

UNIVERZA V LJUBLJANA
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO

Dramska igra

MEDEA NOVAK

Latino (u)trip

Magistrsko delo

Ljubljana, 2024



Akademija *za gledališče, radio, film in televizijo*

Univerza v *Ljubljani*

Dramska igra

Gledališko petje

MEDEA NOVAK

Latino (u)trip

Magistrsko delo

Mentor: red. prof. Žarko Prinčič

Somentorica: izr. prof. Darja Švajger Mohorič

Ljubljana, 2024

Podatki o delu

Ime in priimek: Medea Novak

Naslov magistrskega dela: Latino (u)trip

Kraj: Ljubljana

Leto: 2024

Število strani: 44

Naziv visokošolske ustanove: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Univerza v Ljubljani

Študijski program: Dramska igra

Smer študija: Gledališko petje

Mentor: red. prof. Žarko Prinčič

Somentorica: izr. prof. Darja Švajger Mohorič

Jezikovni pregled: Anja Pišot

Posvetilo, moto, zahvale

Zahvaljujem se profesorici Darji Švajger za vse dobre nasvete, ki mi jih je dala, kako obvladovati svoj glas, kako gledati naprej in zaupati vase. Zahvaljujem se Nejcju Škoficu za prekrasno sodelovanje, podporo in lep zaključni koncert. Zahvaljujem se Aurori das Neves za pomoč pri portugalskem jeziku in za dobro voljo. Največja zahvala pa gre profesorju Žarku Prinčiču, v prvi vrsti zato, da sem pela tako, kot sem. Dobro. In da sem v tem uživala. Zahvaljujem se mu tudi za vse znanje o glasbi, s katerim mi je pomagal, da sem lahko napisala svoje magistrsko delo. Predvsem pa se mu zahvaljujem za mentorstvo v najlepšem pomenu besede.

Zahvaljujem se Janu Jarniju za pomoč pri pouku Zgodovine jazza na Glasbeni akademiji in vse nejasnosti glede notnih zapisov, ki mi jih je pomagal razvozlati. Zahvaljujem se Mihi Renčlju za osnove klavirja, ki me jih je naučil, in za pomoč pri obvladovanju programa, s katerim sem lahko pesmi transponirala v svojo lego.

Zahvaljujem se prijateljici Ivani Komel, ki mi je pomagala, da moje magistrsko delo nastane. Brez nje ga ne bi napisala.

Hvala SNG Nova Gorica in umetniškemu vodji Marku Bratušu.

Hvala Niki in Alexandru Anu.

Hvala mojemu Alešu za »buzerancijo«.

Hvala vsem.

Povzetek

Predmet tega magistrskega dela je latino kultura in zgodovina glasbenih stilov, ki so se razvili v deželah z romanskimi jeziki. Jezik je dal kulturo, kultura glasbo, glasba je postala kulturna dediščina kontinenta, države, naroda, ljudi. Rdeča nit magistrskega dela je devet pesmi, ki so bile predmet mojega učnega procesa magistrskega študija. Pesmi, skozi katere sem spoznavala tako fiziologijo pevskega aparata kot pevske tehnike, predvsem pa sem spoznala, kako pomembno je dihanje. Vdih in izdih. S tem se petje začne in konča. Tako kot se začne in konča življenje. (Moje) pesmi govorijo o ljudeh in o njihovih usodah, govorijo o človeku, o njegovem razmišljanju o svetu in sebi, zato je glasba kultura.

Ključne besede: canzone napoletana, Kurt Weill, fado, son, tango, bossa nova, samba

Abstract

The subject of this master's thesis Latino trip is "Latino" culture and the history of musical styles that developed in the countries with Romance languages. Language gave culture; culture gave music, and music became the cultural heritage of the continent, the country, the nation, and the people. The common thread of the master's thesis is the nine songs that were the subject of my master's study process. Songs through which I learned both the physiology of the singing apparatus and the singing technique. Above all, I realized how important breathing is. To inhale and exhale. With it, the singing begins and ends. As life begins and ends. (My) songs are about people and their destinies, about a person and their thinking about the world and themselves; therefore, music is culture.

Keywords: canzone napoletana, Kurt Weill, fado, son, tango, bossa nova, samba

Kazalo vsebine

1. Uvod	6
1.1 Odrski govor	6
2. Italijanska kultura	8
2.1 Canzone napoletana	8
2.2 <i>O Sole Mio</i> in <i>Torna a Suriento</i>	10
3. Francosko-nemško kulturno območje	13
3.1 Kurt Weill	13
3.2 <i>Youkali</i>	16
3.3 Svoboda	18
4. Portugalska kultura	19
4.1 Fado	19
4.2 <i>Estranha forma de vida</i>	21
5. Afrokaribska kultura	23
5.1 Son Cubano	23
5.2 <i>Lgrimas negras</i>	25
6. Argentinska kultura	27
6.1 Tango	27
6.2 Astor Piazzolla	29
6.3 <i>Balada para un loco</i>	31
7. Brazilska kultura	33
7.1 Bossa nova in Antônio Carlos Jobim	33
7.2 Samba	35
7.3 <i>Corcovado, Águas de março</i> in <i>O Bêbado e a Equilibrista</i>	39
8. Zaključek	42
9. Literatura in viri	43

1. Uvod

1.1 Odrski govor

Začela bom na začetku, pri slovenščini. Prvi teden akademije, prvi letnik. Ko sem prišla zvečer po pouku domov med svoje Primorke, sem jecljala. To je trajalo prvi mesec, mogoče več. Glasovi, ki sem jih bila primorana izgovarjati na faksu, meni tako tuji, a vendar glasovi slovenščine. Ozka vokala é in ó, ki ju nisem poznala, sta tako vplivala na moj avtomatizem, da sem se v sproščenem stanju ustavljala in razmišljala, kaj moram reči. Moj avtomatizem je začel »trokirati«. Tako sva se spoznala jezik in jaz. Jezik živi z mano v partnerstvu zdaj že dolga leta. Včasih se razumeva bolje, včasih manj. Včasih mi tako kot vsakemu človeku v afektu kaj uide in povem lepo po primorsko, ampak jezik mi tega ne zameri, ker ve, da ga spoštujem in da sem pripravljena delati, da bi nama dobro šlo skupaj. Tako nama z delom in spoštovanjem uspe, da na odru skupaj sobivava.

Osnova, na kateri zgradim vse svoje delo, je poznavanje drame oziroma materiala, ki ga oblikujem. Določen del besedila tolikokrat preberem naglas, da poznam vse like, dogodke, motivacije, vse razloge za dejanja, ki jih imajo določeni liki v drami. Da ko enkrat pride do tega in začnem oblikovati svoj material, enostavno ne morem zgrešiti. Če sledim vsem informacijam, vsem pravilom, ki smo jih določili skupaj na vajah, je moje delo samo misliti na to. Igra je v svoji osnovi misel – misel podatkov, misel besed. Na to postaviš vse ostalo. Zanimivo je, kako lahko nekaj, kar zveni tako tehnično, kot je odrski govor, izhaja iz zelo netehničnega bazena. Osnova stoji na popolnoma drugi strani, je stvar uma in duha. Najobsežnejše delo, ki ga moram opraviti, da pridem do rezultata odrskega govora, je pravilno misliti.

Naslednja faza oblikovanja odrskega govora je zelo glasbenega značaja, najlažje si jo razlagam skozi te oči. Ta faza se zgodi na vajah, pri samem procesu. Kot da postanejo besede, ki jih moraš izgovarjati, partitura, kateri moraš slediti. Občutek za pavzo, občutek za glasnost, občutek za način, kako povedati, s kakšnim glasom, s kakšnim tonom in kdaj. To je stvar občutka in ne tehnike, bližje je glasbi kot tehniki. In šele na koncu pride tehnika, na primer večja razločnost določenih besed, večja glasnost zaradi specifične postavitve telesa, usmerjenost govora itd. Če pogledamo z zunanje perspektive, so to resnično malenkosti na poti do interpretacije. Vse opravljeno delo na koncu postane interpretacija, tvoja lastna

interpretacija dela, ki ga predstavljaš z vsem spoštovanjem do tistega, ki bo to prejel. Podati mu moraš dovolj informacij, da bo delo čim boljše razumel. Gledalcu moraš dati in takrat, ko daš vse, kar imaš, postane lepo.

2. Italijanska kultura

2.1 Canzone napoletana

Prvo napolitansko pesem (*canzone napoletana*) pripisujejo morski deklici po imenu Partenope (v stari grščini to pomeni devica). Partenope je bila razočarana, ker ji s svojo pesmijo ni uspelo očarati Odiseja. Da ne bi podlegel čarom njenega petja, se je Homerski junak dal privezati na jambor svoje ladje. Partenope se je prepustila žalovanju in umrla na obali Tirenskega morja. Kraj je v čast njenemu trpljenju pozneje dobil po njej ime. Neapelj je tako krstila žalostna pesem sirene in vse od takrat ga glasba ni več zapustila (nav. po Casselli 26).

Zgodovinska analiza nam omogoča, da razumemo, kako je pot italijanske pesmi (*canzone italiana*) čudovit primer mešanja italijanske tradicije s tradicijo Nemcev, Arabcev in Špancev, ki se nadaljuje med devetnajstim in dvajsetim stoletjem z migracijami v Evropo in čez Atlantski ocean. Primer za to je Gilda Mignonette, ki izhaja iz neapeljskih varietejev in s svojo barvo glasu, polno nostalgije, postane »kraljica migrantov« v New Yorku. Francoski in ameriški vplivi ter vplivi sredozemskih ritmov so prav tako zaznamovali razvoj italijanske pesmi. Pesem je dokaz, da lahko nastanejo lepe stvari tudi iz najrazličnejših mešanic sadov geografskih in kulturnih selitev. »Je zgodba o odprtih vratih in na stežaj odprtih oknih, pripravljenih sprejemanja in dajanja« (prav tam 10).

»Neapelj je kraj, ki je preživel tuje invazije, vulkanske izbruhe, potrese, ljudske upore in ki je hkrati sprožil plaz glasbe« (prav tam 22). Napolitanska pesem je postala fenomen izrednega pomena ne samo za mesto, v katerem se je rodila, ampak za celotno državo. Do prve svetovne vojne se je namreč že uveljavila kot »blagovna znamka« takratne države. Izvori se sčasoma izgubijo, vendar lahko sestavimo dokumentirano zgodovino, ki se začne nekje v 13. stoletju z oblikama pesmi vilanela (*villanella*) in tarantela (*tarantella*), ki sta vsekakor ljudskega izvora (prav tam).

Datum rojstva vilanele je izmišljen, in sicer je to 23. oktober 1537, dan, ko je Giovanni da Cologne izdal zbirko *Canzoni villanesce alla napoletana*, ki je vsebovala približno petnajst anonimnih pesmi. Zvezek, shranjen v knjižnici Herzog August Bibliothek v Wolfenbüttlu v Nemčiji, predstavlja besedila, napisana v napolitanskem, italijanskem in v drugih jezikih. Večina kritikov šteje *Vocuccia de nu pierzeco aperturo* za prvo skladbo, najbližjo današnji

pesmi, strukturirano z enakim ponavljajočim se refrenom med vsako kitico (prav tam 25).

Dokumenti, ki so jih našli znanstveniki, segajo v 13. in 12. stoletje, ko je v Neaplju vladal Friderik II., mecen, naklonjen kulturi. Pod njim je cvetela sicilijanska šola, prva oblika italijanske književnosti, ki je kljub številnim vplivom prejšnje arabske prevlade na Siciliji ubrala lastno smer. Skoraj zagotovo so bile prve ljubezenske pesmi deloma recitirane ali deloma pete ob spremljavi glasbila in bile izvedene pod oknom ljubljene (prav tam 26). V tem obdobju izjemne odprtosti do kulture je nastala prva napolitanska pesem *Jesce sole* oziroma edini odlomek te pesmi, ki so jo zborovsko prepevale perice iz Vomera. Izvor skladbe je ljudski. V besedilu je poleg poziva soncu, naj hitro posuši oblačila, mogoče razbrati tudi poganski spravni obred, usmerjen v uživanje življenja (prav tam 26).

16. stoletje je bilo stoletje vilanele, ki je bila veliko bolj strukturirana kot prejšnje skladbe. Postala je nekakšna glasbena oblika madrigala, ki izvira iz podeželskih plesov. Vilanela, ki je prvotno bila spremljana z zvokom tamburinov in kastanjet, se imenuje tammurriata. Pozneje je prešla v bolj melodično obliko in ponavljajoči se refren je postal opaznejši. Na tej točki je prestopila zidove neapeljskih salonov in se z velikim uspehom razširila po vsej Evropi (prav tam 32–33).

Tammurriata je tudi ples, ki sodi v družino tarantel, čeprav njeni gibi verjetno izvirajo iz plesa staroselcev ali celo Grkov. Pleše se v parih, ni nujno mešano, ob spremljavi ritma kastanjet, ki prisilijo celotno telo, da sledi določeni dinamiki. Strogo binarni ritem je poudarjen z uporabo velikega bobna, opremljenega z ropotuljo (*tamorra*), in ostalih tradicionalnih instrumentov, kot so putipù, triccheballacche in scetavajasse (prav tam 32). V 17. stoletju je priljubljena oblika pesmi vilanela postopoma izginila in se preoblikovala v vse bolj prečiščeno lirično skladbo (prav tam 36).

Klasična napolitanska pesem se začne leta 1835 s *Te amo bene assaje*, ki jo je napisal Raffaele Sacco ter uglasbil Filippo Campanella, resničen razcvet pa doživi v 19. stoletju, predvsem po zaslugi tiskanja glasbenih zapisov. V tem stoletju se je izjemno povečalo število glasbenikov, učenjakov in preprostih zanesenjakov, ki so se posvečali iskanju starih pesmi, preživelih po ustnem izročilu. Prisivajali so si jih z majhnimi strukturnimi spremembami (prav tam 39–42). Pesmi ne piše več preprosto ljudstvo, temveč meščani. Še vedno je v ospredju ljubezenska

tematika, nostalgija in žalost, prisotna pa je tudi širitev pogledov na lepote narave in nova dela, ki jih omogoča razvoj tehnologije. V tem kontekstu sta Giuseppe Turco in Luigi Dezza leta 1880 napisala *Funiculì funiculà* v čast znamenite vzpenjače, ki povezuje Neapelj z vrhom Vezuva. V Neaplju so začela nastajati velika klasična dela in leta 1876 je baron Ferdinando Bideri ustanovil založbo Edizioni Musicali, namenjeno objavljanju najboljšega, kar je nastalo med koncem 19. in začetkom 20. stoletja (prav tam 44–46).

2.2 *O sole mio* in *Torna a Suriento*

Prva stvar, ki mi pride na misel, je opera, saj sem nekaj »telovadila« tudi na tem področju. Mozart je v pismu svojemu očetu napisal sledeče: »Dobri Gospod! Naj nikoli ne slišim Francozinje peti italijanskih arij. Lahko ji oprostim, če kriči svoje francoske smeti, ne pa, če uniči dobro glasbo! Preprosto nevzdržno je!« (Potter 83).

Opero sem pela v italijanskem jeziku, čeprav bi Mozart za moje petje izgovoril še hujše stvari, pa ne zaradi jezika, tega znam. Kolikšno olajšanje je poznavanje jezika, v katerem poješ, da slišiš zlog, črko, iz kakšnih glasov je sestavljena beseda, verz, da o razumevanju besedila sploh ne govorimo. Med petjem v jeziku, ki ti je domač, in jeziku, ki ti je tuj, fonetično nepoznan, so svetlobna leta razlike.

Opere se moram dotakniti zaradi prvega semestra. Kar nekaj težav sem imela s stisnjnim grlom, zato je profesor izbral taktično pot in določil, da bom zaradi večje sproščenosti pela opero. Opera kot taka zahteva dolge tone in daljše fraze, ki jih moraš peti z enim dihom. Tu je zelo pomemben vdih, kdaj vdihneš, da zdržiš čisti ton do konca. Večja težava, ki se je pojavljala čez celotno leto, je bilo padanje intonacije. V svojih mislih sem se prehitro pripravljala, kako bom odpela naslednje tone, da sem tiste, ki sem jih tisti trenutek pela, kar skrajšala. Nisem jih zdržala do konca, in sicer najpogosteje tiste tone, ki so bili zadnji, tik pred novim vdihom.

Naslednja pomembna stvar pri moji izkušnji z opero je, da so bila vsa besedila v italijanskem jeziku. Italijanščina ima resnično veliko samoglasnikov in ti so nosilci tona, kar omogoča lažje petje. Z zobmi in usti potrebuješ manj »telovadbe«, kar lahko doprinese večjo sproščenost samega govorno-pevskega aparata. Za čist, točen ton potrebuješ telesno

sproščenost in koncentracijo misli. Takrat je ton točen in lep, v nasprotnem primeru »plava«. Leta 1961 je pevski pedagog Otto Iro podal definicijo lepega tona:

Lep je peti zven, ki ga zbujajo pevec brez napora in o katerem sodi poslušalec, da je naraven. Zato tak ton ne sme biti ne stisnjen ne grlen («zacmokan»), temveč mora biti 'vitek' v smislu pravilnega razmerja med prsnim in grlenim glasom (falzetom), in pravilno svetel. Vnanji kriterij je čistoča in nepotvorjenost vokalov. Za lepoto takega zvona je odločilna enakomernost njegovega utripanja (tj. vibrata). Lep ton mora biti ves čas, dokler traja, absolutno enakomeren, biti mora precizen in obvladan v nastavku ter mora v trenutku, ko zazveni, ustrezati vsem lepotnim kriterijem (Adlešič 337).

Opera je tudi dober uvod v *Torna a Suriento* in *O sole mio*. V žanru opera buffa, ki je začel cveteti v poznem 17. stoletju, so bile arije bližje ljudski pesmi in so posledično vplivale tudi na napolitansko pesem. *Torna a Suriento* sodi med klasike napolitanske pesmi, napisana je bila leta 1894. Ernesto de Curtis je komponiral glasbo, besedilo pa je napisal njegov brat Giambattista de Curtis. Od takrat je dobila mnogo interpretacij, od opernih do klasičnih napolitanskih pevcev. Mi smo se odločili za interpretacijo Maria Pinta. Pesem je bila posneta približno med letoma 1925 in 1935, note pa so bile izdane leta 1904. Mario Pinto je pesem pel v napolitanskem jeziku, kar da pesmi popolnoma drugačen utrip. Jezik sem seveda gladko in brez kakršnekoli težave posnemala, z vsemi posebnostmi dialekta. Na začetku mi je bil določen e-mol, kot je to v originalnem notnem zapisu, in v njem sem tudi vztrajala z eno samo težavo, to je najvišji ton pesmi. Več o tem bom predstavila v nadaljevanju magistrskega dela. To pesem smo uporabili na vajah, za upevanje, saj sem se je hitro naučila in sem z njo imela najmanj težav.

Naslednja v paketu napolitanskih pesmi je bila *O sole mio*. Ta je ugledala luč leta 1898 po zaslugi Giovannija Cappura in Eduarda di Capue, ki je komponiral glasbo. Cappuro se je preživljal kot poročevalec pri lokalnem časopisu, zraven pa je za preživetje pisal besedila pesmi. Oba avtorja sta umrla v revščini, ne da bi vedela, kolikšen uspeh je v naslednjih letih doživela njuna mojstrovina. Skoraj ne poznam človeka, ki ne bi te pesmi vsaj slišal, če ne že znal peti refrena. Ko sem dobila note na mizo, sem se začela režati, da kaj bolj italijanskega od tega, skoraj ne bi mogla dobiti. Za najprimernejšo izvedbo, po kateri naj bi se učila, je bila določena izvedba Ferdinanda Rubina. *O sole mio* se ne da peti na pol, peti jo moraš s polno štimo. Ne predstavljam si, da bi to pel glas, ki nima volumna, mislim, da je nemogoče, da bi jo kdaj koli resnično izvedel. Ferdinando Rubino je pesem pel v a-molu. Kaj bi jaz, takrat ko mi je

bila pesem določena, dala, da bi jo zmogla peti. Skoraj vsakega skoka v višino, na tone, ki jih je treba držati, nisem zmogla. In teh je dosti že v refrenu, na koncu pa še »grand finale« z modulacijo. Vsaj enkrat, če ne dvakrat, v celotni vaji sem se poskušala »vreči v vodo« in peti, pa je bilo že konec moči. Ko sem doma vračala takte, da bi se jih naučila, sem dvakrat zadela, dvakrat ne. Telo mi ni dalo, reklo je stop. Kako naj potem človek štirikrat prav zapoje takt in ga nato še ponovi, da bi se ga naučil? Repeticijski način učenja mi je bila onemogočena. Na srečo obstajajo mnoge izvedbe te pesmi, tako da sem med moškimi pevci iskala izvedbe z nižjo tonaliteto, da sem se naučila melodije. Ves čas sem seveda poslušala tudi Ferdinandovo izvedbo, ki je zaradi napolitanskega melosa resnično posebna, to je nadgradnja pesmi glede na vse ostale izvedbe, ki sem ji ostala zvesta in jo tudi dokaj zgodaj osvojila. Ko sva profesorico Darjo Švajger imeli vajo preko videokonferenčnega sistema Zoom, je bila Ferdinandova izvedba edini material, s katerim sva lahko imeli uro. Ko mi je rekla: »Zdaj pa še enkrat,« sem se iz obrambnega mehanizma začela režati, ker sem vedela, da ne bo šlo. Pa sem, ker sem hotela uro nadaljevati. Bolelo je.

3. Francosko-nemško kulturno območje

3.1 Kurt Weill

Kurtov zgodnji glasbeni talent se je kazal že pri osmih letih, ko sta mu starša omogočila učenje klavirja. Pri petnajstih je že preučeval standardni repertoar gledališča in osvajal osnove odrske umetnosti (nav. po Kowalke 19). V članku iz leta 1930 je Weill razpravljal o svojih glasbenih dejavnostih v šoli:

Ravnatelj moje Dessauske gimnazije in profesor višjih razredov sta pokazala največ zanimanja za glasbo. Že takrat sta me močno spodbujala. Komponiral sem za šolski orkester in pisal (kar je presenetljivo, glede na to, kdo sem danes) celo vojaške refrene (prav tam 20).

V letu 1920 se je v Berlinu, ki je bil takrat glavno mesto Weimarske republike, dogajal pravi umetniški razmah, ki ni bil omejen le na opero. V mestu je delovalo osemdeset gledališč, Max Reinhard, Leopold Jessner in Erwin Piscator so upravljali najbolj znane med njimi. To je čas Brechtovih političnih satir in kabareta, ki so pomemben mejnik v zgodovini gledališča (prav tam 22).

Prva večja Weillova skladba je bilo enostavno orkestralno delo, ki se danes imenuje *Symphonie Nr. 1*, znana tudi kot *Berliner Symphonie*. V času njegovega življenja ni bila nikoli javno izvedena, Weill jo je v štiriročni klavirski priredbi predstavil samo v Bussonijevem razredu, kamor so študentje hodili na predavanja (prav tam 25–26).

Weill je nekje zapisal: »Šele ko sem ugotovil, da moja glasba vsebuje napetost scenskega dogajanja, sem se obrnil v gledališče« (Kowalke 27). Njegova prva skladba za gledališče, ki je bila izvedena pred občinstvom, je bila baletna pantomima za otroke z naslovom *Die Zaubernacht*. Naročila jo je ruska baletna skupina, in sicer poleti leta 1922. Igralka Lotte Lenya, ki je postala tudi Kurtova kasnejša soproga, je leta 1920 zapisala, da je bila njena prva avdicija za otroški balet prav *Die Zaubernacht*. Skladatelj tega dela je bil Kurt Weill, vendar je do njunega srečanja prišlo šele kasneje (prav tam 27).

Weill je ob snemanju *Street Scene* napisal naslednje opombe:

Ko sem se pri devetnajstih letih odločil, da bo moja najpomembnejša dejavnost gledališče, sem na svoj način nenehno poskušal reševati probleme s formo v glasbenem gledališču in z leti sem se približeval tej težavi z vseh zornih kotov. Ena prvih odločitev, ki sem jih sprejel, je bila, da bi vodilnim dramatikom našega časa poskušal vzbuditi zanimanje za probleme glasbenega gledališča (Kowalke 40).

Kritik Maurice de Abravanel je napisal recenzijo za Weillovo delo *Der Protagonist*. Weilla opisuje kot predstavnika nove nemške glasbe, njegovo delo pa ne razkriva samo izjemnega občutka za gledališče, temveč izkristalizira tudi njegov talent. Glasba ne ponazarja akcije, temveč je akcija; pojasnjuje psihološko delovanje, ki je nedostopno skozi jezik (prav tam 43).

Pismo, ki ga je Weill napisal svojim staršem v času komponiranja *Royal Palace*, se glasi:

[...] letos sem dosegel točko, ko umetnik sedi na sodu smodnika, kjer morajo neizkoriščene energije eksplozivno izbruhniti, kjer povečana občutljivost povzroča stalno stanje vznemirjenja in stimulacije. Iz hiše grem le, da uredim najpomembnejše zunanje zadeve. Obvladati moram izraz, ki je zame še nov, in na svoje zadovoljstvo sem ugotovil, kar sem odkril že pri *Der neue Orpheus*; da postopoma prihajam k sebi, da je moja glasba veliko bolj zanesljiva, svobodnejša, [...] in preprostejša (prav tam 48).

Da bi povečal svoj dohodek, je začel pisati za nemške radijske hiše, vendar njegov štiriletni mandat in obseg prispevkov kažeta na resnično navdušenje nad novim medijem (prav tam 44). V svoji tedenski kolumni o gledališču v *Der deutsche Rundfunk* je napisal recenzijo o Brechtovi komediji *Mann ist Mann*, v kateri je izrazil občudovanje do dramatika. Čeprav sta bila oba povezana z avantgardnim krogom ljudi iz gledališča, je do njunega srečanja prišlo šele leta 1927 (prav tam 55–56). Sledilo je obdobje plodnega sodelovanja, vse do njunega razhoda leta 1933. Tu so Brechtove besede, ki opisujejo takratno stanje duha v Berlinu: »V dneh, ko se je človeštvo začelo zavedati samega sebe, smo si naredili kočije iz železa, lesa in stekla in z veliko hitrostjo hiteli po zraku« (prav tam 73).

Leta 1931 je »položaj opere«, kot je bil naslovljen eden od Weillovih komentarjev, v Nemčiji hitro razpadal. Število produkcij novih oper se je z najvišjega števila šestdeset v sezoni 1927/1928 zmanjšalo na samo šestnajst v sezoni 1931/1932. Zaradi svoje komercialne privlačnosti in neškodljivega bega pred resničnostjo je opereta tako rekoč iztrgala odrske

deske pravi operi (prav tam 80). Weill je to opisal s svojimi besedami:

Dovolj sem optimist, da domnevam, da danes v Nemčiji še nismo prišli do tako barbarskega položaja, ki bi opero – vedno pomembno sestavino nemške kulture – zamenjala z najbolj površinsko vrsto gledališča. Namesto tega verjamem, da vso odgovornost za ta položaj nosijo tisti, katerih nenehni pritiski dandanes delajo nemške gledališke upravitelje plahe in preveč previdne poslovneže (prav tam 80).

Zadnje Weillovo delo, ki je bilo komponirano in premierno izvedeno v Nemčiji, je temeljilo na drami njegovega prvega sodelavca Georga Kaiserja *Der Silberse* (prav tam 83). Weill je takrat pisal Lotte Lenya, da se nima za nemškega skladatelja, čeprav se je rodil v Nemčiji. Tudi nacisti ga niso dojemali kot Nemca, zato je državo zapustil leta 1933, kar je očitno ustrezalo obema (prav tam 83).

Čeprav je Weillova literarna kariera eden najmanj znanih vidikov njegovega ustvarjanja, zagotavlja kritičen kontekst za njegovo sočasno glasbeno ustvarjalnost od 1925 do 1933 (prav tam 93). V glasbeni reviji *25 let nove glasbe (25 Jahre neue Musik)* je napisal članek z naslovom »Izpovedi o operi«:

Opere se ne moremo lotiti s snobizmom brezбриžnega odrekanja. Ne moremo pisati oper in hkrati objokovati pomanjkljivosti tega žanra. Na operno kompozicijo ne moremo gledati kot na izpolnjevanje zgolj površinske obveznosti, medtem ko svojo pravo vsebino porabljamo v drugih oblikah ... Brez zadržkov se moramo zavezati operi (prav tam 98).

Vrnitev k absolutni glasbi je bila osrednja tako za Weillovo teorijo opere kakor za neoklasicistične težnje celotne generacije mladih skladateljev, ki so dosegli zrelost v obdobju po prvi svetovni vojni (prav tam 99). Weill je ta razvoj povzel z naslednjimi besedami:

[...] Mladi skladatelji. Popolna odpoved kakršnemukoli zunanjemu ali notranjemu »programu«, namerno izogibanje velikim orkestrskim sestavam, omejevanje izraznih sredstev v korist intenziviranja notranjih izraznih moči, instinktivna navezanost na slog mojstrov a cappella glasbe – to so bile značilnosti tega razvoja. Ljudje so na opero gledali nekoliko zaničljivo, kot na manjvredno zvrst, saj so mislili le na glasbeno dramo, od katere so

želeli pobegniti. Kmalu so opazili, da je absolutna glasba neposredno v položaju, da tlakuje pot pristni operi. Kajti glasbeni elementi opere se ne razlikujejo od elementov absolutne glasbe. Pri obeh gre le za to, da se glasbene ideje razgrnejo v obliko, ki ustreza čustveni vsebini. Tempo odra, ki od opernega skladatelja vedno zahteva izjemen odziv, nikakor ni nova, posebna sestavina opere, ampak mora biti jasno prepoznaven v naši komorni in orkestralni glasbi, preden se lotimo opere (prav tam 99).

Za konec podajam naslednje Kurtove besede: »Glasba lahko izrazi samo človeška čustva. Nikoli ne bi napisal enega samega takta zgolj iz estetskih razlogov samo zato, da bi ustvaril nov slog« (prav tam 299).

3.2 *Youkali*

To je pesem, pri kateri se moje študijsko leto zasuka in voz odpelje v popolnoma drugo smer. Zaradi mentorja in pouka, kakršnega je imel z mano. Pouk se v celoti preseli h klavirju in kar je še pomembneje, skoraj vedno je potekal v živo. Nekaj ur sem imela ob klavirju tudi v prvem semestru, pa čeprav preko Zooma, kar pomeni, da je profesor moral prilagajati igranje na klavirju. Ti trije sledeči meseci so bili vredni več, kot če bi imela redni pouk v normalnih okoliščinah. Število ur je presegalo normalno kvoto. Verjetno te pesmi ne bom nikoli pozabila in vedno se bom spominjala profesorja Žarka Prinčiča, kako z mano sedi ob klavirju in se trudi, da bi sledila notam. Takšen je moj profesor, na tej globini, na tem nivoju.

Profesor je v partituri poiskal najnižji ton, ki ga je treba zapeti, nato preizkusil moj najnižji ton, ki ga lahko še pojem, ob katerem mi glas zveni in me ne boli, ter določil d-mol, točno za oktavo navzdol od originalne izvedbe pesmi, ki jo na posnetku poje Barbara Hannigan. Na klavirju sva imela odprt računalnik z njeno izvedbo in preden sva karkoli pela, sva pesem vsaj dvakrat poslušala, da bi jo bolje spoznala. Moja največja težava tega študijskega leta so bili visoki toni in reševala sva jo z iskanjem najnižjega tona. Ko sem prvič odprla usta, je bil moj glas doma, vse tone sem lahko zapela, vse. To je povzročilo »psihično deblokado«, ki mi je omogočila, da lahko pozornost in koncentracijo porabim za druge stvari – note. Prvič v življenju sem lahko toliko časa in tako skoncentrirano sledila notam, tudi zato, ker je profesor upočasn timer. Inštrument to omogoča, posnetek pa ne.

Delala sva počasi in natančno, delala sva takt za taktom. Prvič sem slišala, kaj pomeni padanje

intonacije, do takrat namreč nisem razumela, kaj mi govorita profesorja, ko sta me opozarjala, da mi pada intonacija. Tu sem slišala svojo napako, in ko sem razumela, kaj pomeni, sem jo tudi popravila, ne samo pri tej pesmi, temveč tudi pri vseh ostalih, ki sem jih pela doma in kasneje na izpitu.

Youkali je šansonsko besedilo v francoskem jeziku, ki ga je na Weillovo glasbo napisal Roger Fernay leta 1934. Francoščine sem se učila v srednji šoli, vendar sem z leti določeno izgovarjavo črk pozabila. Tudi na tem sva s profesorjem delala skupaj, takt za taktom. Žarko Prinčič je namreč nekaj let življenja preživel v Franciji. Razlika med govorom in petjem pri učenju izgovarjave je, da si izgovarjavo pri pesmi lažje zapomniš, ker je pogojena s trajanjem. Zlog ne more biti daljši od trajanja note ali točno določenega skupka not. Vsaj glede dolžine si na varnem, veliko bolj kot pri govoru, pri katerem ritem ni točno določen. Kurt Weill je leta 1933 pobegnil iz nacistične Nemčije v Francijo, v Parizu je napisal spevoigro *Marie Galante*, v kateri je najbolj znana pesem *Youkali*. Kmalu zatem se je preselil v Ameriko. *Youkali* je napisal v ritmu tanga habanera.

Habanera velja za eno najuniverzalnejših glasbenih zvrsti na Kubi in je takoj postala mednarodna senzacija ter navdihnila skladatelje po vsem svetu, vključno z Georgesom Bizetom, ki je slog vključil v svojo slavno opero *Carmen*. Habanera ima poseben ritmični vzorec, ki je močno vplival na razvoj argentinskega tanga, imenovanega tudi »ritmo de tango« (Mauleón-Santana 23).

V svetu gledališča poznamo izraz nevrvalgična točka ali točka obrata. Glede na celotno študijsko leto je delo na tej pesmi moja nevrvalgična točka študija oziroma ura, ki je temu delu s profesorjem sledila. Ker sva imela resnično dobro osnovo učenja pesmi ob klavirju, sem se je nenormalno hitro naučila. Doma sem ob posnetkih vadila še naslednje: *Estranha forma de vida* (Amalia Rodrigues), *Torna a Suriento*, *O sole mio*, *Lagrimas Negras* (Zu in Nuria), *O Bêbado e a equilibrista* (Elis Regina) in *Águas de março* (Tom Jobim in Elis Regina). Za pesem *O Bêbado* sem imela sicer klavirski posnetek Nejca Škofica v G-duru, s katerim sem lahko vadila. Naslednja ura s profesorjem Prinčičem je bila preko Zooma. Bili smo globoko v marcu, če ne celo v aprilu. Ko sva prišla do tretje pesmi, čeprav je profesor klavirsko spremljavo v določenih pesmih že znižal, je bil moj glas že zelo utrujen. V tistem trenutku mi je vsaj za en teden prepovedal peti in rekel, da bo treba vse še dodatno znižati, sicer bi lahko sledile trajne

posledice na mojem glasu. Vseeno sva se v soboto dobila pri njem doma zato, da določiva transpozicije originalnih verzij pesmi, torej tonalitete, v katerih bom pela.

3.3 Svoboda

Transpozicije pesmi:

1. *Torna a Surriento*: e-mol (teden pred izpitom smo dodatno znižali v d-mol), note so v e-molu in posnetek, iz katerega sem se učila, prav tako v e-molu.
2. *O sole mio*: F-dur, note so v F-duru, posnetek v A-duru.
3. *Youkali*: d-mol, note so v d-molu, posnetek v d-molu, oktavo višje od moje.
4. *Estranha forma de vita*: h-mol, posnetek v a-molu.
5. *Lagrimas negras*: b-mol, note so v c-molu, posnetek v d-molu.
6. *Balada para un loco*: E-dur, note so v A-duru, posnetek v G-duru.
7. *Corcovado*: G-dur, note so v C-duru, posnetek v C-duru.
8. *Águas de março*: F-dur, note so v B-duru, posnetek v B-duru.
9. *O bêbado e a equilibrista*: C-dur, note so v E-duru, posnetek v E-duru.

Z izjemo pesmi *Torna a Surriento*, ki smo jo tik pred izpitom dodatno znižali, je takšna končna slika transpozicij, ki so primerne za moj glas. Če bi znala igrati inštrument, bi si verjetno spremljavo posnela sama, tako pa nisem mogla in doma sem lahko vadila samo ob posnetkih. Včasih sem se mučila, včasih sem si znižala tone, kar tako, brez vednosti, katero tonaliteto pojem.

Pretirano »mučenje« je pojem, ki bi se mu morala ogniti. Žarko Prinčič je z vsem svojim srcem poskušal doseči ravno obratno. Ker sva imela vaje oziroma pouk nekajkrat kar pri njem doma, je delu vedno sledilo kosilo. Pravzaprav se je delo začelo z zajtrkom in kavo. Z njegovo ženo Auroro sta me gostila kot kraljico. Na koncu sem Aurori pomagala pri kuhanju, profesor pa naju je spremljal na klavirju. Rekel je, da je petje ob kuhanju zelo sproščujoče, da v resnici hodi z roko v roki z njim, in če me je kdaj zgrabila panika ter sem posledično stisnila telo in grlo, me je hitro spomnil na to, naj medtem ko pojem, mislim, da kuham joto. Tako je potekal moj pouk ... Kar mi je pandemija covid-19 vzela, mi je stokrat vrnila v drugem semestru.

4. Portugalska kultura

4.1 Fado

Fado je najpomembnejša glasbena zvrst portugalske popularne glasbe in vsekakor ena izmed kulturnih ikon portugalske narodnosti (nav. po Sergl 1). V 19. stoletju se je fado pojavil v literaturi kot sinonim za latinsko besedo »fatum«, ki pomeni usoda (nav. po Nery 18). Takratna Lizbona je bila dom ogromnemu delu proletarskega prebivalstva (prav tam 40). To ogromno proletarsko množico so tvorili ljudje, ki so bili zaposleni v tavernah, restavracijah in pristanišču, različni obrtniki in ulični prodajalci. Množico je sestavljalo tudi veliko število kmetov, brazilskih povratnikov, duhovščine, služabnikov, sužnjev, črncev in seveda marginaliziranih skupin. Slednje so vključevale tako prostitutke kot kriminalce (nav. po Sergl 2). Nekatere prostitutke so postale tudi znane pevke, mednje sodijo na primer Maria Severa, Carlota Scarniccia in Custódia Maria (nav. po Nery 48).

Hiše fada (*casas de fado*), so bile hiše, v katerih so živeli boemi, predvsem pa so bile to hiše prostitutk. Bordeli so bili idealen prostor za opevanje grenkobe in žalosti marginaliziranega dela prebivalstva (nav. po Sergl 2).

Pinto de Carvalho in Joachim de Britu opredeljujeta štiri faze razvoja fada. Prva je trajala od leta 1830 do leta 1869, fado je bil takrat razširjen večinoma med marginaliziranimi skupinami, zaznamovala pa ga je spontanost in priljubljenost, druga je trajala od leta 1868 do približno 1890, to je bila faza »literarnega vzpona« žanra, fado se je takrat razširil med meščanstvo in aristokracijo, tretja pa je potekala od 1890 do 1920 in je bila faza integriranja fada v gledališče. V zadnji fazi, ki traja približno od leta 1930 pa vse do danes, govorimo o profesionalizaciji glasbene zvrsti. Uvedle so se tudi določene spremembe v besedilih in slogu kompozicije (nav. po Sergl 1).

Rui Vieira Nery v svoji knjigi *Para uma Historia do Fado* piše, da je fado »vrsta pesmi, strukturirana v molovskem načinu, na splošno z menjavanjem dveh akordov tonike in dominante s sentimentalnimi in žalostnimi besedili, prežetimi s hrepenenjem« (Nery 32).

Marcos Júlio Sergl pa o fadu meni:

Glasbena struktura temelji na menjavanju toničnih in dominantnih akordov (redko nastajajo subdominantni akordi, ki pripravljajo kadenco), ne glede na to, ali so v duru ali molu ali v enakem menjavanju obeh načinov v isti pesmi. Pogosta je tudi raba sinkopiranih figur v ritmičnem razvoju melodije in spremljave. [...] Tempo, ki se uporablja, je pretežno andante, torej razmeroma počasen pulz, ki izvajalcu omogoča improvizacijo, ne da bi pri tem izgubil žalostni značaj, hkrati pa glasba ne zveni preveč razvlečeno (Sergl 3).

Vsebina pesmi se dotika vsakdanjega življenja, ljubezni, miru, želja, trpljenja, izdaje, žalosti, odsotnosti itd. Govori o dveh pogledih na svet, moškem in ženskem, ter o dveh načinih bivanja med družbo in marginalnostjo. Podaja razlike med podeželskim in urbanim okoljem, opisuje bedo delavcev, pripoveduje o političnih škandalih, zločinih, naravnih nesrečah, v njej pa lahko najdemo celo verske vsebine in zgodovino Portugalske (prav tam 4).

Viola, ki je uporabljena v fadu, je francoskega izvora in je podobna violini. Ima resonančno skrinjo v obliki ušesa s šestimi preprostimi črevnatimi strunami, pritrjenimi za robove. Kitara, ki je angleškega izvora, pa ima resonančno škatlo v obliki hruške z ravnim dnom in kratkim krakom, ki je kromatično razdeljen s kovinskimi prečkami in vsebuje pet parov kovinskih strun. S časom se je kitari dodalo še en par strun, od takrat naprej ta inštrument označujemo kot portugalsko kitaro (prav tam 4).

Na Portugalskem so se politične razmere med letoma 1910 in 1920 zelo spremenile. Pojavila se je večja težnja po političnem opredeljevanju Portugalcev med republikanci in socialisti, zlasti v Lizboni. Najgloblje zakoreninjen krog izvajanja fada se je preselil iz svojih tradicionalnih revnih sosesk prestolnice na sedeže neštetihih kulturnih in sindikalnih združenj. V okolici Lizbone so se zbirali v urejenih »zatočiščih«, podeželskih vrtovih in zlasti v najaktivnejših središčih industrijske koncentracije ob glavnih vpadnicah v Lizbono. Zbirali so se ob verskih praznikih, za sezono bikoborb in ob podobnih tradicionalnih priložnostih. Vsem takratnim pevcem fada je bila skupna ena stvar: vsi so bili amaterji (ne glede na umetniško izvedbo), vsi so se preživljali z drugim poklicem. Značilnost takratnih koncertov je bil močan občutek kolektivne identitete. Vsak izvajalec je poznal večino izvajanih pesmi, obvladal je »interpretacijske konvencije« in poznal vzpostavljene izvajalske modele ter obvladal individualno transformacijo. Vloge med izvajalcem in občinstvom so se pogosto izmenjevale, pevci so zapustili oder in odšli med občinstvo, poslušali in kritizirali so drug drugega. Zaradi takšnih intervencij je bil vsak nastop neponovljiv (nav. po Nery 177–179).

Nery v svoji knjigi podaja, da je bil dovršen del repertoarja napisan v glasbeni strukturi ABB ali AABB s štirivrstičnimi kiticami, redko pa se je pojavila tudi oblika ABC. Od leta 1930 do 1950 se je forma nagibala k strukturi AABB (prav tam 209–210).

Ko pevec kitaristom napove pesem, izbere tonaliteto, ki najbolj ustreza njegovemu glasovnemu razponu, na to glasbeno osnovo pa pevec interpretira pesem po svojem izboru. Ista pesem se lahko interpretira na različni glasbeni podlagi, ki je odvisna od odločitve in interpretacije samih kitaristov. Vse tradicionalne fado različice temeljijo na neskončno ponavljajoči se strukturi. Dober fado pevec lahko prilagodi melodijo vsake kitice, jo na nek način stilizira z lastnim izborom »mest« v pesmi, kjer je večja čustvena napetost, kajti tako lažje podaja vsebino. To se običajno zgodi na koncu kitice, ko se spremljiva pogosto ustavi in izvajalec prosto »ornamentira« podaljšan ton, torej izvede melizem. Improvizacija pred zadnjo kadenco, ki zahteva obsežnejšo vokalno linijo, je značilna za Amálio Rodríguez in Mario Tereso de Noronha. Fado pevec ima na splošno velik glasovni razpon in predvsem sposobnost niansiranja barvitosti glasu, v svoji izvedbi mora obvladati tako krhkost kot izjemno močno energijo. Izvirnost v glasu in v improvizaciji je temeljnega pomena. Besedilo lahko zaradi interpretacije razcepi, poudari ključne besede ali izraze, spremeni ritem ali uvede tudi rubato. Premori in vdihni so namenjeni ločevanju ali združevanju besed ter pospeševanju ali zakasnitvi govora. Improvizacija seveda mora slediti osnovnemu ritmu instrumentalne spremljave, razen pri izvedbi kadence (nav. po Sergl 11–13). Fado pevci večinoma ne uporabljajo not, saj se pesmi prenašajo kot ustno izročilo.

Značilnost stila fado-canção, ki se je razvil v novejšem času, je refren in tudi v metriki se razlikuje od klasičnega tipa fada. Slednji uporablja deseterec in aleksandrinec, medtem ko novejši tip fada tega nima, tudi rime skoraj ne pozna, razen za poudarjanje. Glasbeni kontrast med kitičnim delom, ki je v molu, in refrenom, ki je v duru, doseže učinek *chiaroscúro*. Harmonska pot je z nepredvidljivimi modulacijami nepričakovana, poigrava se z ustvarjanjem svetlejših in temnejših zvokov, ki se zlijejo z niansami besedila (nav. po Nery 242).

4.2 *Estranha forma de vida*

Amália Rodrigues, znana kot »Reinha de fado«, je leta 1962 skupaj z Alfredom Duartom

Merceriom napisala pesem *Estranha forma de vida*. Pravzaprav je tistega leta izšel album *Asas Fechadas*, na katerem je tudi ta pesem. Rodrigues je bila prav tako kot jaz po poklicu igralka in ni naključje, da je bila ravno ta pesem zelo »igralska«, v smislu ekspresivnosti in nenazadnje – to je bila tudi edina pesem, za katero nisem dobila not.

V knjigi *The Cambridge Companion to Singing* je Wistreich napisal naslednje besede: »Pevci si morajo prizadevati, da bi dojali smisel tega, kar morajo peti, zlasti, ko pojejo sami; da bi to lahko razumeli v sebi in naredili zase, da bi lahko svoje poslušalce pripeljali do enakega razumevanja, kar je njihov glavni namen« (Potter 190).

Po mojem mnenju je izmed vseh pesmi, ki sem jih pela, ta izstopala po tem, kako pomemben je smisel tega, kar poješ, o čem govoriš, kaj hočeš povedati in kakšen občutek imaš. Pesem govori o osamljenosti in Amalia to zapoje kot igralka, ne kot pevka. Torej sem se tudi jaz lotila na isti način. Za fado je značilna svoboda ritma, kaj se boš odločil poudariti. Tu vidim največjo vzporednico z igralskim poklicem in govorjenim besedilom. Sam se odločaš kdaj, s kakšno močjo in kako nekaj poveš, kajti s tem definiraš pomen. Pravijo, da je pesem »občutek« in to so bila pri oblikovanju interpretacije *Estranha forma de vida* moja vrata. Na srečo so bili toni pravilni, saj mi je naj tej točki pomagala tehnika. Na spletni strani *Audio Speed and Pitch Changer* (splet ponuja mnogo strani) je na voljo program, s katerim lahko poljubno pesem v digitalni obliki transponiramo v katerokoli tonaliteto. Program sicer nekoliko popači zvok glasu, da pevca slabo razumeš, sploh če so toni znižani za septimo ali oktavo, vendar če zvišaš pesem na primer za pol tona in poješ oktavo nižje, je stvar zvočno znosna. Ko so bile vse transpozicije določene, sem lahko pela prav vse pesmi v svoji legi. Pomembno mi je bilo, da sem slišala tonaliteto, v kateri moram peti, ker sem tako tudi sama lahko popravila kakšen napačen ton. S tem je bil najtežji del izpita opravljen in s to pesmijo zaključujem tudi najobsežnejši del študija. Bližal se je namreč konec pouka in s to pesmijo »zapuščam« evropsko glasbeno kulturo, katere vplivi segajo čez Atlantik v druge glasbene zvrsti, ki so tudi predmet te naloge.

5. Afrokaribska kultura

5.1 Son Cubano

Ko govorimo o terminu *música afrocaribeña*, vsekakor najprej in v prvi vrsti govorimo o »vzorcu«, ki je pomemben za njeno razumevanje. Imenuje se *clave*. Palčke (*claves*) so lahko tudi inštrument, predvsem pa je to ritmični vzorec oziroma več različnih ritmičnih vzorcev, odvisno od stila in zvrsti glasbe. Na neki način je to nekakšen koncept, ki služi kot temelj za pravilno interpretacijo afrokaribske glasbe. Le-ta temelji na afrokubanskih ritmičnih vzorcih, ritmičnih vzorcih iz Portorika ter na glasbenih tradicijah iz Evrope in Afrike (nav. po Mauleón-Santana 1).

Rebeca Mauleón-Santana v svoji knjigi *101 Montunos* zapiše, da je eden najzanimivejših in najzahtevnejših vidikov igranja afrokaribske glasbe pojem *being in clave*: »To pomeni, da morajo biti vsi ritmični, melodični in celo harmonski elementi znotraj strukture aranžmaja pravilno usklajeni s *clave*« (prav tam 8).

Po več desetletjih transformacije in kulturnega mešanja se beseda *montuno* lahko nanaša tudi vamp ali *ostanato* pri večini kubanske glasbe. Prav tako se besedo *montuno* uporablja za vamp pri večini stilov afrokaribskega izvora. Vamp kateregakoli stila lahko imenujemo *montuno* (prav tam IV). Vamp je harmonsko sosledje ali ritmična figura, ki vpelje ali zaključí pesem.

Beseda *montuno* pomeni »z gora«, glasbeni slog dobil takšno ime, ker so se primarni zvoki afrokubanske plesne glasbe razvili v gorati provinci Oriente. Ta plesna *musica afrocubana* tamkajšnjega kmečkega prebivalstva se imenuje *son*. Z njihovo selitvijo v mesta je *son* postal glasba delavskega razreda. Številni izrazi v sodobni glasbeni terminologiji so kreolski oziroma izhajajo iz afrokubanske kulture (prav tam IV).

Velik del tega, čemur danes pravimo afrokubanska in afrokaribska glasba, latinski jazz in salsa, se je razvil iz »ulične« kulture, ki je oblikovala kubansko popularno glasbo v zadnjih desetletjih 20. stoletja. To ni bil žanr, ki bi ga priznavale akademske ustanove, pa čeprav njegove korenine vsebujejo elemente zahodnih klasičnih form. Nov stil je bil (in je) kombinacija evropskih klasičnih oblik z močnimi afriškimi, španskimi in afrokubanskimi oziroma kreolskimi elementi (prav tam IV).

Od vseh kubanskih glasbenih zvrsti je son morda najpomembnejši prednik današnje popularne afrokaribske glasbe, saj resnično ponazarja mešanje afriških in španskih sestavin (prav tam 6). Afriških zlasti prek bobna in call-response, španskih pa musica campesina in flamenko (*flamenco*) (prav tam 19). Son cubano se je začel oblikovati v drugi polovici 19. stoletja in združuje ritmične, harmonične ter melodične koncepte obeh tradicij. Mauleón-Santana pravi:

Znotraj njegovih poliritmičnih struktur leži bogata in sinkopirana podlaga za številne kubanske ritmične stile, od katerih je najvidnejši vzorec clave. Njegova binarna struktura, [...] napetost-sprostitev itd., sta na videz neprepoznavni sestavini skoraj vse afrokubanske plesne glasbe, ki ne oblikujeta samo ritmičnih vzorcev za vse inštrumente, temveč tudi melodično in harmonično zasnovo [...] Clave je zasnovan kot sila napetosti in sprostitve, in ko se obrne vrstni red segmentov, se ustvari vzorec sprostitve, ki mu sledi napetost. Vzorec clave ostaja isti, ne glede na to, kje se vzorec začne (prav tam 6–7).

Standard ali jazz standard na splošno velja za melodijo, ki je prestala preizkus časa in ostala priljubljena. To so večinoma znane pesmi iz filmov, z Broadwaya ali pa so priljubljene iz drugih razlogov, mednje sodijo *Fly me to the Moon*, *Summertime*, *Night in Tunisia*, *Girl from Ipanema*. Mnogi kubanski in afrokaribski glasbeni standardi so določeni v tradiciji son, zlasti koncepti fraziranja in improvizacije, najpomembnejši vidik pa je prisotnost binarnega ritmičnega vzorca clave. Do preloma stoletja je son prodril v številne kubanske glasbene zvrsti, tudi v tiste bolj simfonične narave. Postopoma so se elementi son združili z drugimi oblikami in spremenili način igranja določenih slogov, celo določenih inštrumentov (prav tam 30–31).

Tradicionalni inštrumenti, ki so se poleg vokala uporabljali v zgodnjih različicah son, so bili tres, bongo bobni, palčke (*claves*), marake, guiro ter razvijajoča se vrsta inštrumentov, ki so se uporabljali za izvajanje basovske linije, začeni z marimbulo. Uporaba klavirja v popularni glasbi je neposredna posledica vloge tres kot visoko ritmičnega in »improvizijskega« glaslu v ansamblu. Pred dodajanjem poznejših inštrumentov v to skupino, na primer kitare, je bil tres edini »melodični« inštrument, odgovoren za zagotavljanje melodije. Skupaj z basom je igral ostinato pod drugimi instrumentalnimi soli (prav tam 31).

Pesniška oblika son običajno vsebuje *décimo* – desetvrstični osemzložni verz – in se pogosto zaključuje z refrenom, ki se izmenjuje z vokalno ali instrumentalno improvizacijo na način call-

response. Ta del je znan tudi kot montuno ali vamp. Za son je značilno »plastenje« treh osnovnih, neodvisnih ritmičnih figur: sinkopiran tumbao, vzorec osmink, ki ga igrajo kitara, marake in bongo bobni ter vzorec clave (prav tam 32).

V obsežni kubanski glasbeni paleti je veliko oblik in stilov, ki izhajajo iz folklorne glasbe. Mauleón-Santana pravi:

Afriški oziroma afro slog se je pojavil kot hibridni son, imenovan tudi afro-son. Sestavljen je iz posebnega ritmičnega vzorca, prilagojenega svetemu ritmu bobna batá. Drug priljubljen kubanski slog je guajira, ki se običajno igra na kitare in tres. Guajira je navadno počasnejši v tempu, kot je son-montuno ter zelo arpeggiato. To je slog trova glasbe, ki se osredotoča bolj na besedilo. V združitvi s plesno usmerjeno tradicijo son se je razvil hibrid guajira-son, in sicer kot kombinacija obeh stilov (prav tam 51).

5.2 *Lágrimas negras*

Dve izvedbi, ena pesem, en jezik, španščina, Trio Matamoros ter Zu in Nuria. Izvirna verzija pesmi *Lágrimas negras* je bila napisana leta 1930 izpod peresa Miguela Matamorosa. Trio Matamoros, čigar član je bil tudi Miguel, so pesem prvič posneli leta 1931.

Pesem je bolero-son. Bolero v španskem jeziku pomeni balada in ga najpogosteje izvajajo trije kitaristi, ki so tudi pevci, ali dva kitarista in en tolkalec. Če je trio s tremi kitarami, dve prevzameta vlogo v ozadju, medtem ko tretja deluje kot vodilni inštrument ter pogosto improvizira okoli svoje vokalne linije (nav. po Mauleon-Santana 65).

V končni izvedbi, ki sem jo izvajala na izpitu, smo ohranili formo originalne verzije pesmi z dvema razlikama, in sicer koncem ter začetkom. Zadnjo kitico, ki se po instrumentalu ponovi, sva s pianistom izpustila. Celoten instrumental sva dopolnila z določenimi deli besedila iz druge verzije pesmi in ponavljanjem osnovne teme besedila: »Tu me quieres dehar, yo no quiero sufrir, con tigo me voy mi santa aunque me cueste morir.« Najin začetek je bil a capella, to sva vzela iz druge verzije pesmi, ki jo izvajata Zu in Nuria, duo s kitaro in glasom. Različni izvajalci so *Lágrimas negras* z leti nekoliko »modernizirali«, predvsem so v daljšem instrumentalnem delu dodali nekaj besedila. Pianist, ki me je spremljal, je imel proste roke pri tem, kako bo sestavil primerno verzijo za predstavitev na končnem izpitu. Recimo, da se je od

kubanskega son z načinom igranja klavirja bolj približal salsi.

Španska beseda salsa pomeni omaka in se nanaša na pekočo omako, ki se uporablja v latinskoameriški kuhinji. Glasba, ki je bila že priznana kot afrokubanska ali portoriška, je v poznih šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih letih prejšnjega stoletja dobila novo ime – salsa. Tako so jo poimenovali glasbeniki, ki so takrat živeli v New Yorku – tako tisti, ki so bili latinskega izvora, kakor tudi tisti severno-ameriškega izvora. Že leta obstaja polemika o uporabi besede salsa za označevanje glasbe, ki je v svoji primarni strukturi v bistvu kubanska oblika son (prav tam V).

Moji prijateljici je bila pesem tako všeč, da se je je tudi sama naučila. *Lagrimas Negras* je bila v programu, ki sem ga izvedla, peta po vrsti, torej približno na polovici programa. Na tej točki sem se malo sprostila in oddahnila, kajti sledile so pesmi, ki glasovno niso bile tako zahtevne, z izjemo *La ballada pour un loco*. Zahtevnost se je preselila na področje ritma. *Lagrimas Negras* je bila prva izmed treh izpitnih pesmi z afriškim ritmom. Imela sem vtis, kot da bi zamenjala dimenzijo in da sta oba svetova – evropski in afriški – skregana med seboj. Afričani z ritmom živijo svoj vsakdanjik, ne glede na to, ali se z glasbo ukvarjajo poklicno ali ljubiteljsko. Pri nas Evropejcih pa je tako, da če nisi glasbenik, se s tem pojmom skorajda ne srečaš. Tako je profesor Herskovits v svoji knjigi *Man and his Works* opisal afriško glasbo: »[...] kot glasbo, kjer so poliritmi nasprotje polifoniji evro-ameriške glasbe, kjer so bobni pomembnejši od pevcev; kjer je kakovost glasu malo pomembna, najpomembnejša pa je pozornost na ritmične podrobnosti; kjer je bobnar, ne pevec, prepoznan kot virtuozni glasbenik« (Herskovits 437).

6. Argentinska kultura

6.1 Tango

Tango ni samo argentinski, recimo, da je hibrid, mešanica stilov habanera tropical in milonga falsificada (nav. po Ferrer 27).

Pablo Jalant trdi, da je tango »glasbena strast prve polovice države in prezir druge polovice« (prav tam 14). Tango in zgodovina popularnega gledališča v Buenos Airesu sta tesno povezana. Ferrer v svoji knjigi *El tango: su historia y evolución* pravi, da je tango v svojem izvoru umetnost različnih ljudskih razredov:

[...] ki izvira iz intimne združitve med človekom in njegovim izrazom, da bi spodbudil in obogatil svoj razvoj, da bi se uprl stalnim udarcem, klečanju na tleh, marginalnosti njegovega razvoja in nepremagljivi ekonomski stiski. Tango je »dnevnik«, pisan iz nuje (prav tam 15).

V mestu La Plata se je zaradi množične selitve prebivalstva v drugi polovici prejšnjega stoletja izrisal velik mozaik narodnosti, ki je bil v veliki meri sestavljen iz Italijanov, Špancev in Kreolov. Popis prebivalstva iz leta 1887 v Buenos Airesu in leta 1899 v Montevideu kaže na to, da je v mestih sobivala polovica tujih priseljencev in polovica domačinov. Tango je bil avtentičen prikaz tega mozaika. Z glasbo, ki je večinoma španskega izvora, so prebivalci opevali skrbi in težave, značilne za takratna mesta. Ferrer pravi, da so na to špansko glasbeno podlago tango izumili Italijani in otroci Italijanov. Forma tanga se je spreminjala glede na modne muhe evropskega vpliva, predvsem v višjih slojih prebivalstva, v nižjih slojih pa so se temu vplivu izognili. Tango je ostajal »izrazno sredstvo« preživetja, ne glede na glasbene smernice (prav tam 15–16).

Tango, gledališče in popularna poezija sta zbrala vse priseljske pripetljaje tistega časa. Carlos de la Púa je v pesmi *La crencha engrasada* opisal vso tragedijo, ki se je takrat dogajala razlaščenim, revnim ljudem, ki so prišli s kovčkom, ne vedoč, da jih čaka družinski bankrot in črna prihodnost, z otroki banditi in hčerami čudnega slovesa:

Vinieron de Italia, tenían veinte años con un bagayito por toda fortuna;
y, sin aliviadas, entre desengaños

llegaron a viejos sin ventaja alguna.
Mas nunca a sus labios los abrió el reproche.
Siempre consecuentes, siempre laburando,
pasaron los días, pasaban las noches:
el viejo en la fragua, la vieja lavando.
Vinieron los hijos, todos malanrinos!
Vinieron las hijas, todas engrupidas!
Ellos son borrachos, chorros, asesinos,
y ellas, son mujeres que están en la vida (prav tam 17).

V prvih tridesetih letih 20. stoletja je tango poezija polnila gledališča. Za glasbo, besedilo in interpretacijo takratne tango poezije sta skozi zgodovino značilni dve »estetski« (instrumentalni in vokalni stil) komponenti: pevec in značilni orkester (prav tam 20). Med najpomembnejšimi pevci takratnega tanga so bili umetniki José Martínez, Carlos Gardel in Enrique Santos Discépolo, čigar glasbeno znanje je bilo manjše kot malo, če ne celo neobstoječe. Prav tako borno je bilo znanje Carlosa Gardela, čeprav je bil tipičen predstavnik stila tango cantato (prav tam 22).

Pepino el 88 govori o tisti začetni etapi kolektivnih demonstracij proti skupnim tegobam: »V mojih klovnovskih zapisih mi je bilo dovoljeno, da sem dogajanje v danem trenutku razkrinkal na diskreten način; v pesmih in monologih sem kritiziral tisto, kar so ljudje vedeli in komentirali« (prav tam 23).

Tango in gledališče sta ohranjala skupno pot vse do prve četrtine 20. stoletja. To je bil čas piscev besedil, tango pevcev in orkestrrov z velikanskim uspehom na gledaliških odrih. V kratkem času je bila zapravljena vsa spontana umetniška kvaliteta in njuna skupna pot se je dokončno ločila leta 1930. Tango se je preselil v zadimljene kavarne med amoralno publiko galantnih ljudi in tistih, ki so svojo nesrečo »zapivali« ob poslušanju glasbe, da bi vsaj za nekaj trenutkov v življenju spet postali očarani nad življenjem kot otroci. Tu v teh »krajih«, za klavirjem, v majhnih zasedbah, se je prvič zaslišala ritmična zasnova tanga, kot ga poznamo danes in kakršnega so izvajali v njegovih začetnih fazah. To je bila nekakšna ritmična adaptacija stilov tangillo, habanera in milonga (prav tam 24–41).

Veliko raziskav je bilo narejenih o tem, kaj naj bi bil prvi tango. Hactor in Luis J. Bates

predlagata *Dame la lata*, Carlos Vega govori *Andate a la Recoleta*, Gaston Tallamón *La Quincena* in *Los Vividores*, za druge je *Tango N°1* (prav tam 42–43). Glasbenike, ki so takrat delovali, imenujemo La Guardia nueva. Njihovi tipični instrumenti so bili bandoneón, kitara, violina, harfa ter klarinet in klavir (tega v zgodnji fazi ne uporabljajo). Violina je bila v začetni fazi zelo pogost instrument, bandoneón pa je v mesta prišel šele okrog leta 1870. Večinoma je v instrumentalnih skupinah sobival skupaj s flavto, ki je bavarskega izvora (prav tam 42–46).

Pravilo igranja tanga, ki so ga igrali Guardia Vieja, je bila improvizacija celotnega orkestra. Rdeča nit takratnega tanga je bila temperamentnost interpretacije, razlogi za to so bili tudi v povečanem številu instrumentalistov (prav tam 45–46).

Večina tangov je razvitih v običajnih delih šestnajstih taktov, pesmi pa so večinoma sestavljene iz dveh in treh delov. Kadar sta dela dva, sta skoraj vedno v obliki ABAB, kar je ena najpogostejših in najlažjih oblik, kot je denimo *Anclao en Paris*. Poje jo Carlos Gardel glasbo zanjo je napisal Guillermo Barbieri, besedilo pa Enrique Cadícamo. Od leta 1925 je v uporabi »tridelni« tango v obliki ABABC ali ABCA, kot je *Mi noche triste* v izvedbi Carlosa Gardela; glasbo je napisal Samuel Castriota, besedilo pa Pasqual Contursi. Tudi takrat so obstajale in še zmeraj obstajajo druge možne kombinacije, forme, vendar je zanimivo omeniti, da so določeni deli pesmi, kot so introducciones, peuntes in codas, ostale uveljavljene vrednote pri oblikovanju forme pesmi vse do današnjega tanga. Guardia Nueva je torej tango preoblikovala in od takrat naprej lahko govorimo o treh različicah, katerih norme so skladatelji prilagajali v vseh obdobjih, in sicer tango milonga, tango romanza in tango z besedilom ali tango canción (prav tam 70–71).

6.2 Astor Piazzolla

Astor Pantaleón Piazzolla je bil italijanskega rodu in se je rodil leta 1921 v Mar de la Plata. V svojih zgodnjih letih ustvarjanja je bil skladatelj klasične glasbe, šele kasneje se je posvetil tangu. Začel je kot igravec bandoneóna v orkestru Aníbal Troilo leta 1939 in takoj zatem odšel na petletno usposabljanje k skladatelju in profesorju na akademiji La Plata Albertu Ginasteri. Poleg tega je od leta 1942 študiral klavir pri Raúlou Spivauku in se leta 1953 začel učiti dirigiranja pri Hermannu Scherchenu. Študij je zaključil leta 1954 pri legendarni profesorici

Nadii Boulanger v Parizu. V teh pomembnih letih so se nekatera njegova v žanrskem smislu selila z enega področja na drugo; takšna je na primer skladba *Juan Sebastián Arolas* iz leta 1946. S svojim delom na področju tanga se je zadovoljil šele po komponiranju skladbe *Para lucirse* leta 1951. Istega leta je nastala tudi *Sinfonia Buenos Aires*, ki je skladba iz treh simfoničnih stavkov in je prvo pomembno orkestralno delo, za katerega je prejel nagrado Fabiena Sevitzkyja.

Za Piazzollovo celotno ustvarjalno kariero je značilno prehajanje med »popularno« in »akademsko« glasbo. Njegovo skladateljsko dejavnost lahko razdelimo na tri etape; v prvi, ki je trajala od leta 1943 do leta 1954, je komponiral večinoma koncertantno in malo popularne glasbe. V drugi etapi, ki je trajala od leta 1955 do leta 1977, je bil ploden ustvarjalec stila nuevo tango, njegovo koncertantno delo pa je bilo bolj skromno. V tretji etapi, ki je trajala od leta 1978 do leta 1989, pa je bilo njegovo delo na obeh področjih bolj uravnoteženo in je poleg skladb, ki jih je napisal za svoj zelo popularen Quinteto Astor Piazzola, pisal tudi orkestrske in komorne skladbe (nav. po Garcia Brunelli, »Astor Piazzola ...« 4–8).

Osnova vse popularne glasbe, ki jo je komponiral Piazzola, je tango. Njegova prva dela so bila napisana med letoma 1939 in 1951, in sicer v smeri mainstreama tega žanra. V tistih letih v njegovih kompozicijah še ni bilo vključevanja jazz prvin. Po nekajletnem premoru se je leta 1955 ponovno vrnil h kompoziciji tega žanra in začel s prenovo klasične oblike tanga, ki je postavila temelje sodobnega tanga oziroma temelje nuevo tango. Ena od Piazzolovih strategij za izvedbo te prenove je bila vključitev nekaterih jazzovskih prvin (nav. po García Brunelli, »La incorporación ...« 2).

García Brunelli v svojem članku »La incorporación dell jazz a la trama del tango en la música de Astor Piazzola« pravi:

V tem delu bi prikazal tri vire jazz, ki jih je uporabljal Piazzola: prevod koncepta riff v področje tanga, nov način orkestriranja pri pisanju aranžmajev ter komponiranje melodičnih linij v slogu improvizacije. Določil bi tudi vir, po katerem se je po mojem mnenju (Piazzolla) zgledoval: [...] cool jazz – stil, ki se je takrat rojeval in orkestralni jazzovski slogi tiste dobe. Izpostavil bi tudi prenos riff – a v tango, stil piazzoleano (prav tam 1).

Garcia Brunelli meni, da je kljub izginjanju tradicionalne različice tanga »Piazzollovo

strokovno znanje in izkušnje pri vključevanju teh novih skladateljskih prijemov v sodobnem tangu ustvarilo slogovno platformo, ki je tangu dalo nov zagon za naslednja tri desetletja« (prav tam 14).

Njegov slog je med šestdesetimi in devetdesetimi leti prejšnjega stoletja v glasbi utrdil vrsto elementov, ki so močno vplivali na sodobni tango kasnejših ustvarjalcev tega žanra. Njihovo uporabo v sodobnih kompozicijah imenujemo *piazzolismo* (nav. po García Brunelli, »El *piazzolismo* ...« 181).

Rubato tanguístico, kot to imenuje García Brunelli, je en od primerov *piazzolisma*. Je način izvedbe interpreta, ko si vzame svobodo, da kaj popači, hitreje pove ali narobe naglasi. Tango je namreč v svoji osnovi pesem (prav tam 182).

Eden od primerov *piazzolisma* je uporaba *walking bass-line*, ki je značilen za jazz. Piazzolla je to basovsko linijo razširil na cel ansambel, v tako imenovani tango *marciato* (prav tam 182).

6.3 *Balada para un loco*

Balada para un loco je bila druga pesem v ritmu tanga, ki sem jo pela na izpitu. Prva pesem v ritmu tanga je bila *Youkali* v francoskem jeziku, medtem ko je *Balada para un loco* v španščini. Temperament je ključna beseda pri iskanju razlik med njima – temperament jezika, besedila in glasbe. *Balada para un loco* vključuje petje in govorjeni del, medtem ko *Youkali* govorjenega dela nima. *Youkali* je v svoji zgradbi veliko preprostejša, kar pa ne pomeni, da je preprostejša tudi v harmoniji. Oblika *Youkali* je: prva kitica (verse) in refren, druga kitica in refren. V drugi kitici je glasba identična prvi kitici, besedilo pa je seveda drugačno; refren pa je v obeh enak. Koncu drugega refrena kot običajno sledi kratka coda (rep, zaključek).

Balada para un loco ima uvod z besedilom, ki ga nisem izvajala, tako da govorjeno besedilo stopi že takoj v ospredje in se v daljši ali krajši obliki pojavlja vse do konca. Sledijo prve štiri kitice, ki so pete, peta, šesta in sedma kitica so parlando, osmo in deveto kitico se poje, konec pa je sestavljen iz parlanda in zadnjih treh taktov pesmi (finala), ki se jih spet poje.

Kar nekaj časa sem porabila, da sem popravila priučeno napako v prvih treh taktih pétega

besedila oziroma v prvi vrstici prve kitice, ista melodija se namreč ponovi v drugi in osmi kitici. Namesto istega tona, ki se ponavlja do konca prve vrstice, sem melodijo spreminjala po poltonih gor in dol.

Pogosto sem šla tudi izven ritma, vendar me je profesor Prinčič učil, kako naj se vanj vrnem, saj ima pesem – razen treh kitic parlanda – kar nekaj besed, ki so bolj govorjene, kot pete, na primer konec prve kitice: »Bailá! Vení! Vola!« ali v tretji vrstici druge kitice: »Vení! Vola! Sentí!« in konec tretje ter celotna četrta vrstica osme kitice: »Y volá!, vola con migo ya! Vení, volá, vení!« Tudi v osmi in zadnji, deveti, kitici se pojavljajo posamezne besede, ki so v izvedbi govorjene, kar daje pesmi posebne poudarke. Poslušalcu se bolj približaš, ker prekineš tekoč ritem, spremeniš neki ustaljeni tok pesmi in tako namenska »napaka« povzroči večjo pozornost poslušalca. Ko sem jo popolnoma obvladala, smo se na koncu študija te pesmi lahko ukvarjali tudi z večjo svobodo v ritmu. Uporabila sem množino, ker sem pri tej pesmi naredila največ prav na koncu, ko je bil z nama še korepetitor, pianist Nejc Škofic. Šele ko sem imela vaje z njim, sem takšne stvari lahko preizkusila. Nejc me je na nekaterih mestih pesmi tudi počakal in ni igral naprej. To se je zgodilo pri ponovitvah besed: »Piantao, piantao, piantao,« v prvi, drugi, osmi in deveti kitici.

Naslednja problematična točka je bila modulacija, ki nastopi na začetku devete kitice, ko se celotna melodija dvigne za en ton višje. Na vajah smo se pri tem delu ustavili in vstop oziroma prvi ton ponovili. Zadnji teden vaj sem tudi to osvojila in postala suverena.

Določene takte v pesmi, zlasti tiste z besedilom: »Loco, loco, loco,« naj bi pela močnejše. Profesor mi je predlagal, naj se tu »razpojem« in finale zadnjih treh taktov zapojem še glasneje. Pesem je zahtevala vso dinamično raznolikost – od pianissimo, piano, mezzoforte pa vse do fortissimo. Mogoče je to temperament, o katerem sem na začetku govorila. S tega vidika je veliko bolj podobna napolitanski pesmi kot tangu *Youkali* Kurta Weilla.

7. Brazilska kultura

Zadnja kultura mojega »popotovanja« po glasbenih stilih je brazilska. Začela bom tam, kjer sem končala, pri afrokaribski glasbi kot osnovi za razvoj drugih dveh glasbenih stilov, o katerih bom govorila – o bossi novi in o sambu. Toda vrnimo se na afrokaribsko glasbo in njen nadaljnji razvoj v petdesetih, šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja. Mauleón-Santana v svoji knjigi zapiše:

[...] po kubanski revoluciji in kasnejšem izseljevanju številnih kubanskih glasbenikov v ZDA je prišlo do očitne ločitve med glasbenim razvojem obeh držav, ZDA in Kube. Ta ločitev je povzročila nenavadno razpravo o terminologiji, ki se uporablja za označevanje kubanske glasbe v ZDA« (Mauleón-Santana 73).

Izraz salsa se na vzhodni obali Združenih držav Amerike pojavi v času, ko je ta glasbena zvrst dosegla izjemno popularnost v glasbeni industriji. V petdesetih, šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja se razvije v različne glasbene stile, v salso vzhodne obale (kot del vzhodne obale uvrščamo New York, Portoriko in druge Karibske države), v post-revolucionarno kubansko glasbo, vključno s plesno glasbo, v jazz, v nueva trova, v latinski jazz in latinski fusion. Slednji vključuje tudi latinski rock predvsem na zahodni obali ZDA (prav tam 74).

7.1 Bossa nova in Antônio Carlos Jobim

V petdesetih letih prejšnjega stoletja so skladbe Antônio Carlosa Jobima in Joãa Gilberta pritegnile oboževalce tudi izven Ria de Janeira. Mnogi jazz glasbeniki v Združenih državah Amerike so prepoznali potencial bosse nove, med njimi tudi Stan Getz, ki je igral tenor saksofon. Getza uvrščamo med plodnejše predstavnike cool jazza. Leta 1962 je posnel album *Jazz Samba*, ki je ostal na lestvici najpopularnejših albumov eno leto. Leta 1964 je z Joãom Gilbertom na glasbo Antônio Carlosa Jobima posnel še bolj opevano uspešnico *Garôta de Ipanema*. Album Getz/Gilberto se je povzpel na drugo mesto lestvice najpopularnejših albumov, toda delo tenorskega saksofonista je bilo kljub vsej svoji lepoti le del razloga za topel odziv javnosti na bosso novo (nav. po Gioia 261). Gioia v svoji knjigi *History of jazz* pravi, da:

Jobimove skladbe s svojo mešanico impresionističnih harmonij, značilnih melodij in grenko-

sladkih besedil sodijo med najboljše popularne pesmi obdobja [...]. Celotno Jobimovo delo odlikuje na desetine izjemnih skladb in njegovo ime sodi v panteon med tista imena, ki so iz pop pesmi naredila umetniško pesem, med Gershwina, Berlina, Rogersa in Porterja (prav tam 261).

Medtem ko so drugi skladatelji bosse nove odkrito priznavali svojo povezavo s severnoameriško jazz glasbo, je bil Tom vedno neomajen, »da je edini odnos, ki ga ima njegova glasba z jazz glasbo, posledica njunega skupnega porekla: afriških sužnjev in francoskih impresionistov« (Schreiner 141). Almir Chediak v svoji knjigi *Song Book – Bossa Nova Vol. 2* citira Toma Jobima:

Američani so sprejeli bosso novo, ker se jim je zdela zanimiva. Če bi bila kopija jazz, jih ne bi zanimala. Naveličani so poslušanja kopij jazz. Obstaja švedski jazz, francoski jazz, nemški jazz – Nemci igrajo veliko jazz. Pravzaprav vsemu, kar swinga, pravijo jazz. Toda stili, ki swingajo, so v Združenih državah, na Kubi in v Braziliji. Tam se swinga. Ostali plešejo valček, z vsem spoštovanjem do Avstrijcev (Reily 9).

Izraz bossa nova se je prvič pojavil v besedilu pesmi *Desafinado*, ki sta jo napisala Tom Jobim in Newton Mendonça, leta 1958 pa jo je prvič posnel João Gilberto. Ko je Newton Mendonça napisal te besede, ni vedel, da bo v resnici s tem krstil glasbeni stil. Izraz bossa je bil žargonska beseda za poimenovanje nečesa, kar je izstopalo po svoji posebnosti, uporabljali so ga večinoma glasbeniki po letu 1940 (prav tam 9).

João Gilberto je imel zelo poseben način petja, razen sproščenega, nežnega vokala je vredno izpostaviti njegovo rahlo zamujanje ob vstopu ali pa vstop rahlo pred dobo, kar je poosebljalo ritem bosse nove. Chediak v svoji knjigi *Songbook – Bossa Nova vol. 4* navaja, da je João Gilberto rekel, da »je z njegovim antimuzikalnim načinom petja poskušal pritegniti pozornost ljubljene« (prav tam 9). Menda se je nekaj mesecev po tem, ko je João Gilberto predstavil pesem v Riu, izraz bossa nova pojavil na plakatu, ki naj bi ga oblikoval novinar Moses Fuks.

Tom Jobim se je rodil leta 1927 na severu Ria kot sin diplomata in amaterskega pesnika. Jobimova babica je igrala klavir in njegova strica sta bila izvrstna kitarista, eden je igral bolj popularne glasbene stile, drugi pa klasično kitaro. Med drugim je imel klasični kitarist zelo rad Bacha, tako da je Jobim svojo zgodnjo neformalno izobrazbo dobil od stricev in babice. Njegov prvi učitelj klavirja je bil Hans-Joachim Koellreuter, nemški muzikolog, ki je leta

1937 pobegnil iz nacistične Nemčije. Koellreuter je bil zelo vpliven v brazilskem glasbenem svetu, izučil je številne znane brazilske sodobne skladatelje ter glasbenikom predstavil Hindemithovo in Schönbergovo dvanajstttonsko tehniko (prav tam 10).

Prek Koellreuterja se je prvič srečal s Chopinom in impresionisti, za katere je menil, da so močno vplivali na njegovo glasbo. Pravi, da ga je za pesem *Samba de uma nota só* navdihnil Chopinov *Preludij v D-duru*, vendar pa je sorodnost med drugo Chopinovo skladbo *Preludij v e-molu* in Jobimovo pesmijo *Insensatez* veliko bolj očitna (prav tam 10).

Kasneje je študiral pri španskem pianistu Tomásu Teránu, ki ga je skladatelj Villa-Lobos leta 1930 pripeljal v Brazilijo, da bi poučeval novo generacijo brazilskih pianistov. Villa-Lobos je imel na Jobima še posebej močan vpliv, saj je ponudil formulo za ustvarjanje izrazito brazilsko zveneče glasbe z uporabo evropskih kompozicijskih postopkov (prav tam 10).

Suzane Reily zapiše:

Edinstvena značilnost glasbe Toma Jobima je način, kako prehaja med deli, ki so zakoreninjeni v konvencionalni, funkcionalni harmonski shemi II, V, I, in drugimi deli, kjer je tonalni center manj določljiv. Tonalne dvoumnosti je razvijal na različne načine: z uporabo durovih akordov na drugi stopnji (*Chega de Saudade*, *Desafinado*, *Garôta de Ipanema*), z uporabo molovskih akordov na dominantnih funkcijah (*Desafinado*, *A Felicidade*), z izpuščanjem dominantnega akorda v kvintnem krogu (*Garôta de Ipanema*) ali pa z uporabo zmanjšane septime od osnove v basu. Njegovi radikalnejši izmiki popolnoma zakrijejo tonalni center. Dva najpogostejša načina, s katerima je to dosegel, sta melodični in harmonski paralelizem kot v B-delih (*Garôta de Ipanema*, *Samba de uma nota só*) in preko harmonskega sosledja, v katerem se osnove akorda premikajo v poltonskih postopih bodisi navzgor ali navzdol, kot je to v pesmi *Samba de uma nota só* [...] in v pesmi *Desafinado*, kjer je to več kot le namig na dodekafonijo. *Samba de uma nota só* je mojstrovina harmonske prefinjenosti (Reily 10–11).

7.2 Samba

Nikoli ni bilo točno določeno, od kod izvira izraz samba. Ker se pojavlja v virih in dokumentih brazilske kulturne zgodovine v kontekstu afrobrazilskih folklornih oblik, bi nedvomno lahko bila afriškega izvora. Silvio Romero pravi, da se izraz samba uporablja za

številne plesne (nav. po Schreiner 102).

Drugi viri omenjajo izraza *a sembo*, *an ambigada* iz Luande v Afriki, ki naj bi bila priljubljena v Braziliji v drugi polovici devetnajstega stoletja. Obstajajo tudi teorije, ki trdijo, da je samba med Indijanci obstajala že pred prihodom Afričanov v Brazilijo. Edison Carneiro je glasbeno-koreografske značilnosti sambe izsledil v afrobrazilskih *batuque* (prav tam 102).

Batuque ne moremo povezovati samo z bobnanjem, treba ga je gledati širše kot dogodek, na katerem so se zbirali sužnji, ki so bobnali in plesali v krogu, treba ga je gledati kot religiozni dogodek in način ohranjanja kulture skozi glasbo in ples. Verjetno so številne oblike *batuque*, kot so *cocos*, *jongos* in *sambas*, v Rio prinesli priseljenci sredi devetnajstega stoletja. Ti so bili po večini osvobojeni sužnji, ki so zapustili plantaže v upanju na boljše priložnosti v prestolnici. S seboj so prinesli široko paleto napevov iz afrobrazilskih *lundu*, delovnih pesmi in pesmi iz afrobrazilskih kultov (prav tam 103).

Takratna samba se je delila na tri različne oblike pesmi, in sicer na *samba raiado*, *samba corrido* in *samba chulado*. *Samba raiado* je preprosta oblika pesmi s satirično vsebino in šaljivimi besedami. *Samba raiado* je samba, ki vsebuje pripoved, »*samba chulado* pa je samba z rimami (prav tam 103).

Schreiner pravi:

V času Belle Epoque je bila v bistvu samo ena priložnost v letu, ko je sprehod po različnih okrožjih Ria prinesel stik z vsemi glasbenimi in plesnimi oblikami tistega časa, z vsem njihovim raznolikim izvorom. To je bil karneval. Nižji sloji so se združili v *cordões*; nižji srednji razred je oblikoval bloke stanovalcev z ulice ali *soseske*, ki so se med festivali držali zase in igrali svoje polke in valčke. *Cordões* so bili pogosto enaki skupinam, ki so sodelovale v katoliških prazničnih procesijah in ki so bile hkrati v stiku s središčema *Candomblé* in *Macumba* (prav tam 103–104).

Da bi se pripravili na ta dogodek, so se ljudje srečevali na domovih ali pa vadili na ulicah in trgih *soseske*. Prebivalci favel so spoznali, da lahko s svojimi kulturnimi tradicijami svetu pokažejo, da so tudi oni nekdo, da se lahko razlikuje od sosednjih okrožij istega družbenega razreda s svojimi šolami sambe (*escolas de samba*). Šole so se začele s približno sto glasbeniki in plesalci, kasneje je to število naraslo na tisoč udeležencev. Samba je postala popularna med

prebivalci srednjega sloja, tudi med tistimi z odličnim glasbenim ozadjem, kot sta skladatelja Lamartine Babo in João de Barro. V tistem času je postala glas predelov morros. To so hriboviti, revni predeli, v katerih se nahajajo favele (prav tam 109–110).

Suzane Reily o tem zapiše:

Proti koncu devetnajstega stoletja se je skupina glasbenikov, ki so pripadali vojaškim godbam, ob nedeljah popoldne s svojimi inštrumenti v severni soseski Ria zbirala in združevala svoje instrumentalne tehnike z afrobrazilskimi ritmi, ki so jih obdajali. Rezultat je bil choro. V začetku dvajsetega stoletja se je vzpostavila nova skupina glasbenikov, ki se je srečevala v hiši Tia Ciate blizu Praça Onze, kar je sčasoma vodilo do razvoja urbane sambe. Dejansko je bila prva posneta samba *Pelo Telefone* Banda Odeon leta 1917 (Reily 7).

Samba carnavalesco Donge in Pixinguinhe, kmalu znana tudi kot samba-carioca ali samba da city, se je oblikovala v naslednjih dvajsetih do tridesetih letih in se končno utrdila v novo glasbeno zvrst (nav. po Schreiner 106).

Leta 1920 se je na karnevalu pojavila marchinha. To je bila živahnejša mešanica polke, koračnice ali march in severnoameriškega ragtime. Samba pesmi so se nagibale k bolj poetični, sentimentalni, filozofski vsebini, medtem ko so pesmi marcha in marchinha po navadi imele živahnejše, šaljivejše, bolj satirične in celo pornografske vsebine, ki so jih kasneje prepovedali (prav tam 111).

Samba-canção se je pojavila, ko so skladatelji iz višjih slojev postali aktivni na novem mediju – radiu. Pojavila se je okrog leta 1930 kot naslednica že pozabljenega stila modinha. Nova različica je prevzela lirični značaj iz oblike pesmi modinha ter ritem iz sambe. Tolkala so pri samba-çancao bolj v ozadju kot pri samba carnavalesco in bolj kot na sambo, spominjajo na swing choro ansambla (prav tam).

Leta 1939 je brazilski skladatelj Ary Barroso napisal *Aquarela do Brasil* in sambi dodal še eno različico, to je samba-da-exaltação. Nove različice so se oddaljile od tradicionalne tematike vina, žensk in ljubezni. Takratna besedila pesmi so bila zelo kratka, a so dolge melodične odlomke zapolnili z zlogi in medmeti, ki so bili podobni klicem, na primer z »ah«, »oi«, ali »ai«. Ti zlogi so jim olajševali petje refrenov. Legendarna pevka zlate dobe sambe, Carmen

Miranda, je edina Brazilka, ki je takrat dosegla svetovno slavo (prav tam 113–114).

Priljubljenost radia je pritegnila še več choro glasbenikov, ki so spremljali samba pevce. Oba žanra sta se združila v novo hibridno obliko – samba-choro, pri kateri je pevec prevzel vlogo melodičnih inštrumentov, kot so flavte in godala, čeprav so še naprej oblikovali melodijo na enak način. Leta 1936 se je obliki samba-choro pridružila še ena vrsta pesmi: a-de-breque. To je samba, pri kateri na določenih mestih pesmi pevec izvede improvizirano kadenco (solo), medtem ko ansambel oziroma orkester ne igra, kar je v jazzu in podobnih stilih poznano kot break (prav tam 118).

Šole sambe, s Portelo na čelu, so okoli leta 1940 začele predstavljati svoje prve profesionalno uprizorjene pustne povelje s kostumi, alegoričnimi prizori in dobro izurjenimi plesi. Ena od teh tradicionalnih oblik plesa bantujskih sužnjev je jongo, to je krožni ples, ki se pleše v nasprotni smeri urnega kazalca na glasbene točke, improvizirane na različna glasbila. Skladatelji in tekstopisci šol sambe so razvili svoj lasten slog pesmi in popolnoma spremenili njihovo tematiko ter preuredili običajno sintakso. Tematika pesmi se je v tridesetih in štiridesetih letih prejšnjega stoletja vrtela okrog brazilske zgodovine. Šole sambe so v tistem času vedno imele pripravljen repertoar dveh osnovnih pesmi. Prva je bila samba do terveiro, to je bila bojna pesem za zmagovalce v karnevalski procesiji, drugo pa je improviziral glavni pevec, ko je naletel na konkurenčno skupino, ki jo je želel izzvati (prav tam 120).

Ismael Silva, Cartola, Nelson Cavaquinho in Lé Ketí so le nekateri od velikih protagonistov te glasbene zvrsti. Cartola je rekel naslednje besede:

Pravi izvajalci sambe so tisti, ki ne zaslužijo veliko denarja: Nelson Cavaquinho, Ismael Silva in jaz. Ljudje, ki dobro delajo, ne obogatijo. A po drugi strani je to dobra stvar. Včasih uspeh pride, pa se tega morda sploh ne zavedaš in te zanese ter se na koncu delaš pomembnega (prav tam 121).

Dorival Caymmi pa je nekoč dejal:

Moj stalni navdih so bili črnci in mulati, njihova življenja so tako tesno povezana z morjem. Ne poznam večje drame od drame njihovih žena, ki čakajo na vedno negotovo vrnitev svojih mož, ki so se vsako jutro odpravljali na morje v svojih lahkih ribiških čolnih in čudovitih lesenih splavih (prav tam 124).

7.3 *Corcovado, Águas de março* in *O Bêbado e a Equilibrista*

Antônio Carlos Jobim je leta 1962 napisal glasbo in besedilo pesmi *Corcovado*. Posneta je bila leta 1965 in izšla na albumu *Stan Getz in João Gilberto featuring Antonio Carlos Jobim*, v izvedbi Astrud Gilberto in João Gilberta. Leta 1972 je Jobim napisal tudi glasbo in besedilo pesmi *Águas de março*. Za učenje te pesmi sem se zgledovala po studijski izvedbi, ki sta jo Tom Jobim in Ellis Regina posnela leta 1972. *O Bêbado e a Equilibrista* sta napisala João Bosco in Almir Blanc, Bosco je napisal glasbo, Blanc pa besedilo. Tudi to pesem med drugimi izvaja Ellis Regina, izšla pa je na albumu *Essa Mulher* leta 1979.

Ne vem, kaj je bilo težje pri sklopu teh treh pesmi, ritem ali tekst, najverjetneje oboje, vendar od pesmi do pesmi različno. Mogoče mi je bila še najbližja *Corcovado*, tudi zato ker sem pesem že prej poznala. Uvrščamo jo tako v glasbeni stil bossa nove kakor tudi jazz standarde. Pesem ima štiri kitice, njena forma je ABA1C. Forma je bila prva etapa, ki mi jo je profesor Prinčič razložil, zato da bi lažje razbrala, na katerih mestih se melodija ponovi. *Corcovado* ima isto melodijo v prvi in tretji kitici, spremeni se le besedilo, druga in četrta kitica pa sta si različni v melodiji, harmoniji in besedilu. Hotel me je naučiti, naj ne hitim, kolikšen del pesmi se bom naučila, raje manj taktov in tiste točne, kot več netočno zapetih tonov v več taktih in kiticah. Največ dela sva imela seveda v zaključku. Prvi ton zadnje kitice, ton c, je posebnost v Jobimovi kompoziciji. S tem tonom sem imela tudi največ težav zato, ker je tako izven serijski.

Na začetku, ko sva se s profesorjem prvič usedla h klavirju, sva delala po etapah. V prvi sva samo dvakrat poslušala pesem, v drugi sva jo poslušala in sledila notam ter besedilu, v tretji etapi, ko sem pesem že nekajkrat slišala, mi je profesor pomagal razbrati, kaj se ponavlja. Četrta in peta etapa metode učenja pesmi sta bili najtežji zaradi jezika. Že zdavnaj bi odnehala in se zadovoljila s približkom pravilne izgovarjave, če mi ne bi Aurora pomagala. V četrti etapi sem celotno besedilo pesmi najprej govorila kot poezijo, v peti pa sem ga poskušala govoriti v ritmu skladbe. Aurora je z mano govorila zlog po zlog, in to ne enkrat, ampak večkrat. Do konca sem se ukvarjala z izgovarjavo tega resnično lepega jezika, ki mi je bil tako tuj. V šesti etapi sem mrmrala melodijo ali pa pela melodijo z izmišljenimi zlogi, ne še z dejanskim besedilom. Šele v sedmi etapi sem pesem zapela z vsem, kar sem v prejšnjih etapah naredila – besedilo, ritem, melodija. V metodo učenja, ki mi jo je predstavil profesor, sodi še zadnja etapa, ki bo predmet

zaključnega dela svojega magistrskega dela.

Águas de março bi lahko opisala kot: kilometri in kilometri teksta. S kakšno lahkotnostjo sta to goro besed pela Tom Jobim in Ellis Regina. Ko poslušáš njun duet, imaš občutek, kot da je igra dveh otrok, ki si izmišljujeta, kaj vse lahko pomeni in je *Águas de março*. Približek prevoda naslova bi bil *Vode v marcu* ali *Vodovje marca*, v Braziliji je namreč spomladi deževno obdobje.

Vsaka kitica, razen refrena, vsebuje zgolj naštevanje samostalnikov in pojmov. Vsaka kitica in vsaka vrstica se začne z glagolom *é*, kar je v Portugalskem jeziku tretja oseba glagola biti v sedanjiku. Ta zlog sem morala poudarjati, in tudi če sem se kje predolgo zamudila z govorom, sem morala ujeti to prvo poudarjeno dobo. Če je nisem, je bilo vse narobe; ritem je šel dalje, v gori teksta, ki sem ga pogojno razumela, je bilo skoraj nemogoče dojeti, kje v pesmi se nahajam, če sem zamudila vstop te poudarjene dobe. Včasih se v eni vrstici glagol biti pojavi tudi večkrat. Ti poudarki so zame ustvarili nekakšno zvočno sliko, po kateri sem prepoznavala in memorizirala ritem. Ko sem naredila napako in smo se ustavili, da bi vrnili pesem za nekaj taktov, sem se morala vrniti nazaj v veliko večjem kosu kot sicer za katerokoli drugo pesem, ki sem se je učila. Malo zaradi podobnosti v načinu podajanja besedila iz vrstice v vrstico, kjer mi je bil ta poudarjeni *é* edini smerokaz, in malo zaradi teksta. Tudi če sem se ga učila skoraj devet mesecev, mi je v trenutku ustavitve zmanjkal, kot da ne bi vedela, kaj je naslednji korak, zato sem zadnje tri tedne besedilo večkrat pregovarjala doma, kakor da študiram besedilo monologa. Ko sem začela pesem vaditi doma, petje posebej in besedilo posebej, sem napredovala tudi na vaji. Kakšen lep paradoks je, da pesem, ki zahteva tolikšen govorni in mentalni napor v tujem jeziku, na koncu izvedeš kot igrice.

Gradivo za pesem *O bêbado e a Equilibrista* sem dobila že v prvem semestru, tako kot *Águas de março*, to pa zato, ker je ritem pri obeh pesmih tako poseben. Mogoče je od vseh treh brazilskih pesmih *O bêbado e a Equilibrista* še najtežja, vsaj v smislu ritma.

Proti koncu pouka sem imela pri tej pesmi tudi največ popravkov, zaradi vdihov sem zamujala ali prehitevala vstope, sploh pri dolgih tonih, ki jih je bilo treba držati, takšnih delov je kar dosti. Pesem ima formo ABCDE, E je zaključni del. Obe kitici C dela sta šepali v točnih tonih »que umador asim pugente, nao a deser inutilmente«, pri teh osmih taktih sem tonsko »plavala«, kar nekaj časa. Ko sem jih zapela prav, se mi je pianist zahvalil, da skrbim za njegova ušesa. Včasih

se mi je zdelo, da je vse tako narobe, da bi najraje vrgla puško v koruzo. Profesor mi je s ploskanjem razlagal ritem sambe iz ure v uro. Včasih samo s ploskanjem, včasih pa ga je z zlogi in medmeti zapel, kdaj pa kdaj tudi medtem ko sem jaz pela. Uporabil je vse »sorte fint«, da bi mi pomagal. Ko sem prišla do zaključnega dela pesmi brez ustavljanja in popravkov, se mi je odvalil kamen od srca, to je bila resnično ena izmed težjih pesmi, ki sem jih imela na zaključnem izpitu.

Podobno kot pri *Águas de março* se je tudi pri tej pesmi izkazalo, kako pomembna je izgovarjava pravih glasov. Če je na primer konec besede izgovorjen s samoglasnikom u, namesto napisanega o, je trajanje besede takoj daljše in posledično vpliva na ritmično pravilnost. Ne vem, če ni bil to samo moj varljivi občutek in sem se ritma naučila šele, ko sem pravilno izgovarjala zloge. Naslednja posebnost jezika so nazalni glasovi, ki jih najdemo tudi v francoskem jeziku, ter glagoli, ki se v portugalsščini končujejo na zlog »či«, čeprav je pisano »te«, kar se v italijanskem in španskem jeziku izgovarja, v francoskem pa ne. Šele s pravilno izgovarjavo so vse tri pesmi dobile podobo, s katero sem ohranila njihov (u)trip.

8. Zaključek

Štirje jeziki, sedem glasbenih stilov in šest različnih kultur v mojih devetih pesmih, v mojem *Latino (u)tripu*. V profesionalnem svetu glasbe in gledališča je zadnja točka procesa predstavitev pred publiko, bodisi koncert ali predstava. Prav tako je bila zadnja točka mojega študijskega procesa gledališkega petja koncert. To je tudi zadnja točka metode učenja pesmi, ki mi jo je predstavil profesor, imenoval jo je umetniška predstavitev.

Z nastopi je tako, da se včasih posrečijo, včasih ne, vedno obstajajo rahla nihanja na boljše ali slabše izvedbe. V šestnajstih letih profesionalnega dela v gledališču se tega privadiš. Zame je pomembna ena druga postaja. Postaja, ki ne sodi ne v proces ne v samo predstavitev. Prevedeno na učni proces magistrskega študija torej sodi ne v osmo točko metode učenja pesmi, ki naj bi bilo petje pesmi s poznavanjem besedila, ritma in melodije, in niti v zadnjo točko, ki je umetniška predstavitev pesmi. Zame se vse ustavi pri besedi »umetniška«. Z vidika gledališča to ne more biti vaja na odru, ki se lahko posreči ali ne, še manj predstava, da o premieri ne govorimo. To je postaja, ki sodi malo na eno in malo na drugo stopnico. Nevidna je. Recimo temu interpretacija. In če se povežem s profesorjevo besedo umetniška, dobim umetniška interpretacija. Ta je meni lastna in to je v resnici vrh gore, ki ga v svojem delu želim doseči, in ta cilj mora biti trden, da lahko predstavitve zaradi okoliščin zanihajo.

Vrhunec ustvarjanja pri pouku gledališkega petja sem dosegla dan pred koncertom. Vem, kako sem pesmi zapela. Domov sem šla mirna in srečna ... Glej, spet je bil jezik tisti medij, ki mi je pomagal dati poslušalcem vsebino, pa četudi samo profesorju in pianistu, glej, spet je bilo tako kot pri igri, da sem morala nabrati vse možne informacije, jim slediti in jih upoštevati, če sem hotela pravilno prehoditi pot. Pot je bila prava, prišla sem do interpretacije.

Doma sem opravila še zadnjo nalogo, ki mi jo je profesor kot dober nauk položil na srce: »Medea, ko poješ, pomisli, da kuhaš joto.« Tako sem jaz kot marljivi študent na svoj predzadnji dan praktičnega pouka skuhala petnajst litrov jote, ki sem jo na dan koncerta nesla na faks. V resnici sem svoj glavni izpit iz gledališkega petja podaljšala v izpit iz kuhanja jote.

9. Literatura in viri

1. Adlešič, Miroslav. *Svet zvoka in glasbe*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1964.
2. Caselli, Roberto. *Storia della canzone italiana*. Milano: Urlico Hoepli Editore s.p.a, 2018.
3. Ferrer, Horacio. *El tango. Su historia y evolución*, Buenos Aires: Editorial A. Peña Lillo, 1960.
4. García Brunelli Omar. »El piazzolismo en las composiciones del tango contemporaneo.« *Revista del IIMCV*, letnik 33, št. 33, N°1, Buenos Aires, 2019. https://www.academia.edu/40236334/El_piazzollismo_en_las_composiciones_del_tango_contempor%C3%A1neo?sm=b, dostop: 20. junij 2024.
5. García Brunelli Omar »Astor piazzola y la música clásica.« *Música clásica 3.0, Una publicación de MCBA*, št. 22, marec 2021. https://www.academia.edu/45627088/La_m%C3%BAsica_acad%C3%A9mica_de_Astor_Piazzolla, dostop: 20. junij 2024.
6. García Brunelli, Omar. »La incorporación del jazz a la trama del tango en la música de Astor Piazzolla.« *Coloquio Internacional Tango: Creaciones, identificaciones, circulaciones*, París, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), 2011. https://www.academia.edu/31137649/La_incorporaci%C3%B3n_del_jazz_a_la_trama_del_tango_en_la_m%C3%BAsica_de_Astor_Piazzolla?sm=b, dostop: 20. junij 2024.
7. García Brunelli, Omar. »La sonoridad del tango en las diferentes propuestas de Piazzolla. Registro, textura, timbre y orgánico. Canon y ruptura.« *Semana del Sonido*, Universidad Nacional de Quilmes, 2018. https://www.academia.edu/37984225/La_sonoridad_del_tango_en_las_diferentes_propuestas_de_Piazzolla?sm=b, dostop: 20. junij 2024.
8. Gioia Ted. *The history of Jazz*. New York: Oxford University Press, 2011.
9. Herskovits, Melville J. *Man and his Work*, New York: Alfred A. Knopf, 1948.
10. Kowalke, Kim H. *Kurt Weil in Europe*. Michigan: University Microfilms International Ann Arbor, 1979.
11. Kutnowski, Martin. »Instrumental Rubato and Phrase Structure in Astor Piazzolla's Music.« *Latin American Music Review*, 23. januar 2002. <https://www.jstor.org/stable/780427>, dostop: 20. junij 2024.

12. Mauleón-Santana, Rebeca. *101 Montunos*. Petaluma: Sher Music Co., 1999.
13. Nery, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: MaiaDouro, 2005.
14. Potter, John. *The Cambridge Companion to Singing*. Cambridge, New York in Melbourne: Cambridge University Press, 2001.
15. Reily, Suzel Ana. »Tom Jobim and the Bossa Nova Era.« *Popular Music*, letnik 15, št. 1, januar 1996. <http://www.jstor.org/stable/931201>, dostop: 20. junij 2024.
16. Schreiner, Claus. *Música Brasileira. A history of popular music and the people of Brazil*, Prev. iz Nemščine M. Weinstein. New York, London: Marion Boyars Publishers, 1993.
17. Sergl, Marcos Júlios. »O Fado: características melódicas, rítmicas e de performance.« <http://www.musimid.mus.br/3encontro/files/pdf/Marcos%20Julio%20Sergl.pdf>, dostop: 20. junij 2024.

IZJAVA O AVTORSTVU

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je magistrsko delo Latino (u)trip rezultat samostojnega dela,
- je tiskan izvod identičen z elektronskim,
- na Univerzo v Ljubljani neodplačno, ne izključno, prostorsko in časovno neomejeno prenašam pravico shranitve avtorskega dela v elektronski obliki in reproduciranja ter pravico omogočanja javnega dostopa do avtorskega dela na svetovnem spletu preko Repozitorija Univerze v Ljubljani.

Datum:

Podpis: