos. Domiselni producent, ki je v zadnjem desetletju pomagal posneti nekatere najbolj ekletične plošče ameriške popularne glasbe, je sicer že tako dovolj prebrisanemu in za različne vplive dojemljivemu Stanleyju, v svetu zydeca znanemu pod imenom Buckwheat Zydeco, pomagal uresničiti glasbene zamisli in prvine zydeca, countryja, bluesa in celo gospela združiti v celostno zvočno sliko. Na snemanju plošče je tudi sicer sodelovalo več bolj ali manj slavnih gostov. V skladbi Man With The Blues boste slišali značilen glas in kitaro nesmrtnega desperadosa Willieja Nelsona. Priredba ima posebno vrednost, ker gre za eno najstarejših in skoraj pozabljenih Nelsonovih pesmi. V gospelovski klasiki This Train se blešči glas Mavis Staples, ki ga imajo ljubitelji gospela še kako dobro v spominu s plošč razvpite skupine The Staple Singers. Prava drobna redkost pa je tudi priredba izgubljene skladbe Vana Morrisona z naslovom Bayou Girl.

Buckwheat Zydeco je v zadnjem desetletju brez dvoma razmaknil meje Zydeca. Njegove priredbe klasik ameriške popularne glasbe zvenijo, kot bi bila vsa glasbena zgodovina novega sveta skrita v neki zakotni kolibi v jugozahodni Louisiani. Five Card Stud je prepros-

to zabavna in poučna plošča hkrati. Od začetka do konca dobesedno sili k plesu in razmiga tudi najokornejše plesalce. Najlepše se prične ob sobotnih večerih in nikar ne zamudite prvega koncerta zydeca v deželi na sončni strani Alp, saj veste – harmonika lahko zveni tudi drugače.

Jane Weber

Hijas Del Sol:

Sibebe (NubeNegra, 1995)

Sem ena tistih srečnic, ki so leta 1991 po radiu slišali terenske posnetke nenavadnega ženskega petja iz Ekvatorialne Gvineje, ki jih je posnel BBC-jev novinar Andy Kershaw. Glasbe nisem mogla pozabiti samo zato, ker je bila naravno lepa ter nežna, marveč tudi zato, ker je bila slišati presenetljivo neafriško. Žene so v zboru polifonično natezale in vlekli svoje glasove, kot da se druga z drugo pogovarjajo čez pastirske planine. Če ne bi pele v tako zvočno mehke jeziku in če ne bi v ozadju žvrgoleli ptički ali šumelo morje, bi dala roko v ogenj, da pevke prihajajo iz Bolgarije ali morda s Korzike. Bilo mi je žal, da oddaje nisem uspela posneti na kaseto, saj sem bila prepričana, da sem glasbo za vedno izgubila. Zato me je še toliko



bolj razveselilo, ko sem izvedela, da je v Evropi vendarle izšla plošča iz pozabljenih tropske deželice. Hijas del Sol ali Hčerke sonca so sodoben ansambel, ki pa se vendarle močno ogleduje po glasbeni tradiciji dežele oziroma otoka Bioko, s katerega prihaja.

Ekvatorialna Gvineja je država ob Gvinejskem zalivu, stisnjena med Kamerun in Gambijo, Bioko pa je njen največji otok. Do leta 1968 se je imenoval Fernando Po. Kolonizirali so ga Španci. Otoška zgodovina je zapletena in žalostna, saj je bila stoletja povezana s trgovino s sužnji. Prav zaradi preteklosti se je v drobcih na otoku naselilo nešteto afriških ljudstev, ki so staroselce pigmejskih korenin postopoma odrinili na rob družbe. Pevki v ansamblu Hijas del Sol sta pripadnici prvotnega ljudstva Bubi. Z načinom petja ter harmonijami glasbenici nedosledno, a vendarle sledi ta glasbeni dediščini svojega ljudst-

va. Vem, da staro ni nujno tudi boljše, a pri Hijas del Sol se mi vendarle zdi, da bi bilo dobro, če bi glasbeniki tradiciji ne le sledili, temveč se ji tudi predali. Glasba bi bila bolj sproščena, resničnejša in manj narejena. Zato med poslušanjem njihovih kratkih, ljubkih skladb le nisem potešila žeje po "izgubljeni glasbi", čeprav so mi bile čisto všeč in so se mi zdele zanimive. Veliko moških je zanimivih, zveste ljubezni vrednih pa malo! Ni me preželi isti občutek sladkogorenke blaženosti, ki so ga v meni mimogrede zbudili glasovi anonimnih biokoških pevk s posnetkov Andyja Kershawa. Da ne bo pomote; Piruchi Apo in Paloma Loribo imata čudovita glasova, pojeta pa energično in pravilno. Vzdušje glasbe Hijas del Sol me spominja na zgodnje skladbe zairsko belgijskih Zap Mam nenavadna, dobra in lepa glasba, ki bi bila lahko genialna, a ni. Nekaj ji manjka. Po petih poslušanjih plošče so mi še najbolj ugajale neznatne, odkrito moderne skladbe, v katerih se tiho oglašala sladka afriška kitarica.

V časopisu sem prebrala, da so v Ekvatorialni Gvineji odkrili ogromne zaloge nafte in zemeljskega plina. Državi vlada pošastni diktator, zaradi katerega so državljanji strahotno revni. Zemlja, pod katero leži črno zlato, je podobna pokrajini v nigerijskem Ogonilandu. Multinacionalna Mobil je z vlado že podpisala prve pogodbe. Kar zmrza me ob misli, da bodo glasbeniki iz Ekvatorialne Gvineje čez nekaj let čutili potrebo igrati nigerijski afrobeat.

Sonja Porle

Huun-Huur Tu:

60 Horses in My Herd (Jaro, 1996/Shanachie, 1993)

Po razpadu Sovjetske zveze je prišel trenutek za renesanso lokalnih neruskih kulturnih in glasbenih tradicij iz nekdanjega imperija. Na Zahodu so sicer vedeli za mojstrsko obvladovanje glasu pri Tuvancih, za



njihovo petje iz grla, toda Sovjetska zveza je bila zaprto območje, "terra incognita".

Mlajši Tuvanci so v zadnjih letih ponovno odkrili lastno tradicijo in jo uspešno prenašajo v sodobnejše izvajalske kontekste, ne le v avtonomni republiki Tuva ali v Rusiji, kjer so že v osemdesetih letih izhajale plošče s "folklorom" dediščino neruskih narodov in ljudstev, temveč tudi (ali predvsem) na Zahodu. Najprej smo lahko spoznali

izvrstno pevko-improvizatorico Sainkho Namchylak, kasneje pa so na Zahodu začeli snemati tudi drugi mlajši glasbeniki.

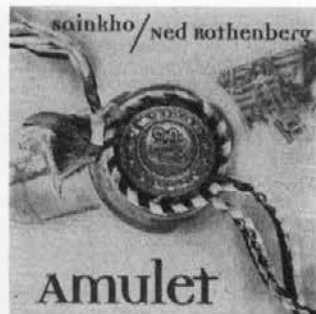
Huun-Huur-Tu je kvartet mlajših pevcev in instrumentalistov, ki se navezuje na lokalno glasbeno tradicijo, saj večinoma uporablja stara glasbila, vendar zna s predelavami in avtorskim pristopom svoje početje dovolj približati sodobnemu evropskemu in ameriškemu popularnoglasbenemu poslušalstvu.

Z besedami ni mogoče opisati presunljivega učinka petja iz grla. Gre za zelo specifično petje na nizkih tonih (z zaporo grla), pri katerem pevci in pevke obenem artikularno manipulirajo z alikvotnimi toni, tako da celoten zvočni učinek deluje nekoliko mistično, četudi posodobljena glasba kvarteta Huun-Huun-Tu vsebinsko nima praktično nič skupnega s staro šamansko glasbo. Kvartet Huun-Huur-Tu zavestno izhaja iz skrbi za ohranitev tradicije, saj je ob vesternizaciji življenja v Rusiji stara Tuva ogrožena morda še bolj kot v obdobju socializma. To je glasba, ki nas ne more pustiti ravnodušnih, glasba, ki nas "zagradi" prav na podlagi napačnega razumevanja konteksta in "vsebine". Glasba, ki v veličastni prevari trešči v same (pred)postavke biti.

Rajko Muršič

Sainkho Namchylak & Ned Rothenberg:

Amulet (Leo Records, 1996)



Še enkrat se je zgodilo, in kako prekleto prav je to, da je nova cedekja prišla v moje roke šele po koncertu, ki ga je izvajalec imel v Ljubljani. Žal so moje izkušnje take, da je koncert, če poznaš skladbe, zgolj poligon, na katerem tekmujejo pričakovanja, ki si jih ustvariš na podlagi poslušanja posnetkov, z uresničenimi impresijami, ki te prevzemajo na koncertu. Koncertu se ni moč popolnoma prepustiti, saj je ves čas posredi primerjanje, cedekja pa izgubi nabo, saj ob živem koncertu vse prevečkrat udari ven njena studijska frigidnost in frivolnost. In prav zaradi te diskrepance med poslušanjem turnejskega koncerta in cedekje, ki je končno dete ali pa podstat turneje, sem vesel, da mi je bila ob zadnjem koncertu Sainkho in Neda ter njuni zadnji plošči Amulet, izdani pri Leo Records v tem letu, prihranjena. Plošča Amulet, ki je nastala na različnih studijskih lokacijah stare in nove celine, pa

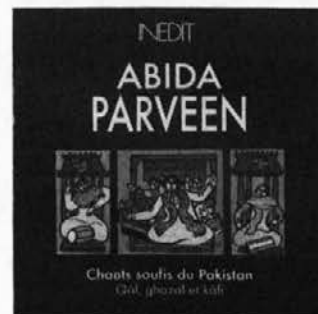
kjub vsemu ni preveč različna od zadnjega koncerta, ki ga je imel trio pred mesecem in malce več v Ljubljani. To pomeni, da je glasba, ki jo izvaja Sainkho, zaradi prisotnosti Neda malce bolj orientirana v času in prostoru, saj ni več izključni artizem, tipa pokazi kaj zmore tvoj glas, temveč postane ob zvokih saksofonov, šahuhačija in basovskega klarineta ne več edino, pač pa dopolnjuje glasbeno izrazno sredstvo. Kot takšen sestavni del ustvarja juče dvojice mora Sainkhina glasba nujno sprejemati male kompromise (če si v dvojce, so pač kompromisi edini način preživetja) in je v izrazni širini bolj omejena, vendar ji Rotenbergova glasbena poetika, ki mnogokrat temelji na repetitivnosti vzorcev (ne iskati povezave z minimalizmom in Glassom, ker je ta povezava komično obskurna. Pomisli raje na pojavnost repetitivnosti pri Sunu Raju oz. če greš bolj nazaj – pri Duku...), pušča dovolj manevrskega prostora, da lahko Sainkho ostane Sainkho – nebrzdana, kričoča, sibirsko krhka, a kljub vsemu grozeče živalska v kričanju tonov, kaj tonov – zvokov. Kot taka pa ostane Sainkho tudi na Amuletu še zmeraj takšna, kakršno smo jo poznali – čudežni alkimist, ki z varjenjem izpetih zvokov čara občutja, ki jih ta trenutek v vokalnem polju so-dobnih godb ne uspe pričarati noben drug. Povzamem na kratko: plošča Amulet se bistveno ne oddaljuje od godb na cedelki Letters ali od onih z ljubljanskih koncertov – sledi isti ustvarjalni liniji in istim izraznim sredstvom. Kot taka bo le še utrdila Sainkhin sloves med onimi, ki jo že imajo radi, novih privrženecv pa Sainkho najbrž ne bo prinesla.

Rok Jurič

Abida Parveen:

Chants Soufis Du Pakistan: (MCM Inedit, 1995)

"Ko je tvoj pogled prodril v moje oči
– ko me je zapustil sen!
Vsa zgodba je bila izgovorjena, ko
so se srečale najine oči..."



Obarval si me z barvami, ko so se
srečale najine oči...
Ko je tvoj pogled predril mojega – ko
me je zapustila pamet!"
Prav lahko bi (prosto prevedene)
besede pesnika Amirja Kusrava
malce spremenili in jih namenili nji-
hovi pevki Abidi Parveen; takole
nekako bi rekli o njenem glasu: Ko
je tvoj glas prodril v moje žile – ko
me je zapustil sen! Vsa glasba je
bila pozabljena, ko sem slišal(a)
tvoje zvoke... Oblila si me z barvami,

ko sem slišal(a) tvoje zvoke... Ko je
tvoja glasba predrila moje srce – ko
me je zapustila pamet! Toda Abida
skromno zagotavlja, da je "kalam
(beseda) svetih sufijev tista, ki pos-
lušalce utopi v glasbi," da le besede
odnašajo poslušalstvo in da le one
porajajo čustvo, da ona sama in
njen glas nimata pri tem nič zasluga.
No, če se do obisti strinjam z vsa-
kim zvokom in z vsako besedo, ki
prihaja s te plošče in iz drug skladb
Abide, s to njeno trditvijo se nikakor
ne morem strinjati. Saj ne, da ne bi
verjela v moč besed samih, da lahko
udarijo, zadanejo, ubijejo in oživijo –
četudi ne razumemo njihovega po-
mena. Toda Abidin glas je tako ču-
dovit, tako polnompomski, tako
popoln, da bi zadel, četudi bi se šla
čisti dadaizem. Sicer pa – jeziki, ki
jih slišimo na plošči, so urdu, hindi,
sindhi, pendžabi in saraiki, pesniške
oblike so kal, ghazal (ali, po domače
gazela) in kafi, pesniki so Amir Kus-
rav (13. stol.), Buleh Šah (18. stol.),
Hakim Naser (18. stol.), Gulam Farid
(19. stol.) in Bedam Šah (18. stol.),
glasba pa je pakistanska sufi glasba,
ki je dokaj blizu že razpitemu ka-
waliju (Nusrat Fateh Ali Khan, Bratje
Sabri...). Abido Parveen, ki je solata
in zopolnjevala svoj enkratni glas
najprej pri očetu Ustadu Ghaulamu
Haiderju, nato pa pri mojstru Ustadu
Salamatu Aliju Khanu, spremljajo
odlični glasbeniki Radžab Ali s har-
monijem, Sadik Ali s tablo in Mu-
navar Husain z dholakom, plošča pa
je bila posneta javno na njenem
koncertu v Ženevi leta 1994, med
enim redkih gostovanj te svetle
zvezde pakistanske glasbe v Evropi.
Če jo boste le kje srečali – vtaknite
jo v žep. Ploščo, se ve.

Tatjana Capuder

Miguel Poveda:

Viento del Este (Nuevos Medios, 1995)

Triindvajsetletni pevec Miguel Pove-
da je eden najobetavnejših cantao-
rov novega flamenka. Čeprav prihaja
iz katalonskega obalnega mesta Ba-
dalona, ustvarja v duhu največjih
mojstrov pevcev andaluzijskega fla-
menka, kot so bili Antonio Mairena,
Manolo Caracol in Camaron de la
Isla. Poveda je predstavnik šole Tal-
ler de Music iz Barcelone, iz katere
prihaja vrsta najodličnejših katalon-
skih izvajalcev flamenka, ki v nas-
protju z andaluzijskimi in madridski-
mi vrstniki gojijo predvsem čiste
zvrsti tradicionalnega flamenka. Ve-
čina mladih katalonskih pevcev je
potomcev andaluzijskih priseljen-
cev, ki so se v petdesetih letih v želji
za boljšim zaslužkom selili na sever.
Vendar so tudi izjeme, kot je Miguel



Poveda, samouk in predan učenec
starih mojstrov flamenko petja, ki
dokazuje, da si lahko dober pevec
flamenka tudi brez andaluzijskih
prednikov, če imaš v sebi vsaj kan-
ček t.i. duende, redke sposobnosti,
ki jo je po besedah velikega špan-
skega pesnika Lorca moč najti le v
najglobljih predelih osamljene in za-
puščene duše. Prvi uspehi Miguela
Povede segajo v leto 1993, ko je na
znamenitem festivalu Cante de las
Minas v Murciji prejel številne na-
grade. Plošča Viento del Este – lani
jo je izdala madridska založba Nue-
vos Medios, ena najboljših neodvis-
nih založniških hiš zdajšnjega fla-
menka – je Povedov prvenec. Pri-
naša pesmi devetih različnih tradi-
cionalnih andaluzijskih pevskih slo-
gov: tangos, cartagenera, bulerias,
malaguena, alegrias, tientos, solea,
fandangos in tona. Zrel vokal mlade-
ga pevca se spretno prepleta z
vrhunskimi kitariskimi improvizacija-
mi Moraita Chica, Pepeta Habichue-
le in Juliana El Calife, v uvodni pes-
mi pa se pevcu pridružita tudi odli-
čen tolkač Chicharo in znameniti
basist Carlos Benavent. Pevci, kot je
Miguel Poveda, kljub močni komer-
cializaciji flamenka dokazujejo, da
spoznanja starih mojstrov niso poz-
abljeni. Še več. So celo del gene-
racije, ki ni obremenjena z geografskim
omejevanjem te svojevrstne
glasbene kulture.

Lili Jantol

Prophets Of da City:

Universal Souljaz (Nation, 1995)

Positive Black Soul:

Saalaam, Saalaam (Mango/Island, 1996)

Ni bilo treba dolgo čakati, da je hip
hop kultura in z njo rap godba do-
segla planetarne razsežnosti. Poni-
žanih, razžaljenih, socialno ogrože-
nih in brezperspektivnih mladičev je
na tem planetu neprimerno več kot
našminkanih in počesanih fantov iz
fejsť familij s pedigrejem. Je pa
vseeno malce nepričakovano, da je



rap tako hitro prodril tudi do otrok
tretjega sveta. Za zahodnjarskega
poznalca rapa je presenetljiv tudi
podatek, da so Prophets Of Da City
pred v Angliji izdanim Universal
Souljaz v Južnoafriški republiki
izdali nič manj kot 14 (štirinajst!!!)
dolgometražnih glasbenih izdelkov.
Medtem, ko so poperji na Wem-
bleyju peli Free Nelson Mandela!, ti
grejo eni mladiči iz Soweta delat ta
prav, dobro zvoneč, brihten in ra-
dikalen rap. Yes! To je to! Opozorilo

vsem mehkosrčnim bralcem, ki bi
kanili s fanti potočiti solzico sočutja
in solidarnosti: Nikar! Radikalen pri-
stop, izkristalizirana stališča, pozitiv-
en, a vendarle ne servilen odnos do
izročila črne glasbene Afrike ter
brezkompromisni ritmi in rapu so
jamstvo, da Prophets Of Da City
točno vedo, kaj delajo, in da so do
vsega, kar imajo, prišli sami.

Po eni lastovki ne moremo napo-
vedovati tople pomladi, zato kar na
hitro predstavimo še ene afriške ra-
perje, Positive Black Soul. Le-ti kle-
petajo po frankofonsko, a spet opo-
zorilo: tole je daleč od mehkega
Solaarjevega božanja ušes. Da ne bi
bili zavedeni, so ploščku priložili
tudi prevodi besedil v angleščino,
sicer pa se lahko orientiramo tudi
po godbi. Veliko je elementov, ki
družijo glasbo Positive Black Soul in
Prophets Of Da City, prav tako pa
vam lahko naštejemo kar nekaj razlik:
Positive Black Soul so precej bolj
ruralni, manj nervozni, manj jezni.
Pozitivci pač, čeprav tudi njihovi
glasbi ne manjka ostrine.

Obe plošči skupaj pa sta še ena
lekcijska poštirkanim podalpcem: če si
raper, moraš notranjosti in vsebini
nameniti veliko več pozornosti kot
pa lepemu videzu in trendarjenju po
ulicah.

Napo

La Rionda:

Capiran De Gran Valore (Robi Droli, 1994)

Urbalia Rurana:

Rom I Cafe (Tram, 1995)



Etnosredozemlje, pojem, s katerim
literarno opisujemo skupni, "duhov-
ni" imenovalec dela aktualnega glas-
benega dogajanja v prostoru, ki ne
glede na žanrsko razcepljenost po-
sameznih glasbenih praks (pogojno)
gravitira k staremu Mediteranu, se
vztrajno širi in bogati z novimi pri-
spevki in novimi protagonisti. Tok-
rat omenjamo še dva, ki se nekako
spogledujeta čez morje. Iz italijan-
ske, natančneje, ligurske Genove
prihajajo La Rionda; iz španske Va-
lencije, dodobra podložene z bližino
Katalonije, pa Urbalia Rurana.

Skupni imenovalec obeh je poso-
dabljanje glasbenega izročila lastne-
ga okolja ob sproščnem avtorskem
pristopu in – predvsem glede in-
strumentalizacije – tudi z opazno
popularnoglasično senzibilnostjo.
Ob teh skupnih značilnostih pa se
albuma seveda med seboj razlikuje-
ta; najprej po vsebinah, ki jih dolgo-
jeta zaveznanosti okolju, iz katerega
črpata, potem pa tudi po pristopu.

Tako zvenijo La Rionda, četudi so neko izvorno zgolj vokalno tradicijo nadgradili z instrumentalno razsežnostjo, precej bolj "ljudsko". Medtem pa Urbalia Rurana že v samih aranžmanih, še bolj pa pri izvedbi sicer ljudskih skladb ne morejo skriti zavezanosti etnorocku in urbanega poretka, ki ga poudarjajo že z vizualno platjo albuma, z njegovim naslovom ter seveda s samim nazivom skupine. Ta "urbana podeželjskost" je seveda značilna za proletariatske priseljence s španskega podeželja, ki se morajo znajti v velikih pristaniških centrih španske sredozemske obale, kakršna sta Valencia in Barcelona; vlemesti, na kateri je delovanje skupine tesno vezano. Petčlanska skupina z gosti uporablja širok izbor tradicionalnih in sodobnih glasbil, izvaja pa priredbe in avtorske adaptacije ljudskih pesmi in plesov, pa tudi nekaj skladb, ki so avtorsko delo članov.

La Rionda je zavezana zelo sodobnemu izročilu. Čeprav je podnaslov plošče Tradicionalna glasba Ligurije, to je (podeželjsko) zaledje velikega pristaniškega mesta Genova, je ta tradicija v njihovi glasbi prisotna toliko, kolikor se je ohranilo pri trallalerih, pevcih oziroma pevskih skupinah, ki so se neke od konca prejšnjega stoletja oblikovale iz pristaniških delavcev, ki so v prostem času prepevali po tratorijah in se v pesmih spominjali svojega podeželjskega poretka. To je bilo petje a cappella, ki ga je La Rionda zdaj nadgradila podobno, kot Urbalia Rurana: ob uporabi tradicionalnih in sodobnih glasbil je stari pesmi priredila instrumentalno nadgradnjo. Albuma obeh skupin ponujata okusen prispevek k ohranjanju glasbenih tradicij v duhu aktualnega etnosredozemlja.

Zoran Pistotnik

Marta Sebestyen:

Kismet (Hannibal/Rykodisc, 1996)

Madžarska folk scena je že desetletje velik evropski etno hit in poleg irske in skandinavske edina evropska folk muzika, ki je zadostila potrebam povprečnega worldmusic potrošnika. Marta Sebestyen je na čelu madžarske folk scene ravno toliko, kolikor je le-ta prisotna na velikih evropskih odrih, z novim albumom pa je potešila še tiste redke izbirčnike, ki jim Madžari niso ne vem kako dišali. Zato ni čudno, da prav v teh tednih album Kismet zaseda prvo mesto na evropski lestvici Worldmusic. Če je bil prvi album Sebestyenneve povsem tradicionalen in ob popolni podpori skupine Muzsikas, ki je proslavila Sebestyennevo in obratno, je z drugo ploščo Apocrypha že naredila korak v eksperimentalne vode, v tretjem

pa združila oboje. Kismet je namreč izbor najljubših folk pesmi Marte Sebestyenne z vseh koncev sveta, ki se jih je naučila ob različnih priložnostih, predvsem pa med gostovanji v tujini. A odlični potezi sledita: Marta odpoje vse pesmi v originalnih jezikih, ki z njenim glasom zvenijo perfektno, in kar v polovici gradiva uporabi lep trik in združi na prvi pogled nezdružljivo: irsko melodijo z grško, indijsko z romunsko, irsko z madžarsko ter baskijsko s tartarsko in madžarsko. Glas Sebestyenneve seveda prispeva k zvočni podobi ploščke Kismet največ, večino preostalega dela pa je opravil multiinstrumentalist in producent, Bolgar Nikola Parov, ki za balkansko folk sceno pomeni približno toliko kot Dario Marušić za istrsko. Še posebej pri treh bolgarskih pesmih so njegove spremljave in aranžmaji nepogrešljivi in najbolj blizu "izvirnikom". Zato folk revivalistom tale izdelek ne bo povsem



povšeči. Parov je namreč izkušen in premeten maček, ki zelo dobro ve, kaj gre direktno v uho. Kismet namreč neopazno spolzi prav tja in tam ostane do konca. Namenjen je vsem, ki jim je glasba nepogrešljiva del življenja. In končno se ne bo nihče pritoževal, da so mu nalepili oznako worldmusic.

Bogdan Benigar

Yande Codou Sene & Youssou N'Dour:

Gainde – Voices from the Heart of Africa (World Network, 1995)

Ko se je Youssou N'Dour oktobra leta 1994 s polnimi žepi zvezdnatega prahu, prisluzenega s pesmico 7 Seconds in z albumom The Guide – Wommat, vrnil domov v Senegal, ga je na letališču pričakalo dvajset tisoč ljudi. Pozdravili so ga s predsedniškimi častmi in hvalo. Mladi Youssou pa je čez leto dni odgovoril kot resnični glasbeni predsednik – uresničil je sanje iz otroštva in posnel ploščo s svojim mladostnim idolom, pevko Yande Codou Sene. Glasbenik pravi, da si je prav zaradi Senejinega mogočnega petja zaželel tudi sam zvišati svoj hrapavi glas. Štiriinšestdesletni Seneji plemenitega gri-

otskega poretka predsedniki niso tuji, saj je dolga leta opravljala poklic "dvorne pevke". Pela je prvemu senegalskemu predsedniku, pesniku in filozofu Leopoldu Senghorju. Ona edina je smela s peto besedo prekiniti Senghorjeve govore, pa če je predsednik govoril na ljudskih zborovanjih ali na diplomatskih srečanjih. Senghor in Sene pripadata istemu manjšinskemu senegalskemu ljudstvu Serer, ki naseljuje obalni in osrednji del dežele. Sonarodnjaki so njen izjemni glasbeni talent prvič opazili na obredih deškega obrezovanja, ko je pevka s krepkim glasom bodrila, opogumljala ter hvalila mlade fante.

Senejin glas je neverjeten – veličasten, razburjen, živ ter izkušen – čisti adrenalini. Povrh vsega se pevka z njim še spontano igra. Takšen je, če poje sama ali jo spremlja, kot čebele delavke matico, njen ženski zborček ali če poje z N'Dourjem. Njegov glas je ob njenem slišati krhek in ženski. Ko sem poslušala solistično pesem Ten Zooro Wall Adaam Fanning Feno Juufeen, me je zabolelo v želodcu, zabelo po koži, v srcu pa se mi je nekaj premaknilo. N'Dour skupaj z nekaj glasbeniki iz ansambla Super Etoile de Dakar zelo previdno vstopa v pevkin svet tradicionalne sererske glasbe. V resnici so glasbeniki ponovno definirali pojem tradicionalne glasbe, saj je prav vse na plošči Gainde slišati nedvomno moderno. V N'Dourju je mladostna vzornica več kot očitno zbudila najzlahtnejšo glasbeno naravo. Prepletanje njenih glasov v verski baladi Lees Waxus je šokantno lepo. Besedila so značilno griotska; najrazličnejše hvalnice pokojnim kraljem in njihovim živim potomcem, Youssou zapoje



hvalnico Seneji in njenim glasbenikom, Seneja pa hvalnico Youssouju – imenuje ga velikan in stebler senegalske glasbe. Youssou je zagotovo "velik", če bi ne bil, mu ne bi bilo do predstavitve nekoga večjega.

Če Glasovi iz srca Afrike ne bodo priznani za eno najboljših letošnjih plošč "svetovne glasbe", bom jaz papež, papež pa senegalski pevec. Yande Codou Sene in Youssou N'Dour nam ponujata črni biser.

Sonja Porle

Skytower:

Etc. (Panika Records, 1996)

Ni kaj, vse več slovenskih bendov se lahko pohvali z izdajo lastne CD plošče. Tokrat so nas z dolgo pri-

čakovanim prvencem počastili Skytower, ki so na takšno priložnost čakali skoraj štiri leta. Peticarica z Notranjske ustvarja eksplozivno funky thrash, in morda že sam naslov Etc. sugerira, da bodo v tej smeri tudi nadaljevali.

Skytower torej aktivno delujejo od leta 1992, posneli so dve demo kaseti in do danes odigrali več kot petdeset koncertov. Nastopili so na Novem rocku 95, v vlogi predskupine pa na nastopu švedskih "črnuhov" Clawfinger v ljubljanskem Tivoliju. Pričujoči izdelek so izdali za kranjsko založbo Panika Records, pri kateri so luč sveta ugledale tudi druge domače metalne izdaje (Interceptor, Pomaranča, Ego Malfunition). Glasbeno se skupina uvršča med novejšje crossover favorite (Dub War, Rage Against The Machine, Infectious Grooves), le da imajo Skytower bolj utrjen metalni del hrbenice. Kljub temu pa je album Etc. glasbeno tako razgiban, kot le kaj. Skytower nas prek thrasha (kakršnega pomnimo iz 80-ih) s pomočjo funk prvlin in občasnih jazzy rekreacij pripeljejo naravnost do Seattle. Zanj bi bili najbolj značilni pesmi State Of Horror in (pol sentiš, pol šus) Selfishness, medtem, ko (veseljaški) The Song



of Broken Glass spomni na zgodnje Van Halen. Progressivnejša plat se pri Skytower reflektira v komadih Still Life, Indigestion in Eternity Express, panterasko hibe pa so tako ali tako prisotne vsepovsod (Like A Prayer, Child's Nightmare...). Produkcija je dovolj robata (čeprav na trenutke nepričljiva), da bend ohrani rockersko dostojanstvo. Tematsko se fantje posvečajo svetu, kakršnega doživljajo sami (ljubezen, sovraštvo, verske dileme). Pravzaprav se Skytower tekstovno in glasbeno večkrat približajo ustvarjanju ameriške zasedbe Megadeth. Svojo unikatnost dosežejo z zanimivimi kitarskimi izpeljavami, funky basom in dinamičnim vokalom, ki se ga ne bi branili niti sami Fates Warning.

Etc. je album za vse, ki prisegajo na perfekcionizem, žanrsko medigro in metalsko vihravost. Skytower z njim napovedujejo pomladnopolnoletno turnejo po Sloveniji in računajo tudi na večjo medijsko pozornost prek meja. Z Etc. pa si to prav gotovo zaslužijo.

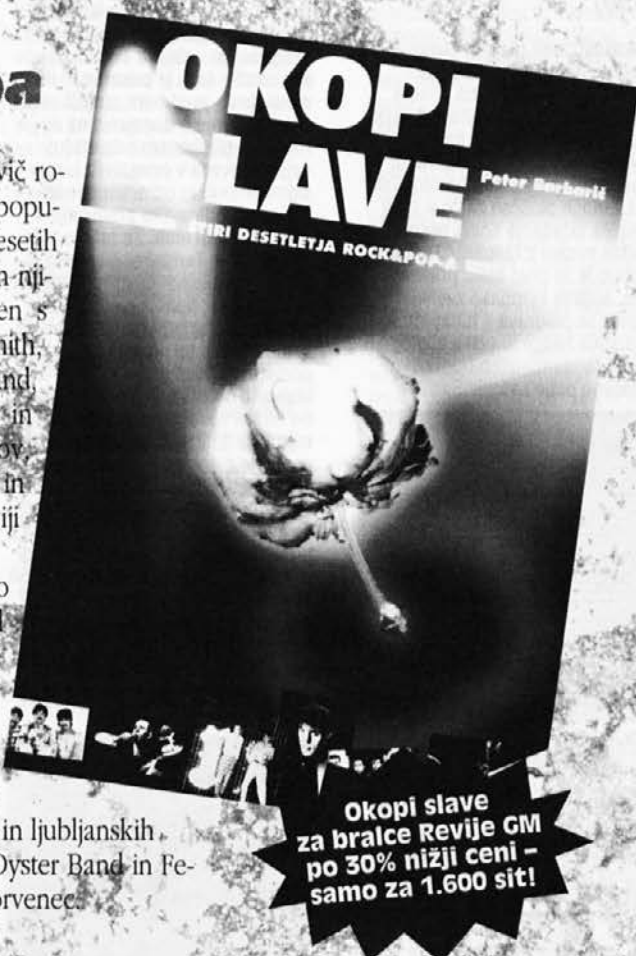
RobSet

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 paleto njenih novih valov in njihovih najvidnejših predstavnikov. Prvih petnaest 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 ljubljanskih koncertov skupin Motorhead, Dubliners, Klezmatics, Oyster Band in Ferusa Mustafova. Knjiga Okopi slave je njegov knjižni prvenec.



57

NAROČILNICA

Ime in priimek: _____

Naslov: _____

Nepreklicno 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., Hradeckega 38, 1000 Ljubljana.
Ostale informacije na tel. (061)-126-14-12.

Stereolab:**Emperor Tomato Ketchup
(Duophonic UHF Disks, 1996)**

Zanimanje obeh glavnih članov zasedbe Stereolab za karseda različno pop glasbo je na njihovi novi plošči končno dobilo ustvarjalno potrditev. Vztrajanje na repetitivnih vzorcih analognih klaviatur in na enostavnih vokalnih harmonijah je na zadnjih ploščah zašlo v zgolj formalna skladanja novih pesmi. Uvodna pesem z Emperor Tomato Ketchup je že prvo malo presenečenje. Najbolj evropsko zvoneča skupina se poigrava s funky ritmi, jim dodaja žvižge in piske analognih izvorov ter simpatično francosko naglaseno petje Laetitia Sadier.



Odličnih melodij jim še vedno ni zmanjkalo: Cybele's Reverie je okrašena še z violinskimi aranžmajem in tekočim kitariskim poudarkom, ki pritegne že ob prvem poslušanju. Pesmi so v osnovi še vedno enostavne, le vsake posebej se lotevajo po svoje. Tu je v pomoč novi so-delavec, gost na mnogih instrumentih in producent John McEntire, ki je posodil tudi studio Idful v Chicagu, kjer so Stereolab posneli del gradiva.

Stereolab niso običajna pop skupina. Tokrat so se lotili snemanja pesmi z namenom, da ustvarijo raznolik izdelek, ki ohranja stil. A v njihovem primeru je najpomembnejša prezentacija same plošče, vse od oblikovanja ovitka, logotipov in predvsem naslovov skladb, ki običajno nimajo neposredne zveze z vsebino pesmi. Takih zavajajočih primerov je cel kup, začnejo se pravzaprav že z imenom skupine in njihove založbe, nadaljujejo z uvodno pesmijo Metronomic Underground prek Perculator z že kar pregrešno svobodnjaškim saksofon-skim delom, pa nujnim poklonom tehničnim napravam v Spark Plug in modernizmu v Anonymous Collective. Že zato so Stereolab v svetu popularne glasbe posebnost, ki se zaveda lastne mitologije in jo prevzema kot nekaj, kar določa njen stil.

Janez Golč

**Okay Temiz
Magnetic Band:****In Finland 1995
(Ano Kato Records, 1996)**

Dobrih dvajset let je, kar lahko spremljamo glasbeno kariero turškega tolkalca Okaya Temiza. Nekoliko toliko časa je prisoten tudi v medijskem, predvsem radioštudentskem vedenju o dogajanju na evropskem glasbenem prizorišču; najprej seveda v povezavi z jazzovskimi atributi in odmevnostjo tovrstne skandinavske produkcije v sedemdesetih letih. Že zato je težko verjeti, da je Temizova glasbena kariera še kakšnih dvajset let starejša. To, kar ponuja njegov zadnji album s skupino Magnetic Band, je ravno obrat k tej njegovi še posebej pomembni predzgodovini. Prav ta je bistveno določila njegovo razmerje do turške klasične in ljudske glasbe, ki prihaja v devetdesetih ponovno v ospredje njegovega ustvarjalnega zanimanja. Z glasbo povezan že od otroštva v Ankari in o njej poučen po svoji materi, je študiral klasična turška tolkala in timpane že v zgodnjih petdesetih, da bi začel leta 1955 profesionalno kariero. Do leta 1967 je z različnimi turškimi skupinami nastopal poleg v Turčiji še v Libanonu in kompletni Severni Afriki. V svet jazzu ga je potegnil legendarni



trobentač Don Cherry, ki je pozna šestdeseta preživel v Skandinaviji in je bil velik praktik glasbenega multikulturizma. Cherry je Temizu odprl pot v Evropo in Severno Ameriko. Ta izkušnja je iz njega naredila evropskega jazzista in mu hkrati omogočila, da se je zavzel za uveljavitev lastne ljudske godbe. Okay Temiz je bil že v sedemdesetih ustvarjaljen praktik world music, preden so jo sploh iznašli. V Stockholm je pripeljal prve prave turške etno godbenike, ki so igrali s skandinavskimi jazzisti; tam je ustanovil prvo world music skupino SEVDA; med prvimi je igral z južnoafriškimi glasbeniki v evropskem eksilu. Če je zato leta 1974 posnel album z naslovom Turkish Folk Jazz, na katerem je v sodoben jazzovski kontekst tedanje Evrope postavil pristno izkušnjo izvajalcev turške etno godbe, se s tem albumom po dobrih dvajsetih letih vrača točno na ta izhodišča. Vmes pa se je seveda v okolju mar-

sikaj spremenilo. Album s povednim naslovom Okay Temiz Magnetic Band in Finland 1995 prinaša 12 izrazito tradicionalno ustrojenih skladb turške godbe, ki pa so vse Temizovo avtorsko delo. Izvaja jih kvartet, ki je po poreklu in po instrumentalni postavitvi pristno turški. Vse skupaj je nastalo lani v Skandinaviji med njihovo koncertno turnejo, vendar v finskem studiu. K temu dodajamo, da je album založila grška založba, njegovo likovno opremo pa je zagotovil solunski klarinetist Floros Floridis, ter da se bodo vsi ti momenti prepleli na odru ljubljanskih Križank na letošnji Drugi godbi. Tako se področja aktualne glasbene Evrope razprejo v naravnost impozantnih razsežnostih. V zadoščenje nam je lahko, da smo v zadnjih letih končno po vseh plateh integralen del tega glasbenega dogajanja.

Zoran Pistotnik

**Thinking Fellers
Union Local 282:****I Hope It Lands
(Communion, 1996)**

Običajno se razvoj rockovske skupine kaže v vse boljšem obvladovanju instrumentov, polnejšem zvoku in sprejemljivejših pesmih. Skladno se povečuje zanimanje za njihovo glasbo, vztrajanje na sceni prinese določen sloves oz. prisotnost v zavesti poslušalcev. Peterica iz San Francisca, Thinking Fellers Union Local 282, že z imenom nakazuje, da niso običajna rockovska skupina. Iz varnega zavetja založbe Matador, s katero so, recimo, popolnoma zadovoljni Pavement, so se odločili za prestop k takorekoč neznani Communion. Razumljivo, saj s ploščo I Hope It Lands fantje in dekle ne odstopajo niti za korak. Še vedno smo soočeni s stalnimi kitarskimi štrinanji, ki terjajo nekaj več pozornosti, da postanejo domača. Pesmi so stalno razmigane, le vokalne harmonije so tekoče, čeprav mnogokrat skregane z instrumentalnim ozadjem. Posebnost, ki se ji Thinking Fellers nikakor nočejo



odreči, so kratki instrumentalni izleti. So kot skice nečesa, kar iz takšnih ali drugačnih razlogov ni preraslo v zaokroženo celoto. In če smo pri posebnostih, ne moremo mimo svojevrstnih besedil, ki prav tako niso zaokrožene zgodbe, prej zbirka nepovezanih vtisov. Tokrat so večinoma na vrsti živalske sanje (The Poem, Lizard's Dream, A Lamb's Lullaby), prenesene v svet človeških želja in potreb. Tu so še najbližje posmehljivemu tonu The

Residents, čemur pritrjujejo še podobno popačeni glasovi vsaj treh različnih vokalistov.

Nekaj trenutkov plošče I Hope It Lands kaže, da TFUL 282 niso zavestno naklonjeni destrukciji forme pop pesmi. Če le želijo, so njihove harmonije nadvse prijetne, a le toliko časa, dokler je to v funkciji sporočil. In zaenkrat nič ne kaže na skorajšnji pristanek.

Janez Golč

Ali Farka Toure:**Radio Mali
(World Circuit, 1996)**

Zopet prišel je med nas, dobri stari Ali Farka Toure. Prinesel nam je "staro", "dobro" in čudovito darilo – glasbo, ki jo je leta 1970 posnel za malijski nacionalni radio. Petnajst kratkih skladb je izbranih iz nešteti ur posnetkov. Toure pravi, da je bil v tistih časih nor na kitaro in da je prav za Radio Mali posnel najboljšo glasbo. Igral je akustično kitaro, največkrat sam, včasih pa sta ga s tradicionalno severnomalijsko violino in kitaro spremljala Bra Nabo in Nassourou Sare, in pel je s svojim nenavadnim glasom, ki ga naravno uporablja, kot da je ljudski instrument. Leta 1970 je Toure doma in tudi drugod po Zahodni Afriki že veljal za izvrstnega kitarista in glasbenega posebnega, v Evropi pa smo zanj komajda slišali. Šele čez štiri leta je John Lee Hooker Alija z besedami: "Za Johnom Leejem Hookerjem je samo Ali Farka Toure," imenoval za naslednika svojega stila. Album Radio Mali predstavlja



prvi neposredni vpogled v Tourejevo zgodnjo ustvarjalnost. Glasba je prepojena s sonrajsko, peulsko in tamaseško tradicijo, za katero Ali Farka trdi, da je izvor sodobnega bluesa. Skladba Amadinini pripoveduje, da je v njegovem trmastem vztrajanju o malijskem izvoru bluesa več kot ena sama kapljica resnice.

Album je razkošno opremljen. V drobni knjižici lahko preberemo prvovrstno napisan Tourejev življenjski opis in si ogledamo veliko starih fotografij. Na njih vidimo privlačnega mladega moškega pokončne drže in resnega pametnega obraza, ki ve, kaj stoji, kam je namenjen in ni podoben prav nikomur na tem svetu.

Nad Tourejevo glasbo se ne navdušijo v trenutku, a se je tudi ne naučiš poslušati. Počasi zleze vate in te uroči – slišiš jo še dolgo zatem, ko se plošča zavrti do konca, saj prične podzvestno uravnavati tvoja dejanja, čustva in razumevanje

sveta. Zato bodo tisti, ki Toureja še ne poznajo, glasbo s plošče Radio Mali morda razumeli le kot dokument o nekem času, deželi in glasbeniku, tisti pa, ki ga poznajo, bodo slišali predvsem in samo dobro ter samosvojo glasbo. Občutek imam, da je plošča skoraj neumno priporočati, saj Ali Farka Toure v dolgi glasbeni karieri ni posnel niti ene same plošče, ki je ne bi bilo moč iskreno priporočiti.

Stara sem šestindeset let, zato si malokdaj zaželim, da bi bila starejša. Včasih pa si le mislim, da bi bilo dobro, če bi se rodila nekoliko prej. Zato, da bi v petdesetih letih posedala po kubanskih "Casas de la Trova"; zato, da bi se šestega marca leta 1957 izgubila med ljudmi, ki so plesali po Akroskih ulicah; zato, da bi v šestdesetih slišala govoriti Martina Luterja Kinga; in zato, da bi leta 1970 v Bamaku, mlada, a prej izkušena kot nedolžna, zjutraj prižgala radijski sprejemnik in ves ljubi dan do noči ne počela nič drugega kot poslušala malijski nacionalni radio.

Sonja Porle

Različni izvajalci: Twisted Willie:

(Justice Records, 1996)

V zadnjih letih se srečujemo s hiperprodukcijo vsemogočih "Tribute To..." albumov; izmed letošnjih je eden prvih posvečen velikanu countryja Willieju Nelsonu. Idejni vodji projekta sta Randall Jamail in Danny Bland, ki sta k sodelovanju povabila raznolike izvajalce, ki naj bi imeli nekaj več skupnega z Williejem kot številni komercialni, kvazi country izvajalci. To je prispevalo k oblikovanju izvrstnega izdelka, ki je primerljiv s še vedno najboljšim albumom Tribute To Neil Young, z edino pripombo, da postavitev vrstnega reda ni najbolj posrečena ali pa je celo brezglava.

Priče smo izboru izvajalcev, tudi takšnih, ki so še v pubertetniškem punk uporu zanikali preteklost in tradicijo popularne glasbe, v kateri s svojim početjem sodi tudi Willie



Nelson. V zadnjih letih so bila namreč izpodrinjena vsakršna avantgardistična zanikanja preteklosti in omogočeno je bilo mešanje vsemogočih podvrst popularne glasbe, kar bistveno prispeva k njenemu mozaiku in med drugim nakazuje zakoreninjenost countryja v srcih ameriških rockerjev. Ob Supersuckers in Reverend Horton Heat, ki se jima je pri snemanju pridružil sam Willie, s čimer sta dosežena vrhunca plošče, sodeluje-

jo na kompilaciji Twisted Willie še Jello Biafra s prijatelji Life After Life z izvrstno obdelavo Still Is Still Moving To Me, pa Gas Huffer, Steel Pole Bath Tub, The Presidents of the United States of America, X in tudi kantavtor Mark Lanegan (iz Screaming Trees) ter eminence, kot so Waylon Jennings, Kris Kristofferson in Johnny Cash v sodelovanju s Kristom Novoseličem iz Nirvane, Kimom Thayilom iz Soundgarden in Seanom Kinneyjem iz Alice In Chains s sinovo podporo.

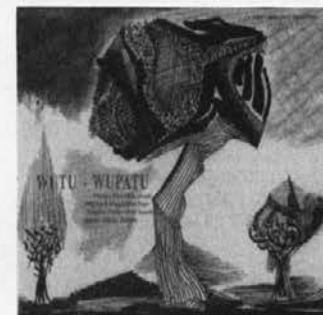
Plošča ni le poklon velikanu, ampak tudi opozorilo vsem brezbriznežem do preteklosti in znak podpore Williejevi kampanji Farm Aid za pomoč ameriškim kmetom, kateri bo delež denarja od prodaje albuma tudi nakazan. To je več kot dobrodelni izdelek, saj so na plošči zbrana številna imena, ki še niso klonila pred pritiski založb, česar tudi Willie Nelson v dosednji karieri še ni storil. Ostal je zvest sebi in predvsem nasprotovanju skorumpirani Ameriki, česar se vsi sodelujoči še kako zavedajo, in to so pokazali ne le s solidnimi, ampak z odličnimi priredbami Nelsonovih skladb (izjema je le Angel Flying Too Close To The Ground v izvedbi Kelley Deal s Kristom Kristoffersonom), s katerimi kolomasti v širnem svetu popularne glasbe. "Samo tako naprej Willie! Let's twist, Willie!" – je odmev njegovih ameriških otrok in vrstnikov.

Igor Bašin-BIGOR

Wutu-Wupatu:

Floros Floridis, Michael Siganidis, Kostas Vomvolos & Okay Temiz
(Ano Kato Records, 1995)

Grški trio s turškim gostom elegantno preskakuje različne pregrade med glasbenimi slogi, vrstami in smermi ter nam izdatno streže z godbo, katere neprisiljena vrlina je v sodobnem združevanju različnega: free jazz in improvizacije s težko določljivimi ljudskimi glasbami mediteranskega in balkanskega prostora ter nekaterih splošno "domačih" popularnoglasbenih prijemov z nastavki komorne zvočnosti. Zelo navdahnjena, pestra in duhovita godba je izjemno privlačna že ob prvem poslušanju, še bolj zanimiva pa postane ob pozornejšem spoznavanju spretno izvedenih pasaž posameznih glasbenikov: Florosa Floridisa na saksofonu in klarinetu, Michaela Siganidisa na kontrabasu in Kostasa Vomvolosa na harmoniki



ter gosta Okaya Temiza, ki se v nekaj komadih pojavi s tolkali.

Izkušnje posameznih glasbenikov, ki v takšni ali drugačni obliki sodelujejo že več kot petnajst let, so se izkristalizirale v neverjetnem prelivanju rutiniranih jazzovskih in improvizatorskih avtorskih prijemov članov tria, simpatičnih melodičnih predlog iz tradicionalne glasbe Grčije in postmoderne sinteze v iskanju udarnih točk iz glasbene zgodovine. Komadi na plošči so ravno dovolj raznoliki in "uglašeni", da njihova privlačnost ni nikoli vprašljiva, saj temeljijo na zanimivih melodijah in plesnih ritmih, ki pa jih Wutu-Wupatu v posameznih trenutkih razvijejo v navdahnjene improvizacije. Wutu-Wupatu dokazujejo, da improvizirana glasba ni tako zelo daleč od ljudskih glasb, da se ne bi mogli srečevati v najbolj nepričakovanih privlačnih kontekstih.

Rajko Muršič

Različni izvajalci:

Bali: Traditional Musicians
Kohinoor Langa Group
Rajasthan: Music from the Desert Nomads
Sharam Nazeri & Ensemble Alizadeh
Iran/Kurdistan: Nowruz-Traditional & Classical Music
(World Network, 1995)

Pisatelj Pico Iyer je Bali opisal takole: "Bistvena značilnost otoka je njegova čistost, njegova neškodljiva zapeljivost; v najboljšem primeru ima otok obraz nedolžne deklice, ki se niti ne zaveda, da je usodno lepa." Pico Iyer je govoril o najlepši podobi azijskega otoka, tisti, ki je turizem in moderni časi še niso popudrali in našminkali. Takšen, ves naraven, duhoven ter svetel, je Bali



tudi na plošči nemške založbe Network, ki je zbrala trinajst raznolikih skladb iz zakladnice otoške glasbenoreligiozne tradicije. Na Baliju podobno glasbo menda igra več kot 1500 različnih skupin in posameznih glasbenikov. Hindujskim bogovom so namreč zabava, glasba in ples prav tako pri srcu kot smrtnikom, ki jih častijo. Zahodnjaški princip "absolutne" oziroma "koncertne" glasbe je otočanom tuj, zato glasbeniki v svoje stvaritve vpletejo prav

vse zvoke iz naravnega ali manj naravnega okolja, od žabjega reganja do težkega dihanja tropske noči in klepetu poslušalcev. Balijska tradicionalna glasba zveni krhko, rahločutno ter blagoslovljeno, pa če glasbeniki igrajo in pojejo v "gledališču senc", se veselijo poroke ali samo golega življenja. Za vse nas pa ni le prijetno poslušanje, ampak tudi opomin, koliko zvezdnatih življenjskih niti ne opazimo več, ker smo pozabili, da je tudi nevidno in neslišno moč videti ter slišati.

Radžastanski nomadi še niso pozabili. Kohinoor Langa Group igra glasbo, ki je neke med preprostimi kmečkimi pesmimi in stilizirano severnoindijsko klasično glasbo. Sami pravijo, da ne sledijo nobeni izmed klasičnih šol, saj je radžastanska ljudska glasba prej osnova in izvor klasične glasbe kot pa obratno. Njihove rage so zato vesele, na trenutke skoraj zahodnjaško plesne in bliže romskemu veseljačenju kot pa zvisevni meditativnosti indijske klasične glasbe. Petje je v ospredju in nasploh glasba malce spominja na glasbo magičnega Nusrata Fateha Alija Khana, samo da Kohinoor Langa Group nimajo Nusrata, zato pa imajo nekaj izvrstnih ženskih pevk, ki glasbo omedijo in ozemljijo. Izvrstna glasba, vendar se skriva za ovitkom, ki obeta prej dokumentarno kot pa vrhunsko in univerzalno glasbo.

Tudi iranska in kurdska klasična glasba v izvedbi Sharama Nazerija in ansambla Alizadeh sega do neba in do vsakega srca. O iranski ter o kurdski klasični glasbi in o tem, da med njima ni bistvene razlike, je v eni izmed prejšnjih izdaj GM pisala Tatjana Capuder. Zato vam povem samo še to, da se zagotovo ne boste zmotili, če se boste, v želji sprehoditi se po pozabljenih kottičkih svetovne glasbe, odločili za plošče založbe World Network. Imela sem priložnost poslušati šest plošč iz njihove zbirke. Plošča korziške in sardinske glasbe je izvrstna in celo pri trenju tako trdih oreh, kot sta predstaviti senegalske ali kubanske glasbene ustvarjalnosti, saj vemo, da v obeh deželah mrigoli odličnih glasbenikov, so avtorji pokazali veliko mero dobrega okusa in poznavanja. Je že tako, da je v primeru, ko se stvari postavljajo v ravno vrsto in dostojen red, najbolje zaupati Nemcem. Ker delajo dobro in pridno, naj le delajo za nas.

Sonja Porle

Različni izvajalci:

Bosna: Echoes from an endangered world
(Smithsonian/Folkways, 1993)

Newyorška založba Folkways je že slabih 50 let (ustanovljena je bila leta 1948) eden najpomembnejših stebrov folk glasbe. Visok prestiž si je izborila predvsem z izvrstnimi antologijskimi izdajami izvajalcev bluesa, Woodyja Guthrieja in Petra Seegerja, ki so se jim sredi šestdesetih let priključili vrhunski preseki skozi etnične glasbe z vsega sveta

(največkrat rezultati terenskih snemanj, opremljeni s tehtnimi etnomuzikološkimi komentarji). Po smrti ustanovitelja in lastnika sredi osemdesetih let je skrb za njen arhiv in za nove izdaje z njeno nalepko prevzel washingtonski inštitut za kulturne dejavnosti in ljudsko izročilo Smithsonian. Leta 1993 se je med njenimi izdajami znašla tudi CD antologija z glasbo bosenskih muslimanov. Žalostno je, da je Bosna tudi za njene urednike postala aktualna šele takrat, ko so se kruti prizori agresije nanjo zrinili med vsakodnevne rubrike kakšnega CNN. Terenski posnetki za ploščo so namreč nastali že v letih 1984 in 1985.

Echoes from... je intenziven presek skozi tradicionalno glasbo bosenskih muslimanov, ki nam, četudi nam je Bosna precej bližje kot Američanom, postreže z obilico novih informacij. Plošča največ prostora odmeri sevdalinki, še posebej tradicionalni, ki jo izvajalci pojejo ob spremljavi saza. Ob priznanem velikemu "bosenskega bluesa" Himzu Polovini (v Dunja luče golem ti si) nas najbolj očarata dve mlajši izvajalki, intenzivna, notranje napeta Emina Zečaj (v Voljeli se Mujo i Nizama in Vila viče sa vrh Trebevića) in do skrajnosti subtilna (dvajsetletna!) Alma Bandić (kar brez instrumentalne spremljave v II" je vedro, il" oblačno). Skrajno posrečen je tudi terenski posnetek pevske sevdalinki in "sazlije" Kadira



Kurtagića. Instrumentalnemu uvodu sledi sočna erotična pesmica (Sarioš Aljo drume zatvaraše), pri čemer Kadirjev prijetno hrapavi glas niti malo ne zaostaja za tistimi bolj razpiti iz delte Mississippija. Manj posrečen je primer izvedbe sevdalinke po kriterijih stare jugoestrade. Nada Mamula poskrbi (v klasiki Kad ja podjoh na Benbašu) za skrajno povprečno interpretacijo. Namesto nje bi si na plošči mesto precej bolj zaslužil "kralj sevdaha" Safet Isović. Še bolj nenavadno nam zazvenijo tri duhovne skladbe: izvrstno odpet muezinov ezan, poziv k molitvi (in to kar terenski iz Travnička!), ter dva skrajno intenzivna odlomka iz obredov dervišev s shodov v Visokem in Travniku. Daleč najboljši pa nam naše predstave o Bosni zamaje zasedba iz bližine Brčkega. Ta nas najprej šokira s Svatovskim kolom, izvedenim na zurlah in tapnu, instrumentih, ki smo jih v nekdanjem jugoslovanskem prostoru avtomatično povezovali z makedonsko

romsko sceno. Že v naslednji skladbi pa se pojavi z violino in šargijo (vrsto lutnje) in se za naša ušesa skrajno odtrgano (v Alaj volim orati) loti motiva slavonskih tamburaških sosedov.

Izdelek Echoes from an endangered world sodi ob prastari kompilaciji sevdalinki U lijem starom gradu Višegradu (to izvrstno kaseto Croatia Records - Jugoton CAZ 237 se še da od časa do časa stakniti v kakšni ljubljanski Lanterni, o njej pa mogoče ob kakšni drugi priložnosti) med osnovno glasbeno literaturo bosenskega bluesa, gospela in soula.

Peter Barbarič

Različni izvajalci:

Desert Blues – Ambiances du Sahara (World Network, 1995)

Lepo in prijetno je vzeti v roke dvojni CD, opremljen kot knjiga s tridimi platnicami. V njem so čitljiva besedila v nemškem, francoskem in angleškem jeziku. Še lepše je pogledati fotografije nomadov, gole pokrajine in glasbenikov, ki so se rodili na robovih mogočne puščave. Najlepše pa je poslušati glasbo; hipnotično, živo, hrepenečo, očiščeno vsega odvečnega in lepo, kot je lepa le Sahara. Sedemnajst glasbenikov igra "puščavski blues". Za dva nisem še nikoli slišala, glasbo štirih poznam samo površno, dveh nekoliko bolje, a nisem še nikoli slišala posnetih skladb, glasbo devetih izvajalcev oziroma skupin pa poslušam vsak dan, a se je kar ne morem naveličati. Zato med poslušanjem Desert Bluesa uživam skoraj tako kot takrat, ko sem v Sahari pila hladno vodo.

Jean Trouillet v besednem delu Desert Bluesa pravi, da plošča ne



želi bluesa predstavljati niti v ozkem afro-ameriškem pomenu besede niti ne išče novih dokazov za to, da blues izvira iz Afrike, le poslušalce želi popeljati na potovanje po tradiciji baladne glasbe saharskih in saheljskih ljudev. "Turistični vodič" so izvrstni in nekateri izmed njih tudi slavni. Ali Farka Toure, Baaba Maal, Abdel Gadir Salim in Abou Djouba zaigrajo dvakrat. Tudi edini resnični Saharec Baly Othmani se, ob ritmični spremljavi Steva She-

hana, na oudu dvakrat poigra s touareškimi melodijami. Youssou N'Dour se nam predstavi s skrajno nežno skladbo in nas opomni, da ni pomotoma velik. Podobno velja za Oumou Sangare. Genialni Etiopijec Mahmoud Ahmed je najbolj radoživ, Mavretanka Dimi Mint Abba in Malijka Sidi Sidibe sta najbolj nenavadni, Gvinejka Sona Diabate in Nubijec Hamza El Din pa najbolj pravilni. Tudi vsi drugi so že v čem Naj, pa ne le na obzorju afriškega glasbenege neba. Zadovoljno sem se namuznila, ko sem zaslišala Manfilovo kitarsko sanjarjenje Agne Anko. Očitno nisem edina, ki jo pesem spravi v srečni jok, že na drugi izvrstni kompilaciji sem jo zasledila.

Ploščo vam priporočam tudi zato, ker vem, da nimate preveč denarja in si ne morete privoščiti, da bi plošče kupovali po metodi poizkusov in napak. Na Puščavskem bluesu pa je nekaj malega vsega najboljšega. V nekem angleškem časopisu je ocenjevalec plošče zapisal, da si od zdaj naprej ne bomo več belili glave, kaj ljubljene mu pokloniti za rojstni dan. No, dragi slovenski nomadi in nomadke! Blues dekleta in fantje vas pričakujejo.

Sonja Porle

Različni izvajalci:

Jive Nation-The Indestructible Beat Of Soweto Vol.5 (Stern's/Earthworks, 1995)



Glasbeniki še pred kratkim Črno-belega, zdaj pa Mavričnega ljudstva, pridno igrajo svoj neuničljivi jive. Jive se je rodil v zgodnjih šestdesetih letih, ko so južnoafriški ulični glasbeniki maturirali na instrumentih, ki so jih dotlej igrali predvsem jazzisti po klubih. Jazzovske vzorce so prilagodili, preoblikovali ali stopili z lokalnimi glasbenimi zvrstmi, dokler ni nastal popolnoma samosvoj in značilen zvok, ki je pozabil na jazz, ostal pa je zvest mestnim pločnikom, vsakdanjosti in plesu. Jive je najpopularnejša južnoafriška glasbena zvrst, zato je najslavnejša jive skupina Soul Brothers tudi najslavnejši južnoafriški ansambel. Seveda so Soul Brothers tudi najbogatejši glasbeniki in najbolj ujeti v lasten ustvarjalni svet. Da ne bi slučajno pričakovali, da igrajo jazz, pričakujete pa lahko živo, čeprav skrajno profesionalno, ter dovolj prikupno plesno glasbo. S Soul Brothers se kompilacijska plošča prične, na sredini drugič zaigrajo,

konča pa se s piskajočo pesmico njihove spremljevalne skupine Imit-shotshovu. Vmes pa, vsaj kar se mene tiče, igrajo in pojejo srčnejši glasbeniki. Prijetno je ponovno slišati prijazno basovsko rjovenje sowetskega leva Mahlatinija ob spremljavi zvestih levinj Mahotell-skih kraljic. Ob Majava Java Westa Nkosija zagotovo ne moreš ostati pri miru, čeprav je skladba takšna, kot da bi jo napisal pred štiridesetimi leti Yakes Nkosi ali pa bi bila eden tistih večnih hitov plesnega jazz, ki jih tudi že štirideset let igrajo African Jazz Plonirs. Beli Zulujec Johnny Clegg in njegova Savuka igrajo najbolj popovski jive in pri njih se ne splača zamujati, razen če niste Francoz, Kanadčan ali, presenetljivo, frankofonski Zahodnoafričan. Možato petje akapela zborov Colenso Abafana Benkokhelo in King Star Brothers človeka ne more spraviti v drugačno kot v veličastno razpoloženje. A vendarle me glasba na plošči ni pretirano prevzela, še najbolj mi je ugajala nenavadna skladba neznanega Tava E. Linareja. Amerika je tradicionalna glasba Sotho; trde globoke glasove, ki pojejo skoraj cerkveno, spremljajo šumeči zvoki tradicionalne piano harmonike in udarci na bobne, narejene iz pločevinastih sodov za olje. Besedilo pa pravi: "Američani! Mi pravimo, Američani. Mi pravimo, da so Američani odšli na Luno. Vi, ki sprašujete, kam so odšli. Mi pravimo, da so odšli na Luno." Američani so odšli na Luno, Južnoafričani pa so ostali na zemlji in po njej plešejo. Samo to je bistvo jiveja – ples, ples, neuničljivi ples.

Sonja Porle

Z odrov vseh vrst

WHAT WE LIVE, MAONA

Zasedenost in nezanimanje ljubljanskih klubov sta kalifornijskemu triu za nekaj kilometrov skrajšala potovanje v Slovenijo, obalnim Primorcem pa prinesla pošteno dozo improvizirane godbe ali, bolje rečeno – ameriškega kreativnega jazza devetdesetih, ki ga v Ljubljani slišimo enkrat ali dvakrat na leto. Presenečenje naključnih obiskovalcev Maone je bilo zato tisti petek toliko večje. Naleteli so na glasbo, ki jih je morda spomnila na srednja leta ljubljanskega jazz festivala, ko so se na njem ustavili tudi tako cenjeni mojstri (danes takorekoč žive jazzovske legende), kot so Anthony Braxton, Cecil Taylor in Peter Brötzmann, da ne omenjamo nadzemeljskega Suna Raja. In sprejem nadaljevalcev tradicije omenjenih je bil v Maoni temu primeren vsaj pri polovici prisotnih. Drugi so pač plavali na površini brez želje, da bi vsaj za trenutek pogledali v globino. Za razumevanje muziciranja nastopajočih pa je bilo potrebno prav to. Komuniciranje z glasbo What We Live je možno le na ravni intenzivnega prijateljstva, predanosti, ki je himna svobode, odprtosti in skupnih avantur. Le tako jo je moč čutiti in ji slediti na poti, na kateri se srečujejo različne človeške usode. Prav gotovo ni bilo naključje, da smo lahko v Maoni slišali turobni odmev iz južnih krajev, ki je prihajal iz sopraninskega saksofona Larryja Ochsa. A to je bil le del glasbene ponudbe, ki jo je krasilo predvsem izjemno medsebojno odzivanje glasbenikov, tako da se ni bilo mogoče znebiti občutka, da vsa glasba, ki jo slišimo, nastaja sproti, čeprav v resnici ni bilo tako. What We Live je pravzaprav nova različica polovice dvojnega tria Glenna Spearmana, ki je dosegel enega izmed vrhuncev v ameriškem jazzu devetdesetih. Njuna nepogrešljiva člena, pri nas popolnoma neznana glasbenika, kontrabasist Lisle Ellis in bobnar Donald Robinson, pa sta pokazala, koliko kreativnih možnosti ponujata njuna instrumenta, pa ju le redkokdo zna izkoristiti. Upati je le, da se bo v podobne glasbene pustolovščine spustil še kateri izmed slovenskih klubov. Da bi kaj takega pod svoje okrilje vsaj občasno vzele tudi osrednje slovenske kulturne institucije, pa žal, ni niti za pomisliti.

Bogdan Benigar

GALLON DRUNK IN DIRTY THREE, DAKOTA

Skupni koncert dveh manj uveljavljenih skupin v Ljubljani, je bil deležen skromnega obiska, in to je še poudarilo razpoloženje v že tako hladni dvorani. Londonski Gallon Drunk so tokrat prvi zavzeli oder in v skladu s praznino spodaj začeli dokaj zadržano. Le James Johnston je takoj sestopil z mesta, ki je določeno za izvajalce in se simbolično približal publiki. Drugi so le korektno opravljali vlogo spremljevalne skupine, vse do trenutka, ko je Terry Edwards zaigral na baritonski saksofon in prevzel vodilno vlogo v skupini. Chain Of Gold je bila rahlo presenetljivo uvodna skladba njihovega nastopa, v katerem so odigrali vse pesmi z EP-ja Traitors' Gate, vmes navrgli nekaj starejših skladb (tudi odlično Push The Boat Out) in že postregli s povsem novimi pesmimi, ki so pripravljene za objavo na njihovem tretjem albumu. Kljub solidnim izvedbam pa je skupini primanjkoval žar skupnega igranja, saj se je razdal le James Johnston, ostali pa so le pasivno spremljali njegov nastop. Avstralski Dirty Three so se na odru pojavili brez posebne najave. Že uvodni potegi po strunah violine so napovedovali, da bo šlo zares. Akademsko izobraženi violinisti bi se pokrižali ob vsem, kar je z instrumentom počel Warren Ellis. Lahko bi preprosto zapisali, da se je spojil z godalom, da to ni le igra, pač pa borba z divjimi zvoki in raztrganimi melodijami. V vehementnem sprehajanju skozi neopredeljiva žanrska polja mu je bil v veliko pomoč bobnar Jim White; njuna stalna razhajanja in srečevanja je v celoto povezoval človek iz ozadja, kitarist Mick Turner. Glavni akter je s pojavo nakazal, da to ni glasba, ki bi enakopravno zvenela v domačem naslonjaču.

Larry Ochs, foto Žiga Koritnik

To je glasba, ki jo je potrebno doživeti na koncertnem podiju, ki je organska in napeta. Warren Ellis je v vsakem trenutku pripravljen na končni obračun, večinoma s hrbotom obrnjen od občinstva, v razkoraku in globoko sklonjen k instrumentu, da bi se lažje pripravil na izstrel razcefranega zvoka. Spremljanje njihove glasbe je bilo zato oteženo, linearnih, predvidljivih tokov je bilo malo, vse je bilo podrejeno instinktu in vsakokratnim iskanjem skupinske igre. Le v klimaksu so stvari ušle iz rok, Warren se je spustil na kolena in v zanosu zagrizel v strune violine. Požiga ni bilo, vse je ostalo v spontani predanosti lastni glasbi.

Janez Golc

TORTOISE, SZENE, DUNAJ

Ogled multiinstrumentalne zasedbe Tortoise gre priporočiti čisto vsakomur, saj s svojim početjem krušijo vse klišeje, čeprav to sploh ni njihov moto. Predzgodovina članov skupine je vezana na 80-a, ko so vsi delali v različnih skupinah, ki so pustile globoke zareze v ameriškem kitarskem, neodvisnem rocku. V primeri s tistimi časi so se Tortoise spustili v veliko bolj eksperimentalne in atmosferske sfere, ki na eni strani temeljijo na talni harmoniji z izrazitim evropskim duhom, na drugi pa se preobražajo v težko poslušljivo visokofrekvenčno atonalnost. Ob srečanju z instrumentalno glasbo Tortoise se marsikaj spremeni, saj postane njihova glasba v živo veliko bolj komunikativna, fleksibilna in predvsem neposredna, saj posega tudi po plesnih in ritualnih ritmih, po improvizaciji in eksperimentih ter prinaša še kako samosvoj vizijo glasbenega ustvarjanja. Ne gre za fuzijo, čeprav se vedno znova spogledujejo s številnimi moduli in obrzci etna, jazza in rocka, ostajajo pa vedno na zelo ostri meji – na nikogaršnji zemlji, ampak na samo svoji poziciji. V nasprotju s predskupino Sea & The Cake, ki jih je spremljala na letošnji evropski turneji, so Tortoise prava avtoriteta, skupina, ki sodi v sam vrh novejših svetovnih glasbene produkcije. Vsestranske vplive uporabljajo le toliko, kolikor ji pomagajo kreirati aranžmaje, ki niso pretirano ameriški, niso pa tudi angleški, kar je bilo še kako očitno pri predskupini.

Prav ločnica med Ameriko in Anglijo je ob nastopu Tortoise stopila v ospredje in nam prikazala Američane v drugačni luči, ki je nimamo sreče pogostokrat srečati. Ali gre za evropeizacijo Američanov?

Igor Bašin-BIGor

BRATKO BIBIČ & MADLEYS, GOSTILNA RIO

Časovni stroj nas je pripeljal naravnost v prostor, ki je že pred dolgimi 15 in več leti gostil evropske mojstre RIO (Rock in Opposition) godbe. In v objem reinkarniranega Begnagrada. Ko zagodeta skupaj Bogo Pečnikar in Bratko Bibič, pač vse skupaj ne more biti kaj drugega kot begnagrajski zvok. Kljub odlični in učinkoviti dodatni violi oz. violini Matjaža Sekneta. Toda The Madleys vendarle niso novi Begnagrada, čeprav The Madleys of Bridko Bibič, kot je naslov Bibičeve izvrstne plošče, niso komadi, ki bi lahko nastali brez dvajsetletne glasbeniške izkušnje. To je godba, ki priliči našemu času in s svojo neverjetno duhovitostjo ter nepričakovanim poskakujočim ritmičnim ciklostiranjem enostavno brezprizivno navdušuje. Kljub dejstvu, da v RIO trio ni dal vsega od sebe in da se mu očitno pozna pomanjkanje rutine skupnega nastopanja. Gostilniško vzdušje, prostor, v katerem se je naslikalo nekaj begnagrajskih sopotniških prvoborcev, prostor sredi mesta, ki bi lahko postal novo redno koncertno oz. zabavlaško središče, so že vnaprej jamčile za dobro voljo in sproščeno uživanje večplastne glasbe, tako solističnih harmonikarskih komadov Bratka Bibiča kot na trenutke celo prav vznesene igre tria The Madleys. Kaj hočemo še več? Še več nastopov, da bodo The Madleys presegli perfekcijo in duhovitost posnetega gradiva tudi na koncertnih odrih. Čaka jih namreč Evropa.

Rajko Muršič

Cvetko Budkovič:

Glasbeno šolstvo na Slovenskem II

Obsežna kronika glasbeno-vzgojnih prizadevanj

Bralec, ki ga zanima, kako so se glasbeno šolali naši predniki, bo posegel po novi knjigi Cvetka Budkoviča z naslovom *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem (II)*. V njej avtor razkriva in komentira vrsto podatkov, na kakršne sicer naleti glasbeni zgodovinar, kadar si hoče razčistiti to ali ono podrobnost, pa je ne najde v že obstoječih knjigah, zato se odloči, da se bo "prebil" skozi goro zaprašenega arhivskega gradiva (npr. zapisnikov, koncertnih programov, časopisnih kritik), v upanju, da bo tam našel željeni podatek. Ko prelistavamo knjigo, se lahko prepričamo, da je vanjo vložena ogromno avtorjevega truda v duhu pravkar opisanega početja; o tem priča čez 700 opomb k besedilu, ki navajajo vire, za dokumente, katerih vsebino avtor večkrat dobesedno citira. V knjigi najprej pritegnejo pozornost fotografije glasbenikov, pevcev, dirigentov in skladateljev, ki so mnogim iz generacije starejših ali srednje starih bralcev znani po svojem videzu, drugi samo še po imenu (knjiga namreč obravnava obdobje v letih 1919-1946); nadalje zbudijo pozornost kopije dokumentov o izobrazbi, ki so jo posamezni glasbeniki pridobili v tujini (npr. spričevalo kitarista Stanka Preka, ki je leta 1941 diplomiral v Muenchnu, diploma komponista Lucijana Marije Škerjanca na Scholl cantorum v Parizu iz leta 1939, pevsko spričevalo Mateja Hubada z dunajskega konservatorija 1898), kopije programov in koncertnih listov s šolskih glasbenih produkcij ter na primer takšna obrobna zanimivost, kot je razpredelnica o tem, katere predmete so poučevali na kakšni glasbeni šoli, kdo so bili učitelji in kakšne so bile njihove plače.

Obsežno gradivo je avtor razdelil v več poglavij: dobra prva polovica knjige se nanaša na glasbeno šolstvo v Ljubljani s poudarkom na konservatoriju oziroma glasbeni akademiji oziroma Akademiji za glasbo ter na šoli Glasbene matice, obravnava pa še Orglarsko šolo, glasbeno šolo Sloga in operno šolo, preostali del knjige pa zajema glasbeno šolstvo na Dolenjskem in Gorenjskem, Stajerskem (s poudarkom na Celju), posebej glasbeno šolstvo v Mariboru (s posebnim ozirom na Ptuj, Ljutomer, Trbovlje in Šoštanj) in glasbeno šolstvo na Primorskem (s poudarkom na Trstu in Gorici).

Pregled posameznih poglavij kaže, da je avtor pri razporeditvi gradiva in obravnavi posameznih podrobnosti vodila količina in vrsta gradiva samega, ki ga mestoma

komentira na njemu lasten, s pedagoškim erosom navdahnjen način.

Druge knjige avtorja Budkoviča je nadaljevanje njegovih prizadevanj po celovitem prikazu glasbeno-vzgojnega delovanja na Slovenskem, ki jih je nakazal že v prvi knjigi z enakim naslovom (ta zajema obdobje od začetka 19. stoletja do leta 1919). Obe knjigi, prvo leta 1992, drugo 1995, je izdal Znanstveni inštitut Filozofske fakultete v Ljubljani.

Darja Frellich

Christopher Alan Waterman:

Juju
(The University Press, 1990)

Christopher Ballantine:

Marabi Nights
(Ravan Press, 1993)

Poseganje v zgodovino afriških popularnih glasb je postalo zelo razprostranjen opravke. Ta ni več omejen le na odkrivanje, čiščenje in kompiliranje pozabljenega zvočnega gradiva, ampak se že nekaj časa pojavlja tudi v analitičnem razpravljanju o teh temah, ki slej ko prej najdejo prijemljiv izraz v knjigah. Te so vedno bolj tematske in sektorske. Omenjeni dve sta lep in dragocen primer takšnega početja.

Glasbeni stilem juju ima za seboj več kot 50-letno zgodovino, povezano z izročilom ljudstva Yuruba in s priziščem, ki je bilo izvorno južnozahodna Nigerija. V tem času se je juju temeljito spreminjal in posodabljal ter z glasbeniki, kot so King Sunny Ade, Chief Commander Ebenezer Obey in Segun Adewanle, dosegel mednarodno uveljavitev, čeprav je bila ponudba omenjenih in še plejade manj znanih nigerijskih izvajalcev jujuja ves čas nekako v senci samosvojega afrobeatjazzista Fele Anikulapoj Kutija. Avtor knjige opisuje izvore jujuja in potem njegov razvoj vse od kolonialnih 30. let pa do 80., ko je izgubil na relevantnosti. Podnaslov knjige pove veliko o pristopu: Socialna zgodovina in etnografija neke afriške popularne godbe. To pomeni, da iz knjige zvedemo mnogo več o socialnem življenju, povezanem s tem glasbenim stilom ter nas avtor ne obremenuje pretirano z etnomuzikologijo ali s popularno fenomenologijo.

Druge knjige seže še dlje; seveda na Jug, in ne toliko v čas, saj se dogajanje, ki avtorja zanima, prav tako pričanja na začetku 30., a traja samo nekoliko do konca 2. svetovne vojne – seveda z nekaterimi najimi referencami s poznejšimi pojavi. Njen predmet je bogat panoptikum črne urbane popularne glasbene produkcije na jugu Afrike, pri čemer se avtor omejuje na omenjeno zara-

di z jazzom povezanih komponent obdobja, ki se je izšlo v značilen afriški stilem marabi. To so leta nastajanja črne jazzirajoče subkulture v urbanih središčih Južnoafriške republike; subkulture, ki je bila trdno vpeta v tedanjo industrijo zabave in se je razvijala v tesni povezavi z musicalom, kabaretom in seveda s plesom. V spomin obuja že pozabljena imena izvajalcev in skupin npr. Peter Rezant, Zuluboy Cele, The Jazz revellers, The Mary Blackbird – ki so nosili zgodnji razvoj popularne godbe v tistem okolju, opisuje značilnosti njihovih karier in vpliv, ki so ga imeli na poznejše dogajanje. Vse skupaj pospremi z demonstracijsko avdiokaseto, na kateri je vrsta do sedaj nedostopnih posnetkov, ki so temeljito pokomentirani tudi v zadnjem poglavju knjige. Impresivno!

Zoran Pistotnik

Manu Dibango:

Three Kilos of Coffee
(The University of Chicago Press)

Lepega pomladnega dne leta 1949 je z ladje v Marseilleu stopil petnajstletni afriški deček. Potoval je sam in v pristanišču ni nanj nihče čakal. V pločevinastem kovčku je imel nekaj novih zlikanih oblek, dve



spalni srajci in tri kilograme kave. S tremi kilogrami grenkih zrn naj bi si mladi Manu Dibango plačal enoletno šolnino in si na željo svojih skromnih staršev iz Douale napolnil otroško glavo z evropsko učenostjo. Strogi protestantski oče seveda ni imel v mislih glasbene izobrazbe in saksofona. Toda dlje je Manu živel v Evropi, bolj se je tam počutil doma in bolj močno je čutil, da je prav glasba tisto, zaradi česar je prišel na ta svet.

Lani jeseni sem opazila, da so moji londonski znanci drug drugega posojali Dibangovo avtobiografijo. Vsi so izvrstni, morda celo najboljše poznavalci sodobne afriške glasbe, nekateri o njej pišejo, drugi

izdajajo plošče afriških glasbenikov ter organizirajo njihove koncerte. Knjige niso brali samo zato, ker bi jih zanimala Manujeva življenjska pot, temveč tudi zato, ker so v njej iskali zgovorne podatke o drugih afriških glasbenikih. Le-ti so namreč silno redki ter pogosto nezanesljivi ali nepreverjeni. Avtobiografije pa lahko prešteto na prste ene roke. Sama poznam samo dve. Prvo je napisala Miriam Makeba, druga pa v resnici sploh ni avtobiografija; kubanski novinar Carlos Moore je v knjigo FELA, FELA-This bitch of a life strnil nekaj samogovorov Fele Kutija, v katerih Fela sicer pripoveduje o svoji življenjski poti, a seveda samosvoje, beatniško. Tudi Three Kilos of Coffee ni prava avtobiografija, temveč zapisi, ki jih je po intervjujih s kamerunskim glasbenikom naredila Danielle Rouard. Vendar ima delo v primeri s Felovo 'avtobiografijo' rep, trebuh in glavo tam, kjer smo jih pri tovrstnih knjigah vajeni. Zato iz nje veliko izvemo. Beremo lahko o težavah, zadovoljstvih in dilemah, ki so pestile pionirje sodobne afriške glasbe v Evropi, še preden je v osemdesetih letih njihova ustvarjalnost osvojila tudi stari kontinent. Ker se je Manu Dibango v svoji bogati karieri nekajkrat vrnil v Afriko, izvemo tudi, kakšna je bila Kinšasa v časih porajanja kongoleske rumbe; s čim vsem, razen z glasbo samo, so se morali ubadati zairski, kamerunski in drugi afriški

glasbeniki; o dobrih in slabih namerah, ki so jih imeli z njimi afriški politiki; o svetlih in temnih straneh afriškega 'značaja'; iz prve roke dobimo podatke o Francisu Bebejuju, Kabaseli, Francu, Tabu-Leyju in drugih danes slavnih umetnikih; izvemo tudi, kakšen je bil pred tridesetimi leti odnos zahodnjaških poslušalcev in založb do črnih glasbenikov, ki niso imeli 'te sreče', da bi se rodili v Ameriki; in seveda o tem, kako je nastala znamenita Soul Makossa, prvi 'afriški' hit, ki ga je poslušal ves svet in zaradi katerega je Manu Dibango čez noč zrasel v legendo afriške glasbe. Še preden je Soul Makossa, kamerunska nogometna himna – skladba v tradicionalnem makossa ritmu, skozi katero polzi malce soula, navdušila Američane, so jo Kamerunci zavrnilli (nogometni navijači so originalne izvide plošče zdobili na koščke, ker je prav ob izidu Soul Makosse Kamerun izgubil nogometno

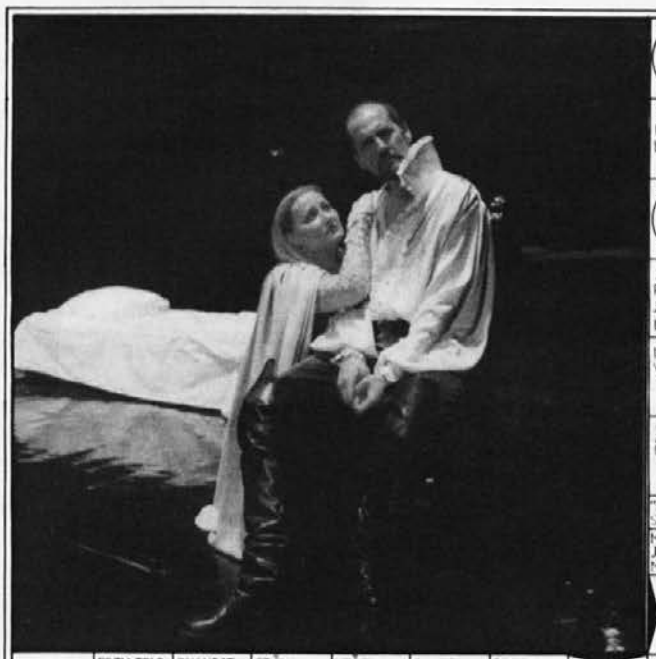
tekmo s Kongom). Francozi pa je ni ti opazili niso. Manu Dibango je vse to preživel sproščeno in umirjeno, tako kot pozneje slavo, uspehe ter očitke, da se je na račun popularnosti v Franciji izneveril originalni afriški glasbi. Tudi njegova avtobiografija je sproščena in nepretenciozna.

Afriška ustvarjalnost se je v šestdesetih letih v Evropi slabo prodajala in založniki so Manu Dibango priporočili, naj se za začetek vsaj preimenuje v kaj bolj ameriškega. Odgovoril jim je: "Dibango sem, Dibango bom ostal." Zato pa Dibango še vedno poslušamo in beremo njegovo življenjsko zgodbo.

Sonja Porle

T é m a v u g a n k a h

Sestavlja Igor Longyka



GM	LASTNOST DOBRESA DELAVCA	OBLIKOVALKA IZLOŽB	TOVARNA ČEVLEJ V TRŽIČU	SESTAVIL IGOR LONGYKA	SLOVENSKI PISATELJ (NAN)	AMERIŠKI FILMSKI IGRALEC (SEAN)	OPERNI SPEV	MAJHEN RAK
VAS PRI GROSUP-LJEM				AVSTRIJSKA VERIGA TRGOVIN VODILO, GESLO				
JUŽNO PREDMESTJE LJUBLJANE								
IZENAČEVANJE								
20. IN 25. ČRKA			DEL KOCA ŽUPANČIČ			SIMBOL ZA AKTINIJ GRŠKA ČRKA		
"NOVO" V SESTAVLJENIKH MUSSOLINIJEV ZUNANJI MINISTER				6. IN 24. ČRKA ABECEDA	RADIJ POSAJEVALEC		MESTO OB ZAHODNI OBALI ŠPANIJE	MEJČNO JAMSTVO
	GEOM. TELO Z 8 ENAKOSTRANIČNIMI TRIKOTNIKI	ENAKOST V PRAVICAH	GRŠKI BOG LJUBEZNI	VEČJA TATVINA	SIMBOL ZA ALUMINIJ	PRODUKT PRI PROIZVODNJI UMETNE SVILE		RMSKA 4
						MATERIAL ZA POHITVO, PODOBEN BAMBUSU		DMGNEN PROSTOR V GLEDALISCU
IME PAPEŽA WOJTYŁE						OZNAKA ZA NEZNANCA TUNEL		OGLEJTE SI NOVO PREDSTAVO V LJUBLJANSKI OPERI, KI JO PREDSTAVLJA TA KRIŽANKA
SKUPINA ŽIVALI NA PAŠI					BRAZILSKO MESTO (DE JANEIRO)			MALIK STARI PREBIVALCI MEZOPOTAMIJE
					GLAD (LIT.)			
ZVIŠANA NOTA				LOTANJE				
				SLAVEN BRAZILSKIL NOGOMETAS		DVIGALO	MESTO V ZALEDOJU NEAPLJA NAVLAKA	
RIMSKI VEZNIK			AUTOR OPERE NA SLIKI					
			PRISTANISKA NAPRAVA					OSEBNI ZAI MEK
STARI OČE (LJUBKOVALNO)					POPOPNIK			SREDIŠČA VRTENJA
					SIMBOL ZA GALIJ		KONICA	
STROKOVNIAK ZA OBNAŠANJE ŽIVALI						GLAVNA OSEBA IZ OPERE NA SLIKI (DONI)	SIMBOL ZA IRIDIJ	
VEŠOLJSKO VOZILO						KRADLJIVEC		
							INDONEZ, IME ZA NOVO GVINEJO	

Letošnja premiera

Tema zadnje križanke v tem letniku je majska premiera slovenskega dela v ljubljanski operni hiši.

Razpis

Rešitve (če jih izpišete na list ali dopisnico, dodajte kupon) pošljite na naslov Revija GM, Kersnikova 4, p.p. 248, 1001 Ljubljana, **do konca junija** tega leta. **Tri izžrebane pravilne rešitve** bomo nagradili z novima laserskima ploščama **Stare ljudske** Bogdane Herman in **Stari greh**, nova sramota skupine Tolovaj Mataj.

Rešitve 5. križanke 26. letnika

(vodoravno) skarebej, politika, ole, ozir, Rem, Lope, Raa, nak, Branko Robinšak, MK, dva, atrij, Skalnica, Aare, kolajna, Peterlin, Aladin, Tatari, LK, ko, Ig, paranoja, O, Anina, ar, Itala, Lars, strani, Ivo, edikt, maar, kujon, Casablanca, Alani.

Nagrajenci

Zgoščenko Branka Robinšaka in bon za nakup v knjigarni Kazina prejme **Sašo Bregant** iz Maribora, zgoščenko in bon za nakup v trgovini Muzikalij prejme **Matjaž Križnar** iz Reteč pri Škofji Loki, tretja zgoščenka pa gre v roke **Martina Medveda** iz Pivke, ki bo brezplačno prejemal prihodnji letnik Revije GM.

MEDNARODNO SKLADATELJSKO TEKMOVANJE

Organizatorji **Sredozemskega mladinskega orkestra** razpisujejo mednarodno **tekmovanje simfoničnih skladb**. S tem želijo spodbuditi skladatelje sredozemskih dežel h komponiranju orkestralnih del.

Starostna omejitev je 35 let. Pričakujejo skladbe, dolge največ deset minut, za simfonični orkester – 2 flavti, 2 oboi, 2 klarineta, 2 fagota, 2 trobenti, 3 pozavne, 4 rogovi, tuba, godala, tolkala za 3 tolkalce, harfa, celesta. Ena flauta je lahko tudi piccolo, ena oboa pa angleški rog. Prav tako je pri klarinetih in pozavnah lahko en instrument basovski. Vsakršna elektronska in druga tehnična pomagala so izključena. Delo mora biti izvorno, še neobjavljeno in neizvedeno. Nagrajeno delo bo premierno izvedel Sredozemski mladinski orkester, ki ga vodi Michel Tabachnik.

Skladbe morajo tekmovalci do 31. januarja 1997 poslati na naslov: Concours international de Composition, Orchestre des Jeunes de la Mediterranee, 5, rue Pierre et Marie Curie, 13100 Aix-en-Provence. Za podrobnejša pravila se lahko pozanimате pri strokovni službi Glasbene mladine Slovenije.

12. MEDNARODNI POLETNI TABOR GLASBENE MLADINE SLOVENIJE

vabi v **Dolenjske toplice** mlade godalce, skladatelje, aktivne glasbenike, muzikologe, glasbene pedagoge, mlade organizatorje, da se od 14. do 25. julija pridružijo

a) **mednarodnemu mladinskemu godalnemu orkestru** (pod vodstvom dirigenta Simona Robinsona), b) **ustvarjalni delavnici** (vodila jo bosta skladatelja Uroš Rojko in Marko Ruždjak), c) **skupini za mlade organizatorje in animatorje** (koordinirala jo bo Kaja Šivic). Bivanje v Taboru mladih (bungalovi), delo v šolski zgradbi, odlična hrana, pestre možnosti za rekreacijo, vsak večer koncert. Cena 36.000 tolarjev. Prijave do 20. junija: Glasbena mladina Slovenije, Kersnikova 4, p.p. 248, 1001 Ljubljana, fax: 061/322-570.

POLETNE ŠOLE

Poletna šola violine na Bledu Od 12. do 27. julija '96 bodo na Bledu potekali trije violinski tečaji: Mojsrski tečaj pri prof. Michaelu Frischenschlagerju iz Avstrije, Mojsrski tečaj pri prof. Dejanu Bravničarju in Madinski tečaj pri prof. Jerneju Brenčetu. V času tečajev bo na Bledu osem zanimivih koncertov violinske glasbe, zadnja dva večera seveda z izbranimi udeleženci tečajev. Najboljšemu udeležencu bo goslar prof. Vilim Demšar podaril svoj instrument. Podrobnejše informacije in prijave: Turistično društvo Bled, Cesta svobode 15, 4260 Bled, tel: 064/741-122, fax: 064/741-555.

V. POLETNA DELAVNICA JAZZOVSKÉ IMPROVIZACIJE BRACA DOBLEKARJA IN DRUŠTVA SLOVENSKE GLASBENIKOV

bo v Murski Soboti od 8. do 14. julija, če bo dovolj prijav pa tudi od 15. do 21. julija. Braco Doblekar bo imel v avgustu tudi poletno pripravljalnico za sprejemne izpite v jazzovski razred Srednje glasbene šole.

Informacije in prijave: Srednja glasbena šola Društva slovenskih glasbenikov, Komenskega 26, Ljubljana (tel: 061/1317-097 in 325-584).

MEDNARODNI KULTURNI CENTER GLASBENE MLADINE V GROŽNJANU

pripravlja julija, avgusta in septembra glasbene tečaje in delavnice: od 28. junija do 7. julija – **Sodobni ples za otroke in mladostnike in Violončelo za začetnike**, od 5. do 16. julija – **Klavir za najmlajše in njihove učitelje**, od 15. do 21. julija – **Mojstrski tečaj orgel in Mojstrski tečaj trobente**, od 2. do 12. avgusta – **Seminar za tolkalce**, od 9. do 15. avgusta – **Mojstrski tečaj violine**, od 17. do 31. avgusta – **Mojstrski tečaj violončela**, od 19. do 30. avgusta – **Poletna filmska akademija**, od 1. do 7. septembra – **Igralski studio**, od 1. do 8. septembra – **Kitarska šola** in od 15. do 24. septembra – **Seminar o računalniški mreži**. Informacije in prijave: Glasbena mladina Hrvaške, Trg Stjepana Radića 4, HR-1000 Zagreb, tel: 1/53-92-99, fax: 1/53-99-22.

GLASBENA LOKA

ki jo pripravlja škofjeloška Ljudska univerza in Glasbena šola, od 22. do 29. junija vabi mlade glasbenike v Puštalski grad (Glasbeno šolo) na tečaje **flavte** (prof. Draga Ažman), **kitare** (prof. Andrej Grafenauer), **trobente** (prof. Anton Grcar), **kljunaste flavte** (prof. Klemen Ramovš), **pozavne** (prof. Boris Šinigoj) in **klarineta** (prof. Andrej Zupan). Informacije in prijave pri Ljudski univerzi Škofja Loka, Podlubnik 1a, 4220 Škofja Loka.

MESTO HVAR objavlja poletni tečaj za klavir in druge instrumente pod naslovom **Skriti potencial**, ki ga bo vodila prof. Marina Horak: a) pustolovščina interpretacije, b) izkušnja samega sebe ob glasbi (razgovor, sproščanje, repertoar, tehnična delavnica, koncerti). Na razpolago sta dva termina: a) od 1. do 14. avgusta in b) od 16. do 29. avg. Podrobnejše informacije pri strokovni službi GMS na Kersnikovi 4 v Ljubljani ali pri prof. Marini Horak (Brettennerstrasse 11, 80939 München, tel: 89/32-54-55, fax: 89/322-62-00).

KUPON
GM

Rešitve pošljite s tem kuponom na naslov Glasbena mladina Slovenije, Kersnikova 4, 61000 Ljubljana do 30. junija 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

DRUGA GODBA



KRIŽANKE
9. JUNIJA
OB 20.30

HUN-HUN

Druga Goodba96

12. mednarodni festival

8.-15. junij 1996

PRIZANJE

8. junij ob 20.30

BRITISH

9. junij ob 20.30

BRITISH

10. junij ob 20.00

WUTU WUTU

GIANNI GESSA

OKAY TEMZ

12. junij ob 21.00

13. junij ob 21.00

15. junij ob 21.00

14. junij ob 21.00

15. junij ob 21.00

16. junij ob 21.00

**DRUGA
GOODBA
96**

Mednarodni festival

for The European Forum of Worldwide Music Festivals

Organizator: Glastonbury Music Festival

Druga Goodba96 je festival, ki bo praznoval 20. obletnico svojega obstoja. V letu 1976 je bil prvič organiziran festival, ki je zdaj ena izmed največjih glasbenih prireditev na svetu.

Druga Goodba96 je festival, ki bo praznoval 20. obletnico svojega obstoja. V letu 1976 je bil prvič organiziran festival, ki je zdaj ena izmed največjih glasbenih prireditev na svetu.