

# Pričevanja glasbenikov tih generacije o socialistični Sloveniji

Leon Stefanija

## Pričevanja glasbenikov tih generacij o socialistični Sloveniji

Zbirka: *Glasba na Slovenskem po 1918* (ISSN 2712-6196; e-ISSN 2350-6350)

po 1918  
Glasba na Slovenskem

Uredniki zbirke: Leon Stefanija, Aleš Nagode, Svanibor Pettan, Urša Šivic, Darja Koter, Boštjan Udovič  
Uredniški odbor: Katarina Bogunovič Hočevar, Matjaž Barbo, Branka Rotar Pance, Andrej Misson, Mojca Kovačič, Drago Kunej, Jana Arbeiter

Avtor: Leon Stefanija  
Recenzenta: Aleš Nagode, Darja Koter, Matjaž Barbo  
Lektorica: Anica Horvat  
Tehnično urejanje in prelom: Eva Vrbnjak  
Slika na naslovnici: <https://www.freepik.com/>

Založila: Založba Univerze v Ljubljani  
Za založbo: Gregor Majdič, rektor Univerze v Ljubljani  
Izdala: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani  
Za izdajateljico: Mojca Schlamberger Brezar, dekanja Filozofske fakultete

Prva e-izdaja.

Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na <https://ebooks.uni-lj.si/ZalozbaUL>  
DOI: 10.4312/9789612974039



To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca (izjema so fotografije). / This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (except photographs).

Kataložni zapis o publikaciji (CIP) pripravili v  
Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani  
COBISS.SI-ID 208821251  
ISBN 978-961-297-403-9 (PDF)

## Kazalo

Pričevanja glasbenikov tihe generacije o socialistični Sloveniji .....	5
Mirko Cuderman .....	7
Samo Hubad .....	31
Jakob Jež .....	47
Lojze Lebič .....	71
Borut Loparnik .....	97
Henrik Neubauer .....	123
Ivo Petrić .....	137
Milan Stibilj .....	181
Samo Vremšak .....	199
Povzetek .....	204
Abstract .....	205



---

## Pričevanja glasbenikov tihe generacije o socialistični Sloveniji

Generacija v to zbirko pogovorov vključenih glasbenikov se je rodila okoli leta 1930. Delila je usodo večine jugoslovanskih umetnikov, ki so svoja najstniška leta preživljali in se formirali v času največjega pomanjkanja ter vnovičnega vzpostavljanja celotne kulturne, tudi glasbene infrastrukture. Gre za generacijo, ki je stopala na vodilne položaje v slovenskem glasbenem življenju od sredine petdesetih in zlasti od šestdesetih let 20. stoletja naprej.

Ozadje zbirke je naslednje. Sprva je šlo za obširnejšo študijo o družbenih vzvodih v socialistični Sloveniji na področju glasbe. Obsežnost tematike je konec raziskave čedalje bolj oddaljevala (ta se še vedno zamika), v izbranem besedilu pa gre za razmeroma zaokrožen niz pričevanj. Več uglednih, tudi zelo vplivnih glasbenikov – ustvarjalcev in poustvarjalcev –, ki v današnjem glasbenem vrvežu že dolgo niso več aktivni, je prispevalo tehtne misli in pričevanja o času, v katerem so živeli in ki jih je sooblikoval.

Zbirka je poklon zapuščini generacije glasbenikov, ki so pomembno sooblikovali glasbeno Slovenijo v času socializma. Čeprav so sogovorniki svoja stališča ob različnih priložnostih deloma izrekli že na drugih mestih, so pričevanja prvič osredotočena na tematiko političnega vpliva na glasbeno ustvarjalnost v letih 1945–1991 na Slovenskem. Zbrani pogovori tako dopolnjujejo problematiko političnega vpliva na umetnost in odtod pravzaprav tudi želja in potreba po njihovi objavi: mlajšim raziskovalcem slovenske glasbe pa tudi širše kulture utegnejo tu zbrana pričevanja dodati zanimive drobce k razumevanju »minulih« časov.

Še tehnična opomba. Svoje spomine na socialistično Slovenijo so pričevalci podelili z mano v letih 2001–2006. Šlo je za vprašanja vpliva politike na glasbenike – na vodilne glasbenike –, s katerimi sem lahko komuniciral na dano temo. Z nekaterimi se iz različnih razlogov nisem uspel dobiti oziroma je šlo za okoliščine, ki niso dopuščale vključitve pogovorov v ta zvezek. Tako je zunaj zbirke (i)zbranih pričevanj ostal pogovor z Zvonimirjem Cigličem; pogovor z njim sem sicer posnel, a si sam ni želel objave, ker je v času pogovorov njegove spomine že beležil Franc Križnar in jih objavil v knjigi z naslovom *Zvonimir Ciglič – biti ustvarjalec: razmišljanja skladatelja, dirigenta, pedagoga in*

*častnega doktorja glasbe Zvonimirja Cigliča v razgovorih s Francem Križnarjem* v letu Cigličeve smrti. Med drugimi so šli po svoje tudi pogovor z Alojzijem Srebotnjakom in Danetom Škerlom, prav tako načrtovani pogovori z Oskarjem Danonom, Krunom Cipcijem, Antonom Nanutom, poleg nekaterih muzikoloških kolegic in kolegov ...

Kakor koli. Zbrani pogovori so prepisi posnetih pogovorov oz. objave pisnih odgovorov. Ohranil sem dikcijo sogovornika brez večjih jezikovnih posegov – ti so izključno tehnični – ter brez posegov v vsebino. Odstopanja od pravopisa so ponekod izrazita. Izjema je pogovor z Milanom Stibiljem, ki je pred avtorizacijo zadnje različice umrl (z njim sva komunicirala delno pisno, delno v živo), naslednikov pa nisem izsledil. Pogovori z Lojzetom Lebičem, Henrikom Neubauerjem in Samom Vremšakom so potekali pisno. Gotovo je še nekaj imen, ki bi morala pristati v tovrstnem naboru, a se žal stvari niso stvari iztekle tako, kot bi se morda lahko.

Posnetke pogovorov hranim v zasebnem arhivu. Prepise uvaja kratka predstavitev pričevalca, pričevalci so razvrščeni po abecednem redu.

Publikacija je nastala v okviru raziskovalnega projekta *Glasba mladih po 1945 in Glasbena mladina Slovenije*, ki ga finančno podpira. Raziskovalni projekt sofinancira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije pod šifro J6-3135.

V Ljubljani, poleti 2024

Leon Stefanija

---

## Mirko Cuderman

(Pogovor se je odvil 2. 9. 2003 v prostorih Slovenskega komornega zbora.)

### O dr. Mirku Cudermanu (18. julij 1931, Tupaliče)

Mirko Cuderman, dirigent, zborovodja, muzikolog in duhovnik, je po koncu študija na Teološki fakulteti v Ljubljani študiral na dunajski Akademiji za glasbeno in gledališko umetnost ter na tamkajšnjem Muzikološkem inštitutu dunajske Univerze obranil doktorsko disertacijo z naslovom *Der Cäcilianismus in Wien und sein erster Repräsentant am Dom zu St. Stephan August Weirich 1858–1921 mit thematischem Katalog seines Gesamtschaffens und Darstellung seiner Messen*.

Po vrnitvi v Ljubljano 1960 je postal pomočnik regensa chori ljubljanske stolnice, leta 1969 pa regens chori. Z mesta vodje cerkvene glasbe v stolnici je leto za tem odstopil. Leta 1976 se je v Slovenski filharmoniji zaposlil kot vodja arhiva.

Leta 1968 je ustanovil Consortium musicum, s katerim je do 2010 posnel prvo antologijo slovenske cerkvene pesmi *Musica sacra Slovenica*. Deloval je tudi kot zborovodja Komornega zbora RTV Ljubljana (1984–1991). Leta 1991 pa je spodbudil in vodil ustanovitev Slovenskega komornega zbora, edinega slovenskega poklicnega koncertnega zbora, ki ga je umetniško vodil do upokojitve 2009.

Nagrade in priznanja:

- 1993 Župančičeva nagrada
- 2001 častni znak svobode Republike Slovenije
- 2007 red za zasluge
- 2011 dokumentarni film *Regens chori, portret Mirka Cudermana ob 80-letnici njegovega rojstva* (RTV Slovenija)
- 2011 zlata plaketa JSKD za življenjsko delo na področju zborovske glasbe v Sloveniji
- Gallusova plaketa JSKD
- 2012 častni občan Preddvora
- 2022 Prešernova nagrada

Več v prispevku Aleša Nagodeta v *Slovenskem biografskem leksikonu*.

## Pogovor z dr. Mirkom Cudermanom

– L. S. Čas, ki ste ga živeli in v katerem ste imeli kar bogate izkušnje z družbenim sistemom, ni bil tisti, ki ste si ga želeli. Način dela, ki ste ga želeli imeti, ste si v končni fazi ustvarili kasneje. Kakšna je vaša izkušnja s tistim časom takoj po vojni, nekje do leta 1948? Česa se spominjate v povezavi z glasbo?

M. C. Veste, z muziko sem se začel ukvarjati pravzaprav pozno. Ker ni bilo nobenega organista, sem se po sili razmer začel malo učiti harmonija in sem pri približno sedemnajstih začel orglat. Takrat dejansko noben bivših organistov ni mogel igrati v cerkvi, če je hodil v službo.

Od začetka so gledali, da kdor poje v cerkvi, ne more peti v zborih Svobod. Ljudje so hodil v cerkev, rajši so peli v cerkvi kot pa kje ... Organiste so pa kar držali.

Tam ali tle. Ali v cerkvi ali v zvezi Svobod, v prosvetnih organizacijah.

Spomnim se, ko sem začel vodit mlad zbor in smo imeli vaje v nedeljskih popoldnevih. Po vajah smo šli še malo okoli po vasi, h kakšnemu sedet. Pa so nas začeli zasledovati. Miličniki so začeli spraševati: »Kaj pa ti fantje tam delajo? Kaj so delali pri vas?« – »Ja, peli so itn.«

In seveda so ti naši fantje to zvedeli in ko smo šli opolnoči domov, smo se pred miličniško postajo ustavili – in zapeli tisto »Mi vstajamo, mi vstajamo in vas je strah« [Aškerčeva budnica Mi vstajamo!]. To smo zapeli in se razbežali. To je en, tako, spomin, kako se je včasih živelo, kako je kdo, ki je pel v cerkvi, bil že ožigosan kot sovražnik te družbene ureditve, čeprav še zdaleč ni bilo res.

Vam povem še en primer. V župnišču na hlevu so naredili stanovanja, dve sobi, mi smo v eni sobi imeli pevske vaje in je tajnik te KS prišel in rekel: »Poslušajte, a bi vi odstopili tele prostore? Ena družina nikjer nima stanovanja, pa vi lahko delate v prosvetnem domu ali pa kjer hočete.« Sem pa rekel: »Veste kaj, če že to odstopimo, lahko delamo tudi pri meni doma.« Je rekel: »Lahko, lahko, lahko.« Mi smo potem imeli vaje doma. Ni bilo par mesecev, me kličejo na zaslišanje, kaj imam doma. »Doma imam pevske vaje za zbor.« – »A tako, a tako? V redu.« – In sem bil kaznovan s trinajstimi dnevi zavora, ker sem v privatnih prostorih združeval skupino. Na to odločbo sodnika za prekrške sem se pritoževal, senat je vedno odgovoril: prvostopenjski organ je pravilno ugotovil, da je imel tam vaje, ni pa še dodatnih argumentov. Če je tajnik KS dodal še potrdilo, da je res to, kar smo navedli, in da je on to dovolil: nič ni pomagalo. Sedel sem na Miklošičevi cesti, v zaporih, v samici. Trinajst nas je bilo v eni samici.



– *Kdaj je bilo to?*

To je bilo 1948-ega.

– *Se spomnite datuma?*

To pa ne vem. To pa sploh več ne vem. Nobenih dokumentov nisem shranjeval o takih stvareh. To nekaj časa imaš, paпустиš.

– *Kako je bilo v času študija, najprej teologije?*

Ko sem se vpisal, so me takoj aretiral. Po treh mesecih sem bil na družbeno koristnem delu: da bom kar tam sedel, sem rekel, da bi lahko šel ven, ker bi šel rad študirat. Jaz bi šel študirat. Že čez dva dni je tisti oznovec rekel: »Podpišite tu, da boste študiral.« Pa so me spustili. Tako sem se vpisal na pravo in čez pol leta sem bil že spet nazaj v semenišču. Na teološki. To je bila kratka doba.

– *Nikjer nobenih sodb, nobenih zapisov?*

Nič, nič, nič. Takrat, ko so me prišli iskat, so – veste, to je bilo včasih primitivno: tovornjaku od lesnega podjetja tam gor so ukazali, da me je peljal v Kranj v zapor, nekega šoferja so mobilizirali in mene tam pri ... ja, to so bile hude stvari. Takrat so bile zasliševalne metode popolnoma fizične, maltretiranje itn. To je bilo težko.

– *Kaj posledic, ko ste prišli nazaj?*

Ja, seveda, seveda so bile. Oni so mene na vsak način želel prisiliti, da bi delal za njih. V tem Lajovčevem poročilu sem imenovan kot sodelavec, pa naj mi dokažejo eno, eno poročilo, ki sem ga dal. Ne. In tudi potem, ko sem hotel študirat glasbo, leta 1955, nisem dobil potnega lista. Škof Anton Vovk je prosil. Cerkev je imela dostop do oblasti – samo do pomočnika notranjega ministra. To je bil Zdenko Rotar, on je imel takrat vso oblast. Škof Vovk se je z njim pogajal in je rekel, da ne bo potnega lista, da vsak lahko, samo jaz ne. On je seveda trdil, da gre teologijo lahko vsak študirat, ampak da mora biti kdo za glasbo pa le nadarjen. In tako sem čakal celo leto. Škof je bil vsak mesec pri Rotarju, zmeraj s to prošnjo. No in potem so se le omečili. In so mi dali potni list, da sem lahko šel študirat. Ampak nisem upal niti priti domov. Pet let!

– *Pet let brez obiska domačih?*

Ja, pet let brez vrnitve. Takrat je bil zakon, da kdor eno leto služi zunaj in si je prislužil denar za avtomobil, ga lahko brez carine uvozi. In ker sem bil na Dunaju kot uslužbenec dunajske škofije, ker sem bil rektor cerkve, pri samostanu sem bil redno zaposlen, sem plačeval davke itn., sem prošnjo za to možnost vložil in sem tudi dobil oproščeno carine itn. Samo za štirinajst dni! Nazaj dobim pošto: »Prosim, da avto vrnete tu in tu itn.« In prosim, na No-tranji upravi, pa neki udbovec pravi: »Ni problema, midva se lahko zmeniva. Če boste vi z nami sodeloval, boste avto dobili nazaj, seveda, jasno, ne?« Vprašal sem: »Kaj, vi hočete mene plačat z mojim denarjem?« »Ni govora!« sem rekel. Avto je ostal tam in še kaznovan sem bil. Tako sem ostal brez avta.

– *Po vrnitvi v Ljubljano ste delali v stolnici ...*

Ja, v stolnici.

– *Kot ste že nekje povedali, ste imeli težave z iskanjem glasbenikov. Kakšni so bili uradni odnosi do glasbenikov?*

Glejte, takrat nobeden od glasbenikov, še posebno orkestrašev, ni upal igrati. Ne vsi, ampak večina. In tako smo v ljubljanski stolnici kupili kontrabas, da smo imeli svoj kontrabas, in svoje pavke, ker tega noben ne bi dobil ali pa ni upal nosit s seboj. Otroci so nosili violine, da so potem starši prišli igrat. Novačil sem pa jaz: orkestraše, izza filharmonije, ob Ljubljanici, ker sem vedel, kdaj imajo pavzo, in sem enega dobil, če bi prišel igrat, da bo vaja takrat in takrat itn. Potem je prišel drug, pa sem se spet menil, po enega, po enega, po enega, kot bi šlo za državno zaroto.

Saj je šlo. Večinoma so prihajali in imeli smo, ko je bila petstoletnica škofije, koncert, zelo odmeven koncert. Takrat je škof Vovk dobil dovoljenje. In kljub temu, da so dobili dovoljenje, so imeli v službi težave. In so jih začeli prijemati in zasliševati, kaj so v stolnici igrali. Šel sem k škofu Vovku in on je vpričo mene šel na telefon klicat Rotarja Zdenka. Rekel mu je: »Gospod Rotar, glejte, vi ste meni dovolili, da imamo lahko ta koncert in zdaj ima nekaj glasbenikov težave. A vi lahko to uredite?« No in pol je uredil, da so imeli dovoljenje. Nekateri so bili še študenti, nekateri penzionisti, sem in tja kakšen oboist je upal priti: toliko, da smo lahko imeli šest, sedem koncertov, šest, sedem orkestralnih maš na leto.

Imeli smo tudi koncerte. S koncerti je bila pa druga zadeva. Tam sam pa vedno jaz šel ... in tudi ravnatelj, gospod Snoj. Vedno so naju klicali pred sodnika

za prekrške. Vedno sva bila kaznovana. Vedno sva dobila denarno kazen, to je približno, danes bi rekel, okoli 50.000, vsak. Ker sva zlorabila cerkev v neliturgične namene. To je bilo vedno. In vedno sva se pritožila. Senat za prekrške pa je ugotovil, da je prvostopenjski organ pravilno ugotovil, da je takrat ta in ta zlorabil cerkev in prostor za neliturgične namene.

*– Zbor pa ste vodili tudi že prej, v semenišču. Kako je to potekalo? Ni bilo nobenih povezav z zunanjim svetom?*

Nobenih. Mi smo peli vsako nedeljo ob pol dvanajstih pri maši. To je bilo vse.

*– Se pravi, tu ni moglo priti do zapletov?*

Ne, tu ni moglo priti. Kar se tiče glasbe, smo tam imeli mir.

*– In ko ste z Dunaja prišli nazaj – vi ste končali tri študije –, so bila kakšna izpraševanja, je koga zanimalo, kaj ste prinesli nazaj, razen avtomobila?*

Nič, ne. Od takrat, ko so si verjetno rekli »Če je avtomobil riskiral ...« so me pustil pri miru. Seveda so me pa zasledovali. Jaz sem bil vedno zasledovan. In točno vem, da so mi tudi prisluškovali na telefonu, ker še leta, veste kdaj, leta 1984 ali kaj takega, ko sem se z enim zmenil, da se dobiva v Novi Gorici pri hotelu Park, ob treh popoldne, da bom prišel dol, sva se morala dogovoriti za gostovanje v Stari Gorici. On je prišel iz Stare Gorice. Jaz sem se pripeljal malo prej, pa takole vidim enega, ki je v volkswagnu sedel pa gledal; in jaz ga gledam, gledam, on kar naprej sedi. Ko se je pripeljal moj kolega, sem izstopil, ga pozdravil, sem rekel: »Prisedite k meni v avto.« V avtu sem mu rekel: »Poglejte tistega gospoda. Gleda, kaj se bo naredilo. Pojdiva, za vsak primer bova izstopila, pa pojdiva v bife tamle čez cesto.« In sva šla. Delala sva se, kakor da nič ne veva. On je vstal in prišel za nama. Midva sva se usedla v bife, on je pa šel do šanka. Ves čas naju je gledal. In to 1984-ega leta.

*– Torej so vas imeli nenehno pod nadzorom.*

Nenehno. Tudi v semenišču, kjer sem stanoval, sta stala dva možakarja. Pravim: »Dva stojita pred semeniškim portalom. Dva. Že od jutra. Kaj je to? Kaj gledajo? To sta ta, v ledrastih jopičih, da jih je vsak poznal, da sta udbovca.«

Enkrat pridem domov pa pride mežnarica: »Vas zasledujejo, vas. Kadar greste vi ven, gresta onadva za vami.« In nisem verjel. Ne!

Potem sem si pa rekel, tole bom pa zdaj poskusil. Pogledam dol, onadva tam stojita, jaz sem šel ven in sem šel mimo stolnice proti magistratu in sem prišel do ovinka Stritarjeve ulice. In onadva vseskozi za menoj. Šel sem na Mačkovo ulico, onadva za menoj. Šel sem v ne vem katero ulico, sta šla za menoj. In smo trikrat obkrožili tole. Trikrat in pol: šel sem čez Tromostovje pa v cerkev – frančiškansko, skozi zakristijo na vrh pa ven. Tam nista šla in sta pred cerkvijo čakala, kdaj bom nehal svojo molitev. Tako je bilo, več dni. Tako je bilo, ko sem bil kaplan v Trnovem, to se pravi takoj po semenišču, ko sem čakal na potni list.

Pride soseda, ker so bile tudi tuje stranke nastanjene, pravi: »Gospod, veste kaj, mene so klicali na UDBO. In jaz sem morala podpisat, da moram poročat o vas, kdaj hodite domov, kdo hodi k vam, vse. Dajte pazit, dajte pazit.« In ta reva je recimo malo na črno šivala popoldne in so ji grozili, da jo bodo zaradi tega prijaviili, da bo plačala kazen, da bo zaprta. In seveda, ona se je ustrašila. Tako je bilo.

*– So kulturniške polemike zunaj glasbenih krogov, ki so jih vodili predvsem literati, kaj odmevale pri glasbenikih?*

Veste kaj, takrat, recimo leta 1951, tista je bila najodmevnejša afera, ko so imeli stoletnico rojstva Hugolina Sattnerja. Takrat je moral Rudolf Francl iti iz Opere. Ta, ki je bil idol Opere, se je umaknil v Beograd, in potem iz Beograda v Düsseldorf, in potem ni prišel nazaj! Tako so ga napadali takrat!

*– So napadli prav njega osebno?*

Zdaj ga pa lahko vprašate. In takrat je bila to huda afera. Od takrat naprej res niso upali več, da bi kdorkoli igral v cerkvi.

*– Kako je bilo s Slovensko filharmonijo, kakšne spomine imate nanjo kot koncertni obiskovalec?*

Za Slovensko filharmonijo se samo spomnim posebej Boga Leskovica pa tudi Sama Hubada. Saj sta bila dosti odprta. Leskovic je bil, bi rekel, aristokrat, dočim je bil Hubad bolj član partije, ampak verjetno bolj tako po sili, gotovo ni bil prepričan komunist. Ampak vem, da je izvajal recimo Brahmsov *Nemški requiem*, *Štirje poslednji zbori*, ne *Štirje sveti zbori*, ampak *Štirje poslednji zbori*. A ne, to je bilo zanimivo, da vsaj ni bilo nič svetega.

– *Če pogledate nazaj, je bila kaka razlika med petdesetimi in šestdesetimi?*

Seveda je. Ne nazadnje ne moreš imeti ljudi vseskozi pod ne vem kakšno kruto kontrolo. Leta 1960–1965 so odločilna leta. Takrat je Ranković padel in so zamenjali kompletno UDBO. Vseh, vseh tistih, ki so nas prej imeli in zasliševali, ni bilo več. In tisti, ki so prišli pozneje, so bili ubogi revčki, vajenčki v primeri s prejšnjimi.

Vsak, ki je človeka zasledoval od leta 1945, torej dvajset let, je vedel, kolikokrat na dan gre zasledovani na stranišče, kakšne časopise ima naročene, kam hodi, kje je bil, vse ... On je imel dobro mrežo sodelavcev.

Ljudje so se bolj upali upreti. Ker nazadnje, kdor je poročal UDBI, je bil v to prisiljen. Na en način. Noben ni tega prostovoljno pa zastonj delal. Nekateri so bili plačani, so podpisali posebne pogodbe itn., a to je nekaj drugega. Veličko večino so prisilili ... kar preberite knjigo, debelo bukvo, ki jo je napisal Aleksander Bajt. No, on je tudi podpisal, da bo sodeloval. Pa tako pozicijo je imel.

A veste, kako so dobil ljudi? A veste, kako so dobili ljudi, da so podpisali? Tako le: »A poznate vi zakone? A vi veste, da ste dolžen po ustavi in po zakonu vsakega, ki dela proti državi, javit. Samo to hočemo, nič drugega. A razumete?«

Če rečeš, ne bom podpisal, si proti državi. To je bil trik. Nekateri so se ustrašili pa so podpisali. To vem, da smo mi takrat, leta 1955, ko sem bil še v Trnovem, ko smo imeli vajo za Haydnovo *Teresienmesse*. Vaje sem imel samo v cerkvi, saj nismo imel nobenega prostora – včasih nisi mogel niti verouka v župnišču imet, nisi smel. Samo v cerkvi se je to dogajalo. Vadil sem ženski zbor, moški so pa imeli fraj v zvoniku ali pa na tistem stopnišču, ki pelje na kor, in so se zabavali, pripovedovali so vice. Tudi politične. In čez dva dni so jih trinajst zaprli, ker eden jim je to povedal in to je bilo zadosti. Dva so obsodili na trideset dni zavora. Čeprav ni nič noben škode naredil proti državi ali pa karkoli drugače. To so bile take stvari.

– *Takrat ste želeli zapolniti mesto Ludvika Zepiča v Glasbeni zbirki NUK. Med prosilci ste imeli največ kvalifikacij. Kaj se je zgodilo?*

A veste, kako je to bilo. To so bile druge stvari. Tukaj pa oni niso imeli kaj zraven. Jaz sem mislil, da bi tisto lahko delal zraven, kot pomočnik, saj nisem imel nobene plače. Jaz sem praktično živel od nekaj takega, kot bi danes rekli dvesto tolarjev ali pa dvesto dinarjev, in to ni bilo nič. Nisi imel niti za kosilo. In sem rekel, jaz bi pa lahko tole delal. Šel sem k škofu, prosil za dovoljenje, ki mi ga je dal pod pogojem, da delam tiste štiri, pet ur od devetih do enih. No, sem rekel, lahko. Zepič je bil ves navdušen, ker sva se midva dobro razumela.

Jaz sem mu takrat nanosil ogromno stvari iz vseh mogočih zapuščin, cerkvene stvari. Zato sem tudi vložil prošnjo. Vložila pa sta jo tudi Primož Kuret in Ivo [Ivan] Klemenčič. Pa še pred tem sem dobil eno tako zvezo do Mitje Ribičiča, to se pravi, njegova tajnica in ena moja znanka sta bili povezani in ona mi je zrihtala sestanek. Sem rekel, da bi rad v knjižnico, pa sem vložil, če majo oni kaj proti. Je rekel: »Ne, ne, lahko, z naše strani ni nobene ovire.«

Čeprav je bil [Ribičič], kot pravijo, v začetku, 1945-ega, najhujši zasliševalec, se je kasneje zelo obrusil. Ker, veste, tudi to zasliševanje škofa Vovka, ko so ga vozili v Tacen, vsako noč, to se ni samo Vovk brusil, ampak so se tudi oni brusili. Ker jim Vovk ni ostal nič dolžen. Pol je pa nazadnje, pa le vidijo, če so te doživeli po človeški plati, da pravzaprav pa le ni tak bav bav, kakor mi mislimo. Tudi sami so potem pomislili, da ni smiselno, kar počnejo. Tako sta se v tem smislu obe strani brusili.

No, pa sem jaz to vložil in kot jaz vem, Dragotin Cvetko je bil takrat predsednik tiste komisije in dobil je Klemenčič, ki je bil takrat še komaj diplomant. Še niti ni diplomiral, absolvent je bil. Ja, pa so njemu dali. Kuret je odpadel, je sam odstopil. Zahteval je stanovanje. No, in mu ga niso mogli dati že kar vnaprej. In jaz sem šel k Jaru Dolarju. Sem rekel, kako je to, pa tako ... Ja, veste, predsednik te komisije dr. Dragotin Cvetko je rekel, da nisem toliko znanstvenik, da se bolj ukvarjam z zborom itn. Ne pa, da bi bil boljši. Seveda on je za svoje diplomante moral dobit službo, delovna mesta. In je tudi hotel svoje podanike povsod na vseh takih vodilnih mestih imet.

Za to je šlo, to je bilo, ni bilo politično, ampak je bila Cvetkova ... kakor se je on, stalno se je na zunaj delal ne vem kakšnega odprtega človeka. Meni je rekel, ko sva se srečala: »Dajte se poglobit v to, v tole notacijo, razvoj pisave, mi tega nič nimamo ...« Ma jaz ... no in pol sem jaz kupil blazen material, tiste tiste prvotiske pa take vseh sort. Sem rekel, da bomo imel kaj za pokazat, če bom jaz kaj predaval, tiste učbenike ... In sem se tam posebej mučil. Ko sem prišel dol, ni hotel niti slišat o tem. Pa čeprav bi lahko, recimo, meni dal eno predavateljsko uro. Potem mi je pa govoril, kako bomo ustanovili ansambel, »boste pa tistega vodili«. Tega ansambla nikoli ni bilo.

– *A to je tudi Cvetko predlagal?*

Cvetko, Cvetko. On se je bal in mene in Kureta. Kuret je tudi že imel doktorat, posebno pa [Janeza] Höflerja. Ta je to takrat takoj videl, da dokler bo Cvetko živ, nima kaj iskat. In je zato potem šel na umetnostno zgodovino. Veste, to so bile take osebne stvari. To ne bi rekel, da je bilo to politično.

Ja, on je res bil Bog i batina. Saj zdaj vsi muzikologi boste njegove spise pregledoval, posebno zgodovino glasbe na Slovenskem, boste videli, koliko to drži in koliko ne drži. Ker on je dejansko uporabil vse raziskave Mantuanija in Viktorja Steske in vseh tistih, ki so pisali v tistih prejšnjih [časih], je uporabil, to se pravi iztočnice je imel, potem je [svoje] učence ... no takole, dal jim seminarske naloge in so mu naredili, tam je uporabil, verjetno ni dosti kontroliral in je pol, no, prišlo. In tam piše recimo o [Antonu] Höllerju in [Jožefu] Mikši, žal da so se dela izgubila, pa da so bila dokumentirana in prav v seznamu del so bila napisana. Niti tega, niti seznama del stolnega kora ni mogel pogledat.

*– Vprašanje o glasbenem življenju v petdesetih: so se vam kakšni glasbeniki, glasbeni dogodki posebej vtisnili v spomin?*

Veste kaj, niso se, niso se, ker jaz sem bil takrat v semenišču, ko je bil ravnatelj takrat poznejši škof Pogačnik, ki nas ni pustil nikamor.

*– Kaj pa potem, ko ste imeli to dunajsko izkušnjo, ki je bila izjemno bogata, in ste prišli nazaj v Ljubljano, lahko primerjate obe središči?*

No, takrat je bilo, a veste, kaj bi rekel, jasno, da takrat ni moglo biti ne repertoarno ne kvalitetno tako, kot je tam bilo. Ker orkester, veste Orkester Slovenske filharmonije je dolga leta zorel. Prej so ga pravzaprav reševali glasbeniki Tržaške filharmonije, ki je razpadla in so glasbeniki tukaj ostali, potem so počasi oni nazaj šli, ko se je položaj Trsta rešil, in starejši so bili potem res slabi, na mnogih mestih so bili slabi glasbeniki in to ni moglo ne vem kako dobro biti. Poleg tega so oni bili recimo v mali dvorani, ki je za orkester premajhna. To je za komorni orkester do trideset ljudi, ja, kar je pa čez, je že ... ne moreš več zvoka kontrolirat, je bolj hrup kot pa glasba.

Jaz sem se predvsem zanimal za zbor. Zbor je takrat vodil Janez Bole, osem let ali koliko. To so bili polprofesionalci, stara šola, ko je šlo vse na zvok, vse na zvok, to je bilo zelo težko. Peli so tudi tak repertoar, to se pravi romantičen, postromantičen, nič kaj preveč napreden. Recimo edino Bole ima toliko zasluge, da je potem z madrigalisti začel malo Gallusa izvajat, in majhen, to je bilo pa že leta 68 ali kaj takega ... Potem je šel, ne vem, zakaj so ga odstavili, po osmih letih.

No in potem so postavili [Jožeta] Hanca. Mislim, da je takrat prišel celo Cvetko, ki ga je odstavil. Mislim, ampak to je treba preverit. Jaz ne vem točno, kdaj, ali je še bil pod Cvetkom ali samo ... Veste Bole je imel, ima velike zasluge.

Onadva sta vzporedno delala z Lebičem. Lebič je bil tam, v radijskem zboru, nenadkriljiv kot glasbenik. Seveda Bole mu ni segal do kolen kot interpret. No ampak vsak po svoje sta se tam na to renesanso spustila, čeprav danes mi vemo, da je tudi to bilo brez upa zmage, ker renesansa ni za zbor pisana, ker to so vse za majhne ansamble. Nekaj je šlo, kar se rešiti ne da. Dobro, ampak se je le majhno začela [v javnosti slišati] ta, tudi polifona struktura. Na primer Lebič je izvajal Bacha in Pedereckega, Davidove psalme itn. Kakšne take stvari je le prinesel, da je malo svežine prišlo v repertoar. Bole je pa vedno bil sila nervozen. On je študiral počasi, njegov način študija je bil nemogoč. Nemogoč. Recimo, on je hotel prve štiri takte kompletno naredit. Od vsake skladbe. A zastopite? To se pravi, ti študiraš ... prepoješ enkrat, pol pa začneš štiri takte. In na koncertu moraš pa zapet celoto. In jaz sem bil tam na koncertu in sem kar videl tiste ženske ... on je ves rdeč prišel in se je tresel in že prvi vstop je bil narazen. In ko so videle, kako je on nervozen, so bile še one nervozne. Vsi so bili nervozni. In zmeraj je bila kakšna polomija. Zmeri so kaj zafušal ali kaj ritmično itn. In pol je dobil slabo kritiko. In tako, ko sva govorila po koncertu ali pa pol po tistem: »Jaz že vem, kdo je ta, mi je tako koncert zafural ... una, pa una, pa una, pa un, pa un ...« In po vsakem koncertu je ene pet šest pevcev ven vrgel. Češ da so bili krivi, da je koncert slab. Ja, tako je bilo.

*– Pa med zbori, ki ste jih takrat vsaj poznali pravzaprav...?*

Ne, saj jih ni bilo, a veste tam takrat je dirigiral Marko Munih z APZ, ta je bil takrat non plus ultra, tam je bil Lebičev zbor, ki je bil tudi dober, ampak on je malo koncertiral, so bolj snemal, pa filharmonični zbor. In včasih je bilo tako, veste, plakati: marec v Filharmoniji, 5. marec, Orkester Slovenske filharmonije, ta in ta dirigent, in ta in ta ... 25. marec, Zbor Slovenske filharmonije, dirigent Janez Bole ... no, to je bila napoved. 20. marca pa: koncert Zbora Slovenske filharmonije preložen na 23. april. In spet 20. aprila, koncert zbora je preložen na maj in z maja na junija. In junija so pa imel čisto ta zadnje dni koncert, ker takrat je Lipovšek bil direktor in zahteval, da mora zbor imeti en a capella koncert na sezono. Oni so vsi peli te vokalno-inštrumentalne koncerte, ampak da en a capella koncert pa morajo imet. In je on tako predstavo predstavil, ker on je naštudiral. Pol je pa seveda bilo narobe. To je bilo leto za letom.

No, pol je pa, ko so Boleta odstavili, je pa Cvetko angažiral Jožeta Hanca. Jože Hanc je pa potem polovico opernega zbora pripeljal sem, da so popolnili filharmoničnega, in temu primerno je bilo tudi petje. In od takrat pa niso imel več a capella koncerta, ampak samo vokalno inštrumentalne koncerte so servisiral, in se spomnim recimo žalostnega konca tega zbora, ko je Oskar Danon



delal *Matejev pasijon*, Bachov, in sicer v eni verziji za klarinete, ki je priredba Roberta Fuchsa, se pravi, čisto drugačna inštrumentacija kot je bila, in on je naštudiral ta zbor in naj bi šli še v Firence s tem koncertom. No in pel je Dermota. Na koncertu so se v eni številki zgubili pa so nehali, pa so še enkrat začeli. No in ravno Dermotovo arijo z zborom, kar je bilo pa strahota – ker jih je Hanc naučil tako –, no, koral, bum f-mol, začnimo, taririri ri ... in tako, no, zdajle pa h-mol ... dal intonacijo in so se naučili h-mol, seveda. Ni jih naučil nobenih iztočnic, od kod ... ker je dur, pa moraš z molom začeti, včasih je mol, pa moraš z durom začeti. Kar plavali so takole. Pa orkester, pol ko je [Rok] Klopčič špilal, so se ujel po kakšnem drugem taktu.

Takrat je bil pa že Darjan Božič direktor in sem šel k njemu. Sem rekel: »Gospod direktor, a mi prosim daste ta zbor eno uro na razpolago za vajo? Eno vajo, da jih bom jaz naučil za Firence tele iztočnice in vse to.« Je rekel, da ne bo nič več – kar je, pa je. Dost je. No in seveda je bila katastrofa. Dermota je zbolel, seveda zbolel v narekovajih, in je rekel: »Pri tej stvari pa ne bom jaz sodeloval.« In ni hotel iti, in pol so dobili enega Markusa ... In jaz se spomnim, ko je kritika pisala, da je bil Oskar Danon kot dirigent podoben staremu avtu, ki ne veš, zakaj se ustavi in zakaj je spet začel iti.

– *A to je bilo v Ljubljani objavljeno ali v Firencah?*

Ne, to je bilo v Firencah. Tam. No ampak pri nas tudi. Saj on, Danon, je bil dober dirigent. On je bil za romantične stvari zelo dober, tudi eksaktno je delal itn. Ampak za Bacha pa sploh ni imel blage veze.

– *Kateri glasbeniki so v šestdesetih najbolj izstopali, od izvajalcev do skladateljev ...?*

To se pravi v 1960-ih sta bila glavna dirigenta Hubad in Leskovic. Več jih ni bilo. Sem in tja je [Ciril] Cvetko dobil kakšen koncert, posebno takrat, ko je bil direktor SF, je tudi kar precej dirigiral. Ampak on je bil en takih dirigentov, ki je imel bolj glavo v partituri kot partituro v glavi. Tako, pač muzike ni bilo. Tako, v operi je bil Žebre, ki je imel dobre predstave.

Zaton ljubljanske Opere se je začel s prihodom Boga Leskovica na direktorsko mesto, ker on je pa tako ... on ni bil organizator. Je rekel zmeraj ... počakajte, imam idejco, imam idejco, in je nekaj takega privlekel ven ... so se s tistim mučili, pa nič ni bilo iz tega. In take stvari. Čeprav je on kot dirigent, za mene je bil dober. Recimo, on je naredil tistele *Zaljubljen v tri oranže*, potem kaj je bilo

še, recimo *Kavalirja z rožo* Straussa, to so bile dobre predstave. No, danes jih več ne spravijo skupaj. Še zdaleč ne.

– *Kaj pa med skladatelji, koga ste takrat nekako občutili kot najbolj prodornega?*

Ja, Ramovš. Veste, jaz sem prvič ga pravzaprav doživel na Dunaju, ko je prišel orkester srednje glasbene šole gor igrat. In so igrali v ta veliki dvorani, v Koncerthausu. In so igral Ramovševi dve stvaritvi, dva koncerta. On ni mogel kot profesor priti nikamor, ker je v cerkev hodil, ga niso pustili niti predavat na srednji in je bilo to tudi stop tudi za Ramovša. Ampak pač njegova dela so pa izvajali. Mislim, da je bil takrat ... da je takrat igral, mislim, da je Grčar igral trobento ... in njegova muzika iz tistega časa je zelo v redu. Bi rekel, to je neoklasicistična, ampak mislim, da zelo kvalitetna. In to glasbo bi morali obuditi. Ne potem, ko ni mogel več pisat, ko je samo še barval, s flomastrom črte vlekel pa kakšno piko naredil. Ker to je bilo pač iz njegovih ... ker se mu je roka tresla in ni mogel več pisat. To boste muzikologi morali malo pregledat. Mislim, njegov opus je ogromen, zdaj je pravzaprav čisto pozabljen. Kakor je prej vsako leto imel vsaj dve prvi izvedbi. Ko je umrl, ko skladatelj umre, ga noben več ne pozna.

To je recimo na zborovskem področju, pred leti, kdo ni izvajal Ubalda Vrabca? Ko je umrl, kot da ni nikoli živel. Pa še prej, kdo ni izvajal Rada Simonitija? Danes nimaš ene Simonitijeve skladbe ... čeprav je on kot skladatelj zborovskih gotovo dober. In vreden spomina. In zato tisti muzikologi, ki pravijo, ja, ta je imel zastarel program, nič modernega ni – to je preveč ozkogledno, to še ni preverjeno, koliko je vredno, pa jaz ne rečem, da ne bi smeli, ker tudi vsak skladatelj naj sliši svoja dela, ampak najbolj zapostavljeni so stari skladatelji. Stari, iz 19. stoletja. Kdo pa še izvaja, recimo, Emila Adamiča? Kateri skladatelj mu seže do kolen? V njegovem ogromnem opusu, zdajle, ko snemamo tole antologijo zborovske glasbe, se človek čudi, kako more biti taka glasba pozabljena. In od recimo osemdeset skladb bo vsaj šestdeset sploh prvič izvedenih. To so pozabljeni. Ker zdajle, ko je Vremšak šel v pokoj, že tudi kar malo pozabljen. Prej so ga izvajali, zdajle, ko bo umrl, ga noben več ne bo ... To je usoda, veste. In pol sčasoma z leti pa le nekaj ostane. Ampak naša zborovska politika ...

– *Kaj pa če pogledate zборе in pesmi iz petdesetih? Mislim predvsem od Gobca pa Pahorja, Kozine ...*

Mislim, da je vsak nekaj dobrega napisal. Da je vsak nekaj dobrega napisal. Recimo Pahor je bil kar dober, dosti inovativen skladatelj. In je nekatere stvari

kar lepe napisal, ampak žal so pozabljene. Mi imamo recimo Kogoja pa Osterca zelo v čislih. Ampak to so včasih take skrotovičene stvari, da iz muzike ni kaj – ampak zato ker je Kogoj, lahko [zapiše] največje bedarije, pa so dobre. Saj ni vse dobro, kar je Kogoj napisal. Ni vse dobro, kar je Osterc napisal. No, ampak se ogromno izvaja, drugi se pa ne. Za mene je poleg Adamiča dober skladatelj Marijan Lipovšek, ki je tudi pozabljen popolnoma. Ja, saj ga noben ne izvaja več. Marijan Lipovšek ... Uroš Krek, pol smo pa že tam. No, pa kar je Lebič zdaj. Ampak on je pravzaprav malo pisal za zbor.

*– Imeli ste izkušnje z zborom Glasbene matice. Kakšni so bili pogoji delovanja?*

Ne, Glasbena matica je imela slabe pogoje. Ker njo so dejansko onemogočili takrat, petinštiridesetega leta so ji premoženje vzeli itn., razen zbor se je še ohranil po zaslugi nekaterih. Zdaj naj bi sicer nazaj dobili to vse premoženje, ampak ga nočejo voditi, nič ne morejo narediti. Takrat so oni imeli slabe zborovodje, in ni in ni šlo. Takrat, ko sem jaz prišel z Dunaja, je bil gospod Kajfež, urar, Tomi Kajfež, ki je bil tajnik in je bil z dušo pri Matici. On je tisti, ki je pravzaprav reševal to zadevo. Je rekel: »Kaj pa če bi prišel malo nam pomagat, a ne?« Takrat je bil zborovodja Borivoj Savicki. Sem rekel: »Ja, pridem korepetirat, če hočete, moški zbor ali pa ženskega.« In je bil Savicki za to: »Ja, pridite, pridite.« Pridem jaz ene trikrat korepetirat moški zbor pa me kliče Tomi Kajfež, če pridem k njemu. Pravi: »Veste, da so našega predsednika klicali na OZNO in so rekli, da če bom jaz tam deloval, bodo Matico razhajkali.« To je bilo leta 1962, 1963.

*– Kako so pa to izvedeli? A je bilo to kje uradno ...?*

Ne, nič ni bilo, to je nekdo povedal ali pa kaj jaz vem, saj v vsakem zboru je nekdo, ki je poročal, kaj se dogaja. In potem sem pa nehal. Ne, veste kaj, vi morate vedeti, da so bili takrat časi, ko recimo Radio ni imel duhovne glasbe na sporedu. Tudi slovenske ljudske pesmi so prirejali. »... saj je Bog ustvarjen tako, saj je ustvarjen tako,« Bog je odletel [iz besedila] in take stvari. No, to vam bodo pa povedali uredniki, recimo Danilo Čadež, kaj je smel dat na program in kaj ne. To so bili hudi časi, takrat, to so bili res ledeni. Pa nesmiselni obenem.

*– Kaj pa potem, ko ste ustanovili zbor Consortium musicum? Kako je to potem sploh bilo izvedljivo?*

Ja, a veste kaj, pogledjte, takrat je gospod [stolni organist Venčeslav] Snoj umrl. In jaz sem pač pol lahko začel malo red delat tudi v stolnem zboru, ker

je bil ostarel, in seveda vsi pevci so z gospodom Snojem mladi začeli in stari nehali. In jaz sem potem malo mlade pridobil itn. In jaz sem videl, da jaz s stolnim zborom ne morem nič kvalitetnega narediti. In sem rekel: »No, dajmo se mladi skupaj dobit.« Pa smo rekli, da bomo mi kaj cerkvenih pesmi posneli. Ampak jaz sem videl, da če bi jaz to storil s stolnim zborom, ne bi bilo nič. In zato smo ustanovili Consortium musicum, nas je bilo ene trideset. Takih, različnih iz cerkvenega zbora, mladih, in smo se prijaviili na notranjo upravo, so nam potrdili pravilnik in smo začeli delovati.

In smo izdali eno ploščo, drugo ploščo, ampak to je bilo hitro konec, ker jaz sem potem iz stolnice šel leta 1970, ker je prišel novi župnik, gospod [Anton] Smerkolj, ki je potem rekel – ker je bil še ta koncil vatikanski –, da zdaj se ne bo več pelo latinsko pri maši. In jaz sem potem rekel, da pod temi pogoji ne morem več delati, ker on je meni pošiljal listke, na notnem pultu na orglah: danes se poje: Arh – Gospod usmili se, Arh – Svet, Arh – Jagnje božje. Ivan Arh je bil organist v Zagorju, tam kjer je on prej bil župnik, Smerkolj. In sem rekel: »To pa jaz ne bom.« In smo se malo takole, smo se dajali, sem pa tja, smo imeli precej sestankov in smo rekli: »Mi pojemo, kar hočete, samo dajte, vsaj eno mašo ob desetih, v nedeljo, da bi se pelo latinsko, kot se je do zdaj. Ne, saj ni nujno, da je glavna maša, pa da je kanoniška, recimo ob devetih pojemo mi slovensko, ob desetih ali pa pol enajstih pa latinsko. Kdor bo hotel, bo pa še to poslušal.« No in ni se ...

– ... ni bilo posluha?

Ni bilo posluha in sodu dno je izbil potem koncert Verdijevega *Rekviema* v stolnici, takrat leta 1970, novembra, ko je potem obdolžil, da smo poškodovali dragoceni marmornati tlak v prezbiteriju, in potem je škof rekel, da zdaj nam ne dovoli več nobenih koncertov v stolnici. In jaz sem potem rekel: hvala, pa sem dal odpoved. No, in tako smo s Consortiumom uporabljali ta prvo, tisto pevsko sobo od stolnega zbora, no, pol se je pa začela kruta zadeva. Smo moral biti pri meni doma.

– Ste pri vas doma vadili?

Vadili, ja. Do leta 1982. Štirinajst let, pa so bile tudi tam težave. Jasno, to je bila petdeset kvadratov soba, nas je bilo pa petdeset, šestdeset, tudi sedemdeset. Je bila vedno vlaga stoprocentna. Smo vedno distonirali in smo se tako fantastično naučili malo višje prijemat, da ko smo prišli v Maribor, smo bili po štirih taktih en ton višje.

– *Niste imeli samo težav s prostorom, ampak tudi s priznavanjem ...*

Ja, to sploh ... Glejte, če vam povem, mi smo delali naprej, smo rekli: bomo. Mi smo plačali, so nam dali prostor in smo pač pol imeli te koncerte. Eni [časopisi] so nam objavljali kritike, še več pa ne. Čim večji uspeh smo imeli, tem bolj so nas bojkotirali. To je po zaslugi gospoda Zlobca. Ideologa. In še danes je isto. No in mi nismo mogli pravzaprav nič delat, dokler nismo bili člani ZKO, takrat ZKPO, Zveza kulturno prosvetnih organizacij. In jaz sem hodil k tisti, ena Minka je bila referentka. Mi smo prošnjo vložili, da bi postali člani. Nismo, nismo.

– *In kdo je to zadrževal?*

Ja, ne vem, ne vem. Niso našli ... niso razpravljali. In mi smo, ko smo začeli izdajati tudi plošče, smo jih delali pri Jugotonu, ker jih pri nas nismo mogli. Ena je izšla pri Helidonu in so potem rekli, da ne smemo takih cerkvenih izdajati, pol smo šli pa v Jugoton. In v Jugotonu so nam potem delali te plošče in smo jih prodajali. Smo jih nosili sem, jaz sam osebno sem jih nosil. Transportiral sem. In nekaj časa je bilo kar v redu. Recimo božične smo kar ... potem pa so kar nenadoma rekli: »Mi ne bi vzeli, zdaj tudi ne moremo toliko prodat, ne prodamo toliko, ne bi vzeli.« In tako smo dejansko, razen tele, tele trgovske zadruga Zvon, nam noben ni hotel več prodajat plošč. In jaz sem vprašal na Elektrotehni, na koncu Miklošičeve, elektro trgovina, je rekel: »Veste, kar naprej OZNA hodi k nam in zahteva račune in mi moramo kazat vso dokumentacijo.« Pol pa pravi, da ne vzame več.

Potem, ker smo imeli v Ilirski ulici v mojem stanovanju pevske vaje blizu tovarne Rog, pa se je partijska celica začela spraševati, kaj pa so to za eni ljudje, ki se kar naprej tam zbirajo. A, ne, treba jih je razhajkat. Razhajkat. No, in potem človek misli, saj to je vse v redu. Pol pa leta mislim da 1978-ega, smo nastopili prvič v Mariboru. Prej nismo mogli, ker nas niso priznali. Mislim, da sem šel jaz leta 1976-ega spet do Ribičiča, ker takrat je bil predsednik SZDL. In sem spet prek ene gospe Krištof, sem jo poznal iz tiskarne Delo, z njenim možem, in on je vprašal, in sem spet prišel k Ribičiču. Sem rekel: »Gospod Ribičič, tle nas ne sprejmejo v ZKO, ampak mi delamo samo glasbo in nič drugega.« Je rekel: »Dobro, bom jaz to uredil.«

Ni bilo štirinajst dni, prideta dva. »Mi moramo pregledat vse vaše prostore in vse vaše delovanje.« In pogledajo vse prostore; stanovanje, ki je tudi zraven, pogledali ... vse noter. »Kje imate dokumentacijo, arhivsko gradivo, kje imate finančno ...?« – »Ja to ima pa računovodkinja.« – »Kje pa je?«

– »V službi, Jožef Štefan ...« – »Gremo k njej, takoj v avto. Naj pride ven, naj gre domov!« Takoj so pobrali dokumentacijo in to, kakšen mesec je trajalo, ko spet pozvoni enkrat pa prinese tisto dokumentacijo nazaj: »Prosim podpišite, da ste prejeli dokumentacijo.« Jaz podpišem. »A je kaj narobe?« Je rekel: »Če bi bilo povsod tako lepo kot pri vas, bi bili lahko veseli.« No, in čez par mesecev smo dobili od ZKPO: vaše društvo je registrirano pod številko 21. No, in tako je bilo.

Takrat, ko sem jaz ustanavljal Consortium, sem ga po vzoru drugih ansamblov, recimo na Dunaju. Na Dunaju imaš filharmonike, ki so špica, pol imaš simfonike, ki so tak vsakdanji orkester, pol so pa še deželni itn. pa radijski, to so pa malo nižji. Ampak pol imate pa Wiener Madrigal Chor, to je bilo polno teh zborov, ki pa so imeli en svoj namen, da so svoj segment produkcije pokrivali. In to je šele potem celota ene glasbene produkcije. No, in ... mi smo se zmenili, da bomo vokalno-instrumentalno glasbo izvajali. Ker za a capella jih je bilo že dosti. Seveda, tam je pa denar. In mi smo dejansko vse zastonj delali. Petinsedemdesetletnica, nismo dobili niti tolarja. Ali dinarja. Jaz delam vse zastonj, ker to ni v mojem interesu, da jaz denar poberem, zbor pa nima denarja za koncerte. In vse smo zastonj delali. Od A do Ž. Vseskozi. Tudi vse tole, vse, kar smo zaslužili s prodajo plošč in kaset, to je vse šlo noter. In včasih, ko so bile te plošče edine, mi smo vedno takoj prodali vsake plošče vsaj dva tisoč izvodov.

– *Kako so pa krožile informacije o tem? Je bilo to od ust do ust?*

Mi smo na vse župnijske urade poslali okrožnice in smo jim dali deset procentov skonto. To je bilo malo, ampak so tudi duhovniki vedeli, da je to eno dobro delo, da ... in so nekateri ja, nekateri pa sploh nič. Saj to je še danes. Oni mislijo, jaz nisem trgovec in s tem se ne bom ukvarjal. In noče prodajat ne časopisa ne verskih knjig. Dočim drugi pa ve, da je tudi to pomoč pri označevanju, pa delajo. Zdaj tudi duhovniki vse sorte probajo ...

– *Kaj pa v sedemdesetih: glasbeniki, dogodki, osebnosti?*

Mi smo imeli čisto svoje področje, mi nismo nobenemu konkurirali. To je glavno, ker če bi komu konkurirali, bi bilo bolj po nas. Ker bi nas ne samo medijsko, ampak tudi politično potolkli. Čeprav smo mi imeli res dobre koncerte in tudi zelo obiskane. Mi smo včasih tudi po dva koncerta imeli, v soboto in v nedeljo. Toliko je bilo zanimanja in sčasoma se je oprijel naših koncertov en disidentski prizvok, čeprav nismo nič hoteli. Ampak so k nam hodili taki, ki so

bili pol disidenti 1990-ega, ko so prevzeli oblast pri DEMOS-u itn. Od takrat jih naprej pa sploh ni več na koncerte. Mogoče so hodili iz kakšnega notranjega protesta na take koncerte. Samo mi smo bili res edini, prvi, ki smo upal božične pesmi pet javno.

– *Kaj pa v osemdesetih?*

No, veste, takrat ... Recimo leta 1980 je mene ustavil en udbovec tamle na Čopovi in rekel: »A veste gospod, a mi lahko pomagate?« Ker je mene poznal, parkrat sva imela že srečanja. »A veste, jaz moram naredit seznam članov radijskega zbora, kdo je pel pri polnočnici pri maši.« Leta 1980! Pa to so bili sami polprofesionalci pa zaposleni. Pa seznam tistih, ki so peli pri polnočnici. Sem rekel: »To vam pa res ne morem povedat, jaz tam nobenega ne poznam. Jaz se nič več ne zanimam tam in res ne vem, kdo tam poje.« In pa sploh, veste, res nisem vedel. To je zanimivo. Ampak jaz sem bil takrat upravnik Družine.

Ko je Šuštar prišel, je videl, da to ni bilo lepo, ker so mene takole sportirali. Jaz sem bil prej v arhivu Slovenske filharmonije, štiri leta, in potem je rekel: »Če ste pripravljeni kaj delat, vam jaz dam, če hočete,« in sem rekel, da bi šel. No, in sem postal upravnik Družine in takrat je gospod Jože Fürst vodil radijski zbor. On je imel to srečo, da je vsak zbor zminiral, strančiral. S svojimi, bi rekel, pretiranimi zahtevami ... jaz lahko zahtevam, kako moraš peti, samo moraš znati peti, ne samo glasovno. Saj vemo ... eni imamo, eni ne. Mi jih nimamo veliko, ki bi res stoprocentno lahko bili profesionalci. Da jih bere, tako kot jaz berem, ob policistih tudi dedki in babice ... tako, bomo eno melodijo zapeli ... tako približno se gre. Ampak to je naš položaj. A razumete? On je pa tamle nekaj ven metal pa ven metal, in jih je ostalo samo še dvaindvajset ali triindvajset, in pa še grozil, da jih bo še, da bo samo šestnajstčlanski zbor naredil ... tisti, ki so še ostali, so se začeli bati in so zahtevali od vodstva, da naj ga odstavi. Posebno zato, ker on je v svojih petih letih in pol posnel niti sto minut muzike. Ja, saj vam lahko kar pokažem, koliko je posnel. Imam jaz seznam.

– *A res?*

Ja. Jaz imam seznam vseh skladb, ki jih je posnel, ki jih je posnel tudi Munih, ki jih je posnel Lebič. Vse. In vem, koliko so delali, in tudi minutažo vem, koliko so naredili. In za pet let in pol, še sto minut ne, to je hudo.

– *Mimogrede, v arhivu Slovenske filharmonije ste tudi delali pet let. Kako je potekalo arhivsko delo na RTV in SF, morda veste tudi za SNG Opero in balet?*

Radijski zbor je imel svoj arhiv. Vseskozi. Ciril Cvetko in Rado Simoniti sta vodila zbor, radijski. Ampak ta prvi, ki je res vztrajno delal, je bil Milko Škoberne, samo on ni bil tako dober in so se ga hoteli znebiti, in so potem dobil Lebiča. Po Lebiču je prišel Munih, po Munihu je prišel Fürst, in po Fürstu sem prišel jaz. Tako je bilo. No in tam so imeli vedno svojega arhivarja in tam so razmnoževali in to je bilo čisto normalno. Dočim v Filharmoniji so pa nabutali arhiv bivše Glasbene matice, društva Slavec, *Ljubljanskega zvona*, vseh teh, ki so jih drugače hoteli peljati v Vevče. Zepič je začel reševati nekaj, vsaj zapisnike Glasbene matice je rešil, in potem je dosegel, da so vse, kar je noter, da so kar v Filharmonijo vozili. In kar se zborovskega materiala tiče, je to danes skoraj nerabno. Kaj meni pomaga, če imam jaz, od Glasbene matice recimo, po 140 izvodov Hubadove priredbe Škrjanček poje, žvrgoli, 140 sopranov, 140 altov, 140 tenorjev in 140 basov? Takale mapa in je ena pesmica noter. To so včasih imeli.

Ampak je pa zanimivo, kako so včasih pel. To je zanimivo. Sigurno so posamezne glasove hranili tudi za preproste pesmi. Ne neke zborovske partiture. No, in to je mnogo, ima še samo zgodovinski pomen in je škoda to uničiti, ampak samo jim prostor zaseda in bi bilo treba to nekam drugam dat. Kot spomin nekatere ohranit. Imajo tam tudi kompleten orkestralni arhiv Glasbene matice in tudi bivšega orkestralnega društva Ljubljana. To je vse tam.

– *Je ohranjen tudi arhiv koncertne poslovalnice?*

Ne, to pa ne. Ne vem, kje je. Vem pa, da v Operi materiala za operete ni več. Vse operete, ker je lahka muza, so rekli, to pa ni več umetnost. Tega mi ne rabimo. In potem so pisali [Oskarju] Kjudru, tamle v Trstu, ko so ustanavljali eno opero, če ga oni rabijo. In so naložili na kamion in so vse peljali tja. Ampak tisto svobodno tržaško ozemlje je leta 1954 ukinjeno in je bilo konec; tisti arhiv so potem deponirali na podstrešje Glasbene matice v Trstu.

– *V Trstu?*

V Trstu, ja. In pred leti, ko jim je to hodilo v napoto, so vprašali v NUK, ali je interes za ta material. In je Loparnik rekel: »Imamo.« In so pripeljali gor. In zdaj imajo to v NUK-u, v eni posebni sobi, neurejeno, nabito ... ampak vsaj je pa tukaj.



– *Je pa ohranjeno.*

Je pa ohranjeno. Ja, če je vse, se ne ve. Je pa sila, če hočejo danes operete izvajati, dobiti slovenski tekst. To je treba več detektivske sposobnosti.

– *Ja, tega nisem vedel. Da je prišlo nazaj.*

Je prišlo nazaj, ja. No vsaj upam, da je vse. Jaz sem hotel Boccaccia in sem dobil Boccaccia, material, ki ga je še Rado Simoniti imel kot dirigent 1943-ega leta. On je šel le pol v partizane, ko je videl, zdajle pa če hočem, moram pa iti. Prej je pa zvesto služil okupatorju.

– *V arhivu Slovenske filharmonije ste delali v začetku sedemdesetih ali...*

Jaz sem delal od 1972 do 1976. Moj pomočnik je bil Viktor Kavalič, jaz sem bil pa vodja arhiva in jaz sem note pripravil, on je bil pa manipulant in je prinesel gor itn. In je prišel en ruski dirigent, ki je [dirigiral] *Šesto* ... jaz sem *Šesto* pripravil, on je pa *Peto* hotel. In pol je pa on mene dal na disciplinsko, da sem jaz napačno simfonijo pripravil, čeprav nas ni noben obvestil v arhiv, da je sprememba programa. In pol so mene zelo prosili, če bi le ostal, pa tako ... Od partijske celice do vseh ... da bi jaz le ostal. Pa nisem hotel.

No, ampak takrat so celo pri radijskem zboru, to še nisva niti omenila, so iskali drugega zborovodjo. Pa grem. In ne grem, in nisem šel. In je imel on še eno sezono. In naslednjo so spet prišli, da naj grem, pa naj grem, pa naj prevzamem. Sem rekel: »Ne. Ne.« K meni je hodila Strenrjeva Marinka, ki je bila kot producent zboru, in jaz nisem hotel, sem rekel, da ne grem tja.

– *A je bil razlog za to, da niste hoteli?*

Ne, jaz nisem hotel, bojo rekli, da sem ga jaz spodrinil ali pa kaj takega. Zakaj? Sem rekel, to je težko. Enega kolega spodrinjati. In potem so pa začeli še novo sezono, takrat je bilo pa novembra konec. Je bil en tak porazen koncert, pa še nekaj, in pride k meni Dušan Velkavrh kot direktor produkcije, je rekel: »Lepo vas prosim, če pridete, ker če vi ne boste prevzel, bomo mi zbor ukinili. Čez en teden se oglasim.« In jaz sem premišljeval, pa sem se tudi zanimal. »Ja,« pravi, »ampak takega zboru je pa škoda, če bi ga ukinili ... dajte prevzet, zakaj ne?« Potem pa sem prišel pa sem rekel: »Bi prevzel, samo politično ...« Pravi: »Bomo mi uredil.« In spet čez en teden: »SZDL nima nič proti, da pridete.« To je bilo leta 1984.

No, in potem sem pa prišel. To je za mene bila smrt. Namreč, ker potem se je pa začela gonja proti meni. To se pravi Fürst, pa ... kakor da sem jaz kriv. Pa sem rekel: »Prosim dajte povedat Fürstu, da jaz nisem želel prit.« – »To bomo že mi vse uredil ...«

Saj zdaj pa so ta nasprotja med Akademijo za glasbo in Pedagoško akademijo, Glasbeni oddelek. To je bila non stop rivaliteta, to se niso mogli ... to se pravi, Lebič, Fürst, Loparnik, Jež, pa naš Krek je bil nekaj časa gor.

– *Na Pedagoški?*

Ne, mislim, da ni bil. Ampak on je v tej skupini bil skozi. V tej skupini, to se pravi simpatizer, ker on tudi še ni bil na Akademiji. On je zelo pozno prišel na Akademijo. No, ampak ti so potem začeli tako gonjo proti meni, da je to bilo ... prej si nekje bil, pol pa nič več ne znaš pa tako naprej. In čeprav sem jaz dobil šestkrat zlato v Mariboru, in to dostikrat prvo mesto, nič ni pomagalo. Nihče ni pisal o tej zadevi. Če je Consortium musicum zmagal, še rezultatov niso objavili v časopisu. To je zmeraj.

– *Vezano na poročila, kritike ... Kakšno izkušnjo ste imeli z recepcijo svojega dela?*

Jaz vam lahko povem, bom pisal eno knjigo.

– *O čem?*

Kaj bo naslov knjige? Saj vam kar povem ... *Beda slovenske glasbene kritike.*

– *Boste res pisali?*

Bom. Imam že nekaj ... samo zdajle nimam še časa.

– *To bo pa zanimivo branje.*

A veste zakaj? Ker, veste, kritiki pri nas sploh niso kritiki. To so prvič samo zapisovalci svojega mnenja, kar pa ni zadosti za kritiko. A veste, ker oni nima-jo izobrazbe, oni nič ne vedo. Pa tudi nesramni so. Recimo tale Dobovišek: Jure Dobovišek sploh nima nobene glasbene izobrazbe. To je pravi kopitar. Njegovo hrepenenje po glasbenem znanju je že v prvem razredu srednje

glasbene izpuhtelo. Zdaj nenadoma je pa kar vrhunski kritik. Njegovi viri so revije plošč. Tiste plošče, ki jih izdajajo, ta prvo napiše kritik malo o skladbi, pol pa še kakšna je izvedba. Tam se žargona naleze ali pa tudi kaj prepíše, da pa rečem o skladbi sami, tako in tako, ne ... napiše, pa je ... Včasih so bili kritiki, ko je bil Tit Vidmar, urednik kulturne rubrike, so pisali res kritike. Se pravi, so bili kritiki. V poletju je pa en kritik šel na Dubrovniški festival, en je šel na Salzburški festival, en je šel v Bayreuth, to se pravi, da so dobili eno, bi rekel, malo nagrade za tisto, ker so celo leto hodili na koncerte pa pisali. Od zdaj, odkar je pa Marjan Zlobec tam, gre pa on na vse festivale, zamorci naj pa pišejo doma.

– *Ja res je.*

In on ima toliko glasbene izobrazbe kot Dobovišek. Pa še manj.

– *In kdaj bo knjiga predvidoma izšla?*

Ne vem, če bom jaz doživel. Ne, veste, ker jaz mislim napisat od vsega začetka. Ne, ker en tak Dobovišek je bil tudi Marij Kogoj v svojih kritikah. Saj Marij Kogoj tudi ni nič znal, pa je pisal take kritike, da so bile uničujoče. Največ jih je v Operi.

– *Spomini na kritike nekdanj ...?*

Jaz sem vse poznal. Rafael Ajlec je bil, bi rekel, od vseh mož še najbolj pošten. Najbolj pošten, pa tudi dosti je znal. In on ni bil kritik zato, da bi uničil stvar, ampak je tudi pozitivnega kaj našel na koncertih. Ker kritik mora najprej dobro najt, pol pa rečt: to pa mogoče ni bilo čist dobro, pa to in to ... Kritik mora voditi interprete. Ne pa, da jih v nič ... kakor češ, kaj pa ti tamle gor delaš, ki nimaš pojma? Ne, v resnici pa sploh on, kritik, nima pojma, kaj se pravi eno izvedbo naredit. Npr. jaz izvajam en oratorij. Prvič, neznan, v Ljubljani ne moreš dobit ne plošče ne literature ... kritik pride noter, se usede v fotelj, se zavleče in tam bere to. In mu je nenadoma vse jasno. Tempa niso bili v redu, ta tisti dramaturški lok ni bil dovolj napet ali pa je bil napačno napet. Pa vse ve. Vse ve. Recimo, ti se ukvarjaš, preden daš na spored, pol leta s tem delom. Pol pa še tri mesece študiraš. In nič ne veš. A kritik vse ve. Blagor mu.

Ja, a veste, jaz tudi priznam, da se vidi, če je res čist zanič. To ni treba biti brihten. To tudi preprosti ljudje vedo. Da ni nobene intenzitete ali nobene ... da je fouš. To vsak lahko piše. Ampak to je pri nas redkokdaj še slučaj. Včasih

je, recimo, posebna zborovska produkcija zelo napredovala. To je še v primeri s prej ... ne da primerjat. Pa še zdaj ne, tudi Muniha poslušajte. Munihove interpretacije APZ, ki je bil legendarni zbor takrat za tiste čase, ker je imel razprodano dvorano kot ne vem kaj. To je žal, so se tudi časi spremenil, in danes tudi APZ, je lahko še ne vem kako dober, pa ne more napolniti dvorane. To je tista žalost veste, ker zborovska muzika ni več interesantna.

– *Pa se vami zdi, da je ves sistem glasbene ponudbe drugačen?*

Ne, ne, sploh ne. Glejte, število abonentov vedno pada. Tudi filharmonično. To se pravi, prej jih je bilo 1300, 2600, danes jih imaš še 1600. Pade, še 300 naj jih pade, pa bo samo en koncert na teden dosti. Ne več četrtek, petek. Kar niti ne bi bilo škoda, veste, ker bi bil en dan več za vajo. Veste, orkester SF je kar v redu orkester. Oni, če se skup vzamejo in naštudirajo dobro z dirigentom, zašpilajo enkratno, tudi lahko za ploščo in vse in je eksaktno. Razlika med njimi in res vrhunskimi orkestri je ta, da res ogromno časa rabijo, da se naučijo. Recimo ameriški orkestri. Oni imajo dve vaji pa imajo koncert. Ker on ni plačan od vaje, ampak od koncerta. Ne da bi se učil. A razumete? To je ta razlika.

– *Če se vrnem na kritike ...*

Se spomnim Švare. Švara je pisal za *Poročevalca*. Škerjanc je pisal. Škerjanc je bil tako soliden, nobel kritik. Potem je Uroš Prevoršek prišel pa pisal tudi vse sorte stvari, in tudi včasih čudne. Npr. ko je premiera Richarda Wagnerja *Leteči Holandec*, čez pol leta pa premiera Richarda Straussa, *Ariadna na Naxosu*. In pol napiše: »Kakorkoli ocenjujem to opero, ampak mislim, da je en Richard na sezono zadosti.« Ker ni imel nobene afinitete do Richarda Straussa. Za take stvari, glejte, je še hujši recimo Peter Kušar. Recimo, kako more biti nekdo kritik, ki za kompletno romantično obdobje pravi, da to sploh ni umetnost. Recimo, da je Mendelssohn šmoren, Brahms je šmoren, posebno pa Dvořák, ki ga slišat ne more. Po moje tak sploh ne more biti kritik.

Gabrijelčič ja, on je bil ... potem na ZKO oz. ZKP ... No, on je, veste, on je zelo političen človek. On je samo po politični liniji prišel gor. Po politični liniji. Pa se zdi tam en Bogdan Babič ali kaj je že bil, iz Trsta, in [Anton] Nanut ravno tako. To so bili partijci. To so bili partijci, težki. In sta oba prišla po partijski liniji v Filharmonijo, za umetniškega vodjo pa direktorja. Ampak jih kolektiv ni hotel. Nista mogla nič, sta morala iti.

– *Kaj pa Gabrijelčič kot kritik, on je precej pisal ...?*

Ja, on je pisal, sam mislim, da te kritike ne zdržijo, nobene kritike. On je premalo znal ali pa enostransko je nekaj znal in je tudi malo fantaziral.

– *Načrtno?*

Ja. Recimo, Kuret je tudi, recimo, negativno pisal o Zlati Ognjanovič, ji je praktično skoraj kariero uničil. Mu ni bila všeč in je pisal ... In zdaj na primer, mislim, da se dosti z vokalom ukvarjam, in jaz ne upam nobenemu mlademu rečt: »Ti pa boš, ti pa ne boš.«

Ker, a veste, kriza vokala je v tem, da nimamo enega dobrega glasbenega pedagoga, vokalnega. V celi Sloveniji nimamo. In tudi drugod ne, da ne boste mislili, da imajo na Dunaju ali pa v Salzburgu, jih gor pošiljamo zdajle že ene par let, te ljudi gor, pa noben nič ne naredi. Nič. Nič.

– *Če se samo še malček vrnem k radijskemu zboru in izbiri programa: kako je potekal ta protokol izbire, koncertov oz. tega, kar ste snemali ...?*

Z radijskim zborom sem jaz sam izbiral.

– *Ste sami izbirali, ni bilo nikoli kakšnih direktiv od zgoraj?*

Nobenih. To se pravi, celo to, da sem jaz prvič izvajal pesmi, ki jih je napisal za, mislim, dvajsetletnico zbora, ki niso bile nikoli izvedene. In sem jih jaz izvedel.

– *Čigave?*

Marjana Lipovška, na besedilo tegale Vinka Beličiča: *Češminov vran, Povožena ptica*, vse to. To je bilo pet pesmi in Vinko Beličič je bil emigrant. In sicer, v Trstu je poučeval slovenščino. Ampak nič drugega ni bil, ni bil nikoli domobranec, ne, drugega nič. Ampak bil je samo emigrant. In te pesmi so bile objavljene v *Koledarju Mohorjeve družbe*, ne vem katerega leta. Mene je Lipovšek sam priporočil, ja, prvi, če je pri nas izšlo. Pravi: »Mene so pesmi presunile. In sem si rekel, to moram jaz uglasbit.« In je uglasbil, in vem, da je Munih za dvajsetletnico zbora že to študiral, ko so morali ustaviti sporede, ko sem jaz prišel, je bil Munih še vodja programa. In sem rekel: »Kaj, a to se že lahko izvaja?« Je rekel: »Ne vem, bom jaz vprašal Cirila Zlobca.« Ciril Zlobec je bil pa tudi v svetu RTV. Ja, je rekel, da ne. Da naj kar pustim pri miru to.

In meni se je zdelo neumno, in jaz sem rekel, saj kaj bo pa on to vedel, mi jo bomo peli, pa bo. In smo jo posneli in na koncertu peli. In to vem, da je pol še Lipovšek šel tudi v Zemono, ko smo peli te pesmi, da jih je še dvakrat slišal in mi je tako zahvalno pismo poslal.

*– Ko primerjate današnjo »klimo« s tisto v šestdesetih ali pa v sedemdesetih letih 20. stoletja: v čem vidite glavno spremembo?*

Jaz ne vidim nobene spremembe. Vidim samo toliko v tej demokraciji, da je kultura postala del ene kriminalne združbe. To se pravi, da so kulturniki del kriminalcev, po katerih lahko vsi pljuvajo. Da, posebno, kar se tiče kulturnih strani *Dela* ali pa tudi v *Dnevniku*, da oni nimajo nobenih kritikov, nobenih, bi rekel izobraženih ljudi in da pravzaprav umetniki pravzaprav brez vodnikov tavajo, oz. delajo, kar hočejo. Jaz ne vem ... kaj naj bi recimo, odkar je Ramovš umrl, saj imamo res Društvo slovenskih skladateljev, ampak kaj ... A imamo še kakšnega takega, ki bi res kaj dobrega napisal, oz. da je eden vodilnih? Jaz ga ne vidim. A vi veste za kakšnega, dajte mi rečt, pa bom jaz rekel: res je.

---

## Samo Hubad

(Pogovor se je odvil 4. 6. 2001 v prostorih Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.)

### O maestro Samu Hubadu (17. julij 1917, Ljubljana – 31. avgust 2016, Skaručna)

Samo Hubad, eden najuglednejših dirigentov, se je učil glasbeno teorijo pri Slavku Ostercu in dirigiranje pri Danilu Švari. Po diplomi 1941 ter izpopolnjevanju pri H. Schmeidlu in Carlu Zecchiju v Salzburgu in Vaclavu Talichu je v Pragi desetletja opravljal najvidnejše dirigentske vloge.

Kot operni dirigent in zborovodja se je ljubljanskemu občinstvu prvič predstavil že v sezoni 1942/1943 v SNG Opera in balet Ljubljana. Tu je deloval do leta 1958, v letih 1948–1952 tudi kot direktor. V letih 1959–1964 je bil stalni gost v Operi Hrvaškega narodnega gledališča v Zagrebu, med letoma 1955 in 1957 pa tudi dirigent Zagrebške filharmonije. Kot soustanovni član Slovenske filharmonije je med letoma 1947 in 1966 deloval kot vodilni dirigent te ustanove. Od leta 1966 do upokojitve leta 1980 je vodil Simfonični orkester RTV Slovenija, ki mu je podelil naziv *častni dirigent*.

Že pred drugo svetovno vojno se je uveljavil kot korepetitor in zborovodja Glasbene matice in jazz glasbenik (kot kontrabasist je igral v prvi zasedbi današnjega Big Banda RTV Slovenija, ki ga je leta 1945 ustanovil Bojan Adamič). Po drugi svetovni vojni pa se je posvetil tako opernemu kakor tudi koncertnemu dirigiranju. Kot gostujoči dirigent je vodil čez šestdeset orkestrrov po vsem svetu in zapustil vrsto odličnih posnetkov tako slovenske kot tudi svetovne glasbene literature.

### Nagrade in priznanja

- 1948 Prešernova nagrada za dirigiranje opere *Soročinski sejem* M. P. Musorgskega
- 1953 skupaj s Hinkom Leskovškom Prešernova nagrada za dirigiranje opere H. Sutermeistera *Romeo in Julija*
- 1958 Prešernova nagrada za dirigiranje opere *Črne maske* M. Kogojca
- 1960 Somenica Hrvatskega narodnega kazališta

- 1973 Župančičeva nagrada
- red zaslug za ljudstvo s srebrnimi žarki
- 1979 nagrada Društva slovenskih skladateljev za najzaslužnejšega izvajalca slovenskih skladb
- pet nagrad Orfej za posnetke v Jugoslovanski radioteleviziji
- 2000 častni občan občine Vodice
- 2001 srebrni častni znak svobode Republike Slovenije
- 2002 častni član Slovenske filharmonije
- 2005 častni dirigent Simfoničnega orkestra RTV Slovenija

2016 Staš Potočnik in Borut Loparnik. Portret slovenskega glasbenika: Samo Hubad. RTV SLO, 4. 9. 2016.

## Pogovor s Samom Hubadom

– *Kako vidite odnos nove politike do glasbe v letih po drugi svetovni vojni?*

Verjetno mislite na odnos nove oblasti v glavnem do moderne glasbe. Tu je nastal en problem. Ta problem je pa nastal zlasti v tem, ker je večina levo usmerjenih, to se pravi Osterčevih ljudi, šla v partizane. In so bili potem, ko so prišli v partizane, soočeni z dejstvom, da je sovjetska kultura, ki je na nas, jasno, vplivala, umetniško usmerjena retrogradno. Osterčevstvo je bilo tam popolnoma prepovedano. Nekateri ljudje, ki so šli k partizanom – to je bil Šturm, to je bil Šivic, to je bil Arnič – so pisali naprej, tako kot so prej pisali, drugi se niso priključili nobenemu sodobnejšemu oziroma tem modernim strujam. Arnič je na primer pisal tako kot prej. Kozina je pisal tako kot prej. Nanju ni nič vplivalo. Vplivalo je pa – ne bom rekel da s pritiskom, čeprav je pritisk bil – zlasti na Švaro. Švara je na primer takrat napisal opero. Prej je napisal več oper in te so bile vse formalno in harmonsko v zelo naprednem slogu. Potem pa je napisal *Prešernovo mladost*. Bil sem prisoten, ko je zato, da bi se stvar izvedla v ljubljanski Operi, poklical gor v sobo št. 9, kjer je bil zbor, tudi Vidmar je bil prisoten (in še nekaj ljudi poleg mene), ko jim je igral uverturo k *Prešernu*. Ta je bila pa seveda v popolnoma normalnem starem slogu. Zelo poljudna itn. S tem je on prepričal ljudi, da so opero potem smeli dati na repertoar.

Videti je, čeprav se ne spomnim točno, da prepovedano seveda ni bilo nič, vendar nihče, ki je bil vodja ene inštitucije, ni rad tvegala, da bi dal na repertoar



nekaj, kar bi oblasti prepovedale. Mislim, največ bi o teh stvareh vi zvedeli, če bi šel brat kritike koncertov. V kritikah so se v glavnem [držali] teh političnih navodil. To se pravi, kritiki so obsojali sodobnejši pristop. Takrat je nekaj ljudi popolnoma spremenilo svoj stil.

*– Je bil Švarov slog zelo odvisen od tega?*

Od takrat naprej je bil odvisen. Takrat je pisal, se mi zdi, neko istrsko simfonijo za godala. No, kar je napisal kasneje, je bilo bistveno v nesorazmerju s tistim, kar je pisal prej. Tudi Šivic je na primer spremenil slog – za nekaj časa. Potem je prišel spet nazaj, saj stvar ni imela nobenega smisla v bistvu.

Nerodno je bilo tudi to, kajti Šostakovič, ki je bil takrat komaj priznan pri nas – muzikologija oziroma kritiki se z njim sploh niso ukvarjali. Kajti on je bil viden vedno tudi v svetu kot »reklamant«<sup>1</sup> sovjetske združbe. De facto. Vsebinsko pa se izkaže – vsaj nam, ki smo delali na teh stvareh –, da je bil točno nasprotje. To ste vi potem lahko prebrali v knjigah, ampak jaz sem to čutil že prej, jaz sem Šostakoviča prvi izvajal v Ljubljani – poleg Matačiča, ki je v Ljubljani izvedel njegovo *Prvo* tik pred vojno. S Šostakovičem si ni mogel nihče pomagat.

*– Je bilo v tem obdobju jasno, od kod prihajajo pritiski? Ali so bili ljudje, kot je bil Zihlerl sploh za celotno kulturo, resnično odločilni tudi za glasbo?*

Na glasbenem področju ne. Na glasbenem področju nisem nikdar slišal, da bi imel Zihlerl kakšno pripombo. Seveda, vsi so se radi držali tega, da se ne zamerijo. Pritisk ni bil izvajan javno. Ampak to je dovolj. Direktor Opere denimo rajši ni dal na spored kako delo, za katerega je vedel, da ni v toku trenutnega političnega položaja. Ni mu bilo prepovedano, ampak zakaj bi se eksponiral, si je mislil. In res, kritiki bi ga seveda napadli. Kritiki so se namreč sorazmerno močno držali tega.

*– Je v prvi polovici petdesetih bilo tudi v glasbi kaj podobnega polemikam, ki so jih sprožili literati (J. Kos, Krleža, Vidmar)?*

V glasbi se ne spomnim, da bi bile javne polemike. Morda so kdaj bile, pa se ne spomnim več. Torej ne trdim, da jih ni bilo.

Glasba je sploh pri nas tista, ki skriva svoje noge kot kača. Na vseh področjih so – pri nas v glasbi skoraj nimate afer. Čeprav so bile hude afere, ampak globoko skrite. Dočim so literati to zmeraj obesili na veliki zvon, v glasbi se pa ni

nič vedelo. Na raznih vodstvenih položajih se niso zamenjali ne v Operi ne v orkestrih, to se ni nikdar vedelo. Na primer, ko sem jaz zapustil [Slovensko] filharmonijo, ali pa ko sem zapustil Opero, ni bilo enega članka, nikjer. To je tako, kot da se ni nič zgodilo. Razumete?

– *Vem, da je težko dobiti kakršne koli podatke o tem, zakaj je kdo zamenjal službo.*

Ja, ja, ker je neznano.

– *Mogoče se podatki vendarle kje skrivajo.*

Ta stvar pri nas že sto let drži. Že če gledate Glasbeno matico, če ne bi napisal Mahkota tistega dolgega spisa, saj menda je ohranjen, se ne bi o Glasbeni matici vedelo nič. Takrat se o tem ni pisalo, to so bili notranji zapisniki. Tudi po vojni teh stvari ni bilo. Slišale oziroma občutile so se posledice, ne pa razlogi oziroma način, kako je do teh posledic prišlo.

– *Sistematične skrbi za »vzgojo« v glasbi ni bilo? Pri kritiki recimo, je bil eden problemov ta, da so kljub nekaterim pozivom, ki jih je občasno naslavljalo na časopise Društvo slovenskih skladateljev, da v časopisu ni bilo odmeva. In tisti, ki so ta čas pisali, niso bili sistematični ...*

Sistematičnih sploh ni bilo. To je en poziv, ki nima nobenih posledic.

– *Kako so se v glasbeniških krogih odražali glasbeni dogodki iz domovine in tujine?*

Torej, zelo težko je bilo sploh dobit vpogled v to, kaj se v svetu dogaja na glasbenem področju. Izposojnina za orkestralne materiale teh sodobnih skladateljev je bila tako velika, da nisi mogel tega plačati. Tako pri nas recimo sploh ni bilo izvedb Bartókovega *Konzerta za orkester*, Bartókovega *Klavirskega koncerta*, potem kup stvari sodobnih, recimo Prokofjeva – stvari, ki so bile že dvajset, trideset let v svetu znane. Kajti Radio je zelo malo tega izvajal, povrh Radio ni dovolj, saj ponuja posplošeno informacijo, pa še to tistim, ki se za to zanimajo. Danes tretji program posluša nekaj ljudi.

Nisi prišel do tega. Ni bilo tujih dirigentov. Strašno težko si jih dobil, ker ni bilo denarja. Za izplačilo honorarjev si komaj kaj dobil. Jaz sem imel to srečo, da

sem dobil nekaj izjemnih svetovnih dirigentov, ampak takrat so bili mladi. Jaz sem vedel, kdo so, in takrat so prišli v Ljubljano z veseljem, saj je mlad človek srečen, da dobi koncert. Na vsakem koncertu se uči. Oni so šli za minimalne honorarje, vendar so bili ti honorarji trikrat višji od naših. Danes je to menda drugače.

– *Kje ste se sami informirali o dogodkih v tujini?*

Jaz sem bil v Salzburgu leta 1947, potem sem bil v Pragi leta, zdi se mi, 1948. V Pragi sem prvič slišal za Bernsteina, da je neki genij zdaj v Ameriki, ki se imenuje Bernstein, ki da je najboljši. To sem prvič slišal v Pragi. Ali pa recimo za pianista Gulda. Guld je takrat dobil neko nagrado. Tudi Šostakovič je bil tam, njemu sem obračal note, ko je snemal svoj trio itn.

– *Ste ga osebno poznali?*

Osebno. Smo bili dvakrat, trikrat skupaj. Zanimiv človek je bil.

– *On je, če samo za hip preskočim v šestdeseta leta, tudi gost na Zagrebškem bienalu.*

Šostakovič?

– *Ja.*

Mogoče, ne vem. Sem pozabil. Ja, verjetno, možno. Namreč človek sledi, pa pozabi. Meni je ostalo v spominu, ko sem bil z njim v Varšavi. Smo se našli. Potem sem se našel z njim v Pragi, ko so izvajali prvič v inozemstvu njegovo *Osmo* simfonijo. Jaz sem sedel s Talichom, Šostakovič je sedel v prvi vrsti in si je trl glavo. In bil je ves živčen, do skrajnosti, ker je vedel, da ga bojo doma raztrgali, kot se le more. Je imel pa ogromen uspeh. Saj to je res izjemno delo.

– *Je bilo čutiti spremembe po informbirojevskem letu 1948?*

Se je začutilo. Sigurno. Ni bilo več pritiska. Pritisk ni bil tako močan, oziroma je bil brez zaslombe. Ker je bila dotlej v ozadju le zveza, pa Ždanov. Ko pa smo 1948-ega mi prekinili s tem, se je tukaj sprostilo. Potem se je ta problematika nehala.

– *Postopno, do 1960, kasneje ...?*

Polagoma. Ampak, v bistvu, saj pravim, pritiska ni bilo nikoli takega, da bi onemogočili komu, ki je komponiral delo. Ker ne bi bil izvajan tisto leto, je bil pa čez pet let. Ampak naši komponisti so bili vajeni, da so dobesedno z mize šli na pult.

– *Leta 1951 je začela izhajati Slovenska glasbena revija. Kako je odmevala?*

Glasbeniki se pri pisanju ne morejo izkazati. Malo jih je, ki so bili pismeni v tem smislu. Zlasti pa ne, da bi se pisno borili za kaj. Kajti on se lahko za kaj bori z dobro kompozicijo. Za to ste pa muzikologi tisti, ki vas učijo govoriti in pisati. To je velika razlika.

– *Je bil razlog neodmevnosti Slovenske glasbene revije v »naravi stvari«?*

Ja, sigurno. Vam povem pripetljaj. Nekoč je menda [Uroš] Krek prišel na sestanek Društva slovenskih skladateljev. Beseda je tekla ravno o tem, kako je treba komponirati. Dejal naj bi, da bo glasba taka, kakršno bo sam napisal, kakršna bo v komponistovi pisavi. Vi lahko pišete, seveda, in tudi pisanje je vplivalo. To je pa res: če je neki kritik neko kompozicijo priznal ali pa jo je slabo ocenil. No danes take kritike sploh ni. Danes ni slabe ocene. Danes imajo vsi enako dobre ocene. To je žal tako. Je pa res, kriteriji so se pri nas popolnoma podrli.

– *Kako se spominjate začetka šestdesetih let, ko se prostor postopno odpre, vrsta skladateljev gre predvsem na Varšavsko jesen, informacije postanejo dostopnejše?*

Se pozna pri nekaterih skladateljih, ja. Ko je bil enkrat na televiziji Primož Ramovš, je rekel, da je videl, kako je treba ustvarjati, ko je prišel v Varšavo. Torej to je izjava, ki je zame zelo vprašljiva. Potem bi bilo zelo enostavno. Greš, nekaj slišiš oziroma vidiš – in on je potem tudi tako komponiral. Vsak se pa seveda ne pusti vplivati, vsak ne vidi izhoda v enem. Če je človek toliko star, kot sem sam, doživi veliko sprememb. Spremembe so v glavnem modne. Vedno je tistih, ki zagovarjajo neko strujo, neko usmerjenost v glasbi, več kakor tistih, ki tako pišejo. Ker tisti, ki pišejo in so tudi nekaj časa o tem prepričani, verjetno kmalu popuste. Žal, ali pa hvala Bogu, je pri muziki le uspešnost ene kompozicije tista, ki ji da življenje. Namreč uspešnost je seveda razumljiva lahko na več načinov. Lahko je trenutno popolnoma neuspešna, ampak če ne na prvi, kot Bizetova *Carmen*, pa na drugi izvedbi obstane. Nekje enkrat pride do preboja, če je stvar kvalitetna

kot kompozicija. Sama smer, usmerjenost, ne da nič. Violinski koncert Albana Berga je sprejemljiv za široko publiko zato, ker je formalno, kompozicijo in vsebinsko polno delo. Če tega ne bi bilo, če ne bi bilo nobene vsebinske izpovedi, bi bilo prazno. Potem bi se enkrat slišalo in izginilo, kot pri vseh stvareh.

– *Bi lahko rekli, da je politika drugače vplivala na delovanje Filharmonije in drugače na Opero?*

V Operi smo imeli razmeroma zelo sodoben repertoar. A pri nas se stvari popolnoma pozabijo.

Pri nas smo imeli režiserja Hinka Leskovška, ki je delal čisto moderno. Izredno dobro. Priznala ga je cela Jugoslavija. Delal je v Zagrebu, delal je v Skopju, potem so ga povabili celo v Berlin. Tam se mu je nekoliko zalomilo zaradi nekega dela, vendar se to lahko zgodi vsakemu človeku, to ni hudega.

– *In tu ste vi pripomogli ...*

To sem jaz delal. V glavnem sem vse to jaz delal. Jaz bi delal tudi, saj to vem, *Tri oranže*. Ampak sem šel takrat v zagrebško Opero. Skratka, delati sem hotel spet malo normalnega, sem delal same slovenske novitete. Sem delal Kozino, sem delal Poliča, *Desetega brata*.

– *Leta 55 je Vodušek kritiziral pomanjkanje slovenske operne produkcije in reprodukcije. Kako je bilo z jugoslovansko operno sceno?*

Vsi so skušali prezentirati svoje stvari, to se spomnim. Skratka, dajali so sodobne slovenske, domače stvari. Saj smo mi tudi dajali, ampak jih ni bilo. Vem, pri nas poznam komponiste, najmanj dva, ki sta hotela delati take stvari, ampak niso prišli do libreta. Ker za opero je libreto odločilen. Razen če nisi Verdi, da se lahko odločiš za kaj takega. In de facto je bil to velik problem. Krek je hotel pisat opero in je iskal libreto, ampak ga ni zadovoljilo.

– *Formalne povezave z drugimi ustanovami, reciva z Zagrebom, Beogradom ... je bilo to urejeno?*

Pretok je bil. Recimo prvi dirigenti posameznih republik smo se zmeraj menjavali. Jaz sem hodil v Zagreb, Horvat je hodil k nam. Jaz sem hodil v Beograd, Zdravković je hodil gor. Torej vsako leto so bile te menjave. In jaz sem vedno, kadar sem šel, v Zagrebu ali v Beogradu izvajal slovensko delo. Kamorkoli sem

šel. To sem smatral kot dolžnost. Tako da so doli spoznali vse naše stvari, kar sem jih izvajal.

– *Gostovali pa ste tudi na tujem ...*

Ja, jaz sem bil ogromno, po celi Evropi sem gostoval. Ko sem šel ven, sem imel vedno slovensko delo.

– *Je bila kaka zapoved, kaj izvajati in česa ne?*

Izbira je bil popolnoma prepuščena meni. [Uroš] Krek, [Danijel] Škerl, Ramovš. Zavisi seveda, kam bi šel. Seveda sem se s svojo izbiro včasih malo zameril nekaterim skladateljem ...

– *So skladatelji hodili v tujino pred letom 1960?*

Skladatelj ni mogel iti v tujino. Namreč ni imel interesa. Sploh nihče med skladatelji ni bil samo skladatelj. Vsi so imel službe in tistih služb ne moreš pustiti. To si je dovolil en Kelemen, to si je dovolil naš pozavnist Globokar. Ampak to je drug svet, drug pogled na vse skupaj.

– *Izjeme?*

Ja, to so bile izjeme, ki so bile zelo v to usmerjene.

– *V povezavi s šestdesetimi leti nekateri zgodovinarji govorijo celo o liberalizmu in popolni svobodi, v mejah seveda, ki jih je dopuščal režim. Kako se od takrat naprej pozna ta svoboda, oziroma o kakšni svobodi lahko govorimo? Vi ste še vedno lahko sami izbirali programe.*

Ja, saj to smo ves čas lahko. Torej tu ni bilo nobene prepovedi. Če je bila prepoved, pravzaprav to je prehuda beseda. Vedelo se je, da do leta 1948–49 ni kazalo izvajati Weberna. To je bilo jasno.

– *Pa cerkvena glasba? Nekateri skladatelji so sicer lahko delali, pisali, pa vendarle ...*

izvajalo se jih ni. V Beogradu sem lahko izvajal Verdijev *Requiem*, v Ljubljani ga nisem nikdar. Sploh nobene verske kantate religioznega značaja ni bilo na

koncertnem odru, čeprav mislim, da ni bilo prepovedano. Tu in tam je kaj uspelo.

– *In kdaj se je to otoplilo?*

To se je otoplilo šele zdaj v novi Sloveniji. De facto se je to otoplilo. Zdaj je pa že skoraj tega več kot ostalega. Zdaj gremo v nasprotni ekstrem. Če tretji radio program poslušáš, je cel na orgle. Čeprav vem, da orgle niso samo instrument religioznega karakterja.

– *V sedemdesetih letih ponovno začne izhajati Cerkevni glasbenik in takrat je bilo že manj trenj glede cerkvene glasbe v primerjavi z desetletjem po vojni.*

Seveda, seveda. Glasba je bila ves čas več ali manj ob strani, ker ni nevarna. Nevarna v tem smislu, kot je lahko literatura.

– *Kot dirigent ste lahko odločali o vseh pomembnih rečeh?*

O programih se je v Operi odločal sosvet. Odvisno je bilo od tega, kdo je bil direktor. On je imel lahko sosvet dirigentov in režiserjev in so skupaj predlagali in se skupaj odločali. Odločilno pa je bilo seveda tudi to, kakšno zasedbo bi imel na odru. Za vsako stvar je potrebna adekvatna zasedba. Zato so bili programi zelo odvisni od tega. Recimo med vojno nismo imeli kupa stvari. Takrat se je pač kuhalo z vodo. V simfonični muziki je bilo pa lažje, bistveno lažje. Tam si lahko izbiral, kar si hotel.

– *Katere skladatelje ste radi izvajali?*

Torej, vedno in seveda najprej se je izvajalo tisto, kar je bilo najnovejše. To je jasno. Ker tisti, ki je trenutno napisal nekaj, je imel veliko verjetnost, da bo izvajan. To so bili v tisti dobi ravno Krek, Škerl, Ramovš. Ti trije so bili. V glavnem se je izvajalo vse. Arniča se je nekoliko manj ... odvisno je bilo od vodstva, kako je gledalo na neko zvrst glasbe.

– *Zakaj se je Arniča izvajalo manj?*

Ker je šlo za pogled na njegovo glasbo. On je ogromno napisal, ampak ta glasba je, kar se tiče izpovednosti, sorazmerno enostavna. In, kako bi rekel, zelo

priljudna. In delovala je na nekoliko nižjem nivoju kot ostale zvrsti glasbe. On je bil zelo emocionalen in rudimentaren tip. In kot tak je ostal in je to tudi v glasbi izražal.

– *Kaj pa Kozina?*

No, Kozina je pa napisal tistole svojo *Simfonijo* v štirih stavkih. Tisto je gotovo eno eminentno delo, zlasti pa *Ekvinokcij*, ta je bil pa napisan že prej. *Ekvinokcij* je bil napisan prej in v Ljubljani je bila prva izvedba takoj po osvoboditvi.

– *Kakšne spomine imate na trenja med starejšimi in mlajšimi skladatelji (Škerjančevo zavračanje dela mladih komponistov ...)?*

Škerjanc je bil že pasé. On ni imel več veliko vpliva na mlade. Med mladimi so bili Petrič, ta je bil glavni, potem Božič, in ta sta ustanavljala skupino Pro musica viva.

– *Kdo med starejšimi skladatelji se vam zdi najbolj vpliven za tisti čas?*

Najbolj vplivna sta bila v bistvu Osterc in Škerjanc. To je naš razkol, enako kot so imeli razkol Čajkovski in [ruska] peterka, pa Smetana in Dvořak. To so točno iste zadeve. Ampak, pardon, takrat je šlo pri nas za razkol. Če je šlo v Rusiji in na Češkem za razkol glede izraznosti, namreč ali evropska ali domača, je šlo pri nas za naprednost. Ne trdim, da je naprednost edina kvaliteta, ampak za to je šlo med Ostercem, ki je začel z novo harmonijo, z novim pristopom, in Škrjancem, ki je šel evolucijsko naprej. Pri nas je šlo za razkol med revolucijo in evolucijo.

– *Je šlo za načelna razhajanja ali konkretne estetske posledice, utemeljene na poznavanju glasbe?*

V tistem času se je strašno malo izvajalo. Koncerti so se praktično začeli od osvoboditve naprej, od [Slovenske] filharmonije naprej, od leta 1948. Do takrat nisi mogel Osterca primerjati s Škrjancem. Ker če je bila ena izvedba Osterca na leto, pa ena Škrjančeva, to ni nobena primera. Za publiko sploh ne, ker publike to ne zanima. To zanima muzikologe, kritike, široke publike pa popolnoma nič. Ona posluša stvar in gre ven s svojim vtisom.



– *Če se je v šestdesetih letih svoboda razmahnila, se je v sedemdesetih letih poglobila, razlike v glasbi so postajale vedno bolj samoumevne ...*

No ja, to je bilo odvisno od posameznika. Vsak posameznik si je izbral en stil, v katerem je potem pisal, nihče ga ni silil, da piše tako.

– *To velja za določeno desetletje?*

Ne, za ves čas. Stila ni bilo mogoče definirati. Osterčevega stila za njim ni nihče več pisal tako. Škrjančevega tudi ne. Skladatelji so ali iskali novih poti ali pa ne. V tem je bila razlika.

– *Filharmonija je od leta 1948 do danes preživela vrsto sprememb. Kako gledate zdaj na to ustanovo?*

Filharmonija je izšla iz starega radijskega orkestra, ki je obstajal že med vojno. Vodil ga je Drago Mario Šijanec. Tudi jaz sem mu že enkrat ali dvakrat dirigiral. In ta cel orkester je bil preimenovan v Slovensko filharmonijo leta 1948. Tako Slovenska filharmonija ni bila ustanovljena iz nič, na novo je bila ustanovljena na papirju, de facto je bil to orkester, ki se mu je dalo drugo ime.

Seveda je pa problem takega orkestra, ki je že toliko star, da strašno počasi kvalitetno napreduje. Zato ker ti ne zamenjaš ljudi, ampak zamenjaš samo ime. In vsi ti ljudje morajo živeti do svoje penzije v orkestru. In zato imaš ljudi na posameznih inštrumentih, ki se zelo polagoma menjujejo. Tako nisi mogel napraviti enega resnega posega. Resni poseg je bil možen z ustanovitvijo novega orkestra. To je bil radijski orkester. In tu je bila ta velika prednost, da si dobil same mlade ljudi, same nove ljudi, in dirigenta Prevorška, potem pa mene. Tu je bila ta prednost. Filharmonija je pa do tega postopoma lahko prihajala. In zato je bila nekaj časa zelo zadaj.

– *In radijski orkester?*

Ko sem prišel v radijski orkester, je bila pravzaprav naša tendenca, odkritosrčno povem, da smo konkurenca Slovenski filharmoniji – s kvaliteto, takrat ni bilo težko, v bistvu, namreč težko. Ljudje so navajeni na Slovensko filharmonijo, medtem ko radijskega orkestra niso sprejemali z veseljem, mislim s pretiranim navdušenjem. In mi smo zelo delali na tem, da bi bili čim zanimivejši koncerti in izvedbe čim boljše.

S kvaliteto izvedb smo praktično preigrali Filharmonijo. Tako je radijski orkester res zrasel in je bil nekaj časa priznan v Beogradu, Zagrebu, javno, kot najboljši jugoslovanski orkester. Med vsemi, tudi med filharmonijami. Potem je pa Filharmonija imela tudi tuje dirigente in se je silno trudila. Zdajle, v zadnjih desetih letih, ji je absolutno uspelo zrasti. Tam so med tem časom zamenjali ljudi, imajo tuje dirigente, izvrstne dirigente, skratka, radijski orkester je de facto zrasel.

– *Kaj pa programske razlike med obema simfoničnima orkestroma?*

Programsko je radijski vedno hotel biti naprednejši. Vedno je imel radijski orkester veliko več novitet, svetovnih novitet, kot [Slovenska] filharmonija, saj je bila Filharmonija bolj vezana na obisk.

– *Radijski orkester je pa dobival tudi sredstva iz hiše?*

Iz radia, ja.

– *Načrtno izvajanje novejših del ste zastavili vi?*

A, seveda. Mi smo vsako leto napravili snemalni načrt in ob snemalnem načrtu abonentski načrt. Nekaj nas je bilo na radiu, ki smo pripravljali načrte.

– *Kako ste prišli do novih del?*

Za domače ni bil problem, ker so jih sami prijavili.

– *So bili razpisi?*

Ni bilo razpisov. Enkrat, dvakrat je bil razpis, celo za nagrado ali nekaj takega. Silno redko, enkrat, dvakrat. Mislim za eno opero, mladinsko opero ali nekaj takega. Sicer ni bilo razpisov.

– *Merila izbire so bila ...?*

Kriteriji so osebni. Kriteriji so, priznam, osebni. Ne morejo biti drugačni. Pri tem sem bil za radijski orkester absolutno soodgovoren. Ko so k nam prihajali tudi tuji dirigenti in smo jim predložili slovenske stvari, so jih vsi vzeli. To se je

smatralo za običaj, da vzameš tujo stvar. Razen če bi neko delo odklonil, ker bi tehnično ali strokovno ne odgovarjalo. To pa se ni zgodilo.

*– Kateri osebni kriteriji so pri vas prevladovali? Če bi danes izbirali skladbe, kaj bi ...?*

... ja, pogledjte. Tukaj imate Alda Kumarja. On piše zelo, strašno retrogradno, če hočeš. Ravno tako Alojz Ajdič. Tale njegov violinski koncert je izvrsten. Moram reči, da je izjemno dobra kompozicija. Sam se nikjer ne pridržuje nobenih sodobnih, sodobnejših prijemov, ampak je glasba odraz njegove osebnosti. Zame kot dirigenta je bilo bistveno vedno to, da gledam na muziko kot izrazno sredstvo. Kdor tako ne gleda – kdor vidi samo usmerjenost, tehnično –, za tistega je pa seveda mnogo drugače.

*– So obstajala kaka druga merila pri izbiri skladb za izvedbo?*

Mislím, da ne. No, seveda so bili posamezni komponisti, za katere se je vedelo, da pač ni kvaliteta res prvovredna. To se je vedelo in so nekateri morda res malo bili zapostavljeni, vendar snemalo se je pa vse. To se pravi, da na Radiu je bila pa možna primerjava kljub temu. Ni nobena stvar ostala v predalu. Mislím, da v Sloveniji danes – seveda se lahko motim, pa vendarle – ni stvari, ki ne bil bila izvedena. Ne vem, kako je zadnje čase, ampak večina je.

*– Je obstajala načrtna, morda tudi sistematična politika snemanja?*

Radio je že na Slovensko filharmonijo vplival. Slovenska filharmonija je v prvih letih ogromno snemala. Posnelo se je vse, kar je bilo starega. Tega danes nikjer ne slišiš, je pa to v arhivu. In tisti arhiv Slovenske filharmonije, ki ga je Filharmonija prodajala po Jugoslaviji, je zelo pomemben. Vendar je to shranjeno in nihče ne skrbi za to. Je pa zgodovinsko delo, zgodovinski dokument. Tam noter je cel razvoj slovenske produkcije zakopan.

*– To so urejali nekaj časa ...*

... tudi Radio je zahteval od Slovenske filharmonije še obnove ...

*– ... pa ...*

To pa zavisi od tega, kdo v Radiu je na vodstvenem položaju. Ali ima razgled ali nima razgleda, ali gleda na to, da ima v Sloveniji tudi kaj pokazati.

– *Je kako obdobje izstopalo v tem oziru?*

Ne, ne, to se ne da urejat tako, stoprocentno, nemogoče.

– *Kateri posamezniki so se vam med glasbeniki posebej vtisnili v spomin?*

Posamezni skladatelji? Jaz moram reči, da sem čutil največje sozvočje s Krekom. To gotovo. Tudi s Škerlom, v začetni fazi, potem ga nisem več veliko igral, ker je on tudi manj komponiral. Potem pa Ramovš ves čas. Ramovš je imel pa toliko kompozicij, da je prišel v vsakem momentu na spored. Jasno.

– *Pa ste radi izvajali njegova dela?*

Rad sem delal te stvari, ker so bile zanimive. Trdim, da ni vse tako kvalitetno, kot se govori, kar je normalno. On je tudi pisal, ne da bi zelo gledal na to, kakšen bo uspeh. On je bil pod vtisom: čim več napišeš, od tega nekaj bo. To je bil njegov življenjski princip. In seveda zato mu je to tudi uspevalo, da ima zelo dobre stvari in en kup stvari, ki so manj dobre.

Nekdo piše delo in hoče z njim zabetonirati svoj življenjski položaj. Nekateri so bili taki. Pri nas jih zdajle skoraj ni.

No, Krek se je res zavzemal za vsako delo stoprocentno in moram reči, da so res, po mojem mnenju, to najserioznejša dela, ki bodo obstala brez obzira na stil, v katerem piše. Ti stili se itak preveč podpirajo, oziroma smatra se, da je to strašno važno. To je važno za muzikologa. Kdaj je bilo kaj napisano, je zanimivo samo za zgodovinarja, za publiko pa popolnoma nič.

– *Je imela muzikologija kak odmev pri ustvarjanju glasbe v povojnih letih?*

Muzikologov ni bilo. Dragotin Cvetko je bil edini, ki je vse to sploh začel. On je napisal zgodovino jugoslovanske in slovenske glasbe. Drugega ni bilo. V glavnem so bili to kritiki, ki takrat še niso bili muzikologi. V začetku so bili Vodušek, Švara, še nekaj jih je bilo, vendar so bili vsi muziki. Pozneje pa so znanstveniki začel pisati tudi kaj o tem.

– *Pa Bojan Adamič v petdesetih ...*

... ja, to so bile tiste stvari... Če Bojana Adamiča ne bi bilo, bi bila naša zabavna muzika danes čisto drugod, kot je. Torej, tukaj ima on izjemno zaslugo. Je bil res velik komponist. Moram reči, da ko poslušáš njegove stvari, tudi slovenske narodne pesmi, ima ves čas pri vseh svojih popevkih tudi slovenski karakter. To se ne da dokazat. Morda se da, ne vem. Ampak on je bil že v mladih letih usmerjen v jazz. Saj jaz sem na začetku igral v njegovem orkestru. Do leta 1942, nekaj takega, potem smo šli, jaz sem šel v Gonars ... To se je razbilo. On je bil tisti, ki je prekinil s salonskimi orkestri, ki so do takrat igrali. Skratka, on je bil tisti, ki je šel v jazz.

Imel je to srečo, ker je bil v partizanih. Potem je lahko dosegel ustanovitev Big banda, ki ga ni bilo nikjer v Jugoslaviji: ne v Zagrebu ne v Beogradu tega nisi imel. Postavil je prototip za ostale, ki so potem prišli. No, saj je bil tudi prvi radijski orkester ustanovljen v Ljubljani, šele potem v Zagrebu in Beogradu. Tukaj smo mi prednjačili.

– *Kdaj je jazz izgubil status »problematične« glasbe?*

Torej, ta orkester je bil ustanovljen leta 1935, kar seveda ni bilo nič problematično. Takrat je bilo problematično to, da si težko prišel do materiala. Moral si ga dobiti iz Amerike in takrat ni bilo nobenih zvez. Amerika je bila ... angleščina je bila tako daleč, da se danes nihče tega ne spomni, Indonezija ... No in takrat je on začel s tem jazzom. To smo delali, dokler ni šel v partizane. In po partizanih je bilo težko, ampak on je bil tako pameten, da je v jazz zavil tudi partizanske zadeve. Te, kako bi rekel, zanesenjaške zadeve. Tako je morala oblast molčati.

Sploh je bilo to prisiljeno. To je bil nesmisel, ker je bila to amerikanščina. Ampak če si ti v amerikanskem stilu izvajal sovjetsko ali pa partizansko zadevo, je bilo v redu. Če si izvajal en ameriški komad, je bila pa to amerikanščina. Morate vedeti, kakšna je bila tukaj averzija zoper amerikanizem.

Iz tega izhaja. Powsod izhaja vse samo iz politike.

– *In potem so ga poslali tri mesece v Albanijo.*

Ja, ja, takrat v Albanijo. Točno.

– *Zaradi političnih razlogov?*

To se pa ne spomnim. Meni se zdi, da ni bilo zato. Ne vem, ali je šel po kazni ali za nagrado. Res, pozabil sem. Vem, da je bil dol in je rekel, da je videl, kako so klavir rezali na pol. Žagali so klavir vpricho njega.

– *Kako ste v šestdesetih gledali na delo mlajših skladateljev, rojenih okoli leta 1930 (Petrić, Srebotnjak, Lebič idr.)?*

Takrat sem na vse to gledal kot na sodobno, kot na trenutno našo najnovejšo produkcijo, ki jo moraš izvajati, brez obzira na to, kakšen odnos imaš do nje. Bil sem pač na takem mestu, da je brez mene redko kaj šlo skozi. Seveda nisem nikdar nič oviral, ni govora. Samo nekatere stvari so mi bile bližje. Izvajal pa sem vse te, ki ste jih imenoval. Praizvedb slovenskih del imam, meni se zdi, okoli sto.

– *Posnetih?*

To je v glavnem posneto, ja. Posnetkov je pa okoli 1200, na Radiu.

– *Mimogrede, zakaj po vašem ni mogoče dobiti več posnetkov javno?*

Govorimo o seriozni glasbi: po mojem mnenju zaradi tega, ker pri Slovencih sploh ni odmeva. Na nobeno stvar ni odmeva. Kaj ti pomaga, če imaš zgoščenko. Kdo jo pa kupi? Kupijo jo ljudje, ki se za to zanimajo. Teh je dva, deset, petnajst, dvajset. Kar je za zgoščenko rizično. Tako je čisto vseeno, ali narediš zgoščenko ali ne. Jaz sem imel okoli štirideset plošč. Pri nas je odmevnost minimalna.

– *Za sedemdeseta leta je ohranjenih veliko več pričevanj ...*

Vsekakor. Na Radio so prišli mladi ljudje. Logično. Vendar bi morali oni pravzaprav dneve in dneve preposlušati stvari, da bi sploh vedeli, kaj imajo. Če pa prideš ti v službo in si takoj zapopaden in moraš narediti repertoar za jutri, ti je vse popolnoma zaprto. Potem se pa še to naredi, da se vse, kar ni posneto na sodobnem sistemu, proglasi za manj vredno. Na ta način odpade vse, kar je bilo pred dvajsetimi leti. To je zelo enostaven način ...

---

## Jakob Jež

(Pogovor se je odvil 8. avgusta 2005 v Ježevi hiši.)

### O Jakobu Ježu (23. november 1928, Boštanj – 8. marec 2022, Ljubljana)

Jakob Jež, slovenski skladatelj in glasbeni pedagog, je študij kompozicije pri Marjanu Kozini zmenjal za študij na Zgodovinskem oddelku Akademije za glasbo v Ljubljani. Že med študijem, ki ga je dokončal leta 1954, je bil eden prvih, ki je ob podpori Društva slovenskih skladateljev obiskal sodobne skladateljske tečaje v Nemčiji (tedaj najvplivnejši evropski glasbeni kulturi), kar ga je skladateljsko oblikovalo v izrazitega samorastnika.

Njegovo delovanje je vezano na glavne glasbene ustanove po drugi svetovni vojni: kot pedagog je deloval na glasbeni šoli in nižji gimnaziji, nato na Srednji glasbeni in baletni šoli v Ljubljani 1955–1970, ko bil izvoljen za predavatelja (od leta 1992 rednega profesorja) na Oddelku za glasbeno vzgojo Pedagoške akademije. Vmes je v letih 1960–1965 deloval kot član skladateljske skupine Pro musica viva ter kot tajnik Društva slovenskih skladateljev in urednik biltena *Skladatelj* (1967–1970), bil je tudi glavni in odgovorni urednik osrednjih slovenskih zborovskih revij *Grlica* (1968–1988) in *Naši zbori* (1991–1998).

Nagrade in priznanja:

- 1968 prva nagrada Jugoslovanske radiotelevizije za izvedbo kantate *Do fraig amors*
- 1970 nagrada Prešernovega sklada za skladbo *Do fraig amors*
- 1991 Prešernova nagrada za življenjsko delo
- 2004 Kozinova nagrada za zaokrožen zborovski opus
- 2017 Župančičeva nagrada

## Pogovor z Jakobom Ježem

– *Kako se spominjate otroštva in glasbe?*

Ja, ko se je vojna končala, sem bil star menda šestnajst in pol let, meni se zdi. Seveda moram reči, da med vojno, je bila stvar tako, da kakšnih koncertov resnega značaja, ni bilo, a ne? Spomnim se, da je bil nek koncert Tria Brandl. Še od Lipovška. To je bilo še pred vojno, ko sem hodil v prvi, drugi razred, srednje šole. To je bil nek koncert, ki se spomnim, da je bil v Celju. Prav v živo ga še vidim. No, jaz sem bil takrat star mogoče deset let ali kaj takega, no, to je bil pa trio. Lipovška se še spomnim, potem je bil čelo, pa seveda pač klavirski trio. No, in ta koncert, ki sem ga poslušal, to je bil eden prvih takih koncertov resnega značaja.

Ker v tistem času, pred vojno, kaj vem, radio je bila neka posebnost. Sicer pri nas doma, ko smo imeli gostilno v Loki pri Zidanem Mostu, smo sicer imeli že radio. Okrog radia se je vrtelo, če so bila kakšna poročila, ker so bili zelo napeti časi. Priprava na vojno in tisti Hitlerjev pohod po Evropi se je že začel in tako naprej, in smo tisti radio poslušali, dočim glasbe se skoraj ne spomnim, da bi bilo kaj dosti možnosti. Pa tudi najbrž niso bili programi tako ne vem kaj.

Skratka pred vojno, je bil samo ta koncert, Brandl trio ali kako se je imenoval. Lipovšek je zraven igral, klavirski trio, ki se ga spomnim kot neko resno prireditvev. Potem med vojno, tako rekoč ni bilo nič. V bistvu so ta vojna leta, okupacija, morda najbolj, za vsakega odraščajočega človeka so najbolj odločilna od dvanajstega do šestnajstega leta, če vzamete, in tiste, čase je bila vojna, ko je bil tako rekoč izgubljen čas. Prvič, šola ni bila nič vredna, tista nemška – v neke nemške šole smo morali hodit –, potem kakšno leto sploh nič ni bilo, šole kot da ni bilo.

Edino ena stvar je bila, da sem se pač nemško naučil hote ali nehote, ker so bili pač časopisi, slovensko je bilo prepovedano v našem kraju Loka pri Zidanem Mostu, ker to je bilo na štajerski strani, to je bilo pod Nemci, je bilo vse prepovedano, absolutno. Vsaka slovenska beseda, karkoli že je bila, je bila kaznovana v šoli. Te izkušnje so tudi bile. Se pravi, potem med vojno sem hodil pač v šolo v Loko pri Zidanem Mostu, kjer sem bil tudi doma, rojen sem pa na uno stran Save, v zaselku med Radečami in Boštanjem nekje na sredini, gor v hribih, kjer so gor dve, tri hiše samo v tistem kraju Vitec, kjer sem jaz rojen, od koder tudi moj oče izhaja. Skratka, korenine so nekako v tistih krajih. Dočim mati je bila pa tam dol pri Sevnici, nad Sevnico; Rovišče in se še spomnim včasih, ko smo hodili obiskovat starše. Tam so bile neke citre, oče od mame



je igral citre. Citre je igral in tako ... tiste citre imam celo nekje še spravljene, še zdaj jih imam tam gor.

– *Ste igrali kdaj na citre?*

Ne, na citre nisem igral. Nekako ne, ampak hočem povedat, to je bila neka taka glasbena izkušnja. Oče pač ... oziroma očim od mami je pač imel tiste citre. Skratka to je bila prva ena taka tudi izkušnja z glasbo, zelo nazaj posegam.

Med vojno se je potem še to dogajalo, da je bil znameniti harmonikar [Rudolf] Pilih, se je pisal. Pilih je tudi znan, ne vem, kako mu je že bilo ime, zdajle se ne bi spomnil. In je on tudi prirejal neke koncerte, med vojno, enkrat je imel celo koncert v Zidanem Mostu, in seveda ker jaz takrat nisem imel nobenih drugih variant, sem se pač nekako v harmoniko spustil.

Seveda harmonika je imela še svojo koristno stran, tako da sem doma igral za gostilno, za goste. To je bilo pred vojno, že zdavnaj pred vojno sem igral, že od petega leta naprej, ko sem lahko držal harmoniko, sem že igral. Seveda najprej diatonično, in potem so mi kupili kajpada klavirsko, in seveda jaz sem bil kar precejšnja atrakcija, seveda tam v gostilni privlačna točka, ker včasih ni bilo radia in druge muzike, in sem jaz igral, in seveda so bili plesi, do jutra se je dogajalo itn. So me skratka dali na mizo in jaz sem potem tam moral igrat.

To je bila diatonična, potem sem dobil že tudi klavirsko harmoniko, no in seveda, ker sem imel samo stik s harmoniko, mi je bilo potem to srečanje s Pilihom, ki je bil virtuoz na harmoniki, ko je imel v Zidanem Mostu koncert, zame velik dogodek. In potem sem se nekako zadnje leto okupacije celo vpisal na neko harmoniko k temu Pilihu. On je tudi učil, še zdaj se spomnim, kako je bil zelo natančen, pa so bile neke čisto prazne vaje, on se je samo sprehajal in seveda sem tiste vaje odigral, saj tisto sem hitro preigral.

Potem sem se pa takoj že konec vojne vpisal na klavir na celjsko glasbeno šolo, sem hodil ... iz Loke pri Zidanem Mostu sem hodil v Celje v srednjo šolo in na klavir, in sicer k profesorju [Egonu] Kuneju. Kunej se je zelo zavzel, oziroma še to bi moral povedat, parkrat sem nastopal tudi solo s harmoniko, saj imam še neke slike, tam na nekih akademijah itn. virtuoz na harmoniki itn., no in seveda potem je profesor Kunej nekako videl, da sem že nastopal s harmoniko, že nekako v tej stvari se izkazoval, ker sem še po vojni igral harmoniko, ampak sem potem prešaltal na klavir takoj po vojni, sem harmoniko bolj zraven igral, nekako mi ni bilo več do tega inštrumenta. In seveda potem to iznajdljivost sem imel, da sem preko narodne imovine si en klavir sposodil, prec po vojni, in sem potem tisti klavir zvelkel v Loko pri Zidanem Mostu iz Celja,

kjer sem ga dobil. To je bil kar en dober klavir, zelo, trdo mehaniko je bil ... dunajska mehanika je bila.

*– A je bilo težko priti do klavirja? Kakšen je bil postopek?*

Postopek je bil pa tako. To je bila narodna imovina, to so recimo raznim, ki so jih pregnali ali kakorkoli že ali so se odselili, kakšni Nemci zlasti, in potem je klavirje narodna imovina zaplenila. In seveda potem si si sposodil. Mene druge stvari niso nič zanimale. Samo da sem prišel do klavirja

In sem potem tisti klavir imel kar ene štiri, pet let sem ga imel sposojenega in potem sem pa 46. leta – imel sem namreč 46-ega leta krasno harmoniko hohnerco, ne vem, koliko registrov pa basov, skratka nekaj najboljšega, kar se je takrat dobilo, ker sem si pač zaslužil s tistim špilanjem – po vojni sem pa tudi okrog igral z neko godbo, po teh plesih itn. s harmoniko, tako da sem si kar nekaj denarja zaslužil itn. Zgodilo se je pač tako, da sem imel krasno harmoniko, in ne bodi len, ker je moja sestra malo, eno leto in pol starejša od mene, je študirala v Zagrebu, ne bodi len sem jaz, ko sem jaz k njej hodil, sem šel tam v neko prodajalno klavirjev in sem seveda to harmoniko nekako prodal in sem za tisti denar kupil pa en krasen klavir Bösendorfer. In tako sem imel jaz en krasen klavir, seveda najbrž so mi tudi doma nekaj pomagali z denarjem, ker je bil klavir že malo dražji, ampak imam še zdaj račun, ko sem v Zagrebu kupil klavir.

Potem sem imel krasen klavir. In sem potem rade volje vrnil tistega. Imel sem ga sicer še par let, ampak sem ga tistega vrnil v narodno imovino. Tako in sem imel potem svoj krasen črni klavir Bösendorfer, ki ga ima zdaj hčerka. Potem se je spomnil pred deset, petnajst leti Silič, ki je vedno urejal klavir, da smo ga dali generalno popraviti in je potem klavir krasen, tudi zunaj lepo poštrihan ... No, ampak sem potem rekel, veš kaj, ker smo ga iz moje sobe gor komaj spravili dol, sem rekel, veš kaj, ne bomo ga gor spravljali. Hčeri sem rekel: »Ti imaš zdaj klavir.« Jaz sem si pa nabavil pianino, in to ne samo pianino eden, ampak celo dva pianina. Na klavir sem se pač zelo navezal, je pač čudovit inštrument. Ko sem stanoval v teh raznih podnajemniških sobah, je ta klavir vedno z mano potoval. Od 1946-ega leta sem ga imel, skratka, ves tako rekoč povojni čas. Imel sem precej težav s temi klavirji oziroma s temi sobami, ko sem študiral. Da bi se nekako stanovanjsko uredil, in to se je potem zgodilo nekje leta okrog 1960, 1961, smo potem nasproti Ljudske kuhinje dobili po-tem stanovanje, kjer sem gor ... sem tudi ta klavir moj imel ... in tako je bilo to s tem.

– *Vi ste tudi znali potem kar precejšnje število skladb, plesnih oziroma različnih zabavnih, popevk, melodij, to ste znali kar ...*

To pa ne, to ...

– *A se spominjate morda kakih takih najbolj priljubljenih ali pa ...?*

Ja, veste kaj, jaz sem si potem tudi nabavil veliko not, še med okupacijo se je dalo nekako nabavljati note, in še zdaj jih imam noter, cel tak kup teh raznih šlagerjev, niso bili samo šlagerji, bili so tudi kakšni potpuriji ali pa razne priredbe oper, operet itn. No to sem potem vse igral ... not sem se kar veliko lahko rečem, sam naučil, da sem potem ogromno igral. Doma smo imel sicer gostilno in je bilo treba kaj pomagat v gostilni, ampak sem se najrajši v sobi zgoraj ukvarjal s tisto svojo muziko. Pač tako je prišlo, da me je to veselilo in doma mi niso branili, pač pa je bilo treba doma pomagat. Pomagat, stalno je bilo treba, pa gor, ko sem imel sobo v podstrešju, dol je bilo hitro treba iti po vino, prinesiti gor, treba je gostom postreč, treba je ono tretje ... skratka, skoz je bil en tak nemir, skoz pač ena sestavina gostilniškega življenja, stalno je treba nekaj servirat, nekaj je treba tam počet ...

– *Kako je bilo potem po vojni; kako se spominjate tistih prvih let po vojni, kakšni dogodki so vam ostali najbolj v spominu, tako glasbeni kot čisto bivanjski?*

Kar se samega okolja ali pa atmosfere tistega časa tiče, sem najbolj to doživel v Loki pri Zidanem Mostu. Oče je bil bolj tako rekoč lahko rečemo skoraj malo premožen za tiste razmere, ker so imel gostilno, pa še na vasi, kjer je bilo sicer mogoče recimo petdeset hiš. Loka, ampak tam so bile štiri gostilne ali jih je bilo pet, saj ne vem ... Skratka, vseeno, oče je bil zelo iznajdljiv, imeli smo tudi posest, skratka, starši so bili sila pridni, sila, bi rekel, podjetni v nekem smislu, pridni. Smo imeli še na ono stran Save neki grunt, še tisto so obdelovali, na Vitovcu. Mi smo hodili seno kosit ... seveda jaz kosil še nisem takrat, ampak recimo sem seno spravljal, to sem pa stalno bil v tej akciji.

Skratka, to je bila ena zgodba recimo ... drugo pa, povojni čas, ker je bil naš oče bolj tako premožen v tistem času, pa seveda so potem bile razne male presije. Oče se je zelo boril, da bi prišel do neke službe, da bi imel neko pokojnino, to ga je vedno skrbelo. Jaz sem potem to nekako skušal uredit, da sem se nekako celo zaposlil pač kot upravnik v tisti fazi gostilne. To je eno seveda. Drugo je, prav dobro se spomnim, bila nasproti nas graščina. V Loki pri Zidanem Mostu je bila velika graščina. Tisti graščaki, Tauzig so se pisali, so se že

pred vojno v Avstrijo izselili in so tisto veliko graščino po vojni usposobili za dom onemoglih in to je še danes dom onemoglih. In se spomnim, tam je bila ena taka upravnica, ki je navijala muziko pa tista poročila, to je kar bobnelo, tiste povojne govore pa tako naprej ... skratka, neka vsiljiva propaganda je bila tam, že v Loki. Tam sem občutil nekak vsiljivost te propagande, po celi vasi se je pač to razlegalo, kar so po radiu govorili ... tisti govori, saj veste.

Po vojni se je pač radio že kar razširil. To je bil čas tistih obveznih odkupov, je bilo treba obvezno oddajati nekaj, recimo mi smo morali določene stvari recimo s posestva, iz grunta oddajati, kaj vem, krompir je bilo treba oddajati, toliko in toliko. Ampak to ni trajalo dolgo. Potem seveda še celo to, da se je neko združništvo zelo forsiralo po vojni, in potem so morali skoraj vse njive dati pod združništvo, razen nekaj smo obdržali, in seveda, ker so bili pa starši že tudi starejši in pa seveda mi pa otroci nismo bili ravno za to ... ena hčerka je doma, ena je v Zagrebu študirala, pa jaz ... nismo bili ravno poljsko obdelovalni preveč. In potem je tisto tako rekoč ostalo, kar je pač takrat prišlo pod zadrugo, to je potem nekako za nek denar bilo odkupljeno. Oče se je pa tudi tega hotel rešiti, ker bi imel potem šanse za tisto minimalno penzijo, zato mu je zelo šlo, da bo nekako preskrbljen itn.

Drugače, kaj vem ... To so bili taki časi, ja, kolektivizem. Potem pa se je tisto eno ali dve leti oddajalo, potem pa je šlo vse nazaj na privatno. To so bili pestri časi.

*– Kako je bilo s šolanjem, kako se spomnite šole po vojni?*

Jaz sem šel potem nekako že skoz, čeprav so me doma poslali najprej v meščansko šolo, sem naredil pred vojno en razred in pol meščanske šole, ampak sem imel pa vedno željo, da bi šel v gimnazijo. In seveda moram reči, po vojni je bilo to možno, recimo štiri leta smo itak izgubili, potem so bili pa neki tečaji. Recimo smo delali, kaj vem, tečaj čez drugi, tretji, pa tečaj tretji, četrti, pa četrti, peti ... Skratka, bili so neki tečaji, tako da sem potem prišel v redno šolanje v sedmi razred, toliko tistih tečajev je bilo možno narediti, pa tudi možno je bilo prešaltati, in sicer iz moje meščanske šole v gimnazijo, kar sem si želel, in potem je bila pač ta srednja šola zame kar kratka, se pravi sedmi in pa osmi razred. 1947-ega sem pa tako rekoč že maturiral. Razlika v znanju pa je na vsak način bila. Namreč nekje po sredi drugega letnika srednje šole se je vojna končala, potem pa seveda, ko smo prišli v tiste tečaje, tisto ni bilo nič, in potem sedmi in osmi razred. A veš, kaj je sedmi razred, ne veš, kaj bi sploh začel, kajpak je zevala ena velika praznina. Tako da je bila tudi ena velika zguba za osebno izobrazbo in seveda to sem skušal potem nekako sam nadoknaditi.

Če vzamete, da sem se potem kmalu podal v urejanje revije *Grlica*, najprej v uredniškem odboru, potem pa kar dvajset let, in skratka sem se potem skoz tudi sam s tem urejanjem učil recimo tudi slovenskega pravopisa in vsega tega, kar sem zamudil. Pač pa veliko sem rad vedno bral, da mi je nekaj ostalo tega, nekega takega znanja.

– *Kako je bilo z vpisom na študij?*

Ja, tako je bilo. Moja sestra, ki je v Zagrebu študirala, je šla pač v Ljubljano, pa je preskrbela tiste učne programe, še zdaj jih imam, in seveda sva začela midva razmišljat. Sestra mi je pri tem pomagala. Zdaj že pokojna, Ančka je bila. Kaj bi šel jaz. Ker me je glasba grozno veselila, kaj bi potem jaz lahko študiral, pa sem potem okleval, ali bi šel v Zagreb ali bi šel v Ljubljano, jaz sem že v Zagreb nekaj hotel iti. Skratka, to je bilo neko oklevanje. Pač ona je bila v Zagrebu, je imela tam neko sobo in bi lahko malo pri njej bil in seveda zveza iz Loke pri Zidanem Mostu je bolj enostavna kot pa iz Loke v Ljubljano, ker je bilo treba v Zidanem Mostu v glavnem presedat in pa seveda, kaj pa če bi šel v Zagreb, kjer je bolj direktna zveza? Kar nekaj je bilo tega oklevanja.

V bistvu je bilo tako, da sem imel zelo slabo podlago, a veste. Tam 1945-ega sem imel slabo glasbeno podlago. V bistvu sem moral kar precej časa posvečat gimnaziji itn. To pa moram reči, da mi je šel zelo na roke g. profesor Kunej in je celo to nekako priporočal, da sem dobil namesto dveh tedenskih ur, kot je običajno, trikrat na teden klavir. To se pravi, v tistem času po vojni. No in seveda se je zgodilo tako, da sem jaz do 1947-ega leta, reci in piši, sem igral že kar Mozartove sonate pa Beethovnovne neke sonate sem že igral, kaj pa vem, tisto recimo ali katero sem že igral. Skratka, do 1947-ega leta sem se igral že kar pianistično. Seveda je bila pa slaba stran to, da sem imel prej harmoniko, da sem harmoniko klavirsko igral, in seveda tam je tehnika čisto drugačna in je bilo potem glede tehnike kar malo narobe, nikoli ni bila klavirska tehnika prava.

Potem sem se nekako na glasbeno akademijo hotel vpisat, 1947-ega. Prof. Tone Ravnik je rekel: »Ah, veste kaj, vi morate pa k meni pridet, da bova potem tisto tehniko v red spravila.« On je imel pa izrazito tako prstno tehniko, praška šola, Tone [Anton] Ravnik. Potem sem pa k njemu prišel prvo leto, kjer sem eno ali dve leti, sem to dosledno zelo vzela, tiste njegove vaje. Je rekel: »Tole, prst dvigni, tole gor pa dol, gor, dol, gor, dol, te udarce.« In to sem vadal toliko časa, da so se mi roke vnele, da sem dobil vnetje rok itn. Seveda je bilo krivo tudi to, da tam, kjer sem imel takrat klavir, to je bilo tam nekje ob Ljubljanici, soba, še zdaj vidim, je kar s stropa kapljalo dol na moj prekrasen

klavir. Na pol kletna soba, tako da je bil ta vpliv za roke škodljiv. Tako da kar eno ali dve leti nisem mogel klavirja več pošteno igrat, ker sem imel vnetje rok, veste.

*– Kakšni so bili pogoji, kaj so od vas zahtevali na Akademiji?*

Ta zgodovinski znanstveni oddelek, štiri razrede, imam še v indeksu. Ampak sem čutil vedno, da mi nekako še tega znanja manjka, posebno pa še, ker me je kompozicija nekoliko bolj zanimala. In moram reč, da pač nisem bil preveč vzoren študent, ker sem potem nazaj vpisal v srednjo glasbeno šolo, teoretski oddelek, in sem seveda potem dve leti rabil, da sem končal srednjo glasbeno šolo, teoretski oddelek.

V tistem času sem se pač samodiscipline naučil. Moram pa reč, da sem se harmonije že prej učil, privatno. Že prec po vojni sem hodil v Zagrebu, k prof. Franju Duganu starejšemu, na neke harmonije. Sestra mi je nekako vzpostavila to možnost, da sem lahko hodil dol na ure harmonije, da sem tiste stvari že kar precej obvladal, kar se harmonije tiče. Tako da srednjo šolo sem v bistvu ... edino kontrapunkt smo še imeli: moram reč, da sem se kar temeljito moral naučit kontrapunkt. Mi smo v starih ključih pisali, kar do pet sistemov. Toliko nas je on kar precej pritiskal, in moram reči, da je bilo kar zelo dobro. Tisto je bila dobra šola, on je bil v tem kar majster, moram reči, da. Kolikor drugače osebno se nismo kaj, mislim, kot študent pa profesor nismo imeli kakšnega posebnega kontakta. Morda je s kakšnim imel, ampak jaz nisem imel z njim posebnega kontakta. Ampak moram reči, kontrapunkt sem se pa kar lepo naučil. Harmonijo smo imeli pri Pahorju. Harmonijo sem jaz že precej znal, Pahor je bil sistematik, v redu so bile ure, on se je vsako uro pripravil, harmonijo si je doma rešil. On je bil sposoben, pa še tisti avtorji, ki so bili, tisto je bila odlična harmonija.

*– Je uporabljal kaj Osterčeve skripte?*

Ja, da bi ravno, to da bi bilo priporočano ne, čeprav nekaj smo dobivali, ampak seveda naše zahteve so bile že veliko daleč od tistega, kar je bilo v tistih harmonijah. Mi smo prišli že daleč naprej. Se mi zdi, da je Škerjanc te osnovne discipline dobro nekako zapopadel. Ne, pravzaprav pri Škerjancu nisem imel harmonije, imel sem jo pri [Karolu] Pahorju, pa pri [Blažu] Arničju, oba sta se trudila, Škerjanc je bil pa zelo uren. On je to hitro videl in to nas je frapiralo, mlade, dočim oni so bili bolj počasen.

Škerjanc, mislim, kot sem rekel, za kontrapunkt sem bil lahko zadovoljen, sem se tam nekaj naučil, drugače je bil pa zelo zafrkljiv in nedostopen in cinik. S temi generacijami, ko smo mi bili, nekako ni imel stika. Recimo vzemite, da je bilo tudi po dvanajst kandidatov za sprejem na kompozicijo in niti enega ni vzel, niti enega ne. Potem mi, ki smo imeli že srednjo glasbeno šolo, pa sem srednjo glasbeno šolo naredil, tudi ni bilo nič. Potem pa, ko je pa prof. Lipovšek tudi že nekaj moje skladbe igral itn., potem pa je enkrat Uroš Prevorsek, profesor, rekel: »Jež, veš kaj, jaz sem pa tvojo skladbo slišal.« Lipovšek je najbrž po radiu igral. »Oh, veš kaj, zdaj se pa kar vpiši, kar vpiši se.« On je vse zrihtal, da sem se jaz potem lahko na kompozicijo vpisal.

In potem sem bil 1950-ega ali katerega leta že, eno leto kompozicije pri Lipovšku. Potem pa je on prof. Kozina, prej direktor Slovenske filharmonije, prišel na Akademijo in ni imel študentov, je rekel: »Ah, Lipovšek, ti boš lahko klavir učil.« Lipovšek je potem bolj klavir učil ali pa tiste teoretske predmete in je potem moral dobiti Kozina študente. Kozina je pač ... slučaj je bil tak. Saj tisto zgodbo veste, saj je bilo nekje napisano, kako je bil tista zgodba, Kozina in jaz. Ste brali že tisto?

– *Za kaj gre?*

Veste kaj, to je bilo tako. Kozina, on se ga je v tistem času rad napil ... in je prišel na uro. Pa enkrat pridem, drugič pridem ... enkrat pridemo, vse je puhtelo od žganja, od žganih pijač. Pa je rekel drugo uro, ko smo bili Kozini dodeljeni: »Ja, prinesite svoje skladbe, pa bomo videli, kaj je, kako je kaj z vami.« In sem potem, tisto je bila že druga ura ali tretja ura, jaz svojo prinesel. Sem imel neko elegijo, sem jo sam tudi na radiu igral, saj je še zdaj posnetek, saj je kar težko staviti, takrat sem bil pač v klavirju, no, sem precej dobro vadil itn. in sem tisto skladbo igral. Joj, pol pa pravi Kozina, takole se je prekrižal pa je rekel, da je to hohštaplarska glasba. Hohštaplarska, ne. Mene je nekako v bistvu odvrnil, ni mi bil všeč ta način in nisem potem nikoli več prišel na njegove ure. In potem je imel, prej smo bili trije učenci – Marko Žigon, Samo Vremšak pa jaz, oba sta že pokojna. No, in seveda, onadva sta hodila. In potem pa, Vremšak je rekel: »Ja, kje pa je še zdaj on ta tretji študent?« Ne, jaz pa nikoli več nisem šel. Recimo po svoji neumnosti. Seveda veliko mi je pa potem to v življenju pozneje, v karieri, škodovalo. Ker nisem imel te diplome iz kompozicije. Sem pa zgodovinski oddelek nekako končal, komaj, nekako, kaj pa vem. Cvetko je rekel: »Veste kaj, naš zgodovinski oddelek pa ni umetniški.«

*– Ampak ste se lotili za diplomu na Zgodovinskem oddelku precej zahtevne teme, sodobna glasba, o čemer je bilo takrat razmeroma malokrat mogoče kaj slišati. Kako ste se sploh spustili v to temo?*

Lejte, to je bilo pa tako. V tehnični knjižnici, slučajno jaz sem stikoval po tej knjižnici, je bilo ogromno te glasbene literature. Vem, da je bila revija *Melos* tam. Sem rekel, pa kako je v tehnični knjižnici revija *Melos*? In revija *Melos* je bila pa takrat zelo, bi rekel, mislim, napredna revija in zelo poglobljena tudi. Krasni članki so bili noter. Jaz sem nemško seveda znal, sem tisto prebiral. Torej drugi stik je bil pa to, da smo 1950/1951 šli v Nemčijo in je bilo neko srečanje študentov glasbe, za kar sem pa tudi en člančič napisal. To je bil prvi stik, smo imeli tudi neke izvedbe gor itn. Smo šli iz Ljubljane delegacija, največ jih je bilo iz Beograda takrat. Pa iz Ljubljane smo šli trije, štirje, ja: Lajovic, Škerl pa jaz, pa Tatjana Bučar kot pianistka. Smo šli gor v München, drugo študentsko srečanje študentov glasbe. Seveda Nemci, jaz čisto razumem, takrat je bil pač tak trend, Nemci so imel vojno itn. in so hoteli z nekimi takimi humanimi akcijami ali pa recimo takimi spodbudnimi akcijami iti mladino pridobivat oz. nek stik. Ampak seveda to še ni bilo dosti. Potem sem jaz šel pa še v Donaueschingen, mogoče naslednje leto, potem sem šel pa naslednje leto na Witten. To sem tudi že gotovo kje omenil, takrat so bili trije koncerti Bach, Hindemith – Hindemith je sam dirigiral: pol je bilo Bacha, pol pa Hindemitha. Saj imam mogoče tiste programe še nekje. In še to, ker sem drugače glede avtogramov zelo izbirčen. Hindemith je bil takrat moj idol, bolj, kot pa recimo kakšen Schönberg, in seveda sem potem dobil avtogram od Hindemitha in ga še imam. Torej drug avtogram tak, če smo že ravno pri tem, je pa od Stravinskega, ko je bil v Zagrebu; to je pa veliko kasneje, 1970-ega leta, ko sem pa šel tudi z veseljem po avtogram.

*– Ko ste šli drugič ven, ste poprosili še društvo skladateljev za podporo in so dopisi v arhivu nekje ohranjeni, vsaj to, kar sem nekje uspel dobiti, še z vašim predlogom, da boste o tem predavali oz. da boste pripravili neko oddajo. Kako je bilo s potovanji v tujino? Vi ste bili eden prvih, vsaj kar je meni znano, sploh edini v tem času ...ki ste ...*

Ker sem bil nekako agilen toliko, da sem se ven podal ... Mislim, sem v tistem arhivu celo zadnjič gledal, da je bila kopija nekega dopisa, ko piše, da bo z razgledovanjem po sodobni glasbi krajša pot k socializmu. To je bilo takrat aktualno, da bi čim prej dosegli socializem. Ker mogoče, da so mi celo eno prošnjo odbili, da nisem dosegel cilja, da bi lahko šel ven, ampak drugič sem pa še malo podkadil, kako bo krasno, kako bomo bolj socialistični in tako.



To so bili časi, ko je potovanje v inozemstvo bilo še težko. Enkrat so mi celo odbili, tako da sem se moral drugič še bolj potruditi, da sem nekako uspel. Zdaj ne vem kako, katerič pa prvič ... ampak to pa je bilo. Zdaj ne vem, ali sem moral potem od društva dobiti neko soglasje, a sem dobil kakšne dolarje, to zdaj ne bi vedel. Vem pa, da je oče, ko sem šel prvič tja, imel doma nekaj par dolarjev, pa da sem s tistim potem prišel.

Imeli smo študentsko srečanje v Ljubljani, glasbeno, in sem potem jaz liste obračal neki pianistki Siegfried Ernst – so imeli trio, violina, čelo je še bil, ona pianistka, pa komponistka tudi. No in pomislite, s to Siegfried Ernst si še danes dopisujem, ravnokar mi je pisala. Mislim, zdaj ne več čisto tako redno, vsak mesec, al pa vsako leto dvakrat pa že prav sigurno, enkrat, dvakrat. Potem sem šel pa tudi eno leto tja, k njim domov, glasbeni interes, nič drugega, nič. Njen sin je bil pred leti, pred leti je bil pa ta njen sin, Rudolf Meister, ki je pa zdaj, pomislite, rektor ali pa dekan Musikhochschule v Manheimu. In je prišel potem v Ljubljano. Ja, seveda, sin od pianistke, s katero si že skoz dopisujeva itn., pa so imeli v Ljubljani koncert. To je bil nek kvartet ali kvintet ali kaj je bil ... neki stiki ostanejo naprej.

*– Kako se še spominjate odhodov v tujino, kaj ste morali narediti, da ste prišli ven?*

Ja, je bilo treba kar nekaj prošenj narediti. Takrat je bil nek sekretar, Kocjančič meni se zdi, da je prav oče od tega Kocjančiča, ki se zdaj pojavlja na TV, ime se ne spomnim. Ampak vem, da sem šel tam, kjer je zdaj vlada, da sem šel v tisto stavbo in da sem tega Kocjančiča našel. Verjetno sem bil tako kar agilni in se nisem ustrašil iti tja in da mi je on potem osebno dal tisti žegen, da sem jaz potem lahko šel ven. Da sem šel osebno ga prositi, ker takrat je bilo težko ven pridet. Težko.

*– Pa so vas po vrnitvi domov kaj spraševali, ste morali poročati?*

Ja, tisto kar sem nekaj od društva dobil, neko podporo, potem sem moral neko poročilce pisati. Ampak mislim to za društvo. Ampak zdaj ne vem, če sem to poročilo moral pisati ali sem sam nekaj razlagal tam na upravnem odboru, nekaj predaval, tega se ne spomnim. Če ni nič ohranjeno, potem najbrž nisem. Ali pa ni ohranjeno.

*– Koga se spominjate najbolj iz tega obdobja med glasbeniki pa med kulturniki? Kdo vam je najbolj v spominu ostal iz obdobja okoli leta 1950?*

Veste kaj, jaz imam to teorijo, največ se o glasbi naučiš, vsaj kar se tiče kompozicije, pa to, pa tega prodora noter v glasbo, da ne bom podcenjeval vašega dela, ampak na hodniku s temi vročimi debatami. Jaz ne vem, v tistem času smo mi bili, jaz ne vem, smo se družili, čakajte, vam bom kar povedal s kom. Torej na srednji šoli so pač bili Vremšak – »Aha, kako bomo ta akord razvezali, pa un ...« Pol sem pa jaz rekel: »Veš, jaz sem pa pri Lajovcu videl, da je on pa ta akord drugač razvezal, pa ga ni prav razvezal, pa dajmo pogledat zdaj ...« In take ostre debate smo imeli recimo, ne. Tam se učiš, v šoli, a ne? To se je potem naprej še premlevalo itn. In potem z Aleksandrom Lajovcem, ki je v Mariboru, s tem sem se tudi veliko družil. Nekoliko manj z Lovcem, oni so bili seveda že daleč naprej. Oni so že tako rekoč diplomirali, ampak ne vem, smo se na koncertih srečevali, v tistem času tako rekoč, skratka, ni bilo koncerta, da se ne bi mi študentje udeležili koncerta, skratka vsi smo bili na koncertih.

In tam smo se potem menili, in še danes se dobimo, smo se veliko družili. Se pravi z Lajovcem, potem z Vremšakom, Žigonom niti ne. Tam so bili še ... Lampret je bil tudi eden, ampak on ni bil kaj prida resen. Mi smo bili bolj zagnani za te reči. In tako veliko smo debatirali v tem krogu, o teh glasbenih pravilih itn. Seveda, to je bil pa tudi čas, ko smo iskali neko dodatno razgledovanje, recimo h Koporcu smo takrat hodili, jaz sem hodil k Srečku Koporcu. Mnogi od teh so hodili k njemu.

– *Ste redno hodili h Koporcu?*

Ja, kar redno, vsak teden ali štirinajst dni ali kako je že bilo, ne vem, se ne spomnim, ampak tako, ja, kar redno. Na ure pač. Ampak seveda, on je bil, kako bil človek rekel, zdaj če jaz svoj vtis povem: on je res veliko vedel, pa veliko imel literature, še nekaj mi je posodil. Čakaj, to je pa ta mladostna pozabljivost, tako da meni se zdi, da eno ali dve knjige imam še zdaj od Koporca. Ko sem mu jaz hotel vrniti sposojeno, je pa že zbolel. Skratka, h Koporcu smo hodili, ja.

Ampak veste kaj, ko sem hodil v inozemstvo, še zdaj imam napisano, na Bartókovem *Mikrokozmosu* piše Radko Jakob Jež – sem se podpisoval, ker doma me kličejo Radko. To je bilo 1952-ega ali pa 1951-ega, ne vem, ko sem šel na Dunaj, sem si nabavil te temeljne knjige, se pravi Bartókov *Mikrokozmos*, šest zvezkov, to se mi je zdelo bistveno. Potem pa še ena stvar je bila, recimo Bravničar je bil takrat recimo v Državni založbi odgovoren za muzikalije. Jaz sem rekel: »Veste kaj, jaz grem na Dunaj, profesor,« k njemu sem hodil, namreč jaz sem bil skoraj hišni prijatelj, ne prijatelj, kako bi rekel, hišni zaupnik, tako da sem k njim hodil na dom in ... k Bravničarju, in on je bil profesor na

Akademiji pa tako naprej. Ampak mene tisto sploh nič ni zanimalo, mene je samo zanimalo bistvo, kako bom kaj o muziki zvedel, pa tako naprej. Ni sem kaj od njega bistvenega zvedel ravno. Dobro, ampak on je bil takrat šef muzikalij tam pri Državni založbi, pa sem rekel: »Veste kaj, jaz lahko dobim kaj naših not, pa bi nesel na Dunaj, pa bom gor pri Doblingerju, kjer je taka trgovina muzikalij, zamenjal za tiste note, ki nas zanimajo.« In sem cele kupe not nesel gor, na Dunaj, nemško sem znal, in sem potem stopil k tistemu šefu trgovine Doblinger in note tam odložil in sem si potem spet en tak kup not nabral. Pa so bili kar nekako prijazni, pa dajmo, so si mislili, saj oni so bili bolj vojno obremenjeni in so mislili, dajmo tega Jugoslovana, ali kaj že, malo mu ustreč, ne. In so mi dali potem note, in potem sem tiste note prinesel nazaj, tiste, ki so me najbolj zanimale, Bartókov *Mikrokozmos* pa tako naprej, pa tisto sem nekako jaz dobil, drugo sem pa vse oddal. Vem, da Schönbergova ... pa Bergova *Sonata* je bila tudi za klavir, zelo znana sonata, ampak moram reči, ko sem tisto igral, pa sem rekel, veš kaj, to pa mene ne pritegne toliko, tale Bergova *Sonata* pa ja ... Tiste, ki so mene najbolj zanimale, sem si obdržal. Skratka tako smo potem prihajali do not itn. No, seveda, potem lahko rečem, da sem bil v tem že gotovo malo pionirja, da sem te note, k so bile takrat zelo aktualne, da sem ...

– Pa se spomnite, kdo je takrat med skladatelji veljal za najbolj privlačnega za mlajše skladatelje?

Pri nas?

– Ja.

Dobro, mene je najbolj Hindemith zanimal. Ampak recimo Škerl, ko smo tudi takole se srečevali itn., on je še celo šel enkrat zraven, ko smo imeli študentsko srečanje gor v Münchnu. Ta skupina iz Slovenije, Lajovic, standard, Škerl pa jaz smo šli. Ja, on je potem še celo en člančič napisal za *Slovensko glasbeno revijo*, če se ne motim. No, ampak on se je norca delal recimo iz Hindemita, pa mene je klical *Ljudostenalis*, mislim, on je bil tako zafrkljiv: »Ljudostenalis, ej, Ljudostenalis!« Ker jaz sem pa najbrž tako navdušeno govoril o Hindemithu [in zbirki *Ludus Tonalis*], ker tisto me je zelo zanimalo, ker je bilo malo drugače. Kontrapunkt je bil od Bacha. Dočim sam pa je bil izrazit, bi rekel, zastopnik Šostakoviča pa Prokofjeva. Zlasti Šostakoviča. Pa moram reči, da je kar znal, tiste Šostakovičeve teme je kar znal žvižgat. In enkrat pride k meni, ko sem še stanoval tam na Poljanski, pa prideta k meni s prvo ženo: »Jakob,

iz katere simfonije je pa tole, Šostakovičeve?» Sem rekel: »U, jebemtiš ...« Je znal, ja, simfonije je znal.

*– Pa je bil še kak skladatelj, ki je bil pomemben za malo mlajše, malo starejše vrstnike?*

Bartók pa Hindemith sta moja fora, dočim, kaj vem ... kakšen Stopar, ti so bili tako ... niso imeli takih vzorov; pa tudi Vremšak se ne spomnim, da bi imel kdaj tako v kakšnem vzoru. Recimo Vremšak bi pa kar kakšno fugo od tegale Franka ali kaj že klavirsko ali orgelsko skladbo ali pa ne vem, kaj je že vse igral, tisto ga je pritegovalo. Pa Premrla je igral pa vse to naprej. Meni ti niso bili taki idoli. Seveda po vsem tem je bilo pa moje zanimanje za Kogoja, to sem pa že skoz gojil nekako. No, seveda, kakšen Osterc pa to, za te ta mlade itak, potem naprej, ko smo bili pri Pro musici vivi, je bil pa tudi Osterc za Iva Petrića. Eni so bili bolj za Osterca, kakor Petrić npr., bolj Kogoja sva se pa nagibala mogoče z Žižijem [Alojzom] Srebotnjakom, bolj sva na Kogoja prisegala. Lovec je bil zelo klasicistično usmerjen, nekako novoklasicistično. In potem je bil nek *Adagio*, ki so enkrat ga izvajali, se prav spomnim, ali kaj je bilo, neka počasna skladba je bila za godala, tisto mi je bilo pa kar nekako, se mi je zdelo fajn. Potem tista skladba je bila mogoče tudi povod, da smo se malo zbližali, ker sem mu šel čestitat ali kako že, ker me je pritegnila. No, seveda, on je pač ostal zelo v nekem smislu kar na tistih še starejših pozicijah. Ni se on kaj prida zanimal za te reči.

*– Kaj pa drugi skladatelji, koga se med slovenskimi skladatelji najbolj spominjate, poleg teh, ki ste jih omenili?*

Ja, takrat so bili najbolj v formi pač Bravničar oz. Škerjanc, najbolj vsepovsod je bil Škerjanc. Vsepovsod je bil Škerjanc, kamor si se obrnil, zdaj ne vem, če se neko ime kakšnega skladatelja ponavlja, kamor koli se obrneš. To je pač ena taka ... trend pride. Ampak seveda, Škerjanc, čeprav v tistem poznoromantičnem slogu niti ni tako slab, on ima neke svoje stvari ... Mislim zdaj, ko gledam tako bolj zrelo nazaj, čeprav takrat nam je bil pa zelo zoprni, meni je bil zelo zoprni ... tisti sentiment, tista romantika, to nam je bilo takrat, vsaj meni je bilo tuje.

*– Ali je obstajalo povezovanje med skladatelji, likovniki ali pa pisatelji?*

Veste kaj, jaz sem v bistvu, jaz sem se več družil s slikarji oz. z likovniki kot pa z glasbeniki. Sploh pa v času študija. Zakaj? Imel sem prijatelja Marka Šušteršiča, žal pokojnega, ker sva skupaj maturirala že v Celju. In seveda ... to sva

imela debate, še in še. On je govoril o Picassu, jaz o Stravinskem. In stalno sva imela ogromno si za povedat. Ampak samo on je o vseh svojih idolih slikarjih govoril, jaz pa seveda o svojih idolih glasbenikih.

Potem še splet okoliščin je nanese tako, da sva se približno v istem času poročila. On je bil poročna priča in tudi najine hčere so se – oni imajo hčerko Nino Šušteršič, ki je bila rojena par mesecev pred našo hčero, skratka – so bile potem povezane, saj je bilo treba posvet za otroke nekako, kako in kaj dudika, pa kako se otročkom streže pa to, kar naprej. Oni so imeli zelo scrkljano, kot so taki edinčki radi itn. Največ sem se družil, lahko rečem, in tudi največ sem pridobil v duhovno, pač v tem smislu, z mojim prijateljem Markom Šušteršičem. On je bil res velika, velika osebnost. Pa ne tako, da bi se ven silil, ampak tisto notranje ... saj se vidi na njegovih slikah. To so sila poglobljene slike, pa narejene recimo tako detajlno, to ne moreš kar tako narediti v dveh dneh tako sliko, to je mesece in mesece treba delat. Ko je neke grafike delal, je imel neko fazo grafike itn., potem sem mu pa tudi včasih pomagal gor v grafični delavnici itn.

Iz tega kroga je bil še še Mire Cetin, celo Bogdan Borčič, to so bili njegovi kolegi, seveda starejši nekoliko, pa smo tudi včasih bandali tam po Ljubljani, po kolodvorski restavraciji, saj veš, kako se študentarija razživi in potem greš bandat malo ponoči; tam dobiš še zadnji štamprl itn. Ampak enkrat, vsake kvatre enkrat. V tem odraščanju in v tem iskanju itn. so vse take stvari, so kar ... ti kar nekaj dajo.

*– So debate, ki so se odvijale okrog 1952-ega pri literatih, odzvanjale tudi med glasbeniki? Je bila politika aktualna tudi za glasbenike, za vašo generacijo, za vas?*

Veste kaj, jaz ko sem bil na srednji glasbeni šoli, je bila tam ena skupina teh nekkih takih, hujših partijcev, ki so potem sklicevali neke mladinske, študentske sestanke, pa so nekaj pridigali pa tako naprej. Nekaj je bilo v tem smislu, če vzamemo na glasbeni akademiji, ampak drugače pa ... Kaj pa vem ... Vedeli smo, da piše Pahor borbene pesmi, pa kaj jaz vem, Kozina, pa vse te ... No, ampak da bi to bil kakšen, bi rekel tako, političen pritisk, pa ne bi mogel rečt. Moram rečt, da glasba se je kar dobro nekako držala. Ni bilo kakih takih posebnih atak. Kaj pa vem. Mislim, da ni bilo kaj takega.

*– Kako je bilo pa z obveščenoostjo o tem, kaj se dogaja po glasbenem svetu? 1950 je začela izhajati tudi Slovenska glasbena revija ... Koliko je bila prisotna, oz. koliko je bilo sploh zanimanja za dogodke, zunaj in doma pri glasbenikih?*

Jaz se še spomnim Lipovška, ko je okoli 1950-ega leta predaval kompozicijo oz. je našo klaso prevzel, pa smo ga na predavanjih videli, pa je rekel: »Fantje, boste kaj pri reviji pomagali?« Samo veste kaj, to je še vse preuranjeno, študentje nimajo še tako, bi rekel, izdelanih teh stvari, da bi lahko kaj prida nekako pomagali v uredništvu; je treba že malo več prakse imeti. Zdi se mi, da je bil Lipovšek, če tako vzamem, kar precej osamljen pri urejanju [*Slovenske glasbene revije*], Bravničar mu je v glavnem uslugo naredil, ker je bil v založništvu. In potem je videl, da ni prispevkov, nekaj smo študenti tu pa tam prispevali za glasbeno revijo, ampak ni bilo ... kaj vem. Ne vem, a sem jaz tudi že kaj v glasbeni reviji sem že kaj objavil – a nisem jaz že eno skladbo tam noter objavil tudi? A sem uspel, ne vem.

– Ste?

En članek je noter. Pa ne vem, če nisem celo mislil, kot da bo neka seminarska naloga, da sem potem jo dal tudi Cvetku. Cvetko me ni preveč ... Mene so druge stvari zanimale, tako da nisem bil preveč hvaležen osebek za te reči. To je to.

– *Kako se spominjate drugih profesorjev na Akademiji, tistih, s katerimi ste imeli opravke, pa tudi tistih, ki ste jih poznali bolj bežno ali pa bolj od strani?*

Profesor Bradačeva me je učila klavir, oz. k njej sem prišel. Namreč imel sem težave z roko, neko vnetje roke, in potem pri Tonetu Ravniku ni bilo, potem sem šel stran in sem potem prišel k Bradačevi. No, moram reči, da sem se pa tam, kar se tiče klavirja, zelo dobro počutil. Ona mi je celo pustila, da sem igral zelo svoje programe. Vem, da sem Kabalevskega, tiste preludije nosil, prav masivne. Pa tisto, ko je bilo treba kar klepat nekaj, in ona mi je zelo pustila, da sem si sam izbiral; je mislila: »Saj ta ni pianist, on je komponist!« Skratka, vedno sem brskal po nekih notah in potem sem njej nosil. V redu, v redu in fino je bilo. Kakšen piano pa forte mi je malo še kaj pomagala rešit. Tako da sem imel zelo fajn, ker mi je pustila, da sem dihal, dočim Ravnik te pa ne pusti; tam moraš pa spremenit tehniko. S tehniko sem imel pač smolo, ker sem imel pokvarjene prste, tako rekoč tehniko od harmonike; tega se je težko rešit. No, potem sem si pa jaz našel neke vaje, [Joseph] Pischna, še danes jih imam. Pischna so bile neke klavirske tehnične vaje. Ko greš tako, potem pa vse po pol tonih gor naprej, vadiš ta dva prsta, pa ta dva, pa ta dva ... in ko sem Pischne nekako skoz vadi, sem pa si tehniko tako rekoč nekako popravil, da so mi prsti funkcionirali, da se

niso lomili, tako nazaj, ker tako zelo rado pride od harmonike, ko imaš tiste base, pa te zgodbe. In da sem potem še zdaj, kadar vadim klavir, se poslužujem tega, Pischna mi je najboljši. Celó Brahms ima neke klavirske vaje, to veste, ne? Ampak saj pravim, tisto je pa že kar zahtevno. To je pa že kar kompozicija. Nisem še tako velike skladbe igral. Niso tako tehnično, bi rekel, zanimive. Dočim ta Pischna je pa tehnično zanimiv, tako da profitiraš tisto prstno tehniko.

– *Kako se spominjate ustanovitve Orkestra RTV Slovenija?*

Sami mladi, mladi. To je bila takrat tendenca, da so po jugoslovanskih radiih, republiških radijskih postajah, da so ustanavljali te radijske orkestre. To je bil menda splošen trend v tem času. No, in seveda, to zdaj orkester, ki je že kar v visokih zrelih letih.

Ja, to je bil dogodek, ja. Samo ... morda, kaj pa vem, ni bilo takih dirigentov, da bi se nekako znali tako približat, da bi potem več ustvarjali za orkester pa tako naprej. Oni samo svoje nekaj terajo, tako da ni bilo ta pravega kontakta. Vsaj jaz za sebe lahko rečem. Nekako v zgodnjih letih sem imel kar malo odpor do tega, ker smo imeli, smo bili prenasičeni s tem, s to polno orkestrsko zasedbo, in me je potem zanimalo kaj bolj izrisanega, ne toliko šumnega ali pa toliko barvanega. Najbrž je to še ostalo potem tako nekako v vokalnih linijah [mojih skladb] je pa tako, da to mora biti, to mora funkcionirati, da je to bolj izrisano v nekem smislu.

– *Katerih koncertov se spominjate?*

To je bil koncert, ko je bil v Ljubljani zdaj je svetovno znani dirigent Zubin Mehta. Imel je koncert v Ljubljani, v Unionu so igral, pomislite, Hindemithove *Metamorfoze* na temo Webra ...

Jaz sem bil tako evforičen na tistem koncertu okrog 1953-ega in da sem potem najbrž kar cvetel od navdušenja, in evo, v pavzi srečam tole mojo soprogo, Olgo. In tako od tistega časa je potem pa to držalo. Veš kaj, Hindemith je kriv. Hindemith je bil, pa še Bergovih šest skladb, meni se zdi, je bilo, takrat so bile – en čudovit koncert je bil –, kaj je bilo, pa še drugo pa ne vem. To dvoje se pa spomnim. Ampak *Metamorfoze*, to pa je bilo tako doživetje za Hindemithovca, ne? No saj potem sem postal malo kritičen do tistih Hindemithovih kvint itn. Nekako čez čas se mi je začelo tisto malo upirat, ampak v tisti prvi fazi mi je bil pa Hindemith kar, tako bi rekel, zelo blizu.

Ampak zdaj če vzamemo druga, to je kot nekakšna reakcija na pretirano pozno romantiko pri nas. Ker v tistem času ravno to ... ste me vprašali za program, v tistem času, če pogledate te koncerte, Richard Strauss, pa Škerjanc, pa spet Richard Strauss, to je bilo že največ kar smo si ... Richard Strauss je seveda krasen komponist, ki ga zdaj bolj cenijo, ampak takrat je bilo vsega tega preveč. Takrat je prišel Leskovic Bogo z Dunaja in ta slog mu je ustrezal, to, bi rekel, razkošje orkestralno itn. No, in potem mene pa ni zanimalo toliko orkestralno razkošje, ampak risba muzike, ta risba zame je bil takrat moj idol Hindemith. Ampak mogoče je to veliko zaradi te reakcije ali pa recimo nekakšnega nasprotovanja temu našemu okolju v tistem času, ki je bilo pa zelo poznoromantično. Pa romantično. Mendelssohn pa vse tele ... romantike ...

– *Collegium musicum Pavla Šivica?*

Ja, to se spomnim, ja. On je začel potem te sodobnejše komponiste, Britten, pa ne vem, katere še vse, Hindemith tudi, potem pa tudi en naš koncert. Ampak ne vem, a je Šivic nekaj v tem smislu organiziral, ampak potem en naš slovenski koncert je pa tudi Ciril Cvetko organiziral. Ciril Cvetko vem, da je tudi nekaj organiziral. Ampak zdaj bi moral to nazaj pomisliti, kaj je to bilo. Ampak Šivic, evo, tam smo prve stvari 1957-ega ... Zlata Ognjanović je pela neke moje samospeve ...

– *Medklic: ste bili z izvedbami svojih skladb takrat zadovoljni? Pogled nazaj ...*

Moram reči, da smo imeli takrat srečo, ker je bila, ena urednica Šegula Darja je bila [radijska] urednica, ki je bila sila naklonjena slovenski glasbi. Je skoraj ni bilo par mesecev, pa je potem ona neka vprašanja napisala in je potem nastala oddaja. Jaz ne vem, zakaj tega zdaj, danes ... No, dobro. Zdaj pa moram reči, je pa glede naše slovenske glasbe je precej kritično. Vsaj jaz ne vem, ne vem, zakaj ... Ker takrat smo, ne vem, morda smo mi bili tudi mlajši pa ista generacija, smo potovali nekako skupaj, s tistimi uredniki, ki so bili nam kar zelo naklonjeni, moram reči. Na Radiu so bile kar naprej neke oddaje, kar precej oddaj. Od tega nismo imeli kakšne finančne koristi, ampak vendarle. Tam se je pojavilo, neka glasba je nekaj živela in zato smo delali pravzaprav, da glasba nekako živi, da nekako, da ima nek odmev, pride med ljudi itn. Pa tudi ti zborovski koncerti, zborovske revije, kar se glasbe tiče, smo po 1990-ega na slabšem, vsaj naša generacija. Ne vem, če je katera kaj na boljšem, ampak ni ...

Kaj vem, takrat so bile vsepovsod te možnosti, pa so bile potem recimo Opatijske tribune so bile, pa v Beogradu so bile tiste nagrade ... jaz sem neko



nagrado dobil, kar nekaj nagrad sem nekje dobil, za skladbe kar nekaj nagrad ... ne vem, kaj že vse. Zdaj pa ne vem, a so kakšne nagrade še na radiu? Saj ne gre toliko za nagrade, ampak da se neka pozornost zbudi. Pa je bila potem slika v *Delu*, kjerkoli – »Aha, podelitev nagrad!« pa smo tam bili nekaj naslikani – mi in tisti, ki so delili nagrade –, skratka, nekaj je bilo. Kaj je to ... da je to veselje do glasbe, do tega, da se nekaj ustvarja, kot da ga ni, da je kar zamrznilo. Ne vem, ni mi preveč všeč, moram jaz rečt. Ta današnji novejši čas, neprimerno boljši, sam statistično pogledam, koliko nekih možnosti smo imeli mi! Zdaj pa nič.

V Trstu smo imeli koncert, večer mojih skladb v Ljubljani recimo, samo za primer povem. Niti tiste, ko za tiste glasbene, kaj je že, panorame – niti omenjeno ni bilo. Potem v Ljubljani moj koncert, niti omenjeno ni bilo na radiu, na tisti panorami. Ne vem, a se kaj zameriš, a ne? Pa še urednica je bila zraven, ne veš, sploh ne razumeš več. Pa ne, da bi se pritoževal, samo ni naklonjenosti do glasbe. Ne vem, kaj se to grejo. Vi morate, kot profesorji, mislim, na akademiji je treba malo mladino nekako tako vzgajati, da jih bo to začelo zanimat. Nič jih ne zanima.

– *Kdaj se je to spremenilo? V 1960-ih, ko so se vrata v tujino na stežaj odprla za glasbo?*

Moje pesmi so od katerega leta? Leta 1964 ali 1966. No, se pravi, v bistvu se je tam nekje začelo. Se je tam nekje začelo, recimo to je bil že nek drug svet. In potem recimo s skupino Pro musica viva okrog 1970. Pro musica viva je bila že okrog 1960, kaj jaz vem, 1962, 1965, 1966 smo imeli nek koncert. Seveda, 1967, 1968 sem imel jaz že svojo Kantato *Do fraig amors* itn. Ja, 1960-ta leta so bila tista. Čisto zagotovo.

– *Spomini na glasbenike iz petdesetih in šestdesetih – kakšni so?*

Veste kaj, to je bil še zelo močen vpliv Škrjanca, kamor si se obrnil, povsod Škrjanc. Škrjanc je potem umrl okrog 1970-ega, a ne? Takrat je bil še zelo močen vpliv Škrjanca, kamorkoli, vsepovsod Škrjanc. Seveda, on je imel neko zaslombo, saj veste, pri Vidmarju itn. To je ta meščanska smer.

Že klub komponistov je nekaj poskušal v tem času [v petdesetih], ampak to je še vse zelo nedolžno. Šele potem, ko se začenja leta 1961 zagrebški bienale [Muzički biennale Zagreb], takrat se potem bolj te stvari ... vsaj v zraku je bila neka radovednost do novega dogajanja itn. Nas mlade je potem to pritegnilo.

Jaz sem seveda že prej skušal z notami si pomagati, pa nekako dohitevat te stvari. Drugače pa so bila petdeseta zelo Škrjančevska vse tja 1960. Pro musica viva recimo je nekako, bi rekel, absolutno vladavino Škrjanca že ustavila. Že drugam usmerila zanimanje, ampak v tistem času so bili, kot je bil Šivic ... že ena taka točka, kjer smo se malo našli, mislim, tako neke sorodnosti z mlajšimi. On je najprej vzpostavil, bi lahko rekel ... Mene je celo ... kaj pa vem, ene dvakrat je rekel: »Oglasite se kaj.« In jaz sem se pri njem oglasil v tistih časih in sva imela kar lep pogovor. Ampak nič, da bi on kaj vsiljeval. So bili zelo fini, moram reč. Ni, da bi kdo imel kakšno konkretno korist, ampak tako smo se pogovarjali. Pa sem mu jaz neke kompozicije prinesel pokazat, neke vokalne pa tako naprej, pa je bil do mene nekako zelo fer, nekako zelo odprt. Ker smo se vedno lepo razumeli, smo bili potem tako rekoč kolegi. On je bil še na uredništvu *Grlice*, se je nekaj trudil, ampak je eno, dve leti vztrajal in potem je bil na nekem zboru glasbenih pedagogov, pa je rekel: »Veste kaj, jaz pa vem za nekoga, ki bi *Grlico* znal peljat naprej.« Njemu se s tem ni ljubilo ukvarjati, to čas jemlje. In potem je mene noter potunkal, na tistem ... je bil neki zbor društva glasbenih pedagogov.

– *Ste imeli možnosti izpeljati vse svoje uredniške načrte po svoje, brez političnih ali kakih drugih pritiskov?*

Ja, no, to je bilo pravzaprav eno tako obdobje, recimo kaj pa vem, da sem nekako to žilico najbrž, da sem bil tako komunikativen, da sem s to *Grlico* nekako vztrajal, pa tole kar naprej porival. Moram reči, da enkrat so se pojavile tak malo stvari, ki mi niso bile preveč všeč, češ da je treba narediti nek statut v *Grlici*. Ta glavni, ki je s tistim statutom težil, je bil Miro Kokol, in Mirjam Turel tudi, ker so bili tako picajzlarji, da so mi potem nek statut vsiljevali. Pa smo potem razpravljali o tem, pa smo pet ur razpravljali o statutu, eni točki statuta, potem sem pa jaz rekel na koncu: »Veste kaj, vi kar razpravljajte, jaz bom še urejal *Grlico*, kolikor jo bom, vi pa kar naprej razpravljajte.« In sem šel ven. To je treba delat z nekim občutkom. Revijo je treba urejat; imaš neki odnos, te nekaj veseli, da bo šlo, karkoli že. Seveda v tistem času je pa to bilo, recimo da glede tiskarstva ni bilo to tako vse enostavno. No recimo, in potem se je pa enkrat zgodilo, ko nismo imeli kaj prida urejeno tole s tiskanjem, da nam je neka založba zdaj že preveč računala. Ko sem imel neko založbo [POZD] Minitipografijo, tam gor pri Amerikancu je bila, sem se spoznal s tistim luštnim tehničnim urednikom pri Družini, no in smo potem pri Družini nekaj *Grlic* stiskali, ampak seveda to pa ni bilo prav. To pa nekaj ni bilo prav, sem pa dobil neke sugestije, so bili že taki sestanki

tam nekje, zdaj pa tisto ni bilo preveč v redu, tako, da ... Saj ne vem, zdaj bi moral nazaj pogledat, če kje piše, da je bilo, to se ne spomnim. Ene par let pa smo tam tiskali.

– *Več kot eno leto?*

Ja, kar ene par let sem jaz hodil tam. To je bil še tisti čas, ko je bilo še vse treba ročno vstaviti. Se spomnim, ko sva s tistim tehničnim urednikom, je bil sila prijazen, eno številko dva dni sestavljala skupaj. Veste je bilo treba vse zrezat ven, pa vse na kote, veste, ni bilo še tako, kot je danes, ko je vse nekaj računalnik itn. Tako da je bila to velika muka, in še zdaj imam tiste, tiste neke, formate, kako, kam se sme dat itn. No in potem je bilo to, da nekako ni preveč v redu. In jaz sem pa, ne vem, kam sem spet zašel, v neko drugo, da sem imel kar težave s tem tiskanjem. Seveda denarja smo pa dobili, če bi recimo nazaj pogledal, strašno malo. Če je dobila *Sodobnost* recimo sto procentov, če bi takole samo rekel, smo mi dobili pet procentov od tistega, kar je dobila *Sodobnost*. Mi če smo imeli pet števil, oni pa deset števil na leto. Pa je bilo kar res kruto. S sredstvi nas niso preveč zalagali. Ampak sem jaz bil nekako ustvarjalen, nisem se veliko na tisto oziral. Imaš nek občutek, da moraš to peljat, ne vem. Najbrž se tega itak ne bi noben ...

– *So bile kake posledice zaradi tiskanja pri Družini?*

Ja, kakšne druge posebno ni, ampak ravno meni se zdi Miro Kokol, ali kdo bi že bil, je rekel: »Ja, to pa ne bo dobro, da vi tam tiskate.« In potem smo morali nekje drugje iskat. Ne vem že, kje. Mogli bi nazaj pogledat, če sploh kje piše noter, kje smo to iskali. Pa v tistih računih. Malo sem že ... to je že nazaj. Pravzaprav je nekje še tisto, nek karton, sem še rekel, da bom to neki vnuki dal karton od urejanja *Grlice*. Pa mogoče se tega še lotim kdaj.

– *Poleg Slovenske glasbene revije in Grlice so izhajali še Naši zbori ...*

*Naši zbori* so dalj vztrajali lahko, so dalj vztrajali. Je bila ta notna priloga zraven, kjer so potem tudi kakšne aktualistične pesmi bile, pa aktualistični prazniki so bili in so potem bolj navalili na to. Saj so, Gobec pa ti, izdajali nekako te svoje aktualne pesmi, pa Ubald Vrabec, pa ne vem kdo še vse. Jaz se nisem nikoli nekako v te vode spustil, mogoče eno pesem, ki so mi jo dol nekje na jugu natisnili, da je menda celo beseda Tito noter prišla, ampak so oni imeli tak razpis, da mora biti neka Titova pesem, pa ne vem, kje je tisto, če so jo

sploh natisnil, to ne vem, dol v Beogradu ali če ni bilo celo v Novem Sadu. Mogel bi spet nazaj pogledat nekje, so bili pač taki časi.

Tako, kakšni taki zelo, bi rekel, hudih pritiskov ravno tukaj ni bilo, glasba je nekako le tista, nekako ...

*– Ste kasneje, ne glede na to, kaj ste počeli, doživeli kake politične pritiske, recimo kot predavatelj na Pedagoški akademiji, ko ukinejo oddelek ...?*

Veste kaj, to je pa posebna zgodba, glede tega ukinjanja oddelka. Največje zasluge za te zdrabe je imel Gabrijelčič. Ampak seveda stvar je bila taka. Oni so rekli: »Če boste sprejeli ...« da moramo njihov program sprejet. Jaz sem bil pa tako pošten takrat, sem rekel, zakaj bi imeli dva oddelka v Ljubljani, da bosta imela isti program? Ampak sem potem rekel: »Ja, mi bomo imeli, če je že tako; če imate vi enopredmetni program, potem bi imeli mi pač dvopredmetni program, samo zmenimo se. Vi imate enopredmetni program, mi pa dvopredmetni program, in bi potem ...« »Ne, dvopredmetni program ne more biti, tega ni.« Češ glasba je preveč zahtevna. Ampak veste kaj, za te učiteljne, pa povsod po svetu ga imajo, imajo še dvopredmetni program. Za štiriletni študij sem rekel, dvopredmetni program je možen, za štiriletni študij, ker smo šli potem v štiri leta. No, jaz sem rekel, to imajo po svetu: v Avstriji imajo kar dvopredmetni, ne vem, a je še ali ... Še prej, ko so imeli dvoali triletno šolo, Pedagoško akademijo, so imeli dvopredmetni program. In tam na Glasbeni akademiji so bili absolutno proti, da bi mi imeli ... Češ da so oni strokovni, in potem tisto strokovnost so vedno metali naprej, in to je bilo prav zoprno, kot da bi ploščo vrtel, sploh si niso dali nič dopovedati. Ampak glavni akter te združitve je bil seveda potem Gabrijelčič. Seveda, najbrž jim pa tudi ni šlo v račun, ker pravijo pač, da smo bili pri nas strokovno kar močni. Na Pedagoški smo imeli Lebiča pa Loparnik je krasno predaval. Razni so študente pošiljali k nam, čeprav so imeli možnosti, da bi šli na Akademijo: so kar hodili, ker so imeli več zaupanja v to. Pa so oni hoteli to podret. Skratka, to je ena posebna zgodba okrog tega, in seveda tudi Kuret je bil tisti glavni akter, ko so hoteli vse skupaj prisvojiti, in seveda potem je ta Breda Oblak, ki je bila pri nas metodičarka, potem preselila tja, da je potem bila tam večja teža, češ da mi pač nimamo metodičarke itn. Skratka, to je bila zdraha, moram reč. To mi je pa žrlo živce.

In seveda, cela stvar je pa tako daleč prišla, da je v tistih časih, ko je prišel 1990-ega leta čas sprememb itn., je bil seveda z naše strani Lebič, je bila mal ta tendenca, dajmo pa čim bolj to zaostri, da se vidi, kako vse skupaj propada itn. Ampak v bistvu, po mojem politika ni imela tukaj toliko besede kot

ta prestiž teh dveh oddelkov. Eden na Akademiji, eden pa pri nas. Prestižnost teh dveh oddelkov je bil ta glaven razlog. Politika ni imela ... Takrat je bil tale ... kateri je že bil ta mariborski ... je bil gor na tajništvu prosvete itn.

Jaz sem bil potem nekako predstojnik nekaj časa, dve mandatni dobi, potem se je pa začelo vse skupaj zelo napenjati, sem rekel: »No Lebič, pa bodi ti. Boš ti kaj speljal.« ... In seveda, potem je bilo pa še slabše, on pa ni na sestanke hodil, potem je pa Škerl očital: »Ja, kako boste pa vi obdržal oddelek, saj Lebiča na sestanke sploh ni bilo?« Ali pa je prišel na sestanek, ki je bil odločilen, in je potem on sestanek kar zapustil, ko je bil predstavnik itn. in to je ... To je bilo kup enih stvari, so bila taka nasprotja, da je to vse skupaj potem propadalo. In ta stvar mi je pa vzela enih živcev.

Urejanje, to je bilo neko delo, vedno se je pač nekaj dogajalo (pa da nisi dobil denarja, to sem še vse prebolel). Ampak to pri oddelku je pa bil težji slučaj. Ona se je čist zapila, tista, ne vem kaj je že z njo, s to Marijo, kaj je že bila, ona se je zapila, z njo ni bilo za računat, potem je Lebič odložil predstojništvo na Marino, Lorenzovo prvo ženo, to je bila katastrofa. Potem je še Božič prišel, Božič ni bil kaj za kakšne take stvari, ko se je treba kar potruditi, da nekaj ohraniš, ampak so vsi bolj pustili, nekako niso znali to, niso bili potem več tako homogeni, da bi se znali upreti temu. Skratka to, ta stvar me je pa zelo, zelo okupirala. Mi je dala živcev ...

*– V kratkem: ste po drugi svetovni vojni na katerem koli področju svojega delovanja občutili politične pritiske? Ste slišali za pritiske na druge? Ali so drugi glasbeniki izvajali kake pritiske? Omenili ste, da je bil Škerjanc bolj ta meščanska smer, nekje mimo vseh politik je deloval Lipovšek, pa spet Šivic ...*

Veste kaj, mogoče je to res še stara šola. Veste, oni, stara šola ... medsebojni odnosi so bili dosti korektni pa fini, tako da imam vtis, da Lipovšek pa Šivic sta bila vedno v lepih odnosih. Ne vem zdaj, mi nismo imeli nikoli vtisa, da bi se onadva kaj udarila. Predvsem pa Lipovšek je bil mehka duša. Mislim, on je bil tako vljuden, je bil pa lahko zelo hud do učencev. Recimo če si nekaj hotel bolj poceni doseči, da nisi temeljito delal, čakaj, kaj je že enkrat bilo... Veš kaj, en lok sem delal, en lok sem naredil, kako je že tisto bilo, se spomnim, takrat je bil pa zelo hud. En lok sem tam naredil: »Ja, veste kaj, učit se pejte, učit se pejte!« En lok nisem prav naredil, je zelo znal biti oster. Je znal biti, tako bi rekel, kar osoren Lipovšek. Drugače je bil pa zelo fin, pa tako mil, ampak če si mu pa na kakšen žulček stopil ... A je bil slabe volje ali kaj, tako da potem pa mičkeno bolj previdno pristopaš k taki osebi. Drugač je bil tako zelo blaga duša, blaga duša, ampak v teh strokovnih rečeh je bil pa oster še in še.

– *Pa Ciglič?*

A, ja, Cigliča, uf, to pa je zgodba posebej. Veste kaj, jaz ko sem bil še na Srednji glasbeni šoli, pa je bil on tudi, pa je bil skos nekaj bolan. To je bilo 1970-ega, 1963-ega sem prišel na Srednjo glasbeno šolo, pa on sploh več ni učil. Pa sem bil z njim skupaj, mislim, to imam pa, s tem imam pa bolj slabe izkušnje. Ampak ne bi zdaj to.

– *Se ga spominjate tudi kot dirigenta?*

Ja, veste, ne moreš tisto tako resno jemat. On je bil malo, tako bi rekel, ne samo boem, ampak tudi malo v tem slabem smislu boem. Ne vem, kako bi človek rekel. Tako, to mi je malo težko govorit, ampak vem, da ko sem bil še v komisiji na Srednji glasbeni šoli, pa je bila ena študentka, čudovita, lepotička pač; pa je znala, tiste nonakorde ... zadnji obrat nonakorda, tam se ji je pa nekaj zafeceljalo. »Saj zadnji obrat ne more biti, ne, zadnji obrat, ker potem dobiš sekundo, to je zadnji obrat od Ostrca. Pa to ne more biti zadnji obrat!« In na osnovi tega jo je pa potem vrgel na zaključnem izpitu, saj veš kako je ... Čez par dni sem pa jaz neko nemško knjigo imel in rekel: »Poglej, možen je ta obrat, dve, tri. To je sekund, terc akord, to je pa zadnji obrat nonoakorda.« Njo je pa vrgel, češ da ni bilo. Saj po nekih zelo starih Riemannovih teorijah ne more biti nonoakord zadnji obrat, ampak evo zdaj ... Saj je po svoje strokovnjak, mislim pozneje ... Bog ve, kakšne izkušnje je imel s tisto lepotico, no saj potem se je nekaj zmešalo, nekaj ... ni važno.

---

## Lojze Lebič

(Pogovor je nastajal pisno med letoma 2003 in 2006.)

### O akademiku Lojzetu Lebiču (23. avgust 1934, Prevalje na Koroškem)

Lojze Lebič, skladatelj, zborovodja, pedagog in glasbeni pisec. Po maturi na gimnaziji Ravne (1952) je diplomiral iz arheologije na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani (1957), vzporedno pa je na Akademiji za glasbo študiral dirigiranje pri Danilu Švari in doštudiral kompozicijo pri Marjanu Kozini (1972).

Najprej se je uveljavil kot zborovodja: med 1960–1961 ter 1964–1965 je vodil Akademski pevski zbor Tone Tomšič, celo desetletje 1962–1972 pa je bil stalni umetniški vodja in dirigent Komornega zbora RTV Ljubljana, ki je z njim doživel zlato obdobje, kar potrjujejo gostovanja v tujini in posnetki – tudi za tuje producente.

Od 1972 je bil profesor dirigiranja in metodike dela v ansamblih na Pedagoški akademiji v Ljubljani (od 1983 do 1985 tudi predstojnik oddelka), od leta 1986 do upokojitve leta 1998 pa je bil profesor za glasbenoteoretske predmete na Muzikološkem oddelku Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.

Je dejaven član Društva slovenskih skladateljev in član različnih glasbenih žirij ter ploden pisec o glasbi, z vsem bistvom pa se posveča kompoziciji. Svoj opus bogati z deli za različne zasedbe, posebno pozornost pa posveča simfonični glasbi in vokalnim zvrstem.

Nagrade in priznanja:

- 1967 nagrada Prešernovega sklada za kreativno dirigentsko delo v vodstvu komornega zbora RTV v letu 1966
- 1971 nagrada Prešernovega sklada za kompozicijo *Korant* za simfonični orkester in Kons (a) za komorno zasedbo
- 1972 prva nagrada londonske BBC na mednarodnem tekmovanju Let the Peoples Sing
- 1970 prva nagrada na tekmovanju jugoslovanskih radijskih postaj (JRT) za skladbo *Korant*
- 1975 prva nagrada na tekmovanju jugoslovanskih radijskih postaj (JRT) za skladbo *Glasovi*
- 1976 prva nagrada na tekmovanju jugoslovanskih radijskih postaj (JRT) za elektroakustični deli *Atelje II* in *Atelje III* (1976) in za glasbene oddaje, interpretacije ter glasbe k radijskih igram

- 1985 Simfonično delo *Novembrske pesmi* so na Rostrum of Composers, IMC Unesco v Parizu izbrali med deset najbolj uspelih del
- 1987 nagrada Prešernovega sklada za zborovsko-scensko stvaritev *Fa- uvel 86* skupaj s koreografko Ksenijo Hribar in zborovodjem Jernejem Habjaničem
- 1991 izredni član Slovenske akademije znanosti in umetnosti
- 1994 Prešernova nagrada za življenjsko delo
- 1995 redni član Slovenske akademije znanosti in umetnosti
- 2003 častni občan občine Prevalje
- 2004 nosilec odlikovanja zlati red za zasluge Republike Slovenije
- 2005 Kozinova nagrada Društva slovenskih skladateljev za zaokrožen skladateljski opus
- 2005 inozemski član razreda za umetnosti Kraljeve flamske akademije – Belgija (Royal Flemish Academy of Belgium for Science and Arts)
- 2012 dopisni član Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti

Več v predstavitvi članov Slovenske akademije znanosti in umetnosti pod geslom Lojze Lebič.

## Dopisovanje z akademikom Lojzetom Lebičem

– *Kakšen je vaš spomin na splošno kulturno klimo po drugi svetovni vojni?*

Bilo mi je enajst let. Ponoči 9. maja 1945 je kapitulirala Nemčija. Vse je bilo v razsulu. Po Mežiški dolini so se mimo našega doma valile kolone beguncev proti avstrijski meji. Povsod odvrženo orožje, strah in veselje, upanje in razočaranje, zmagoslavje in obup. Izpred vojne je glasbe v mojem spominu malo. Rasel sem v družinskem okolju – najbrž idealnem – med biblijo in ljudskimi pesmimi.

Resnica, ki je prišla s koncem vojne, je bila drugačna. Zmagovalci so nenehno slavili. Stare krivice naj bi bile popravljene, nove, bolj strašne, ki so jih po vojni zagrešili, so nam mladim zatajili: umori, nacionalizacija, prisilno združništvo, ateizacija, počitniško udarniško delo po brigadah ... vse to sem čutil kot oženje, ne širjenje duhovne svobode.

Od glasbe so bili zbori, godbe na pihala, godčevstvo, očetove citre in zajetna knjiga klavirskih biserov *Sang und Klang*, ki je najbrž ostala za kakim pobeglim nemškim oficirjem. In seveda orgle po cerkvah. Te so po vojni marsikje ostale



brez organistov, pa so me poiskali. Poleg razmajanega harmonija v prevaljski šoli, in klavirja pri sosedih so bila nedeljska organistovska pota moja prva glasbena »univerza«.

Da bo glasba moja usoda, sem čutil zmalega, da pa bom vpisal glasbo, sem se zavedel šele v zadnjem letniku gimnazije, brez prave predstave o tem, v kaj se spuščam. Še posebej, če iz današnje razdalje pomislim, da je bila takrat, ko sem po maturi leta 1952 zapuščal dom, bil A. Schönberg že leto dni pokojen, da so že sedem let potekali Darmstadtski tečaji in so v Parizu že eksperimentirali s konkretno (elektroakustično) glasbo. Jaz pa sem nebogljen imel v bisagi maturanta nekaj priredb koroških ljudskih in kak novoakordovski samospev.

Od koroških – takrat pred železno zaveso odloženih krajev – je bila Ljubljana neznansko daleč, tuja in nevarna.

*– So zoperstavljanja Ziherlovim zahtevam s strani nekaterih literatov v času (Kos, Krleža ...), ko ste prišli v Ljubljano, odmevala tudi v glasbeniških krogih?*

V Ljubljani je zame vse postalo zelo banalno: kje spati, kaj jesti, predvsem pa so mi na sprejemnem izpitu za Akademijo dali takoj vedeti, da mi manjka temeljev, in me poslali tja, kamor sem najbrže sodil, na teoretski oddelek Srednje glasbene šole. Da bi se z visokošolskim statusom zavaroval pred dveletno vojaščino, sem vpisal na Filozofski fakulteti arheologijo.

Dovolj. To pripovedujem zato, da bo lažje razumeti, kako ob lastnih težavah nisem imel ne časa ne volje za širše družbenopolitično dogajanje. Iz tistih zgodnjih let se spomnim afere s Kocbekovimi novelami *Strah in pogum*. Toda to so nam morali »uprizoriti« še profesorji na ravenski gimnaziji 1952-ega, ko sem jo že zapuščal. Ničesar nisem razumel. V meni je bil vzgled staršev daleč od marksizma ali komunizma, in vesplošnega navajanja k laži »pazi kje, kdaj in komu kaj pripoveduješ«.

Leta 1953 se s smrtjo diktatorja sicer konča Stalinovo obdobje, ne pa stalinizem. Polemike, o katerih govorite, so bile izraz negotovosti partije, kako postopno demontirati jugoslovanski stalinizem. Znotrajpartijskim prepirom (Ziherl–Vidmar) ne pripisujem posebnega pomena. Pomembnejši je bil generacijski spopad. Starejši so propagirali načela socialističnega realizma ter ohranitev nadzora na kulturnem območju, mlajši (D. Kermavner, D. Kozak, D. Pirjevec, D. Smole, L. Kovačič ...) pa so se želeli soočiti z življenjsko sodobnostjo ob popolni svobodi umetnikovega ustvarjanja ter avtonomnosti kulture. Janko Kos je, kolikor pomnim, trčil z Borisom Ziherlom ob Kovačičevih

*Ljubljanskih razglednicah*. Zihlerova misel naj bi bila, da je umetnik odgovoren ljudstvu – kar je pomenilo: avantgardi, ki ga je predstavljala – J. Kos pa je za vrednotenje umetniškega dela postavljala njej lastne umetniške prvine. Za kake neposredne odmeve na te, tudi nevarne polemike med glasbeniki ne vem. Politično težo petdesetih let so gotovo čutili starejši, moji učitelji, pa naj so bili partizani (K. Pahor, P. Šivic, M. Kozina, S. Pirnik ...), taboriščniki (B. Arnič, M. Bravničar ...), ali oni tretji, najbolj izpostavljeni (M. Lipovšek, V. Ukmar, S. Koporc, cerkveni skladatelji ...). Vaše vprašanje o (ne)odmevnosti glasbeniških krogov na kulturnopolitične polemike: so značilne za petdeseta leta in bi si zaslužilo podrobnejšo glasbenozgodovinsko obravnavo. Tudi to, zakaj se ustvarjalci glasbeniki, rojeni okoli leta 1920, generacijsko niso strnili v kako jasnejše izrekanje o vsem tem.

– *Vaši glasbeni vzori (in možnosti seznanjanja z glasbo v Ljubljani)*.

Zame, tedaj »mladega meščana« so imele še vedno pomen tiste tradicije, ki so mi bile blizu iz podeželskega doma: novoakordovci in pozni romantiki. Na začetku so se mi celo note Osterca ali Kogoja zdele iz nekega drugega sveta.

Vzrokov za zamudništvo je bilo več. Dvojni študij, ko sem se komaj lovil med urami glasbe in predavanji na fakulteti, pa tudi povojna socrealistična naravnost, ki se ni menila za novatorje, niti za Schönberga, Bartóka ali Hindemitha. Meje proti Zahodu so bile zaprte, tako da so iz »estetskega podzemlja« A. Weberna ali tistih, ki so ga na Zahodu že nadaljevali (O. Messiaen, P. Boulez, L. Nono, H. Pousseur, K. Stockhausen ...) prihajali samo drobci.

Za takratno nevednost sem bil kriv tudi sam, ko nisem opazil, da so okoli mene pametni ljudje, ki so želeli, da se slovenska glasba nadaljuje tam, kjer sta jo vojna in revolucija na silo prekinili. V letu mojega prihoda v Ljubljano (1952) sta M. Lipovšek in M. Bravničar s *Slovensko glasbeno revijo* skušala nadaljevati *Nove akorde*; leto pozneje – dvajset let po tem, ko je utihnila – se je oglasila nova *Grlica*. Tudi koncertno dogajanje je postajalo vse bolj živahno in zanimivo. Prenekatero delo v sporedih iz petdesetih let že ni bilo čisto v skladu z Zihlerovo mislijo, da je samo »pravilna ideologija pogoj vsake umetnosti«.

Če bi takratno oblast ne zanimal samo njen lastni položaj, bi morala sama vzpodbujati na primer zanimanje za glasbeno dogajanje v Darmstadt. Tamkajšnja klima je bila izrazito »rdeča« (prince iz Hessena, ki so jo omogočali, so imenovali kar »rdeči principi«). Treba je brati program, ki ga je po porazu nacizma v Nemčijo Darmstadtskim tečajem na pot (1946) napisal W. Steinecke.

Samo primer: leta 1950 so v Darmstadtu E. Varèse, E. Křenek, Schönbergova *Preživeli iz Varšave*; vrača se marksist Adorno.

To vem danes. Takrat pa sem bil prikrajšan za to, po čemer sprašujete, za »možnost seznanjanja z glasbo«.

– *Katere glasbene prireditve iz petdesetih let so vam najbolj ostale v spominu?*

Bolj kot prireditve ali glasbena dela mi prihajajo v spomin koncertni prostori, ki jih danes ni več ali pa so spremenjeni: Unionska dvorana, Slovenska filharmonija in Opera. Posebej Opera, v kateri sem sloneč na stebrih dijaškega stojišča začaran, malodane prestrašen sledil Kogojevim *Črnim maskam*. Velikokrat.

Kogoja in njegove glasbe ne mitiziram in sem se kmalu odvrnil od mrakobne in lažne sočutnosti, ki spremlja ime in delo tega nesrečnega skladatelja. (Ko je enim prevelik za naš slovenski prostor, drugim premajhen in bi njegova dela nenehno popravljali.)

Kogojevih *Črnih mask* sem se spomnil zato, ker sem ob njih in podobnih delih sredi petdesetih odkrival, kako bo tudi moj zvočni svet: glasba kot psihodrama – ne samo igra, kot zvoneča metafizika – ne samo zvočna snov.

– *Spomini na posamezne glasbenike tistega časa.*

Pol stoletja je od takrat, a me še vedno kdaj zanese na dvorišče Wolfove 12. So spomini. Lesenih stopnic v prvo nadstropje ni več. Tam zgoraj smo se po letu 1953, ko sem se vpisal na Srednjo glasbeno šolo, zbirali k uram harmonije in kontrapunkta pri profesorju Vasiliju Mirku – danes ugledni možje kot Janez Gregorc, Borut Loparnik, Marko Munih in drugi. Še vedno sem bil podeželan, se ob sobotah vozil domov na Koroško in se v ponedeljek vračal v ljubljanski Akademski kolegij za Bežigradom s hlebcom črnega koroškega kruha, ki je prijateljem ostal v spominu.

Pri klavirju se je z mano mučila profesorica Mileva Žorga, solfedžirali smo pri Juriju Gregorcu, pozneje pri zagnanem Maksu Jurci, v marksistično dialektiko glasbene zgodovine nas je nekoliko čudaško uvajal Radoslav Hrovatin – poučeval je tudi glasbeno narodopisje, pri katerem smo mu kdaj navihano podtaknili kako »silno zanimivo«, seveda izmišljeno, ljudsko melodijo iz domačih logov. S poučevanjem oblikoslovja je začel mladi Janez Matičič.

Kot študent arheologije sem v poletnih mesecih praktical pri izkopavanjih rimske nekropole v Šempetru v Savinjski dolini (profesor Josip Klemenc), na halštatskem najdišču pod Križno goro na Notranjskem ali na neolitski Drulovki pri Kranju (profesor Josip Korošec). Ni mi bilo odveč, a v moji študentski bisiagi je bilo tudi v počitnicah vedno več glasbenih kot arheoloških knjig. Pred seboj sem videl Akademijo za glasbo in študij kompozicije. A se je nevarno zataknilo. Diploma na srednji glasbeni šoli spomladi leta 1957 (isto leto sem na Filozofski fakulteti diplomiral tudi iz arheologije) mi je odkrila manj lepo ozadje glasbenega življenja. Trije Mirkovi učenci, vseskozi odličnjaki, smo na diplomu padli. V komisiji so poleg Mirka bili Lucijan Marija Škerjanc – kar ni bilo običajno, saj ni bil profesor Srednje glasbene šole –, Vida Jerajeva, ravnateljica, Janez Matičič, Janez Bole, profesor zborovodstva, in morda še kdo. Po polomiji nas je Mirk odvedel v bližnjo gostilnico, Pod skalco pri Križankah, in prizadet razložil, kako opomin ni bil namenjen nam, marveč njemu, ker ni poučeval po Škerjančevih učbenikih (kontrapunkt), ker naj bi med njima bila napetost, čigav učbenik harmonije bo izšel pri založbi, in tretje, kar sem spoznal pozneje, ko se je zgodilo: Mirk je moral zapustiti Srednjo glasbeno šolo, da se je odprlo mesto za mlajšega, Škrjancu zvestega učenca.

V jeseni istega leta sem brez težav diplomiral.

Vasilij Mirk mi ostaja v spominu najlepše zapisan učitelj. Vzpodbujal nas je h komponiranju zborov, samospevov, klavirskih skladb. Za povojno moderno najbrže ni vedel. Tudi če bi, prišel je iz drugega sveta – tržaškega, na begu pred fašizmom po požigu Narodnega doma, sedaj pa se je že bližal sedemdesetim.

Še en bridko lepi spomin na tega milega učitelja. Nezvesti, kot mladi človek je, smo se po diplomu razšli. A je čez čas prišla vest, da se želi srečati z učenci svojega, to je našega letnika. Za Bežigrad (nasproti stadiona), kjer je prebival, smo prišli trije: Borut Loparnik, Bogdan Potočnik (profesor zgodovine, takrat še Mirkov učenec na pedagoški šoli, kamor so Mirka odložili) in jaz. Hudo bolan v postelji, bled in usahel se nas je vidno razveselil. Težko je govoril. Dolgo smo molčali. Potem pa je – le kako bi pozabil – za slovo vsakega poljubil na čelo. Bilo je zadnje.

*– Kako ste gledali na tedanje učitelje in kasneje profesorje glasbe, z današnjega kota: vaši učitelji – tedaj in danes?*

Posebej vznemirljivih spominov na akademjski študij kompozicije nimam. Po vojni noben profesor kompozicije ni ustvaril kaj podobnega predvojni šoli

Slavka Osterca. Bili so zase izobraženi ljudje, a za profesorsko pedagoško delo nepripravljene.

Takrat smo vsi želeli k Škerjancu. Po konfliktu na diplomi Srednje glasbene šole nisem niti poskušal. Sprejel me je Marjan Kozina, pa še on s pripombo, da si ne želi kakih napetosti. Medsebojno spoštovanje, izogibanje ali kaj tretjega? Ne vem. Oba sta bila v tujini tehtno izobražena, Kozina zaradi boemskosti manj zgleden, a po partizanski preteklosti bolj varen od Škerjanca.

Marjan Kozina je bil človek mnogih talentov, zelo raznolik. Romantik, ki je skladateljsko delo zares doživljal kot »pekel in nebo«. Morda ga je prav to pehalo v alkoholizem ali številna druga opravila, pisateljevanje vedrih zgodb (*Dobra volja*), šahiranje, astronomijo, potovanja, jadranje ... Neredko smo začeli prvo uro v gostilni Pri lovcu, zvečer pa sem mu mimo Kina Vič po Gerbičevi pomagal do doma.

Bil je zadnji glasbeni boem. Ne v slabem. Nikomur ne bi storil nič žalega, a se v svoji drugačnosti tudi ni oziral na nikogar. Zavedal se je svoje velike nadarjenosti. O drugih ni govoril, morda kdaj o Sibeliusu ali skladateljih Slovanih in začuda nekoč navdušeno o Gershwinovi operi *Porgy and Bess* – morda so jo takrat izvajali v Zagrebu; jo je začutil blizu romantičnega realizma svoje opere *Ekvinokcij*?

Sicer pa je Marjan Kozina svoje zavračanje – proti koncu petdesetih let nastopajočega – modernizma zapisal v obsežnejšem spisu, objavljenem leta 1966 v *Naših razgledih* pod očitajočim naslovom *Oči proč od lepote ...* Še dva sta bila, Marijan Lipovšek in Pavel Šivic. Nista me učila, a sem ju spoštoval. V Lipovšku sem takrat videl bolj pianista in esejista kot skladatelja, Šivic pa je bil (ob Srečku Koporcu, o katerem pozneje) najbolj vsestransko razgledan in odprt glasbenik. Ko je leta 1957 zbral skupino poustvarjalcev v *Collegium musicum*, smo pri nas prvič po vojni slišali tematsko zaokrožene večere z deli Bartóka, Američanov, Švicarjev in drugih.

To, kar sem na ljubljanski Akademiji pogrešal, je bila jasno zasnovana pedagogika, ki bi nas učila takrat že dodelanih uporabnih kompozicijskih metod Eimerta, Jelineka, Hindemitha, Messiaena, Schönberga, Hábe, Křeneka in podobnih.

Vendar sem danes do generacije svojih profesorjev veliko bolj spoštljiv, kot sem bil v študentskih letih. Živel so v strašnem času, ko so bili zločini zmagovalcev blizu.

Kakih globljih povezav med glasbeniki se v petdesetih letih ne spominjam. Medtem ko so se literati vse bolj nasršeni zbirali okoli revij, so se glasbeniki

(v naslednjem desetletju je izjema *Pro musica viva*) zapirali vase. Vež med glasbeniki – glasbo – in slovenskim intelektualcem se je začela usodno rahljati.

1950/1960

– *Delovne in osebne izkušnje pri vodstvu Akademski pevski zbor (APZ) Tone Tomšič (pričakovanja, uresničitve, težave in spomini na posamezne dogodke in osebe)?*

Moral sem biti dokaj nebogljen, ko sem nekega jesenskega večera na povabilo vodstva leta 1960 v balkonski dvorani stare Univerze stopil pred akademski zbor. Kot skladatelj si za pisalno mizo sam, obrnjen k sebi, dirigent pa mora biti odprt k drugim, vsem na očeh, voditeljski. To je bila dilema, ki me je od tistega večera spremljala, vse dokler v meni ni prevladal samotnež – komponist.

Že takrat je imel APZ za seboj burno preteklost. Še danes se sprašujem, zakaj po vojni ni nadaljeval z Maroltom na njegov način. Na novo ga je postavil Radovan Gobec in ga dobro vodil do političnega viharja, ki je leta 1956 završal ob izvedbi Tomčeve *Stare pravde*. Dva duhovnika – Matija Tomc in Anton Aškerc, pesnik – pa še za tisti čas nemogoča tema o kmetiški stari pravdi je bilo za partijo preveč. Zbor je ostal brez dirigenta in skoraj razpadel.

Ko sem prišel k APZ, so bili ti dogodki že odmaknjeni, a nelagoden občutek, da se spremlja, kaj študentje počno, je ostal. V treh pevskih sezonah (1960/61, 1963/4 in 1964/5) sem poskušal marsikaj: nadaljevati znamenite predvojne Maroltove stilne koncerte; predstaviti pri nas še manj znane zborovske skladbe C. Debussyja, Z. Kodályja, H. Diestlerja, D. Šostakoviča, B. Brittna ... veliko vžigajočega iz takratnega jugoslovanskega zaledja T. Skalovskega, M. Tajčevića, B. Papandopula ... in predvsem slovenske skladatelje, od katerih so se z novitetami odzvali R. Simoniti, M. Tomc, V. Ukmar, J. Gregorc, A. Srebotnjak in S. Vremšak.

Delali smo trdo. Leta 1963 smo zmagali na drugem Concorso Internationale CA Seghizzi v Gorici, gostovali po Makedoniji in 1965 s številnimi koncerti preromali takrat še sovjetsko Litvo.

Misli na APZ-jevske čase mi niso le študentski spomini. Zboru sem »ugrabil« najlepše in najdražje, takrat še študentko psihologije, bodočo ženo.

Ko sem v letu 1961/62 odslužil vojsko, sem se moral tudi eksistenčno ustaliti. Z veseljem sem sprejel ponudbo, da prevzamem poklicno vodenje Komornega zbora RTV Ljubljana. APZ-ju sem za dve sezoni še ostal zvest, a bilo je

vedno bolj kot v tistem Prelovčevem zboru na besedilo F. Levstika »Obračati na dve oči, to dobro ni, to zdravo ni«. Moral sem se odločiti. Na apezejevske pevke in pevce pa je ostal hvaležen spomin, saj so mi pomagali pri prvih korakih na dirigentski poti.

– *Osebni spomini na konec petdesetih in začetek šestdesetih (upi, namere in – tudi vsakdanje – težave)?*

Vsakdanje težave – je o njih po tolikih letih še vredno govoriti?

Naj bo.

Čudovita starša sta takrat iz skromnih pokojnin v Ljubljani vzdrževala kar tri sinove, brate, študente. Ko sem leta 1957 diplomiral na Filozofski fakulteti, je bilo konec moje pravice do bivanja v Akademskem kolegiju za Bežigradom. Bil sem na cesti, malodane na dnu. Pomnim, kako sem zjutraj s trokolesom razvažal steklenice z mlekom – čas plastike se je šele začel –, pozno zvečer pa sem na baletni srednji šoli, kjer sem korepetiral, snel oblazinjena vrata, da je bilo prenočevanje do jutra, ko sem jih vrnil, mehkejše. Samo snažilka, zadnja zvečer in prva zjutraj, je vedela za mojo stisko. Podnevi sem brezdomec po glasbenih šolah lovil proste klavirje ali pa dremal v čitalnici Narodne in univerzitetne knjižnice, kjer je bilo vsaj toplo. Po menzah smo se srečevali čakajoč na »repete« (kar je ostalo), poznejše zahajanje v Ljudsko kuhinjo (danes Walfdorska šola Ljubljana na Streliški) je bilo razkošje.

Pa vendar se teh stisnjenih let in korepetiranja na baletni srednji šoli pogosto spomnim. Zaradi imenitnih ljudi, profesorjev, ki sem jih tam srečeval. Bila je Lidia Wisiak, Rusinja Murašova, Gisela Bravničar (ravnateljica), Iko Otrin, kot gosta sta prihajala Pia in Pino Mlakar, Henrik Neubauer ... Borut Loparnik je učil zgodovino, Jakob Jež teorijo.

Težave tistih študentskih let so me naučile živeti enostavno in nezahtevno. Celó kaka še danes uporabna skladba je nastala.

Pa vendar bom na vaše vprašanje o mojih takratnih upih in pričakovanjih najlaže odgovoril s primerjavo med petdesetimi leti minulega stoletja in današnjimi.

Moj študentski čas je bila resničnost ostrih robov z naukom od doma, da je življenje treba upravičiti ne glede na napore in ceno. Današnji začenjajo v lažni idiličnosti, duhovni zmedi in pomehkuženosti, splošna družbena pootročnost. Ne samo mene, vse, kar jih pomnim, je takrat nezadržno privlačevalo

novo, nepoznano, radikalno; današnji se ženejo za poznanim, tržno reklamiranim. Zavračali smo sočrealizem – umetnost za množice, danes so v ospredju »mega« popkulturni stadionski misteriji. Ko so se bližala šestdeseta leta in z njimi navidezna politična odjuga, smo upali in verjeli, da se prava zgodovina šele začne; današnji že dolgo izklicujejo konec zgodovine ... Takrat mladi ustvarjalci: D. Zajc, G. Strniša, V. Taufer ... ali skladatelji kot P. Ramovš, P. Merku, študenti v Klubu komponistov – zometku poznejše skupine Pro musica viva – smo se odzivali na resnico o svojem času.

V tistih »mojih letih« so prihajale na glasbeno prizorišče postave kot O. Messiaen, W. Lutosławski, P. Boulez, K. Stockhausen, G. Ligeti, L. Berio, vse do genialnih čudakov, kakršen je bil John Cage. Naštejte mi nekaj podobnih imen danes!

– »Kulturna klima« v tem obdobju: osebe, ki so v vaših očeh zaznamovale ta čas?

Na pragu šestdesetih je bilo že močno čutiti težnje po spremembah. Po zločinskih povojnih letih se je v »novem razredu« (po Djilasu) začelo zarisovati tisto, kar danes poznamo kot razpuščeni postkomunistični liberalizem interesov in dobička. Ne iznenada, postopno je v naslednjem desetletju bledeel Marxov duh. V kulturi, predvsem med literati, se postavljajo zaresna vprašanja o človeku, njegovi tragični eksistenčnosti in mejah spoznanja.

Med številnimi osebnostmi, ki so zaznamovale ta čas, se mi misel ustavlja pri treh.

Najprej pri Josipu Vidmarju, intelektualcu, ki je bil takrat poln moči in ugleda, a iz dveh polovic. Zvest partiji (zaukazana odklonitev Kocbekovega *Strah in pogum* (1952) pa hkrati v polemiki z njo (z Borisom Zihrlom), ko je zagovarjal estetsko umetniško avtonomnost (*Naša sodobnost*, 1956). Vidmarjevo ostro in dosledno zavračanje sodobne umetnosti bi v običajnih časih pač bilo eno od stališč, toda besede nekdanjega predsednika Osvobodilne fronte in tovarištvu z vsemi vodilnimi politikami so v takratnih razmerah merile na politično odgovornost kritiziranega in na ukrepanje. Vidmarjev kritični slog je brez dvoma odseval tudi v takratni glasbeni kritiki in morda še pozneje v svinčenih sedemdesetih letih pri kom od mlajših.

Če je bil Vidmar v ozvezdju takratnega kulturnega dogajanja, je zaradi kritičnih razprav v revijah (*Revija 57*) leta 1958 na čisto drugem koncu – v jetniški celici – razmere tistega časa »molče« izkliceval takrat petindvajsetletni filozof in sociolog Jože Pučnik. V drami *Antigona* (1960) Pučnikovega prijatelja



Dominika Smoleta Teiresias sprašuje: »Kdo je začaral čas in zmedel vrednote?« Med hrupno kritično pišočimi vrstniki je Pučnik edini brez olepševanja pokazal nanj. In plačal.

Po tem, ko je dolgo čemel po zaporih, so ga mnogi pozabili, a je ostal slaba vest in opomin, da so stvari, ki so mogoče le v politiki.

In tretjega – ki s prej opisanimi ni neposredno povezan – bom poiskal med glasbeniki: dr. Dragotin Cvetko. Prav v času, po katerem sprašujete, je napisal tri velike knjige *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem* (1958–60) in načrtoval stvari, ki so se uresničile v naslednjem desetletju.

1960-ta

– *Delovne in osebne izkušnje pri vodstvu Komornega zbora RTV Ljubljana (pričakovanja, uresničitve, težave in spomini na posamezne dogodke ali osebe)?*

Devet dirigentskih let (od 1962 do 1971) pri Komornem zboru RTV Ljubljana je bil v mojem življenju najbolj dinamičen čas. Tako doma, pri družini, skladateljsko v skupini Pro musica viva, pri zboru v povezanosti s čudovitimi pevkami in pevci, na snemanjih, koncertih in turnejah. Koliko poustvarjalne radosti!

Zgledno urejen zbor sem prevzel po Milku Škobernetu. Nesebično mi je pomagal. Pevci so bili iz različnih generacij. Tone Petrovčič ali Dana Ročniki iz nekega drugačnega predvojnega časa. Spoštoval sem ju. Tudi druge. Iz opere sta prihajala Ljubo Kobal (Ecco iz Kogojevih *Črnih mask*) in poskočen Tone Prus – baritonist. Ob njem je sedel Janez Triller; pa znameniti trije Petri: Čare, Ambrož, Bedjanič; in tenorist Jurij Reja, nepogrešljivi basist Bogdan Potočnik, Ciril Stanič ... In kakšna skupina ženskih glasov: Ileana Bratuš, Zdenka Goljevšček, Alenka Bunta, Vera Lacić (kako prehitro je odšla), Dragica Čarman, glasbeno-pevska izjemni Eva Novšak Houška, Ana Pesarjeva ... Krivičen sem do tistih, ki jih ne omenjam, tako kot je bil do teh velikih pevskih talentov krivičen takratni čas. Morali bi v Opero ali na koncertne odre, a je bila tudi tam vrhunska zasedenost.

Študij je pri Komornem zboru potekal hitro. Priganjale so nas minutaže posnetega in raznolike potrebe radijskih programov, od ljudskih pesmi do umetnih, iz vseh časov in krajev, od oper in kantat do scenskih glasb in lažje muze.

Novost naših koncertov so bili zajetni izbori del C. Monteverdija, H. Schütza, G. da Venose, s posebno ljubeznijo do naših J. Gallusa, G. Plavca, J. K. Dolarja; pa tudi R. Schumannu, J. Brahmsu in H. Wolfu se nismo izognili. Pravi obraz smo odkrili v delih sodobnikov – K. Pendereckega: *Davidovi psalmi* in *Stabat*

*Mater*; W. Lutosławskiego: *3 Poemes d'Henri Michaux*; L. Dallapiccola: *Canti di prigionia*; in seveda naši J. Jež: *Brižinski spomeniki* ter *Do frag amors*, pa A. Srebotnjaka: *Ekstaza smrti*; P. Merkušja: *Tri male kantate ...* In potem gostovanje, za debelo knjigo doživetij. Na festivalu *Musica antiqua Europae Orientalis* v poljski Bydgoszcz (1966) (v družbi s Praškimi madrigalisti, znamenitim Madrigal iz Bukarešte, Državnim zborom iz Moskve, Praškim orkestrom brez dirigenta, Collegium instrumentalis iz Halleja. Naslednje leto (1967) na festivalu Ohridsko poletje in v Dubrovnik, 1968 na Flandrijski festival v Belgijo, na bienale sodobne glasbe v Zagreb (1969), isto leto še na festival sodobne glasbe v češki Jihlavi, in ob izteku z Mozartovim *Requiemom* ter radijskimi simfoniki pod vodstvom Sama Hubada po Italiji.

Komorni zbor, kakršni smo takrat bili, je odražal čas. V šestdesetih letih smo se Slovenci glasbeno znova greli ob toplejših evropskih sapicah (Varšavska jesen, Zagrebški bienale, festival Glasba 20. stoletja Radenci, Pro musica viva, literarne revije in drugo).

Svet se je odpiral. Prihajali so k nam, da smo za tuje naročnike snemali plošče, za Antologijo hrvatske glasbe ali *I Fiamminghi in Europa* za belgijski Radio.

– *Kakšna je bila vloga radijskih hiš – mislim tudi na slovensko (takrat še Radio Ljubljana)?*

Po drugi svetovni vojni, tja do konca šestdesetih let, so bile radijske hiše središča elektroakustičnega, glasbeno-eksperimentalnega dogajanja (Radio Köln, Zahodni nemški radio, Radio Paris, v prejšnji državi Radio Beograd ... tudi Radio Ljubljana). Ustanovljale so se poustvarjalne skupine: simfonični orkestri, big-bandi, gledališki studii. A ne za dolgo. Postopno je vse to izginjalo v objemu komercialno-populistične televizije (pri nas po letu 1958). Kar sta pred vojno sanjala B. Brecht ali W. Benjamin, kako bo nova tehnologija pomagala demokratizirati umetnost in glasbo, se ni uresničilo.

Razen umetniškega ARS programa (ki pa ima težave s slišnostjo), se je vse obrnilo v smer podkulturnih tabloidnih čenčarij. Slovenska baročna razpuščenost je dočakala svojo uro. Nedavno je – kot je slišati – ugasnil tudi Komorni zbor.

Do razmer po drugi svetovni vojni sem nepopustljiv, a pravičen. Radio je bil prvenstveno politična ustanova, vendar v danih okvirih tudi kulturna. Njena današnja radiotelevizijska naslednica je ostala politična, v onem delu pa le še podkulturna.

– Spomini na posamezne glasbenike in vaši stiki z njimi?

Nisem ljudomrznež, vsekakor pa neroda, ko je treba vzpostavljati bližino z drugimi.

Zelo vesel sem bil, ko so nas pri študiju del na vajah Komornega zbora obiskovali Uroš Krek, Pavel Šivic, Marijan Lipovšek, Jakob Jež ... pa tudi od drugod, kot Tito Müller Medek iz takratne Vzhodne Nemčije, ko smo za zagrebški bienale pripravljali njegovo obsežnejšo *Todesfuge*. Naštevanje podobnih srečanj in sodelovanj z dirigenti ali solisti bi bilo brez pomena. Le nekaj utrinkov iz različnih koticov spomina.

\*\*\*

Zagotovo sem bil glasbeno najtesneje povezan s kolegi v skupini Pro musica viva in tistimi, ki so nam z besedo na koncertih ali po njih priskočili na pomoč: Andrej Rijavec, Borut Loparnik, Rafael Ajlec. Kot se je pokazalo pozneje, smo si bili v resnici dokaj vsaksebi tako v razmerju do slovenstva, kot do religije, krščanstva, do politike. Tudi estetsko. Članstva v skupini nisem čutil kot konflikt med »starimi« in »mladimi«. Morda v besedah. To, kar nas je povezovalo, je bil občutek poklicanosti, da je treba v slovenski glasbi nekaj spremeniti, se na novo povezati z nazori predvojne avantgarde (Novomeška pomlad) ter se odpreti svetu in modernizmu.

\*\*\*

Kje je že to, a spomin na svetlo vedrino študentske kolegice, pianistke Vide Ratajeve, je še vedno živ. Od nekod je prinesla klavirske skladbe takrat v Parizu živečega Božidarja Kantušerja, iz katerih je govorila meni do tedaj nepoznana messiaenovska barvitost. Kantušer je bil Koporčev učenec. Morda je prav Ratajeva posredovala, da sva nekega podvečera z Borutom Loparnikom potrkala na vrata pri Koporčevih, na Resljevi blizu železniške postaje.

Srečku Koporcu je bilo takrat okoli šestdeset let. Bil je edini od mojih profesorjev, ki je navdušujoče govoril o Schönbergu, Webernu, dodekafoniji in predvsem Mariju Kogoju.

Čeravno odrinjen v glasbeniško osamo in močno zagrenjen, sem pozneje iz pogovorov spoznal, da so takrat na njegova vrata skrivaj trkali mnogi. Leta

1965 smo se na ljubljanskih Žalah poslovili od njega. Ob grobu sem prvič javno slišal brati pretresljivo pesem *Zasuta usta* Franceta Balantiča.

Ko se danes razvname beseda o tem, kdo so bile neposredne glasbene žrtve povojne komunistične oblasti, je med njimi zagotovo Srečko Koporc. Pa še dve glasbeniški skupini. Ena, ki jo površno označujemo kot »cerkveni skladatelj« – med njimi tudi Koporčev vrstnik, učenec in prijatelj Ludvik Ačko – in druga, »politični pregnanci«, ki po svetu – v obeh Amerikah – niso mogli polno izživeti svoje nadarjenosti.

S Komornim zborom smo se Srečku Koporcu poklonili z nekaj izvedbami njegovih del. Takrat, torej v šestdesetih letih, sem na Radio odnesel tudi njegovo instrumentalno skladbo. Prišla je na pulte orkestra, potem pa so jo umaknili.

\*\*\*

Leta 1968 smo s Komornim zborom snemali *Zimsko pesem* in *Kmetiško* za ženski zbor in klavir štiriročno Janka Ravnika. Za klavirjem sta sedela skladatelj in Pavel Šivic. Bili smo torej iz treh rodov. Meni, neučakanemu, je bilo vse prepočasi, Janku Ravniku, takrat že proti osemdesetim, vse prehitro, srednja Šivičeva mera pa se je zdela prehud kompromis. Iz te trojne napetosti je nastal posnetek, ki mi je drag spomin na velikega mojstra, s katerim mi je bilo dano sodelovati.

\*\*\*

Še največ – pozneje uglednih – skladateljskih vrstnikov iz srednje in vzhodne Evrope sem spoznal na večdnevnih simpozijih pod imenom »Srečanje mladih skladateljev socialističnih dežel«. S prvega v Ohridu leta 1967 – našo delegacijo je vodil Darijan Božič – so mi ostali v živem spominu pogovori s Poljaki Zygmuntom Krauzem, Tomaszem Sikorskim in Zbigniewom Rudzińskim. Naslednje leto v madžarskem mestu Eger pa sem se v prijetni družbi s hrvaškim skladateljem Dubravkom Detonijem zblížal s češkimi komponisti, kar je v sporedu Komornega zbora naslednje leto že odmevalo s skladbo *Caprichos* Luboša Fišerja.

– *Glasbeni festivali: dogodki, ki so se vam vtisnili v spomin?*

Množica festivalov, nastalih sredi prejšnjega stoletja, priča, kako velika je bila želja, da bi svet po vojnih grozotah postavili na novo. Leta 1957 se je začela Varšavska jesen, leta 1961 Zagrebški bienale, 1962 festival v Radencih, 1963 Glasbena tribuna v Opatiji, v istih letih Musikprotokoll v Gradcu, 1969 Dnevi nove komorne glasbe Witten – če naštejemo samo tiste, ki sem jih pogosteje obiskoval.

Po obsegu ter skladateljsko-poustvarjalnem bogastvu sta mi bila najbolj svetovljanska Varšavska jesen in Zagrebški bienale. (Oba festivala – še vedno živahno delujoča – sta medtem večkrat natančno popisala svojo zgodovino, zato dogajanj in izvedb na njiju ne bom našteval.)

**RADENCI.** Festival komorne glasbe XX. stoletja v Radencih mi je bil najbližji. Bolj v zrelo moderno kot eksperiment naravnana prireditelj je vendarle gostila mnoge znameniteže: H. Ramatija, G. Ligetija, K. Hubra in vse pomembne iz takratne Jugoslavije. Pobudnik Ladislav Vöreš je festival povezal z zaledjem, Avstrijo, Madžarsko, Hrvaško; I. Andrejčič, D. Pokorn in L. Engelman so ga preko Radia Ljubljana odprli v svet; I. Petrić ter A. Rijavec pa sta skrbela za programsko širino.

Žal je festival že ugasnil, tako kot je pred leti pogorela kavarna sredi zdraviliškega parka, v kateri so bili prvi koncerti in kjer so z zanimivimi besedami o sodobni umetnosti pritegovali modri P. Stefanović iz Beograda ali – s privzdignjenimi primerami iz znanosti in kozmičnosti – za vse sodobno navdušeni B. Sakać iz Zagreba. »Če je Joyceov Ulikses poskus – kot pravi Umberto Eco – da bi ustvaril fiziognomijo kaosa, potem je to nedvomno tudi sodobna glasba,« so bile Sakaćeve besede, ki so se mi zdele takrat kar sprejemljive.

In še nekaj. V Radencih je bilo slutiti navzočnost treh velikanov: iz panonske širine B. Bartóka, iz bližnjih Veržeja in Čakovca pa S. Osterca in J. Slavenskega.

**OPATIJA.** Glasbena tribuna v Opatiji je bila privlačna po svoji sejemski živopisnosti. Kot da se je tu vsako leto zbralo vse, kar so skladatelji od Ohrida do Trsta ustvarili. Seveda ni bilo čisto tako. V Opatiji so se krstila mnoga dela, ki so pozneje prešla na druge odre, v številne radijske postaje, pa tudi v domače in tuje založniške hiše. Tudi v Opatiji so v dopoldanskih urah v hotelu Esplanada potekali iskri pogovori, ki so jih usmerjali pronicljivi muzikologi Eva Sedak, Nikša Gligo in drugi. Pa tudi ostri polemični nastopi, kakršen je bil leta

1964, ko je Ivo Malec iz pariškega razgledišča brezobzirno analiziral glasbene razmere v takratni Jugoslaviji.

Privlačnost je Opatijski tribuni – poleg glasbe – dajala »zlata« patina nekdanjega avstroogrškega letovišča, obmorski sprehodi, mnoga prijateljstva in postanki pri vračanju prek Krasa domov v takrat že jesensko megleno Ljubljano.

WITTEN. Ne vem, kako so se začeli stiki z Wittenškimi dnevi za novo komorno glasbo (Wittener Tage für neue Kammermusik). Potovanje v daljno porursko železarsko mesto se je začelo v doma komaj prebujajoči se pomladi, ob Renu proti Kölnu – in še naprej – pa je vlak že brzel med cvetočimi drevesi. Ta silna moč bližnjega Atlantika me je vselej prevzela. V Witten je takrat hodilo kar nekaj slovenskih skladateljev, k nam pa je s potovalnim kombijem rad prihajal vodja tamkajšnjega kulturnega urada Walter Fischer s soprogo.

Festival je zaživel leta 1969. Programsko ga je oblikoval Wilfried Brennecke z močnim organizacijskim in finančnim zaledjem zahodnonemškega Radia Köln. Zelo ambiciozno, z odličnimi solisti in ansambli, tudi Ansamblom Slavko Osterc z dirigentom Ivom Petričem.

Med izvajanimi skladatelji se je Brennecke oziral najraje po vzhodnjakih, takrat še s priokusom disidentstva: M. Kopelent, E. Denisov, S. Gubaidulina, G. Kurtág ... veliko jih je bilo iz Vzhodne Nemčije, kot G. Katzer, F. Goldann, P. H. Diettrich. Dobro še pomnim, kako me je leta 1982 po izvedbi 2. *godalnega kvarteta* z Alfredom Schnittkejem seznanil Primož Ramovš.

Kako je v Wittnu danes, ne vem. Po odhodu Brenneckeja in »stare garde« je tudi ta nekoč znani in programsko osredotočeni festival najbrže razvodenel v postmoderno vseveščnost.

– Ob vaših zgodnjih delih večkrat omenjajo t. i. »poljsko šolo«. Kaj je na tem?

VARŠAVSKA JESEN. Festival Varšavska jesen (*Warszawska Jesień*) sem obiskal dvakrat. Prvič leta 1965, drugič leto pozneje, ko smo se s Komornim zborom vračali iz Bydgoszcza. Bili smo del istega politično-ideološkega imperija in zato je bila Varšava lahko dosegljiva. Pa ne samo to. Pri Poljaki sem takrat čutil več zrelosti in osebne nadarjenosti, na primer v *Žalni glasbi* ali *Beneških igrach* W. Lutosławskega ali v *Štirih esejih* T. Bairda, kot v kakem *Carre* K. Stockhausna ali *Le marteau sans maître* P. Bouleza.

Z Zahoda sta vela »germanski« hlad in doslednost, na Vzhodu pa so ohranili povednost. Koncertna dvorana je še imela prednost pred tonskim

laboratorijem, osebni slog pred samoizumiteljstvom. Oddaljena povezanost z literarnim skladateljskim romantizmom in slogovna kontinuiteta sta mi govorila o nečem, čemur bi mogli reči »slovanska duša«.

Dvojnost Vzhod–Zahod je danes kljub evropskemu združevanju trda stvarnost. Živeli smo v dveh zgodovinah. Tudi po estetski naravi glasbe in umetnosti. Vsakega od nas iz skupine Pro musica viva bi mogli presojeti v luči te dvojnosti (raje tako, širše, kot samo po nekaki »poljski šoli«).

Intelektualec je v polpreteklosti pomenilo na Zahodu: levičar. Kljub temu niso imeli – tudi danes nimajo – občutka za stiske in muke vzhodnjakov, in pozabljajo na sokrivdo za polstoletno življenje Vzhoda v nesvobodi.

Konec šestdesetih let, ob študentskih nemirih v Parizu ali Berlinu, se je bilo salonskim komunistom (R. Dutschke, C. Bendit) lahko junačiti sredi demokratičnega okolja in sklicevati na Castra, Mao Cetunga, Ho Ši Minha ali Trockega (kot tudi sicer odlični H. W. Henze in še mnogi drugi skladatelji). Mar bi bolj natanko brali Šostakovičeve spomine in grenko pikre besede: »Zahodnjaki so na Vzhodu videli pač tisto, kar so hoteli videti ... Ti veliki zahodni humanisti, ljubitelji resnicoljubne književnosti in umetnosti ... Nič ni ogrožalo njihovih življenj ...«

Ne vem zakaj, toda Praga, Varšava, tudi Bukarešta – ter glasba, ki je prihajala od tam – so mi bili dražji od Bruslja, Pariza ali Berlina,

*– In poslušalci, občinstvo ...?*

... takratni poslušalci so bili bolj razvneti od današnjih. Kot tisti, ki je na Zagrebškem bienalu sredi polnočnega happeninga iz parterja z marelo hrupno grozil Cageu, ko je ta na odru s pingpong žogicami nekaj čaral po klavirju. Po hodnikih so izzivale bolj domiselne in duhovite zvočne instalacije, kot pa jih gledamo danes.

Poslušalci smo bili vseh stanov. Neglasbeniki – v bližnje Radence, Zagreb ali Opatijo je prihajal dragi Saša Cvahte, zdravnik, z radijsko urednico Darjo Šegula; glasbeniki – če se spomnim pokojnih D. Cvetka, P. Šivica, R. Ajleca, B. Adamiča, D. Škerla ... in veliko mladih, študentov. Iz Ljubljane sta za njihovo navzočnost skrbeli predvsem Pedagoška akademija in Oddelek za muzikologijo (Akademija za glasbo bolj malo). Stisko z denarjem so si reševali s prenočevanji po bližnjih srednješolskih internatih ali pa zastonj; kot tisti, ki so bili ob Muri v bližini Radencev postavili šotor, hodili na razgovore in koncerte, ponoči pa nazaj v spalne vreče.

Gnala nas je zavezanost glasbi in občutek, da smo del nečesa, kar nastaja, se preskuša in je usmerjeno v prihodnost. Takratni mladi! Vem, danes si je vse to, tudi glasbene prireditve mogoče priklicati s pritiskom na Google. Toda: ali pritiskajo? Današnji mladi!

Se tako da pričarati sladko utrujenost po celodnevem tavanju s koncerta na koncert? In neskončna modrovanja za mizami, po istih, z leti že kar posvečenih tabernah?

Lahko svet senc zamenja resnični svet?

– »Kulturna klima« v tem obdobju: osebe, ki so v vaših očeh zaznamovale tisti čas.

V šestdesetih letih se dogajanja v umetnosti vse manj presojuje po kakem trdnem estetskem vzorcu, marveč le še po tem, ali kaj neposredno načanja ustaljeni družbeni red. Tisto, kar je modernizem prignal do roba (Cageova glasba tišine, prazne strani v knjigah ali bela slikarska platna), so bila bolj »samoukinitve« ustvarjanja kot grožnja. Tudi znotraj glasbe se stvari spreminjajo. Umetnost kot stvar posameznika, notranje svobode, se umika drugačnim, pomasovljeni družbi v »tričetrtinskem taktu«, narodnozabavni glasbi in popevkarstvu.

Še nekaj. Konec šestdesetih let je pri nas v umetnosti začelo prihajati do razhoda med »prešernovsko strukturo« – ki po D. Pirjevcu enači narodno in umetnostno – in njuno enostjo: »Utrudil sem se podobe svojega plamena in se izselil,« zapiše Tomaž Šalamun.

Pri sebi, pri komponiranju nisem nikoli čutil kot breme tovrstne dvojnosti med »veš, poet, svoj dolg?« in neovirano igro z zvoki: med navezanostjo na slovenstvo, narodno, na naravo te dežele, če hočete njeno mitičnost, in vstopanjem v prostore, ki so odprti samo za »čutno igro besed« (zvokov), »kjer se dogaja sveto« – kot je pozneje v *Kritiki in poetiki* zapisal Niko Grafenauer. (Morda je ta razhod slišati iz del P. Ramovša, J. Matičiča, V. Globokarja ... in nasploh pri skladateljskih zdomcih.)

Kot osebnosti tistega desetletja izpostavljam člane skupine Pro musica viva in za njeno delovanje najbolj zaslužnega Iva Petrića, tudi dirigenta Ansambla Slavko Osterc.

O skupini Pro musica viva je bilo že veliko povedanega. Naj ob tej priložnosti nekaj pojasnim. Kolegi mi kdaj poočitajo, da stvari okoli skupine Pro musica viva po nepotrebem politiziram. Odgovarjam. Glasba mi je čudežna stvar,



daleč nad družbenopolitičnim, ker pač politična raven ni taka, da bi zmogla estetske vrednote. Toda glasba se dogaja *tu*, v svetu, ki ni raj. Skupina Pro musica viva ni bila politična združba, ne pomnim prireditve ali koncerta, ki bi bil politično naravnani. Toda tako začetka kot konca skupine Pro musica viva ni mogoče razumeti ali pojasniti zunaj takratnih političnih razmer. O tem, kako so po moji presoji le-te vplivale na nastanek skupine, sem že govoril. In njena »usahnitev«? Ni bila kriva muhavost tega ali onega, ki da je zaloputnil z vrati ali mu je bilo srečevanja dovolj – kot se kdaj sliši. Šlo je za izgubo identitete. Medtem ko smo bili mi še zapredeni v vprašanja »kako kaj narediti«, v skladateljske probleme med serialnostjo in aleatoriko, se je svet že usmerjal drugam, k družbenopolitičnim dogajanjem, vietnamski vojni, študentskim nemirom v Parizu, Che Guevari, češki [praški] pomladi ...

Nekaj tega sem videl tudi od blizu. Ko sem bil spomladi leta 1969 gost »Festivala XIII. teden nove glasbe čeških skladateljev« v Pragi, sta z Zahoda med drugimi prišla tudi Klaus Huber in Luigi Nono. Oba ustvarjalca zelo cenim, a priznam, da sem v komunizem zaverovanemu Nonu privoščil zadrego, ko so ga češki skladatelji po tem, ko je leporečil o demokraciji in pravičnosti realnega socializma, vprašali, zakaj tega ne gre pripovedovat v Moskvo ali Peking. Bilo je namreč po sovjetski okupaciji Češkoslovaške republike, po samosežigu študenta Jana Palacha; ko so po praških ulicah demonstrirali delavci in je bilo do padca Dubčka ter konca reformnega gibanja »češka [praška] pomlad« le še dober mesec.

Vsem tegobam navkljub so bila šestdeseta leta kulturno zelo razgiban čas. V slovenski literaturi stojita na začetku dve veliki stvaritvi: roman Zorka Simčiča *Človek na obeh straneh stene* (Buenos Aires, 1957 – doma zanj takrat nismo smeli vedeti) in Smoletova *Antigona* (1969); iztekajo pa se s tremi izjemnimi pesniškimi zbirkami: D. Zajca *Požgana trava*, V. Tauferja *Svinčene zvezde* in G. Strniše *Mozaiki*. Vsa tri so me pritegnila k uglasbitvam. Iz tega časa so tudi pomembne skladbe članov skupine Pro musica viva D. Božiča *Popart III*, J. Ježa *Do fraig amors*, I. Petrića *Quatour*, A. Srebotnjaka *Mikrosongs*, I. Štuheca *Platero y Yo* in drugih – U. Kreka *Inventiones ferales*, P. Šivica *Zaklinjanja*, P. Merkuja *Koncert za violino in orkester* ali P. Ramovša *Simfonija 68*.

Tudi nekaj mojih del je, ki jih še danes, po toliko letih, brez zadrege vzamem v roke: *Korant* za orkester, *Sentence* za dva klavirja in orkester, *Ekspresije*, oba *Kons*, *Meditacije* itn. In *Požgana trava* za glas in orkester, v kateri je že takrat – povedano skozi besede Daneta Zajca – zazvenela moja narava: »Tvoj glas bo samotni kakor polnočni čas ... Zakaj si zatulil volk, kot bi zatulila zemlja ...«

Z izzvenom šestdesetih let se je neko obdobje zaključilo. Doma z deli članov skupine Pro musica viva, po svetu pa s *Simfonijo* L. Beria ali *Knjigo za orkester* W. Lutosławskega.

1970-ta

– *Načrti in vsakdanjik na Pedagoški akademiji v Ljubljani?*

Leta 1972 sem se poslovil od Komornega zbora in po nekajmesečnem uredni-kovanju tudi od Radia.

Zopet stiska.

Na Akademiji za glasbo sem se prijavil na razpisano delovno mesto. Zavrnilo so me. Nikoli več nisem poskušal. Zavrnilo so tudi mojo prošnjo, da bi nada-ljeval zaradi dela pri Komornem zboru prekinjeni študij dirigiranja. (Sprejeli so me na Akademijo muzičke umetnosti v Beogradu.) Ko se je odprlo mesto na Glasbenonarodopisnem inštitutu (takrat še na Wolfovi, z V. Voduškom na čelu), sem bil sicer sprejet, a v negotovo, z vseh strani hladno spremljano preskusno dobo.

Rešitev je prišla s povabilom Jakoba Ježa, naj se prijavim na delovno mesto v Glasbenem oddelku Pedagoške akademije, kjer so po odhodu Radovana Gobca iskali profesorja za metodiko dela v ansamblih in zborovsko dirigiranje.

– *Spomini na kolege Pedagoške akademije?*

Na Pedagoški akademiji sem se znašel v družbi čudovitih ljudi. Slikarja Marka Šušteršiča, psihologa Leona Žlebnika in seveda kolegov. Poleg Jakoba Ježa so tu bili Jože Fürst, Rafael Ajlec, pozneje Borut Loparnik, Slavko Mihelčič, Dari-jan Božič, A. Štrukelj, Marina Lorenz, Breda Oblak, za njo Hedvika Vospernik. Močna ekipa. Morda je bil tudi to vzrok, da so oddelek, ko je bilo usmerjeno izobraževanje na višku, ukinili. Kot pravijo, tudi s pomočjo nekaterih z Akade-mije za glasbo. Slovenski učitelji so bili v teh za vzgojo in izobraževanje tako hudih časih edini, ki so še reševali kritičnost in kulturo umetniške vrednote.

Z ukinitvijo Glasbenega oddelka na Pedagoški akademiji (posledično je uga-snila tudi revija *Grlica*, ki jo je urejal Jakob Jež) se je začelo postopno raz-krajanje do tedaj kolikor toliko konsistentne glasbene osnovnošolske vzgoje Slovencev. Nekoč spoštovan in z odličnostjo zaznamovan poklic se je izgubil v prazni, umetnosti glasbe odtujeni pedagoško-didaktični latovščini.

Glasba – umetnost z najdaljšo zgodovino med muzami, najvišji dosežek evropskega ustvarjalnega duha – je, če sodim po učbenikih, zdrsnila na raven stripovsko-zabavnaške družabnosti po otročji meri.

– *Izkušnje s študenti Pedagoške akademije?*

Delo na Pedagoški akademiji sem doživljal kot veliko skladnost med študenti in profesorji. Vpisani na glasbeni oddelek so se odločili, da bodo učitelji glasbe po vsem, kar se od tega poklica pričakuje – vodenje šolskih zborov, priprava proslav in drugih prireditev pa tudi širše, dirigiranje odraslih pevskih ali instrumentalnih skupin in nasploh kulturno delo v kraju službovanja. Meje našega dela so bile začrtane.

Pri delu na Pedagoški akademiji se mi je zazdelo, da se v meni oglašča nekak genetski spomin, saj sem odraščal v učiteljski družini.

Rad sem učil in upam, da me študenti in študentke nimajo v najslabšem spominu. Poučevanje sem zares doživljal kot povezovanje med generacijami in, ker je bila med nami glasba, tudi kot enega najlepših poklicev.

– *Spomini na glasbenike, glasbene festivale in druge glasbene dogodke?*

Preveč jih je v lepih spominih, da bi vse skupaj mogel naštet; iz srečevanj po žirijah, na seminarjih ali festivalih. Bratov Lorenz takrat že z več kot sto izvedbami *Ekspresij* po vsem svetu, ali »Ostercevc« z Ivom Petrićem ob številnih izvedbah skladbe *Kons (a)*, pa Igorja Dekleve z *Impromptus*, Sama Hubada s *Korantom* ali Eve Novšak Hovška s *Požgano travo*.

Veliko uglednih sodobnikov sem srečal leta 1972 na Poletnih tečajih nove glasbe v Darmstadtu, pa tudi pri delu v elektronskem studiu Radia Beograd 1975.

Po vrsti.

Ko sva v sončnem poletju 1972 z Ivom Petrićem krenila proti Darmstadtu (odločitev za to lepo glasbeno pustolovščino je zagotovo bila njegova), je moderna že prešla zenit.

Drzno duhovitega Johna Cagea je iz Amerike zamenjeval naivno dopadljivi glasbeni minimalizem; Pierre Boulez, ki je še nedavno klical po požigu opernih hiš, se je preselil med dirigente – tudi oper; Karlheinz Stockhausna je vse bolj pritegovala planetarna religioznost New Agea. Serialnost je postajala samo še navidezna (virtualna), elektronska glasba pa sintetično elektroakustična. Z

Ivom Petrićem sva to že vedela, a so naju pri odločitvi za Darmstadt tisto leto pritegnila nekatera imenitna skladateljska in izvajalska imena.

Iannisu Xenakisu in njegovim matematičnim, v stohastičnost naravnanim predavanjem sem težko sledil, navdušil pa me je z glasbo. V skladbah tako disciplinirani György Ligeti je bil v govorjenju dokaj razpuščen, Christian Wolff iz Amerike pa neprepričljiv. Najbolj urejen in pripravljen je bil Karlheinz Stockhausen z analitičnimi predstavitvami skladb *Stimmung* (v živo s Collegium vocale iz Kölna) in *Mantra* za dva pianista (z bratoma Kontarsky). Helmut Lachenmann je v tistem letu opravljal naloge nekega asistenta, muzikolog Carl Dahlhaus pa je, kadar ni bilo koncertov, z zanimivimi predavanji popestril večere.

Da Darmstadt izgublja na pomenu kot osrednja mera povojnega skladateljskega modernizma in avantgardnosti, se je kazalo tudi v premiku od kompozitov k interpretom. Poleg bratov Kontarsky so tu bili še oboist Heinz Holliger, tolkalist C. Caskel, čelist S. Palm, pozavnist Vinko Globokar in zagotovo še kdo. Udeležencev poletnega tečaja je bilo veliko, a le z malo od njih sem ohranil stike. Ostali so Poljak Marian Borkowsky in že pokojna romunska skladateljica Myriam Marbe.

Zopet vzhodnjaka. Zakaj? Tudi sam sem začuden. Ob številnih kolegih z Zahoda v tistem lepem darmstadtskem poletju 1972.

– *Je obisk Darmstadta kaj odmeval v vaših delih?*

Neposredno gotovo ne. Se je pa z iztekanjem modernizma tudi meni postavljal vprašanje o novi semantiki tonske govornice. Kako pri vse pogostejši rabi besede »postmoderna« razumeti predpono »post-«? In res se v nekaterih delih iz sedemdesetih let kažejo poteze, značilne za tisti čas: navidezna (virtualna) serialnost v skladbi *Glavosi* za godala, brenkala in tolkala; človek, interpret kot posrednik med zvoki s traku in poslušalcem v skladbi *Atelje III* za čelo in magnetofonski trak; repetitivnost, minimalističnost v zaključem odseku skladbe *Tangram* za komorni orkester (kar so nekateri slišali kot odmeve gamelana, drugi našega pritrkavanja); sočasnost različnih slogov v orgelski skladbi *Okus po času, ki beži*; citati v *Epiceidonu* za violino in akordičen instrument, v spomin Rafaelu Ajlecu ...

Ni bilo hoté, a za vsa naštetá dela in še katero je značilno: pluralnost oblike, mehčanje modernističnih postopkov ter večja neposrednost.

– *Kako ste se kot znan tehnični pesimist znašli v elektronskem studiu?*

Res nisem občudovalec strojev. Futuristi z začetka 20. stoletja so se mi, zaverovani v hrumenje tehničnih naprav, vedno zdeli malo otročji.

Toda elektroakustična glasba – v tistih letih še ločena na elektronsko (Köln) in konkretno (Pariz) – me je privlačila kot prava novost in velika razširitev zvočnega. Prav imenitno se mi je zdelo, ko sva z ženo Jeleno že na začetku šestdesetih (takrat sem pogosto sodeloval z režiserji in gledališči) »čarala« glasbo za dramo *Muhe* J.-P. Sartra.

Na podstrešju naše Realke na Vegovi so bile stare orgle. V njihove preparirane zvoke sva mešala šume priročnih strojev, kozarcev, steklenic in še marsičesa. Krvavo dejanje Oresta, ki je priklicalo bes Erinij in obletavanje muh, je potem na odru spremljala za tisti čas dokaj neobičajna »konkretna« glasba.

Ker v Ljubljani za resno elektroakustično ustvarjanje ni bilo možnosti, sem se rad odzval vabilu skladateljev Vladana Radovanovića in naturaliziranega Angleža Paula Pignona k delu v elektronskem studiu Radia Beograd.

Bil je to hibridni studio tretje generacije digitalno-analognega tipa s sintetizatorjem Synthly 100 kot osrednjo napravo. Izgubljen sredi čudaškega stroja (ki me, to sem takoj začutil, ni kaj prida maral) sem jeseni 1975 ustvarjal elektronski *Atelje II*. Nisem bil zadovoljen. Zato sem skladbo leto pozneje v studiu ljubljanskega Radia predelal in razširil v *Atelje III* za violončelo in magnetofonski trak. Ni bilo zaman. Delo je doživelo veliko izvedb, 1979 tudi na sporedu Ensemble Intercontemporaine v sodelovanju z IRCAM-om v Parizu.

Med glasbo in tehniko je prastaro sožitje. Vendar se z današnjimi tehničnimi dosežki ne dam slepiti. Vsa, tudi zares čudežna odkritja postanejo plen trgovine in zunaj umetnostne zvočnosti. Igrače! Kamor koli se ozrete, opazite, kako tehnika naše notranje življenje trivializira.

Kaj če so imeli futuristi vendarle prav, da ni več daleč do samokomponirajočih strojev?

– *»Kulturna klima« v sedemdesetih: ljudje ...*

Sedemdeseta leta so v povojni slovenski zgodovini zelo protislovna. Eni jih imenujejo svinčena ali slovenska različica »brežnjevizma«, ko so odstavili Staneta Kavčiča, z Univerze pregnali profesorje (Tine Hribar, V. Arzenšek, J. Jerovšek ...). Drugi ali kar večina Slovencev pa se jih spominja po življenjskih razmerah, kot čas trošenja, poceni posojil, vikendov, zaslužkarstva in inflacije. Sedemdeseta leta so še ena od prevar povojne oblasti, ko se je zamegljevalo

vzroke in posledice. Navzven se je govorilo o uspešnosti jugoslovanskega eksperimenta, zunanji dolg pa je v teh letih narasel čez vse mere. Z denarjem kapitalistov se je vzdrževala socialistična utopija.

Neposredno se to v slovenski glasbi ne odraža. Ali pač. Zloglasno usmerjeno izobraževanje je izvotlilo kulturno in umetnostno občutljivost. »Samoupravna kultura mora biti namenjena množicam« (Stane Dolanc l. 1972 v Splitu). Heroizem zamenjuje erotika, partizanske pesmi se spreminjajo v popevke. Ustvarjen je mogočen instrument medijskega manipuliranja. V teh letih je iskati zametek današnjega relativizma in vsečnosti.

Sedemdeseta leta so izpridila slovenski značaj. »Narod hlapcev« se postopno spreminja v »narod nadutežev« z novim sistemom vrednot: sebičnost, oportunitizem, prilagodljivost in druge nečednosti, na katere je že iz sredine šestdesetih pogumno in prizadeto opozarjal Bojan Štih v svojih esejih (leta 1981 izdanih pri ljubljanski Slovenski matici pod naslovom *Knjiga, ki noče biti requiem*).

Globinske spremembe je opaziti tudi v širšem svetu. Linearni razvoj se je ustavil. Ponehuje zaupanje v znanost in tehniko. Zaznati je utrujenost in beg od resničnosti: New Age, Findhorn, vzhodnjaške religije, »cvetlični otroci«. Razen posebnežev, kot je bila skupina OHO ali Marko Pogačnik z družino (komuno) v Šempasu, vse poteka po nekaki rutini, ki že napoveduje dekadentno razpoloženje postmoderne.

A ne pri vseh. V ozadju se zbira nova volja razumnikov. Ob izteku desetletja (1980) jasno in odločno postavijo zahtevo po izhajanju *Nove revije*, ki naj prevetri čas in prostor. Kot kritičen posameznik se jim pridružim, takrat še ne vedoč, da stopam v bližino tistega, kar bo pozneje v jedru slovenske osamosvojitve.

– ... *in osebnosti?*

Sredi sedemdesetih let je v posebni izdaji tržaške revije *Zaliv* Edvard Kocbek – ob pomoči Borisa Pahorja in Alojza Rebule – javno obsodil povojne pomore domobrancev. Zaroto molka je prvič načel nekdo iz zmagovite osvobodilne fronte in partizanske strani. Na ta do potankosti organiziran umor niso pokazali zgodovinarji, marveč pesnik.

Kocbeka sem v tistih letih navdušeno prebiral, hodil na literarne večere, ko je že smel nastopati. Celó v daljno Kostanjevico na Krki sem se nekoč pridružil pianistu Igorju Deklevi, ki je tam izza klavirja polepšal otvoritev razstave in pesnikov nastop.

Sčasoma pa so Kocbeka začel videti v dveh podobah: pesniški, med največjimi v naši literaturi (1983 sem se mu poklonil v delu *Štiri Kocbekove pesmi za glas in klavir*) in družbenopolitični. Veliko je prispeval svojemu času, a tudi dovolil, da ga je ta neusmiljeno zlorabljal: ko je z esejem *Premišljevanje o Španiji* razbil dominsvetovsko skupnost, ko ni znal razumeti ozadja španske državljanske vojne, ko je pred drugo svetovno vojno sprejel vlogo disidenta katoliške strani, jo zapustil v imenu nekakega modernizma (krščanski socialisti), številne povedel v nesrečno naročje zločinske revolucije ... ali ko je po koncu vojne kljub očitni prevari še vedno verjel, da bo nova oblast lahko prežeta s krščanskimi vrednotami. Tudi za zločine – morda ne ravno tiste v Kočevskem rogu – je vedel, a je do sredine sedemdesetih molčal. Ne sodim. Razmišljam. Ob nedavni stoti obletnici Kocbekovega rojstva je bilo večkrat zapisano, kako celovite osebnosti smo. Ali res? Se oziram med glasbenike. Koliko izjemnih mojstrov, a pravih političnih tepcev.





---

## Borut Loparnik

(Pogovor se je odvil 15. 7. 2003 v prostorih Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.)

### O dr. Borutu Loparniku (5. september 1934, Podgorci pri Ormožu – 15. november 2018, Ljubljana)

Po študiju na Oddelku za zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani je leta 1962 diplomiral na zgodovinskem oddelku Akademije za glasbo, doktoriral pa na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani (1990). Kot glasbeni urednik je nastopil službo na nacionalnem radiu leta 1963 in od leta 1969 kot glavni urednik postavil temelje tretjega programa Radia Slovenije, današnjega programa Ars. Sočasno je v letih 1966–1972 vodil Oktet Gallus, v letih 1976–1987 predaval glasbeno zgodovino na Oddelku za glasbeno vzgojo in zborovodstvo Pedagoške akademije. Leta 1988 je nastopil mesto vodje Glasbene zbirke v ljubljanski Narodni in univerzitetni knjižnici, kjer je deloval do upokojitve leta 2002, sočasno pa je v letih 1998–2001 predaval o Mariju Kogoju na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.

Muzikološko se je posvečal različnim vsebinam, vselej poglobljeno, temeljito, z akribično vednostjo o vsem, kar je pisal. Najbolj se je posvetil Mariju Kogoju pa tudi Slavku Ostercu. V sodelovanju z mag. Zoranom Krstulovičem je postavil dve obsežni razstavi: *Moja notranjost sem – ob stoletnici rojstva Marija Kogoja* leta 1992 in *Moja smer je skrajna levica – ob stoletnici rojstva Slavka Osterca* leta 1995. Poleg strokovnih publikacij, recenzij, radijskih oddaj, znanstvenih člankov in vrste strokovnih predavanj ostajajo nepogrešljiv muzikološki spremljevalec njegovi pogovori s Primožem Ramovšem v knjigi *Biti skladatelj* (Slovenska matica, 1984) in učbenik za srednje izobraževanje, ki ga je napisal skupaj z Lojzetom Lebičem, *Osnove glasbene umetnosti* (1982).

Nagrade in priznanja:

- 1966 nagrada Prešernovega sklada za oblikovanje glasbenega dela tretjega programa Radia Ljubljana v letu 1965
- 2018 Mantuanijeva nagrada Slovenskega muzikološkega društva

Več o dr. Borutu Loparniku: Moličnik, S. (2019) »Smisel je naboj v tečajih sveta ...« V spomin na Boruta Loparnika. *Muzikološki zbornik* 55/1. 5–7.

## Pogovor z dr. Borutom Loparnikom

– *Namesto uvoda: koga prikliče v spomin misel na spremembe po drugi vojni in »socialistični realizem«?*

... tudi ne bom omenil Pahorja, ki se je po letu 1945 bistveno spremenil. Ampak Arnič je ostal, kakršen je bil pred vojno; čeprav se je ideološko spremenil, ja, ampak drugače je bil natančno tak, kot je bil prej. In Škerjanc ravno tako. Od mlajših je bil tak Lipovšek, tak je bil Šivic. Razvijala sta se, ampak sta imela vsak svojo jasno fiziognomijo. Ravnik seveda tudi, ampak Ravnik je pisal občasno. Ravnik ni osebnost v skladateljskem svetu, na katerega bi bili vsi ves čas pozorni. Ti ljudje se preprosto niso mogli dvigniti nad to, kar je počel L. M. Škerjanc, ki je počenjal, kar je pač že počenjal. Ampak to ne govori o njih, to govori o situaciji, kakršna je bila. Če ne bi imeli potenciala v sebi, se tudi v teh nekaj letih, recimo po petdesetih letih, ne bi dvignili, pa so se, potencial je bil v njih.

Ker sva rekla, da bova govorila o socialističnem realizmu, moram povedat najprej tole. Za izhodišče je, mislim, važno. Jaz ga nisem aktivno doživel. Takrat sem bil premlad. Preko tega sem se začel takrat ukvarjat z muziko, ampak to pomeni z Beyerjem [Ferdinandom], ne s čim drugim. Tam okrog leta 1947 sem sploh videl glasbeno šolo od znotraj. Prej nič. Takrat sem bil že visoko v gimnaziji in to je šlo dejansko mimo mene. Ko je ta čas bil že v globokem zatonu, se pravi konec petdesetih, ko je pravzaprav bil socializem nekaj takega kot, kaj jaz vem, ko vsak dvigne zadnjo taco nad njim, čeprav ne ve zakaj. Šele takrat se mi je začelo porajati v glavi, da je s tem, s čimer živimo – se pravi *mi*, takrat študentje, ali pa diplomanti – nimamo nobene zveze več. Jaz nisem aktivni udeleženelec tega časa. Dejansko so to, kar govorim, moji spomini oziroma boljše povedano, moji pogledi nazaj. In to je treba upoštevati: nisem bil zraven. V nobenem pogledu ne.

Da je socializem seveda prišel od zgoraj, je kajpak jasno. Navsezadnje je ena prvih stvari, ki jo je ta oblast – ne samo ta oblast, to bo povsod – po letu 45 naredila, je to, da je zelo okrepila že obstoječi agitprop. Kar je šlo za uradno vodenje kulturnih stvari, je seveda ta socialistična, reciva ji *ideja*, prišla od tam.

– *Ampak to je bilo do 1952 ...*

Mislím, da 1952 ali 1953, takrat so agitprop ukinili. Tako nekako, ja.

– *Ste takrat že bolj aktivno spremljali glasbene dogodke, glasbeno dogajanje?*

Poglejte, živel sem v Mariboru. Leta 1953 sem maturiral, prišel jeseni v Ljubljano. Do takrat sem bil v Mariboru, ki je imel dve glasbeni šoli: eno državno, redno, in eno pri enem KUD-u, kjer sem bil tudi jaz. Seveda sem hodil na koncerte, seveda sem hodil v opero, zelo navdušeno, zelo! Pri vsaki pasji procesiji sem bil zraven. Ampak o kakršnem koli programskem usmerjanju teh koncertov, če premišljam nazaj, ne more biti govora. To so bili najnavadnejši recitali, redkokdaj komorni koncerti, ki jih je bilo res malo, in simfonični koncerti z običajnim, popularnim, znanim repertoarjem. Igrali so *Letne čase*, Haydnove, če je bil inštrumentalni koncert, igrali so Verdijev *Requiem*, če je bil seveda vokalnoinštrumentalni koncert, igrali so simfonije Čajkovskega, pa Beethovna, pa Benjamina Ipavca, na recitalih so bili Chopin in Liszt, in Beethoven, in tu in tam kak Mozart – tu in tam. Zelo tu in tam. O čemerkoli sovjetskem bi se dalo govorit samo do leta 48. Po tem gotovo ne. Pravzaprav se niti ne spomnim; lahko da takrat še tudi nisem toliko hodil na koncerte, to je možno.

Maribor je bil v nekoliko drugačni poziciji kot Ljubljana, ker je bil po vojni neskončno razbit. Maribor je bil res v ruševinah. In dokler se je to malo vzpostavilo in postavilo na noge, je trajalo dve, tri, štiri leta. Tega Ljubljana ni poznala. Še celo ne v taki meri. Zato se mogoče za tista leta – 1948 in 1949 – lahko nekoliko motim. Po tistem času pa gotovo ne več. Tistih stvari se pa še spomnim. In to so bili najnavadnejši koncerti z železnim repertoarjem.

– *Kaj pa kakšna sodobna dela?*

Zelo malo. Mogoče tu in tam, čeprav ne znam naštetí niti enega ob kakem gostovanju Slovenske filharmonije v Mariboru. Kakšnega Škerjanca ali pa Arničá še ... ampak veste, kaj to pomeni: uvodna točka, uvertura ali kaj takega. Kakega zares velikega dela – nikoli. Že o slovenski muziki nisem vedel tako rekoč nič, ko sem prišel v Ljubljano. Nič. Ali komaj kaj.

– *Kaj pa v šoli, v glasbeni in pa potem na gimnaziji? Hodili ste na ...*

... klasično gimnazijo, ki je bila – mislim, da to lahko rečem – dobra gimnazija. Imela je še pretežno število starih in celo zelo starih profesorjev, ki so jih pač

aktivirali, ker drugih bilo ni, in ti ljudje so učili resnično dobro. Zelo dobro. Po tej plati se čez šolstvo nimam nič za pritoževati, čeprav sem v osmih letih doživel maturo po tretji gimnaziji. Samo eno leto je bila ta reforma in sem jo doživel, kot tudi štiri ravnatelje na šoli, ki je baje veljala za najboljšo v Sloveniji. Potem smo menjali tri učne načrte v osmih letih. Popolna zmeda. Hvala Bogu se ti stari gospodje, ki so nas učili, niso pustili motiti. Meni je recimo profesor za slovenščino predaval v peti gimnaziji, kar pomeni šolsko leto 1950/51, celo leto staro grško dramo. Kar seveda ni bilo v nobenem učnem načrtu, še tako reformiranem zagotovo ne. In to je bilo dobro.

Glasbena vzgoja je bila v tej gimnaziji skrajno minimalna. Mi smo imeli zbor, v zadnjih dveh, treh letih še orkester. Igrali smo uverturo k Mozartovi *Figarovi svatbi* pa take reči. Seveda smo imeli proslave za ta dan, pa za oni dan (ampak tako je bilo po vseh šolah in po vseh kolektivih, to ni nič posebnega bilo za nas) in na teh proslavah smo seveda nastopali tako in drugače. Vsaj zase moram reči, da tega nisem štel med nekakšno posebno glasbena vzgojo. Ja tam so se peli Simonitjevi spevi, pelo se je Gobčevo Lepo je v naši domovini biti mlad itd., itn. Je na današnjih proslavah kaj drugače, razen da so se spremenile točke? Ostalo je pa povsem isto. Z drugimi besedami, v gimnaziji nisem dobil nikakršne glasbene izobrazbe. Nas so naučili tisto najbolj osnovno teorijo v prvem in drugem razredu. Vse skupaj – nič: pisati violinski ključ pa basovski ključ, take reči, najnižjo elementarno izobrazbo. In s tem je bilo tudi konec, saj glasbene izobrazbe nadalje nismo imeli več.

V glasbeni šoli smo imeli teorijo, seveda. Tista teorija je bila čisto spodobna, običajna glasbena teorija. Hodil sem h klavirju, imel sem srečo, da sem imel izjemno profesorico, ki nas ni učila samo klavirske igre, pač pa glasbo, kar je bilo zelo zelo važno. Z njo oz. ob njej sem, ker mi je dostikrat igrala, spoznal dejansko cel kup klavirske literature, ki je takrat še nisem slišal na koncertih: od Haydnovih in Mozartovih in Beethovnovih sonat pa tja naprej do Lizstove h-mol sonate, pa Brahmsovih *Intermezzov*, pa Brahmsove *Variacije na Paganinijevo temo*, pa take stvari, ki jih na koncertih nismo slišali. To je meni ta gospa dala. Tudi štiročno sem veliko igral, da sem sploh spoznal nekaj malega simfonične literature, Haydna, pa Mozarta, pa Beethovna, vsaj tiste stavke, ki sem jih lahko zraven igral, kolikor sem znal klavirja – nisem znal veliko. Tam sem črpal neko glasbeno podobo, ki ni imela veliko opraviti z 20. stoletjem. Komaj kaj.

Tudi nobene besede na glasbeni šoli o glasbeni zgodovini ne.

Pa je bila vendarle ena šola zraven, kot rečeno, pri kulturno-umetniškem društvu. Čisto redna nižja šola je bila, imela je šest letnikov, tako kot se spodobi,

ampak imela je teorijo, nikakršnega solfeggia. Ko sem prišel v Ljubljano, sem prvo leto padel iz solfeggia na srednji glasbeni šoli, ker nisem imel pojma o solfeggiu, tudi sanjalo se mi ni, kaj to je, pa o glasbeni zgodovini, o inštrumentih – nič takega.

Širšega razgleda v glasbeni šoli tako nisem dobil, ampak sem ga dobil pri svoji profesorici klavirja. In kolikor sem si ga sam nagrebel po koncertih in pa v operi, to pač. Mariborska opera takrat ni imela ne vem kakšnega naprednega repertoarja, mi smo doživeli eno samo recimo krstno izvedbo, to so bili Svetinovi *Višnjani*, ki so zelo romantična opera, o čemerkoli drugem nič. Vem, kakšen velikanski vtis je name naredilo, ko sem prvič slišal balet *El amor brujo* M. de Falle: to je bil čisto drug svet, ki ga sploh nismo poznali. Igrali so tudi *Štiri temperamente*, na enem baletnem večeru, Hindemithove, to je Žebre že delal, ki je prišel za direktorja Opere. V tistem času, ko sem veliko hodil v Opero, kakih novih oper, novejših, 20. stoletja, ali slovenskih, kot rečeno, ni bilo. Niti Kozi-novega *Ekvinokcija* v tistih letih nismo slišali. Karkoli drugega še toliko manj. Bil je res železni repertoar. Balet je bil vedno bolj odprt za take stvari, ker pač drugega preprosto imel ni. Drugače pa se je tam nekje pri Verdiju, Pucciniju nehalo. To je bilo moje obzorje, ko sem jeseni leta 53 prišel v Ljubljano.

– *So bili koncerti téme pogovorov?*

V Ljubljani veliko. V Mariboru pa pravzaprav, ja, veliko smo govorili o operi. Ta nas je zaposlovala. O koncertih razmeroma malo. Res je tudi, da je na koncerte hodilo mnogo manj mladih. V operi smo bili na galerijskem stojišču kuhani in pečeni vsak večer, ko je kaj bilo. Na koncertih pa za večino to ni bilo tako zelo privlačno. Zato sem se o koncertih pogovarjal z mojo profesorico, majčkeno grbasto gospo, ki sicer ni hodila na koncerte. Nemka po rodu, z možem, ki je bil Slovenec, Korošec, brez službe (zakaj, me ne vprašat, tega ne vem, dejansko pa je ona vzdrževala moža in hčero in sebe s to ne ravno bleščečo plačo) si niti privoščiti ni mogla, da bi šla na koncert, oziroma zelo redko kdaj je šla. Jaz sem ji pripovedoval o teh koncertih in potem sva se o tem marsikaj pogovarjala. Se zelo dobro spomnim, kako sva se prerekala okrog Haydnovih *Letnih časov*: jaz sem rekel, da so zanič, da te muzike na rabim, ona mi je dopovedovala, da je fajn. Živo se spomnim.

– *Kaj vam pa ni bilo všeč na Haydnovih Letnih časih?*

Če zdaj premišljam nazaj, najbrž že to, da te ta muzika ne vleče s sabo na ta romantični način. Jaz sem moral biti tam nekje v eni šesti, sedmi gimnaziji,

dirigiral je Kruno Cipci. Ja, saj je bilo vse fajn, peli pa so seveda v nemščini, in tega nisem razumel (takrat nisem znal čisto nič nemško oziroma komaj kako besedo). Z eno besedo, bilo je preveč, danes bi temu rekel *akademsko*. Jaz sem pa čakal Čajkovskega, a ga seveda ni bilo. In smo se grozno prerekali. To je bil človek, ki sem mu lahko govoril, s katerim sem lahko govoril o takih stvareh.

Drugi človek, s katerim sem lahko govoril o takih stvareh, je bil Maks Unger. Maks Unger je živel v Mariboru, zelo zelo povlečeno, sam zase. Imel je majhen krog ljudi, s katerim je bil v dobrih odnosih. To je bil recimo Ferdo Filipič, takratni vodja koncertne poslovalnice v Mariboru (on je sicer delal pri *Večeru*), to je bil Demetrij Žebre, z njim je imel kar živahne stike, kolikor vem, pa še nekaj takih glasbenikov.

Unger je bil poklicni glasbenik: in dirigent in kapelnik in skladatelj. Ko sem bil v sedmi, osmi gimnaziji, je pisal kritike v *Večer* in zbujal strašno spoštovanje. Njegove kritike sem bral in se mi zdele zelo resne in stroge, in ostre. Moral bi človek to ponovno prebrat, to je zdaj samo en bežen, daljni vtis.

S Ferdom Filipičem sta se poznala najbrž še iz predvojne Dalmacije. Filipič je bil obenem tudi dober znanec, medvojni, iz Zagreba, kjer so skupaj živeli z mojim očimom. In ko sem se vedno bolj ukvarjal z muziko, sta mama in očim sklenila, da bi bilo dobro, če bi se naučil še kaj več kot tisto, kar me je v glasbeni šoli naučila teorija. Preko Filipiča sta vprašala, če bi me Unger učil harmonijo. Unger je pristal in tako sem hodil k njemu nekako dobro leto. Tam nekje sredi sedme gimnazije se je to začelo, malo pred maturo sem nehal, ker takrat pa res ni bilo časa več.

Hodil sem k njemu, delala sva po Lhotki, harmonijo. Od začetka je bil tako malo po vojaško (pravzaprav je bil skoraj celo življenje v službi pri vojaki), potem pa sva se začela pogovarjati o vsem mogočem. Pripovedoval mi je tudi, kaj je komponiral in kako je vse to zavrgel, vrgel preč in uničil. Bil je v resnici izrazit wagnerjanec. Ko mu je to, tako vsaj sklepam po tem, kar mi je pripovedoval, dokončno preseglo, je zbral vse skupaj in vrgel v morje. Služboval je v Splitu kot kapelnik mornariške godbe. Visok položaj v vojni muziki.

Poleg tega, da sem prebiral, kar so pisali o muziki, jasno, sta bila to pravzaprav edina človeka, ki sem ju lahko kaj vprašal. Ponovno moram reči, da sem nepopisno hvaležen tej gospe, ki se je bila z mano pripravljena pogovarjati in mi stvari dopovedovati. To je neprecenljivo.

– *Se spominjate velikih kulturnih dogodkov, kakršen je bil recimo kongres jugoslovanskih pisateljev v Ljubljani leta 1952, in političnih vplivov ob njih?*

Takrat je imel Krleža tisti uvodni referat, ki ga danes vsi citirajo. Ta uvodni referat je bil objavljen. Ali je bil objavljen v *Slovenskem poročevalcu*, *Ljudski pravici*, me ne vprašat. Ne vem. Vem samo, da sem ga prebral s hudim naporom in ne vem, če sem razumel pet stavkov v celem referatu. To je bil svet, ki je bil meni, ne samo gromozansko visoko nad mano, ampak tudi komajda dojemljiv. Problemi, o katerih je Krleža razpravljal – pri tem, da pravzaprav splošne izobrazbe nisem imel tako malo po gimnaziji –, so šli nekam daleč, daleč čezme. Jaz danes že vem, s čim je Krleža obračunaval, ker sem ta referat pozneje bral spet in iz njega lahko potegnili nekaj drugega kot takrat. Ampak se točno spomnim svojega občutka: za božjo voljo, saj čisto nič ne razumem, sploh ne vem, za kaj gre. Meni je bilo to daleč proč.

V resnici je bilo to, okrog devetih oglov, prvi stik s tem, kar se je do takrat imenovalo socrealizem. Ne da bi jaz to vedel. Nikakor ne. Tisto, kar lahko do tega obdobja, do leta 1953, definiram kot najbrž dovolj pod vplivom nekakšne socialistične ideologije, je verjetno zborovstvo. S tem zborovstvom takrat nisem imel pretirano veliko stika. Maribor je imel svoje zборе, jaz sem bil gotovo na nekaj koncertih teh zborov. Vtisa nimam nikakršnega več in tudi ne vem več, kakšen repertoar so prepevali. Čeprav mislim, da so pač takega, kot so ga zbori pri nas takrat peli povsod: se pravi nekaj domoljubne romantike in nekaj, kar so takrat pisali, recimo temu popularni zborovski skladatelji. To so bili seveda Gobec, to je bil Simoniti, to je bil Pahor, to je bil Kozina, čeprav moram takoj reči, da med kakšnim Gobcem in Simonitijem na eni in Pahorjem in Kozino na drugi strani, kar zadeva partizanske skladbe, ne delam nikakršnega enačaja. Zame sta Pahor in Kozina s svojimi pesmimi izjemno visoko. To je doživeto, to je močno, to je zelo kristalno v izrazu, to ima svoj rep in glavo, kakor koli je seveda to preprosto. Do skrajnosti je preprosto. Saj drugačno tudi biti ni moglo. Ampak to je nekaj, kar, kot se še zdaj vidi, zelo dobro obstane. Ono drugo je seveda že precej drugačno, je pod drugimi vplivi, pod drugimi estetskimi ideali, da se je takrat seveda prepevalo.

Kot se seveda spodobi za pametne mlade ljudi, sem se šel tudi ocenjevalca oziroma poročevalca, oziroma nekaj, čemur se je reklo tudi takrat narobe *kritika*. Zato sem z vsem tem prihajal v stik. Moramo reči, da se nikjer nisem zavedal kakega vpliva. Lahko pa, da je kdo želel name vplivati v smislu recimo nekega socialističnega realizma. Tega zase ne morem trditi. To seveda ne pomeni, da teh idej ni bilo med živimi. Pomeni najbrž nekaj drugega. Poglejte. Ta socializem je prišel od zgoraj, sva rekla. In je bil umetno ali, reciva rajši, oblastveno vzdrževan. Dokler je agitprop obstajal, je seveda to, zlasti do leta 1948, absolutno zahteval in trdil, in »sprovajal«, kot se je

temu reklo takrat. Jaz preprosto mislim, da ta socialistična ideja ni prišla k nam šele leta 1945, ker konec koncev poznamo idejo o partizanski brezi, pa še kako tako reč. Ne vem, če je vam kdaj Pavel Šivic pripovedoval, kako je bila, ne vem več, Vida Tomšič ali Lidija Šentjunc – bolj verjetno je bila Lidija Šentjunc – grozno huda, ko je v partizanih napisal svoje *Sence*, za violino in klavir. Kako naj partizan piše »sence«? Saj to vendar ni v našem duhu! Pa v resnici jo je motil najbrž že samo naslov in nič drugega. Ampak to je dovolj karakteristično.

Ta stvar se je seveda takrat že zelo dobro oblikovala, kar zadeva socialistični realizem. Nikakor pa ne, kar zadeva ideološko kapo nad umetniškim ustvarjanjem. Ta zgodba je seveda mnogo, mnogo starejša. Nikakor ni vezana na vzhodno Evropo ali celo samo na nas. Kaj pa je slovenska ljudska stranka med obema vojnama počela drugega? Ne med obema vojnama. Od 1892, ko se je formirala kot stranka, in pred tem, ko seveda ni bila formirana kot stranka. Seveda bi lahko šli še nazaj, bi še iskali. Ideja, da z nekim dovolj nebuloznim nazorom – lahko temu sploh rečeva prepričanje? – obvladuješ situacijo, kjer pravzaprav z oblastnimi merami nimaš dosti kaj počet, ni nova. Kaj pa naj narediš? Ustreliš pesnika, če je napisal nekaj, kar ti ni všeč? S tem narediš več škode sebi kot komu drugemu. Še mnogo hujša je ta situacija pri glasbi. Kako boš dokazal, da je proti ideji?

– *Je bilo to pri glasb(enik)j(h) izvedljivo?*

Prvič, niso mogli tega prepovedati, ker bi bilo tudi neumno. Čemu pa bi? No, nekaj je treba vedeti, ampak tega ne štejem k poglavju socialističnega realizma: niso bila zaželeno nabožna vokalno-instrumentalna dela. In kar pogledate, kako so se dolgo izmikali v Slovenski filharmoniji, ki je imela možnost izvajati vokalno inštrumentalna dela, Mozartovemu *Requiemu* in Verdijevemu *Requiemu*. Najprej je bil kak Haydn, *Letni časi*. Dobro, saj tam je tudi gospod Bog zraven, ampak v božjem imenu ... vsi vemo, kako to gre. Nobenih Bachovih pasijonov. Dolgo, dolgo ne. Tja do konca petdesetih let nekam je *Matejev pasijon* prvič v Slovenski filharmoniji na repertoarju. To je bilo nezaželeno. Ampak to ne sodi v poglavje socialističnega realizma. Sodi v politično poglavje nasprotja med partijo in Cerkvijo. A to je druga reč, ki ni imela s to idejo nobenega opravka.

To, kar ste pa vi vprašali ... prepovedovali pravzaprav niso ničesar. Čeprav je bilo seveda zelo jasno, da tisti avtor, ki je bil politično dvomljiv, ki ni bil zaželen, kritiziran, bil apostrofirani ali kakorkoli zaznamovan, lep čas ne pride na spored. To je tisto, čemur se danes reče avtocenzura. Takrat se temu ni reklo



tako, ampak se je reklo preprosto: daj mir, ker če ne, jih boš dobil po parkljih. Sam ne znam navesti nobenega primera, ko bi to lahko videl v živo. Poglejte, na koncu koncev je tudi Škerjanc, resda z Vidmarjevo pomočjo, zelo kmalu prišel spet na sporede. Pa se je udinjal na vse strani, tako in drugače. Nič hudega ni storil, vem da ne. In navsezadnje je celo Marjan Lipovšek, ki je bil celo obsojen, zaradi – moram reči, oprostite, pred kratkim sem spet bral, kaj so mu očitali – nepopisno bebavih neumnosti, in ki je bil celo zaprt dober mesec in pol zaradi tega, prišel zelo kmalu spet na spored. Po letu, letu in pol, to je za avtorja seveda dolga doba, ampak sicer pa ne.

Možno je bilo prepovedati, onemogočiti izvedbo nekoga, ampak kakega dela prav zaradi ideje socialističnega režima mislim da ne. Mi vsaj nismo prišli do situacije, kakršno je poznala Sovjetska zveza, in ne samo SZ, po letu 1945 tudi drugod. Češka, Poljska pa tako naprej. Mi do te situacije nismo prišli v Sloveniji.

Po eni strani torej ideja socialističnega realizma ni čisto nič izvirnega. Kajti gledano s političnimi očmi – tam se je rodila –, torej z izvornimi očmi je šlo samo za preprosto obvladovanje ustvarjalcev. Za možnost, da ustvarjalcem zapreš usta, ko se ti zdi, da ti škodijo. Iz kakršnega koli vzroka. Vzrok je v politiki, veste, zelo nepomemben. Lahko je kar koli, seveda tudi marsikaj osebnega vmes, ampak to je druga zgodba. To ne sodi semle. Politika je vedno potrebovala – začeni z Gregorjem Velikim, če smo že pri glasbeni zgodovini – nek prijem, s katerim bi lahko obvladovala, ad 1, in ad 2, usmerjala umetnost. Pri tem usmerjanju se politiki vedno zapletejo. Obvladovati ja, to se da zelo na hitro, to ni težko. Ampak usmerjati je pa seveda malo bolj zahtevno.

To ni kompartijska posebnost. Glejte samo vatikanski koncil: kadarkoli se spravlja v glasbi do konkretnih stvari, je seveda zgrešil, kolikor je sploh mogoč zgrešiti. Ker je to neoprijemljivo v muziki. Ja, bilo bi krasno, če bi se dalo reči: C-dur je buržoazen in v njem ne komponirat. To bi bilo super enostavno, se pa ne da. Ne gre, ni mogoče. Mogoče je samo skozi besedilo – to pa ja, to pa gre. In seveda, če greste listat *Naše zборе*, če se vrneva na slovensko situacijo, se to, da je neka ideja sočrealizma obstajala, nekje v zraku, nekje okrog, nekje v forumih, nekje na razpravah in diskusijah, ki so zdavnaj že pozabljene in, hvala Bogu, tudi večina objavljenih ni bila. To nekaj je bilo v luftu ... nekje. Bolj seveda kot samo kritika, ki sva jo prej omenila, oziroma avtokritika, ne samo kritika: avtokritika, oz. avto-previdnost bolj kot karkoli drugega. Ta besedila so resnično dostikrat zelo blizu partizanski brezi in vsemu temu, kar se je pod tem pojmom takrat lahko prodajalo.

– *Glede usmerjanja: če se nekoliko ozrem na šolo in vaš študij zgodovine ...*

Študiral sem zgodovino in sem hkrati hodil na srednjo glasbeno šolo. Učbenikov skoraj nismo imeli. Imeli smo Ukmarja, Cvetka, Hrovata. Na Srednji glasbeni šoli je bila omenjena, nihče pa ni zahteval, da bi jo kdo v roke vzel. Obstajala je že prva izdaja Andreisove *Zgodovine*. Lahko da zadnji zvezek še ni bil zunaj, tega se ne spomnim, ampak prva dva zvezka sta gotovo že bila dosegljiva leta 1953. Vem, ker sem si ju kupil.

– *Mislim, da sta bili najprej samo dve knjigi.*

Celo tako je bilo, točno. Šele kasneje so bile tri in nato štiri, ta zadnja izdaja. Ja, tako je. Ja, dve knjigi sem že imel v roki in to je bilo za glasbeno zgodovino praktično vse, kaka skripta seveda še sem in tja, to mogoče, od ostalih učbenikov je bila že *Harmonija* Frana Lhotke, po njej smo delali, za kontrapunkt pa pravzaprav ne vem, ali je [Franjo] Lučić že bil, ali še ne. Tega se ne spomnim.

– *Kaj pa Harmonija Komela, jo je bilo mogoče dobiti?*

Ne, ne. Komelovo *Harmonijo* so imeli, ne vem od kdaj naprej. Vsaj po drugi svetovni vojni so dva izvoda odkupili v NUK-u. Zdaj so v Glasbeni zbirki.

Meni je ni omenil nikdar nihče. Na Srednji glasbeni šoli me je harmonijo in kontrapunkt učil Vasilij Mirk. To je delal izborno, moram reči. Mirk je bil zlat pedagog, ampak nikoli ni omenil Komela, vsaj ne da bi si bil zapomnil. Gotovo pa ga je poznal, saj je s Primorske (resda iz Trsta, ampak vendarle s Primorske). Komelova *Harmonija* po mojem pri nas res ni bila razširjena. Nekdo je pač knjižnici prodal dva izvoda med drugo svetovno vojno, 1943, 1944, ali jih je takrat prinesel iz Gorice, kjer so jo zažgali. Tam so jo uničili. Nekaj izvodov je gotovo šlo sem in tja, ampak to je bilo očitno premalo, da bi jo lahko kdo ...

Skripte, saj veste, izidejo v petdesetih, šestdesetih izvodih in to se seveda razgubi. Škerjančevih učbenikov takrat še ni bilo, prišli so šele proti koncu moje srednje glasbene šole, se pravi leta 1957, 1958. *Kontrapunkt* z vsemi tistim napakami v tekstu ... danes vem seveda, kako je do tega prišlo, ker mi je povedal Prevoršek: knjiga je bila že gotova in oddana in so jo že vstavili, ko je Prevoršek privlekel, zdaj sem pozabil kaj, njega je to preprosto zanimalo, eno nemško ali italijansko ali kaj jaz vem kateri kontrapunkt, in je tam ugotovil čisto zanimive stvari. To je povedal Škerjancu, Škerjanc je seveda zglede prevzel od tam, tekst je ostal pa nespremenjen ... To je že izšlo. Škerjančeve

*Harmonije* takrat ni bilo, jaz se nisem nikoli učil po njej, vedno po Lhotki. Kontrapunkt smo se učili najbrž po Lučiču, domnevam. Meni se zdi ...

– ... nobenih skript študentov, ki bi krožila, kaki zapiski Osterca ...?

Ne ne, niso krožili. Osterčevih skript, ki si jih je izdal, tako kot Škerjančevih takrat nisem videl. Ne *Oblikoslovja*, ne *Harmonije*, nič od tega. Danes jih seveda poznam, ker smo jih medtem z različnimi zapuščinami pridobili v NUK-u, ampak takrat jih nisem poznal. Mislim, da jih nihče od nas takrat ni imel. Na srednji glasbeni šoli smo se učili res tisto, kar je takrat učni načrt predvideval in kar nas je Mirk perfektno naučil. Res. Tudi z zelo človeško svetlim zgledom, moram reči. Mirka smo imeli radi. Bil je zelo miren, zelo vase potegnjen. Nikoli ni dvignil glasu, nikoli čez nobenega rekel besedice slabega – celo takrat ne, ko mu je Škerjanc za nami na diplomi Srednje glasbene šole naredil vso to svinjarijo, ki jo je naredil. Nikdar. Nikdar. Mirk tega ni storil nikoli.

– Kaj pa novejša glasba ...?

Ko sem šel na Akademijo leta 1957, v jeseni, je bil med skladateljskimi kolegi takrat zadnji krik sodobnosti seveda Hindemithov *Unterweisung im Tonsatz*. Kdaj je pa prišel, me pa zdajle preveč vprašate. Ne vem. Jaz bi se skoraj upal trdit, da o njem nismo na Srednji glasbeni šoli nikoli govorili, na Akademiji pa že prav kmalu. Kdo je to začel, kdo ga je omenil, ne bi vedel. O novejši muziki po kompozicijski plati sem pravzaprav res en droben, droben, droben drobček slišal šele pri Koporcu.

– Ampak to ni bilo na Akademiji za glasbo.

Ne. To je bilo še v času srednje glasbene šole. Zvezo s Koporcem – kako je prišel do njega, ne vem – je imel Lebič. Z njim sva bila kolega v Mirkovem razredu, sošolca. Povedal je, da tu in tam gre k njemu (ne da hodi, tako je treba reči) in me je vzel s sabo. Jaz sem bil pri Koporcu trikrat. Skupaj sva bila, mislim, da vsakokrat skupaj. In on je takrat prvič govoril o tem – veliko govoril, pa malo povedal – in nama tudi dal naloge za dvanajsttonsko glasbo. To je bilo pa res čisto utrgano, pa čisto zunaj, pa čisto Bog ve kje. On je tudi prvi, meni, omenil Schönbergovo *Harmonielehre*, ki jo je Osterc na debelo uporabljal med obema vojnama. Po vojni za Schönbergovo harmonijo nisem slišal, dokler mi je ni omenil Koporc. To je moralo biti okrog 1956-ega leta.

Koporc – moram reči, ampak to je čisto osebno – je bil nepopisno in neopisljivo zagrenjen človek. Kaj tako črnogledega kot Koporc sem redkokdaj v življenju tudi pozneje srečal. Bilo je že malo neprijetno. Nič nam ni hotel, nasprotno, sploh ne. Ampak ena sama črnogledost in eno samo šimfanje. – In to ob Mirku, ki seveda nikdar ni rekel žal besede čez nikogar. Pa je vedno povedal svoje mnenje. Ta kontrast je bil hujši kot noč in dan. Vrhu tega ni bilo nobenega rednega dela. On nama je recimo dal eno nalogo, midva sva tisto nekako naredila, pokazala, pa je spet govoril. Veliko je govoril, čeprav je dejansko stvarnega povedal zelo malo. Tako, da se iz tistega ni izcimilo nič.

Jaz sem torej imel na Srednji glasbeni solidno, zelo solidno izobrazbo v harmoniji, v kontrapunktu, v solfeggiu, ki ga je imel Jurca kmalu po tistem, ko sem na izpitu odletel (po pravici sem odletel, ker res nisem imel pojma o solfeggiu). Takrat ga je še imel Gregorc, potem je prišel Jurca, ki je bil rojen pedagog in je celo take »trdonje«, kot sem bil sam, spravil malo naprej. Za te stvari sem imel res solidne temelje. Ti ljudje so nas dobro naučili. Za zgodovino tega ne morem reči. Zgodovino nas je učil vsa štiri leta Hrovatin, ki je bil, ja, kot se je temu takrat reklo: naš človek – skratka za vse, kar je pravoverno. Moram reči, da se Hrovatin do nas fer obnašal in ni, da bi karkoli zoper kate-regakoli svojih učencev kdaj storil. Ne, tega ne smem reči. Ampak težava je v tem, da smo se v njegovem razredu nenadoma znašli trije, štirje ljudje, ki smo že imeli maturo, ki nismo bili več dijaki, ampak študentje, in seveda nismo vsega sprejemali kar tako, kot je rekel. In smo se seveda prerekali in kregali. Kar je bilo imenitno, jasno. Recimo o Šostakoviču, ki takrat ni bil priljubljen, ker so ga kritizirali stalinisti in mi smo bili skregani s SZ. In podobne stvari smo imeli. Hrovatin je učil, tudi to moram reči, pusto zgodovino, občo, tako kot je bilo tudi z učnim načrtom predvideno, le tu in tam kako besedico zraven o slovenski, ampak zelo malo. Tako kake resne predstave o slovenski glasbeni preteklosti iz srednje šole nisem odnesel. Nikakor ne. Te nisem imel. Kolikor sem vmes kaj sam zavohal in pogruntal in prebral itn.

Zgodovina. Z zgodovino si takrat pravzaprav nisem znal zelo veliko pomagati. Ni nam dosti dala. Res pa je tudi, da nismo imeli nobenega učbenika, in še celo nobene plošče ne, kje neki. Plošča je bila še na Akademiji za glasbo nekaj, kar se menda po svetu prodaja ali pa dela, to že mogoče, ampak pri nas ... Seveda je bila situacija na Akademiji druga, ker smo imeli take profesorje, kot sta Lipovšek in Šivic, ki sta sama zaigrala, kar je bilo treba. To je nekaj čisto drugega. Pri zgodovini glasbe pa tega seveda ni bilo, pri drugih predmetih pa, ja, saj veste, kaj se igra pri harmoniji pa pri kontrapunktu: ne tisto, kar bi tebe zgodovinsko radovednega zanimalo.

Tudi v tem času, razen v okviru Zveze Svobod – že spet ta Zveza Svobod, čeprav ne vem, kako se je to takrat natančno imenovalo – za to organizacijo ljubiteljskih društev gre, Zveza Svobod in prosvetnih društev, tako nekako (kar naprej so spreminjali ta imena): tam se je to še kdaj pojavilo. V zelo reducirani obliki seveda, ampak pojavilo se je od ljudi, ki so s tem zrasli oziroma ki so se s tem dobro utrdili. Mislim na Gobca, mislim na Simonitija, mislim take ljudi. Ne pozabit, to je moralo biti enkrat po vojni, konec petdesetih let, ko je prosvetni servis izdal brošuro o mladinskem petju Avgusta Šuligoja. Mnogo pozneje sem zvedel, da je moral Šuligoj zaradi nepravovernih stališč cel kup stvari spremeniti na zahtevo Rada Simonitija – in to gospod Šuligoj, ki je seveda nekaj dokazal, ne samo pokazal! Pa takrat ni bil nikdo!

Te stvari so na tem tako imenovanem ljudsko prosvetnem področju še kar naprej obstajale. Še kar naprej so bile in seveda so se lahko na tem področju tudi vzdrževale. To področje je bilo še najbolj prepuščeno samo sebi. Dobivali so denar, izdali so *Naše zборе*, izdali so take in drugačne publikacije, podpisali so revije, ne pa tekmovanj, tekmovanja namreč niso bila zelo tipična (jih sploh ni bilo). Revije, ja, da se vsi pokažejo. Tekmovanj pa ni bilo, ker bi se v tem primeru začela diferenciacija, in čim se diferenciraš, stvari že zelo težko obvladaš z enim samim prijemom.

In en sam prijem je bilo to, v kar se je deloma preobrazila ideja socialističnega realizma. Hočem povedati: ta ideja je k nam že tako in tako prišla spremenjena. Prišla je od zgoraj. Prišla je predvsem skozi literaturo: tam se da zelo veliko govoriti, pri slikarstvu znatno manj, pri muziki pa komaj. Ta ideja se je seveda po letu 1948 uradno zakrila: ne izginila, zakrila. Potem se je polagoma dobesedno razvodenela. Nič več je ni bilo. Na kaj se pa zdaj opreti?

Kaj v literaturi hočejo, tako ali tako vemo. V muziki se je to dalo narediti samo skozi tekste. Ja, ampak ta brigadniška, pa delovna, pa obnovitvena, pa ne vem kakšna vse ne samo evforija, tudi doba je preprosto minila. Ni je bilo več. Ostalo je samo še zbujanje optimizma in lepote in navdušenja nad svojo domovino, nad svojim življenjem ipd. stvarmi. Tu pa ni nič takega, kar bi bilo v slovenskem zborovstvu vsaj od daleč novo. Slovensko zborovstvo to počne že od leta 1848 naprej: takrat navduševati ljudi, zbujsati ljubezen do domovine in ozaveščati Slovence zdaj kot socialističen narod. To je še vedno eno in isto, nič se ne spremeni. To je od takrat že živelo v sebi in se je seveda prenašalo in našlo zelo plodno in čisto nič upirajoče se območje v slovenskem zborovstvu.

Saj se je samo ponavljalo. Ponavljali so se prijemi: za božjo voljo ne kakih tekmovanj; to se je recimo med obema vojnama na zborovskem področju ravno tako dobro kazalo, pa prej tudi. Za božjo voljo, ne karkoli komponirati, še celo

pa ne pet, kar bi bilo nekako dvomljivo (kot recimo v stari Avstriji za Slovence ali za pa ne zadosti slovensko navdušene med obema vojnama).

Ne za nekaj, ampak zoper nekaj. To je tisto, kar se da zelo lahko definirati, kar je zelo hitro. Če to vse pogledaš, se je seveda stvar tam ne samo lahko obdržala, ampak tudi takoj brez težav ukoreninila. Čeprav seveda zelo prilagojena tem istim razmeram. Ni šlo samo za idejo od zgoraj, ampak je šlo tudi za tisto, kar je bilo že od spodaj in je idejo zdaj seveda si prilagodilo. Če govoriva o vsebini – naj rečemo temu vsebina? – ja, besedno vsebinskem pogledu na stvari: ljudi je treba navdušiti, jih obdržati vedre. Ždanov je kar naprej govoril, kako mora sovjetska literatura biti vedra. Karkoli že je to v tej glavi pomenilo, bogsigavedi, ne vem, danes rečemo: vedro, navdušeno, pozitivno. Gospod Drnovšek temu po novem pravi pozitivno nastrojenje. Domoljubno ali kakorkoli že zagledano, kot se je temu takrat reklo, v našo stvar. Skratka, v svojo domovino, svoje okolje, v svoje soljudi, ki so bili nekoč drugačni in zdaj so bili pač v *naši* stvarnosti itd., itn. Saj je vseeno: gre za isto stvar.

Isto je seveda na videz. In tu so si zelo hitro polomili zobe. Kompozicijsko delo je bilo ali naj bi bilo ali je hotelo biti nekoliko drugačno. Ljubi Bog, štiri-glasni stavek ... samo ne s funkcijsko harmonijo. Tiste se še v šoli naučiš, če jo imaš. Te ideje mislim, da so že v SZ praktično že na začetku propadle. Kako zdaj kompozicijsko to pokazati? Kar so seveda zelo hitro pogruntali tisti, ki so hoteli o tem govoriti, namreč da ne znajo govoriti o tem. To so bili politiki, in tisti, ki so znali, so tudi vedeli, da se o tem ne da govorit.

Tako je že padla kaka krilatice, ampak če greste nazaj gledat v časopisih, gre za krilatice iz literature ali pa iz političnih govorov. Ne pa kakorkoli glasbene-ga. Tudi pri kakem Gobcu, tudi pri Simonitiju, tudi pri kakem Pahorju prvih let (potem se je Pahor umaknil): ne, tukaj se ni dalo. Zdaj za nas, ki gledamo to nazaj, nastaja seveda problem. A je sploh možno karkoli označit za socialistično kompozicijsko tehniko?

*– Sredi petdesetih ste delali na Srednji glasbeni in baletni šoli, objavili ste tudi nekaj kritik v Ljubljanskem dnevniku. Ste dobili kaka navodila, sugestije ...?*

Ah, ja, to pa vem, kaj je bilo. Pogledajte, to, da sem delal na Srednji baletni šoli, to smo si pač študentje preprosto služili denar. Tam je bil tudi Gregorc, pa Lebič, pa Potočnik, pa ne vem kdo še vse, cel kup nas je tam nekaj strašilo. Lebič je recimo igral, jaz sem se šel učiti klavir pa teorijo. Pozabite ... Šlo je za, res, študentsko tezo, kot se temu reče. To, da sem v *Dnevniku* objavil par kritik, je bilo pa čisto naključje. V *Dnevniku* je bil kritik Jerko Bezić. In Jerko Bezić je

odšel domov, on je iz Zadra doma. Tu je študiral in je, jaz ne vem več zaradi česa (počitnice ali kaj) šel domov, za daljši čas, za dva, tri tedne. Prosil je, če lahko ta čas pišem namesto njega, in sem to naredil, saj sem bil ja izkušen, nepopisno, Bog se usmili ... No, ampak to spada k mladosti. In sem to takrat tudi naredil, ne da bi mi kdorkoli karkoli namignil smer, češ tega pa ne smeš. Res pa so bili zelo šokirani na Srednji glasbeni šoli. Jaz sem bil tam dijak in to ni bilo zelo zaželeno. Res pa je tudi, da sem bil obenem že študent na univerzi. Tako da pravzaprav niso imeli čisto pravega prijema, da bi rekli: ti poba, nehaj. Vrhu tega sem res zelo hitro nehal, ker je bilo samo za tisti čas, ko Jerka ni bilo v Ljubljani. In namignili so mi, ja, da to pa nekako ni ravno primerno. Tudi kasneje, ko sem bil na univerzi, nikdar nisem doživel česa takega – pa sem štiri leta hodil na univerzo in to ne ravno na najslabši oddelek. Na Akademiji pa sem, in to od Cvetka, ki nam je tako v predavalnici že v prvem letniku in potem še kdaj rekel: in ne pišite mi kritik. Torej ne zavito ali pa ne vem kako: »In ne pišite mi kritik.«

– *Kaj je bilo za tem?*

Za tem je, mislim, bilo, da bi seveda kar koli bi že kdo od nas napisal, na koncu letelo na njega: aha, tako jih učiš, to je zdaj tvoja ideja, to je tvoja šola. To je, mislim, bilo zadaj. Govori seveda o razmerah v tem glasbeniškem krogu.

Drugače pa ta epizoda z *Dnevnikom* – kaj pa vem, najbrž štirinajst dni – ni pustila nikakršnih sledov in ne posledic. To je bila res epizoda. Pozneje sem recimo sodeloval pri *Delavski enotnosti*. *Delavska enotnost* je bila ja zgrajena, ljubljani Jezus, kolikor se je sploh dalo biti zgrajen. Oni so že rekli, o temle pa mi ne bomo pisali, recimo o kakih simfoničnih koncertih pa takih rečeh: to naših bralcev ne zanima. Kar je seveda res, saj to drži. Pa o gledališču en čas ja, pa en čas ne. Saj to ljudje ne hodijo gledat, zakaj bomo pa o tem pisali? Ampak to je seveda neka časniška publika, na katero mora uredništvo pač računati. Da bi pa rekli: tole pa pohvali, tole pa ne – ne. Edino, ja, takrat sem pač moral hodit na razne revije pa razne delavske glasbene šole in take reči. O tem so pisali, seveda. Da bi pa tam rekli: tole pa tole izpostavi – ne, tega jaz nisem doživel. Ja, nikakršnih takih usmeritev posebnih ne pomnim.

– *Kaj pa potem pri drugih, če pogled nekoliko razširiva? Pri Sodobnosti, Dialogih, Teleksu kasneje ...?*

Ne, ne. Pri *Sodobnosti* sploh ne. K *Sodobnosti* sem prišel po čistem naključju. Marjan Lipovšek je imel že vsega dovolj in takrat so bile res sezone, ko je on

kar naprej koncertiral. Enega lepega dne mi je, takole na cesti, rekel: »Lepo te prosim, vzemi ti, pa napiši.« Bile so nove izdaje SAZU-ja. Škerjanc, pa ne vem kaj še, Lajovic, se mi zdi, in tisto je bilo katastrofalno, kar sem napisal. Sam to že vem. Ampak Marijan se je preprosto hotel znebiti tega. Ne ker bi bil skregan, ampak ker časovno ni več tega zmogel. Tako sem prišel tja. Pozneje se je Mitja Mejak pač obrnil name, ko je prevzel uredništvo in iskal sodelavce tudi za glasbo, ker me je preprosto imel pred nosom na Radiu. To je bilo vse. Nikakršnih, in tudi nikoli ni bilo nobenih direktiv ali namigov, to je pa tako in ne drugače. Lahko da so bile te stvari kdaj pri literatih, tega ne vem. Ampak na tem, resda zelo skromno zastopanem območju v reviji, tega ni bilo. Tudi od Mejaka človek tega ne bi tega nikoli doživel. Mislim, da ne. Kolikor ga poznam, saj sem ga zadosti dolgo spremljal na radiu. Ne verjamem.

Za *Dialogue* se mi je nekoč oglasil Hartman, najbrž ne takoj, ko jih je prevzel; očitno so smatrali, da bi bilo prav, da vključijo v *Dialogue* tudi ta del kulturnega dogajanja, kar recimo današnje literarne revije tudi pod razno več ne počno. Zakaj se je obrnil ravno name, ne vem. Poznala sva se, tako na videz, tudi prej. To ni bilo najino prvo srečanje, saj sem tu in tam občasno kaj naredil zanje, kake operne premiere pa take reči. Tudi tu ne, nikakor ne, tudi od daleč ne, kakega namiga: to ja, tega ne, tako je treba, tako pa ne.

Seveda pa ne tudi za *Teleks*, ki je bil sicer bolj izpostavljen, ampak se je okrog njega zbrala tako in tako čudna družčina. Bil je Inkret, pa bil je Rupel, pa bil je Brejc, pa so še mene pograbili zraven. Saj to tako in tako ni bilo pravoverni v nobenem smislu. Tam so splošne pripombe, ja seveda, padale kar naprej. Ampak je bilo zelo splošno v smislu: to je nekak čisto ob robu, nekak ni zelo spodobno ni, ni ... S tem se je pa tudi nehalo, kaj več pa tudi že ni bilo. Tudi takrat, ko so odstavljali glavnega urednika. Direktno se v nas ni započil nihče – lahko da v Rupla, to je možno, ker je on dejansko vodil to rubriko, ampak sicer ne.

– *Spomini na ure Zgodovine glasbe 20. stoletja, na predavanja, na predavatelje, na ljudi, ki so se ukvarjali z glasbo v 20. stoletju?*

20. stoletje je bilo sistematično pri Šivicu. On je učil klavirsko literaturo – predmet, ki ga že zdavnaj ni več, in ga je, mislim, uvedel on po Georgejevi [Kočevicki] knjigi, naslov mi je ušel: zgodovinski pregled klavirske literature od začetkov do 20. stoletja. Po tej knjigi nam je Šivic predaval dve leti. To je bilo seveda zelo zelo vabljivo za nas. Prvič, ker je zelo veliko igral sam, in drugič, ker je začental tam, česar nihče ni poznal. Za plošče, kot rečeno, nismo vedeli, na koncertih se tega ni igralo. Se pravi en sistematičen pregled je to



bil; inclusive, kaj jaz vem, Šostakovič, Prokofjev, Hindemith, ne vem več, kaj še. Pri inštrumentaciji smo o tem govorili občasno, tam s tem nimaš toliko, podobno pri Marjanu Lipovšku ... no, v vsakem primeru spontano, tudi pri Šivicu, zelo spontano. To so bili odprti ljudje, ki so odgovarjali vedno na stvari. Pri Ukmarju seveda o čem takem ni bilo nikoli govora. Mi smo vsaj tista štiri leta, ko sem hodil na predavanja, kar naprej stali na pragu renesanse. Malo grdo povedano, ampak res je, kar naprej, nekako tako je bilo.

Pri Cvetku, nekaj. Takrat je pisal svojo zgodovino, mislim da ravno zadnji del. Po prvih dveh delih zagotovo ja, za tretjega pa pravzaprav ne vem, ali sem ga že študiral. Tisto pa ne vem več. Cvetko je bil takrat seveda v drugih vodah. Takrat je ravno dobro prišel v to mednarodno družčino in je seveda imel veliko več interesov tam kot pri nas. Toda Cvetko nam je rihtal predavatelje, ki so prihajali za eno, dve predavanji. Takrat sem prvič poslušal Kelemena recimo, ki se je bil takrat ravno dobro odpravil v tujino in je prišel sem predavat o informacijskih točkah. Kaj za hudiča je pa zdaj to? Za kaj gre? Zelo koristno seveda, in še par takih ljudi je povabil, da so nam predavali. To je ena plat pri Cvetku. Druga plat pri Cvetku, ki je gotovo najmočnejša, vsaj za tisti čas našega študija, so bili njegovi seminarji. On je seveda dajal seminarje izključno, jasno, iz slovenske muzike. In tam nas je res nekaj naučil. Pri pogovorih, pri branju, pri branjenju, pri odpiranju problemov okrog nalog, ki jo je pač eden vsakokrat bral. Ne samo enkrat. Bral si nalogo tri, štiri, pet mesecev. Dokler te ni spustil skozi. Tisto je bilo dragoceno. Predavanja sama niso imela posebne vpliva, niso bila posebej zanimiva. Ampak seminarji! To pa ja. In tam je seveda prišlo do vseh mogočih vprašanj, tudi do sodobne glasbe, čeprav se je Cvetko v krogu s študenti namenoma – iz istega vzroka mislim, ki sem ga prejle omenil – ogibal tem diskusijam. To mu ni bilo ljubo. Ne da bi rekel, ne bom o tem govoril, ne. Daleč od tega. Ampak ljubo mu pa ni bilo. Pri drugih predmetih, kontrapunkt, harmonija – to je predaval Prevoršek – tja nisem hodil. Priznali so mi diplomu Srednje glasbene šole in mi ni bilo treba še enkrat delat.

– *Niti kasneje na višji ravni?*

Ne. Bilo je celo manj, kot smo imeli mi na srednji šoli. Ne pozabit, v srednji glasbeni sem hodil na teoretični oddelek. Glavna predmeta sta bila Harmonija in Kontrapunkt. Harmonija in Kontrapunkt sta na Oddelku za glasbeno zgodovino, kot se je takrat to imenovalo na Akademiji, obsegala manj, kot smo se učili na srednji šoli.

– *Spomini na prelom v šestdesetih – prelom, ki ga zgodovinarji zaznamujejo tudi z odstopom Ziherla s političnega položaja v začetku šestdesetih – , ko ste bili samostojni, z diplomom v žepu, z dvema pravzaprav ... ?*

Ne, ne, z eno. Jaz nisem nikoli diplomiral na zgodovini. Zaposlil sem se na Radiu.

– *In tu ste dobili tudi Prešernovo nagrado ...*

Nagrado Prešernovega sklada.

– *Kako je potekalo delo na Radiu: so bila kakšna določila, ki bi jih lahko opisali kot ideološka, nastavljena od zgoraj?*

O, ja. Ja, seveda od zgoraj. Jasno. Radio je vendarle še kar naprej opravljal to, čemur se je včasih reklo agitprop. Opravlja še danes, če sva že na tem. Ker je pač državna ustanova. Zato ga je država plačevala.

To je bilo skoncentrirano prvenstveno na aktualno politično redakcijo, se razume. Z muziko so bile spet iste težave kot vedno. Na Radiu je diapazon znatno večji: imaš vse spektre, od takih in drugačnih zabavnih, pa do takih in drugačnih resnih. In tako imenovana resna muzika – ko sem takrat prišel na Radio, je ni bilo. Res pa je, da je takrat še fungirala, kot delček, čeprav zelo droben delček, tako imenovanega prvega programa. Danes imamo tri, takrat je bil samo eden. Zelo kmalu sta bila prvi in drugi program. Ta drugi, ki je danes tretji in ki je takrat trajal dve uri na dan, smo polagoma, malo malo malo malo razširili. Ko sem odhajal, je bil, mislim da že osem ur dnevno, če se ne motim, kar je za razmere na Radiu in to mentaliteto že kar nekaj. Seveda ta program še zdaleč ni bil popolnoma in samo izključno resna glasba. Kar naprej je kaj udiralo noter; kako sezono manj, kako sezono več, odvisno od direktorjev, od tistih, ki so direktorjem govorili, kaj naj bo pa kaj naj ne bo.

S tem ne mislim, da je kdo posebej govoril o tem, da tega skladatelja ne ali pa onega ja. Tega nihče ni znal. Šlo je samo za to, da je muzika v radiu vedno v neki funkciji. Ta funkcija je, zelo preprosto in grobo rečeno, *obdržati človeka pred sprejemnikom*, da mu potem poveš, kar mu želiš povedati. Te funkcije vsaj »na ovim prostorima« resna muzika ni izpolnjevala. Torej jo je bilo treba umakniti na območja, ko je poslušanja malo, ali na valove, ki ne sežejo prav daleč – ne tja, kjer te poslušajo cela Slovenija. Se pravi, resna muzika se je s prvega programa zelo hitro in naglo selila, predvsem v zelo nočne ure ali pa v čisto kratke oddajice kje vmes, pa še tisto so bili naši pol pred mikrofonom.

O ja, to je že bilo za prvi program, čeprav so prepevali take in drugačne pesmice. Ampak kaj dost drugega pa že ... ja, kako operno arijo, to mogoče še. Ampak za božjo voljo: ne cele simfonije. To pa nikakor.

Drugi program takratni je dejansko nastal s tem odmikanjem, izrivanjem resne muzike. To se je dogajalo na Radiu, pa ne samo na našem, tudi drugod, da je obdržal svoj lepi obraz. S tem, ko je procentualno pokazal, da je pravzaprav resne muzike na programih več, kot jo je bilo – seveda na drugem programu, ki se ga je slišalo v Ljubljani pa tja do Domžal. Pa konec. Ampak procentualno je to bilo urejeno. Taka je bila pot, da je začel nastajati drugi program. Tuje postaje so ga imele že znatno prej in potem je tudi Radio Ljubljana moral to počasi posnemati.

Direktive so bile pravzaprav bolj politične kot ideološke, in vrhu tega upoštevajte, da je bil ta program tako in tako hudo omejen s čisto preprosto dostopnostjo gradiva. Plošče niso bile tako dostopne kot danes. Po vrhu tega so se kvarile in škripale in pokale, kar naprej smo imeli opravka s temi težavami. Tako tudi nisi mogel veliko storiti.

Res pa je, da je bila kakršna koli nabožna glasba nezaželeno. Izjema se je naredila pri kakem Gallusu, ker je pač bil Kranjec, polagoma tudi kaki madrigali pa kancone pa take reči. Ampak ne pa izrazite nabožne glasbe in zato seveda tudi ne nabožnih vokalno-inštrumentalnih del. Vem, da sem imel z direktorjem Radia – to je bil takrat Milan Mrčun – kar lep čas probleme (najbrž kako dobro leto, če ne več, ne vem več na pamet), da sem mu dopovedal, da drugi program potrebuje tudi vokalno-inštrumentalno glasbo, da ne gre brez nje. In da je seveda ta vokalno-inštrumentalna glasba tudi katoliška oziroma tudi cerkvena. Začeli smo, to še zdaj vem, z mašo, ki je bila natančno taka, da si jo lahko še spravil mimo teh političnih paznikov. Ampak sem moral, prvič, napovedati vnaprej, kaj vse bo na sporedu za naslednjih toliko in toliko tednov, in drugič, prinesiti vsakokrat besedilo na kontrolo. Da ni slučajno bilo kaj katoliškega oziroma cerkvenega.

*– In do kdaj je trajala cenzura?*

Saj v resnici ni bila cenzura. V resnici se je Mrčun samo bal tistih od zgoraj. Komiteja se je bal. Ker je rekel: aha Mrčun, zdaj boš pa še cerkvene vrtel. Čeprav ni živ krst poslušal radia, zlasti pa ne drugega programa, tudi od daleč ne. Ja, to je trajalo, kaj jaz vem, ene dva, tri mesece, tako da je videl, da ga ne mislim prineset okoli. Potem me je pustil pri miru. Sam sem lahko delal naprej. Počasi smo prišli tudi do pasijonov in tudi do rekviemov, kolikor smo pač imeli

gradiva, in nismo ga imeli pretirano. Tu ni bilo vprašanje, tega skladatelja pa ne, zato ker je bolj cerkven od drugega, ampak preprosto: kaj sploh imamo na trakovih ali na ploščah? Nobenih velikih ideoloških polen ni bilo zadaj. Razen, kot rečeno, takrat na začetku glede vokalno-inštrumentalnih del.

S samimi inštrumentalnimi deli so bili ti splošni odpori, ki niso bili ideološki: »Pa že spet bo un moril z eno simfonijo, pa daj že mir, tega ne bomo,« pa take reči. To nima z ideologijo res nobenega opravka. S človeškim okusom pač, to že.

– *Omenili ste katoliško oziroma cerkveno glasbo. V istem času, se pravi v začetku šestdesetih let, je bila tudi ruska glasba nekako rehabilitirana. V drugi polovici petdesetih je Zveza jugoslovanskih društev skladateljev (SOKOJ) prvič po letu 1948 vzpostavila stik s sovjetskimi kolegi ...*

Ja, pol so te delegacije kar naprej hodile sem in tja.

– *Je bila primerjava možna?*

Nekoliko smo lahko primerjali. Čeprav vsega tega, kar recimo danes vemo – o mehanizmih sovjetskega kulturnega življenja –, takrat nismo vedeli. Marsikaj se je dalo slutiti, seveda se je dalo. Ampak vedeti, dokazati ... dokazati pa tega nismo znali ali mogli. Nekaj se je dalo razbrat seveda iz revij. Glasbena revija *Sovjetska muzika* je prihajala. Kdor je bral rusko, je tam lahko kaj zasledil, iz časniških poročil tudi, pa zelo dobro se je recimo vedelo, kdo in kaj je Hrenikov, čeprav ni to nikjer pisalo. To smo vsi vedeli, pa ne me vprašat, kako, ne vem. Gotovo je to nekako prihajalo do nas po takih in drugačnih besedah, govoricah, omembah, kaj jaz vem čem. Zelo dobro se je tudi vedelo, da je cel kup te t. i. glasbe iz Sovjetske zveze, oprostite, prazne. Taka muzika je sem in tja prihajala tudi do nas. Na ploščah sicer redko, ampak tu in tam si pa le kaj slišal ali prebral ali videl, na koncu koncev smo le imeli tudi nekaj domačih zgledov. Radovan Gobec, *Njegovo ime je legenda*, na primer. Pa zdaj ne mislim Gobca kakorkoli posebej etiketirat. Ampak natančno to je tako: neka bombastična, široka, velika in globoka, ne vem kakšna še, zvočna masa, ki ima pravoverno besedilo. Zelo važno.

Zdajle mi je prišlo na misel: saj je moral Simoniti enkrat v drugi polovici petdesetih izvajati s Simfoniki tole [Jurij Aleksejevič] Šaporinovo kantato na *Kulikovem polju*, to je taka precej socialistična reč. Kar pomeni, da ta zapora ni bila ne vem kako zaukazana. Seveda ne, saj tudi sicer ni bila. Tega tudi niso

želeli, zlasti ne na tako imenovanih kulturnih področjih. To se je vedno pojavljalo, kot so se začeli pojavljati Mozartov *Rekviem* pa take stvari, ki jim pa res nisi mogel reči, da niso splošno kulturno dobro.

– *Še eno področje, s katerim je bilo treba previdno ravnati: domača ustvarjalnost in poustvarjalnost povezana z dogajanjem med vojno. Koliko ste v šestdesetih letih, ko ste imeli pregled kot radijski urednik, poznali domače »družbeno vprašljive« glasbenike?*

Malo, komaj kaj. To, kar se je med vojno dogajalo v Ljubljani, je bilo tako rekoč zaprto. Škerjančev *Koncert za klavir* se je že izvajal, kot veste, čeprav je bil posvečen Grazioliju. In to smo vsi vedeli. To, kar je bilo v okviru belogardizma, je bilo pa res popolnoma izbrisano. Saj je bilo tega v resnici, če grem brskat kaj nazaj, zelo malo in je bilo zelo skromno – to je treba povedati. Ena sama stvar, enkrat samkrat sem naletel na čisto jasno opozorilo, da tega pa v nobenem primeru ne. In to ne boste verjeli: pri Parmovi koračnici Mladi vojaki. »Mi smo vojaki, korenjaki, kako nas gledajo ljudje« iz *Rokovnjačev*, scenska glasba. Ne vem več, v kakšni zvezi, in ne vem več, v katerem krogu, vem pa, da je bilo na radiu. Sem rekel, pa dobro, za krščeno božjo voljo, zakaj nimamo posnetih Mladih vojakov? To je dobra koračnica! Pa jih nimamo domačih dobrih. In takrat je nekdo skočil in rekel: »Ne, tega pa ne bomo nikoli snemali!« Kdo je bil, niti tega ne vem. To je bila koračnica ne vem katere belogardistične divizije, polka, vrag vedi česa, nimam pojma. In v resnici, če greste gledat: prvič so po tem igrali Mlade vojake na enem novoletnem koncertu zdajle, pred tremi, štirimi leti. Tak je bil en novoletni koncert. Seveda je to imenitna koračnica. Edini, ki se je iz tega kdaj norca delal, je bil Bojan Adamič, ki je kakim našim funkcionarčkom, ki mu seveda nič niso mogli, posebej na glas in silno strokovno utemeljeval, kako perfektne koračnice so delali nacisti. To je bil poseben užitek, to je rad delal.

– *Adamič je med prvimi zagovarjal jazz, precej svobodno je deloval. Vam pride na misel še kako ime glasbenika, ki bi, podobno kot Adamič, izstopal zaradi kakršnega koli razloga? Je to, kar se je hudega (in dobrega) dogajalo posameznikom, bilo sistemsko urejeno, vodeno, uravnavano ali je šlo za splet okoliščin?*

Poglejte, zelo dobro vemo, zakaj je bil obsojen Lipovšek, tudi vemo, kdo ga je prijavil. To ni skrivnost, ta gospa še zdaj živi. Nedaleč od tu [Aškerčeva 2].

– *Povejte prosim, kako je bilo z Lipovškom.*

Za Lipovška sta bila usodna Bernarda, takrat še iz Ljubljane, pozneje je bila v Mariboru, in pa tale prva violinistka iz orkestra Slovenske filharmonije (ime mi je ušlo, zraven Rupla je vedno sedela za prvim pultom). In tako so prijaviли še nekateri, češ da je imel pakete, ki so bili namenjeni internirancem, pa da je igral ne vem kateremu komandantu v okupirani Ljubljani ... Seveda je igral, če je moral. Kaj pa drugega! Saj so tudi v Operi igrali, ker so morali. In podobne, popolnoma nebulozne stvari.

Tega ni mogoče pripisati sistemu. Sistemu je mogoče pripisati hudo napako, namreč da se je lahko vsak v imenu sistema izživiljal nad vsakim. To pa je res. Ampak ideologija je imela prekleto malo opravka s tem. V resnici nič. Vrhu tega med glasbeniki veliko takih ljudi tudi bilo ni. Švara je bil tak – pa je bil še ne vem več kdo, sem pozabil (saj so mi povedali iz orkestra, ki ga je prijavil) – svoj čas dostikrat, recimo temu nespreten, malce nasilen v izjavah; a ni bil tak na koncu, kot stari gospod je bil že drugačen. Na eni vaji orkestra v Operi je nekemu rekel: dajte bit pozorni, če ne boste šli v Dachau. In to je ta seveda povedal, pa seveda Švara ni, ad 1, nikoli nikogar prijavil in, ad 2, nikoli ni mislil tako hudo. Samo to je bilo dovolj. Švara je bil ravno tako obsojen.

Da bi tu zadaj bila nekakšna ideologija? Jaz je preprosto ne vidim. Bajuk je recimo zbežal, ampak najbrž bi imel hude težave, ko bi prišli partizani. Saj je zbežal tik pred njimi. Ampak hudega ni naredil v resnici nič in tudi nič se mu ne bi na koncu koncev življenjsko usodnega zgodilo. Drugače pa že ne vem, a je še kdo od slovenskih glasbenikov zbežal, leta 1945. Šijanec je zbežal pozneje ...

– *Kakšni so bili razlogi za Šijančev odhod, politični ali ne?*

Mislim, da ne. Šijanec je vodil Radijski orkester vseskozi med vojno, ampak ne samo on. Na koncu tudi. Šijanec je s Hubadom v neki kuhinji – tik pred koncem vojne, maja 1945 – inštrumentiral partizanske viže, da ko bojo prišli partizani v Radio, bojo takoj lahko to igrali. Dva dni pred zlomom, se pravi 7. maja. In Šijanec je potem bil, tako kot vsi drugi seveda, najbrž ne samo enkrat zaslišan. Zasliševal ga je ta znameniti Novak, oče Borisa A. Novaka, ki je bil takrat nekaj takega kot Ahac. Tega se je Šijanec ustrašil. In je zbežal. V resnici ni naredil nič hudega in v resnici mu tudi nič ne bi mogli, čeprav je bil Šijanec seveda čveka. Ne vem, če ste ga kdaj videli. Šijanec je govoril kot dež in je govoril vse mogoče in dostikrat tudi nekontrolirano. Bog mu daj dobro. Ampak to ni bilo iz kakršnih koli političnih in ideoloških vzrokov. Njega je bilo strah, to pač. Zato je zbežal.

– *Kaj pa Zvonimir Ciglič? Njegova zgodba je v bistvu apolitična ...*

Popolnoma apolitična, čeprav jo je vse življenje želel politično prodajat. Prej in zdaj. Seveda ne vem natančno, zakaj in kako je bil zaprt. Tisto gotovo ni bilo prijetno. To prav zelo rad verjamem. Samo da bi bil razlog ideološki? S Cigličem so bile vedno nekakšne homatije. Ampak mislim, da jih je bil kriv sam, pa ne ideološko pa tudi ne politično. Nič od tega, mislim. Sami veste, precej težak značaj je, ne glede na to, kako in koliko je bolan.

Eno takih diskusij sem bral v bogsigavedi kateri reviji – to je moralo biti tam nekje v začetku ali sredi osemdesetih let – in je navdušeno diskutiral o socialistični glasbi in podobnih rečeh. Tako, zdaj ... ko mu kajpak ne bi bilo treba.

Če bi bilo vse to res, kar je o sebi vedno trdil ...

– *Morda še kako ime, skladatelja, dirigenta, izvajalca?*

No, kako je bilo s Škerjancem, to vemo. Vrhu tega Vidmar pripoveduje, kako je bilo leta 1945, ko so prišli nazaj. Ostali so sicer opravljali svoje delo – tisti, ki leta 1943 niso šli v partizane. Šturm je šel že prej. Ostali so odšli seveda z Italijani. Ko so prihajali Nemci, so odšli: oba Cvetka, pa Pahor, pa Šivic, to je vse takrat odšlo v partizane.

Pahor je takoj leta 1945, ko je bil grozno zgrajen, držal pridige profesorjem na Akademiji za glasbo (to mi je pripovedoval Marijan Lipovšek) in jih označil za »čisto navadne kriminalce« vse po vrsti, proti slovenskemu narodu in kar se je še takrat normalno govorilo. Pa Pahor ni nikoli nobenemu storil nič hudega. To moramo povedat. Nikdar, nikomur. Ampak to je bilo natančno tisto: v zanosu prihajajočih zmagovalcev. On, ki je bil v partizanih, in tile, ki so lepo sedeli v Ljubljani in se šli glasbo. Ja, saj to je razumljivo. V tem ne vidim nič systemskega.

– *Pa je systemsko obvladalo tudi kasneje, v šestdesetih, sedemdesetih, osemdesetih?*

No, saj veste ...

– *... ko govorijo za sedemdeseta leta, da prinesejo ponovno priostritev?*

Prinesla že, samo mi glasbeniki delamo tu že od nekdanj hude napake, ker skušamo na vsak način adaptirati to, kar se je dogajalo v literaturi, na glasbo.

Pa ni vedno šlo. Seveda je partijski komite takrat spet dobil toliko in toliko več moči. Seveda je lahko šikaniral tega in onega. In ga tudi je. Seveda to vse natanko drži. Samo pri najboljši volji jaz po tem obdobju socrealizma ne vidim, ali še boljše povedano, ne pomnim nikakršne direktive, nazora, pogleda, ukaza, smernic »takole boste pa zdaj naprej delali«. Če greste pogledat repertoarje naših ustanov, se v sedemdesetih letih niso čisto nič spremenili. Niti malo ne. In če bi kje tu zadaj kaka vsaj namignjena direktiva bila, bi se spremenili.

Tudi ne pomnim, da bi bilo kdaj kaj takega na Radiu. Šlo je seveda za procen-te: toliko in toliko tuje, toliko domače, ali pa v tej domači več sodobne ali pa manj stare ali pa narobe, ali pa v tej tuji več, recimo kaj bi rekel, več vzhodnjaške, vzhodne Evrope kot doslej in take reči. Da bi konkretno rekli: tegale, tako, zdaj – ne. Saj tudi nihče ni bil sposoben to reči. Se ne da reči. Kako boste pa rekli?

*– Pa na Društvu slovenskih skladateljev, kjer ste tudi sodelovali – koliko in kaj se je dalo narediti?*

O, ja, saj to se je seveda dalo, če si imel kake ideje ali če si hotel pri njih sodelovati. Vsaj po mojih nekdanjih izkušnjah (zdaj samo, kar berem poročila za letne skupščine ali kar so že) je to v resnici cehovsko društvo in se je zelo redkokdaj za zelo kratek čas premaknilo do kakih širših pogledov ali zastopanj nekkih stvari, ki bi jih naj sprejelo celo slovensko glasbeno življenje. S tem da se pogovarjajo okrog svojih tantiem, kar je seveda v redu in je tudi logično in je tudi naravno, in s tem da izdajajo plošče in note, se njihovo obzorje zapre. In karkoli drugega – razen ko so kje na sporedu – jih v resnici ne zanima. To društvo nad ta obseg vprašanj, z zelo redkimi izjemami, nikoli ni seglo.

*– So kakšne glasbene izjeme, ne le osebe, tudi pojavi, ki bi jih v zvezi s tem društvom izpostavili ali pa se jih po čem posebej spominjate?*

No, ena taka izjema je gotovo bila uvedba Koncertnega ateljeja. To je bila Bo-žičeva zasluga. Mislim vsaj, da je bil Božič tisti, ki je, kot se je to včasih reklo, »proveo u život«. To je bila novost. To je bila koristna novost. To je bila širša obogatitev, ne samo cehovska – čeprav je seveda res, da je Atelje nastal (kar je absolutno pravilno in logično) zato, da bi izvajali slovensko glasbo. In to je bilo tistih prvih recimo pet, šest sezon gotovo zelo živo, zelo močno in zelo dobrodošlo. To je tak poseg, ki je imel odmev in širše utemeljitve, gotovo. Tudi samo dejstvo seveda, da izdajajo skladbe svojih članov, je za tisto, kar



imenujemo slovensko glasbeno življenje in kjer naj bi založništvo tudi bilo zelo važen del, gotovo zelo koristno in spodbudno. In hvala Bogu, da se to nadaljuje.

*– Če se ozrete po pojmu socialističnega realizma v ožjem pomenu in nato v širšem – kot na ideologijo v glasbi – v drugi polovici 20. stoletja: kaj vam pride na misel ob samem pojmu?*

Ob samem pojmu socialističnega realizma pravzaprav nič več od tega, kar sva že večkrat vmes in zdaj spet govorila. O pojmu ideologije, se pravi širšem pojmu, kamor sodi tudi socialistični realizem, pa mi seveda pride na misel nekaj, kar ni v čast, mislim vsaj jaz, sodobni glasbi. In tu mislim predvsem na ustvarjalce.

Že lahko razumem ali vsaj delno mislim ali si domišljam, da razumem, zakaj je do tega prišlo. Ampak osrednje dejstvo, ki ga vidim recimo v zadnjih petdesetih, šestdesetih letih, je popolna in absolutna prevlada filozofije nad avtentično glasbeno miselnostjo. Nekaj postane »prav« v glasbi tisti trenutek, ko si je filozof to izmislil. Kar je nonsens. Zame. Danes že komaj lahko preberete, kaj jaz vem, neke spomine, neko izpoved o svojem delu – mislim o lastnem delu –, kjer ne bi bila omenjena dva, trije filozofi. Pa nimam nič zoper filozofe, imam zoper ideologe. Zelo veliko zoper njih, ne pa zoper filozofe. Samo dejstvo, da muzika ni privesek filozofije, ampak stoji ob filozofiji – kar pomeni seveda, da lahko in celo dobro je, če upošteva to, kar se na kakih drugih področjih dogaja –, nikakor ne sme biti od tega odvisna. Kajti v tistem primeru izgubi svoj osnovni zalet upravičenosti.

Bojim se, da se točno to dogaja. Kar seveda ne govori o filozofiji, ampak o muziki. Poglejte: ne izvajalci ne kdorkoli drug, ki sodeluje v glasbenem življenju – z izjemo industrije, kar je seveda velikanski del glasbenega življenja – nima nikakršnega opravka s filozofijo. To ne pomeni, da je ne pozna ali da je ne upošteva ali da ne gleda, kaj se tam dogaja. Seveda gleda in hvala Bogu, da gleda. Ampak da bi se sklicevali nanjo, tako kot se zdaj že vsak, to se v drugih branžah glasbe, reciva tako neumno, ne dogaja.



---

## Henrik Neubauer

(Pogovor se je odvil 27. 5. 2005.)

### O Henriku Neubauerju (17. april 1929, Golnik – 31. avgust 2024, Ljubljana)

Samega sebe je opisal takole: »Operni režiser, koreograf, redni profesor na Akademiji za glasbo, zdravnik, publicist, zgodovinar opere in baleta.« Izjemno bogato življenje ga je vezalo do leta 1957 na mesto solista ljubljanskega Baleta, nakar je delal kot asistent na Medicinski fakulteti v Ljubljani (1957–1961) ter sočasno opravljal delo šefa baleta in koreografa ljubljanskega Baleta v letih 1960–72. Nato je bil do leta 1982 direktor in umetniški vodja Festivala Ljubljana – leta 1977 je dosegel, da je bil Festival Ljubljana sprejet v Združenje evropskih glasbenih festivalov –, med letoma 1984 in 1986 je umetniško vodil SNG Opera in balet Maribor. Od leta 1989 do 2002 je predaval na Akademiji za glasbo Univerze v Ljubljani na pevskem oddelku in Operni šoli.

Kot aktiven pedagog je leta 1997 pripravil program študija za Operno šolo, leta 2008 je pripravil tudi program opernega oddelka za načrtovano Glasbeno akademijo mariborske Univerze v Velenju, v letih 2007–2011 je poučeval na Višji baletni šoli Konservatorija za glasbo in balet v Ljubljani, katere ustanovitev je pripravljal od leta 1997 dalje, in to predmete Zgodovina plesa, Karakterni in starinski plesi ter Koreografija.

Kot baletni solist je poustvaril več kot sedemdeset baletnih likov v klasičnih in sodobnih baletih, koreografiral je osemdeset baletov in režiral več kot petindvajset baletnih predstav. Kot pedagog je desetletja spremljal baletno dejavnost v Sloveniji, kot publicist in raziskovalec pa postavil temelje zgodovine baletne umetnosti na Slovenskem. V času več kot sedemdesetletnega umetniškega delovanja je izpod njegovega peresa nastalo preko 120 knjižnih izdaj, ki na različne načine osvetljujejo baletno in plesno kulturo v Sloveniji. Je neprecenljiv kronist slovenskega baleta, baletnega šolstva in baletne kulture.

Nagrade in priznanja:

- 1964 druga nagrada na 3. Republiškem festivalu amaterskega filma Slovenije za žanr film *Na konicah prstov* in četrta nagrada na 8. Festivalu amaterskega filma Jugoslavije, kjer je dobil tudi tretjo nagrado za igrani film *Vizija*
- 1970 častni doktorat Université de la danse v Parizu

- 1970 diploma za sodelovanje na 17. svetovnem prvenstvu v gimnastiki
- 1971 red dela z zlatim vencem
- 1973 priznanje položaja umetnika izjemne kvalitete Komisije za razvrščanje umetnikov
- 1977 častni član Baletne skupine Lidije Sotlar
- 1978 priznanje za najboljšo režijo (Bizet: *Carmen*) na Jugoslovanskem opernem bienalu
- 1981 priznanje za najboljšo koreografijo (Prokofjev: *Romeo in Julija*) na Jugoslovanskem baletnem bienalu
- 1983 častni član Plesnega komiteja ITI
- 1986 priznanje 10. Jugoslovanskega opernega bienala za režijo skupaj z ansamblom Opere SNG Maribor za izredno kreativno izvedbo *Kralja D. Božiča*
- 1986 priznanje Koncertne poslovalnice Maribor za dolgoletno sodelovanje
- 1989 priznanje pomembnih umetniških del Akademije za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani
- 2000 Škerjančevo priznanje Srednje glasbene in baletne šole v Ljubljani
- 2000 Betettova listina kot skupinsko priznanje sodelavcem *Enciklopedije Slovenije*
- 2001 priznanje Ministrstva za šolstvo, znanost in šport in Ministrstva za kulturo ob 30-letnici tekmovanj mladih slovenskih glasbenikov in baletnih plesalcev
- 2003 nagrada glavnega mesta Ljubljana za neprecenljiv opus v slovenski baletni in operni umetnosti, za vodstveno delo v osrednji operno-baletni hiši, za pedagoško delo in oblikovanje izvirnih visokošolskih programov na področju opere in baleta, za dolgoletno uspešno vodenje ljubljanskega poletnega festivala ter za zavzeto društveno delovanje in temeljno znanstveno publicistično delo na področju opere in baleta.
- 2009 zlati red za zasluge Republike Slovenije »za izjemno delo in zasluge v kulturnih dejavnostih, zlasti baletu, ter pri uresničevanju suverenosti, ugleda in napredka Republike Slovenije v kulturi«
- 2009 odlikovanje in naziv »ugledni starejši državljani sveta« (Distinguished Senior Citizen of the World) na kongresu Türyaka v Istanbulu iz rok predsednika turške vlade Erdoğan
- 2017 častni član Mednarodnega gledališkega inštituta na Svetovnem gledališkem kongresu v Segovii
- 2019 častni član Glasbene matice Ljubljana
- 2020 povabljen med člane Slovenske matice

Več o Henriku Neubauerju je na naslednji [povezavi](#).

## Pogovor s Henrikom Neubauerjem

– 1945 Povojni spomini in vtisi?

Takoj po vojni sem nadaljeval s študijem baleta in obiskovanjem gimnazije, od leta 1947 dalje pa s študijem medicine, hkrati sem bil od 1946 že skoraj polno zaposlen s sodelovanjem v ljubljanskem baletnem ansamblu. Spominjam se seveda velikega pomanjkanja, saj se preskrba ni bistveno spremenila od zadnjih vojnih let. Še leta 1952 na primer v trgovinah niso imeli pšeničnega zdroba, da ne govorimo o mesu, jajcih (če smo jih dobili, so večinoma smrdela), južnem sadju itd.

Moj čas je bil razpet med predavanji in vajami na medicini ter baletno šolo in gledališčem. Bilo je pa kljub temu prijetno. Posebej še vožnje s tramvajem iz Zgornje Šiške v Ljubljani.

Sicer pa mi je gimnazija od leta 1939 do 1947 zaradi pred- med- in povojnih razmer dala osnovno znanje številnih jezikov, ki smo se jih morali učiti v tem času: srbohrvaščina, francoščina/italijanščina, starocerkvena slovanščina, nemščina, latinščina, angleščina, ruščina. Zaradi stika z ljudmi iz različnih dežel sem potem to znanje širil in mi je veliko pomagalo pri navezovanju poslovnih in osebnih stikov, ne takoj po vojni, ampak tekom časa.

To je bil čas udarniških akcij in podobno je bilo tudi v gledališču. Marta Paulin, ki je pisala o baletu je v *Slovenskem poročevalcu* 11. 5. 1947 napisala tudi: »Mi pa moramo dati plesni umetnosti novo vsebino in tej vsebini ustrezno obliko, da bomo mogli z njo izraziti vse, kar preveva duh našega novega časa. Tudi ples naj nam pomaga graditi novega človeka, ima naj važno mesto v našem vzgojnem delu.«

Ljubljanska Opera je že julija 1945 odšla na gostovanje v Novi Sad, baletni ansambel je šel po Sloveniji – v Radovljico in Novo mesto, 9. 5. 1945 so priredili »miting v korist akcije za preskrbo osirotelih otrok«, sindikalna podružnica SNG pa je od 20. julija do 11. avgusta 1946 organizirala turnejo po slovenskem primorju, kot so takrat rekli (Idrija, Tolmin, Čepovan, Kal, Grgar, Šempas, Ajdovščina, Manče, Senožeče, Postojna, Št. Peter, Šapjane, Ostrožno Brdu, Ilirska Bistrica, Hrpelje, Dekani, Portorož, Izola, Šečerga in Prestranek – vsega 23 večerov). Tudi še nekaj let po tem smo nastopali na različnih prireditvah po Sloveniji in za različne priložnosti (Dom Jugoslovanske narodne armade, novoletna jelka za ljudske šole Center v mladinski dvorani, za cicibane PVLRS v grill roomu hotela Slon, sindikalna prireditev za proslavo dneva OF na ministrstvu za ljudsko zdravstvo, na Kongresnem trgu, v klubu vojne mornarice

v Pulju, v okviru ŠKUD Univerze Tone Tomšič, za proslavo Rdečega križa, 29. novembra, dneva žena itd.)

Sicer pa se je v tem obdobju še poznal vpliv predvojnega dela in je bilo vse do leta 1949 po 12 opernih in ena baletna premiera. Od 1949 dalje pa je število premier začelo upadati. Prvi povojni upravnik in pred vojno dramaturg v Drami Pavel Golia se je 1. 1. 1947 upokojil, nadomestil ga je »publicist« Janko Liška, ki je deloval večinoma po direktivah. Ena od teh je bila tudi, da je moral dotedanji dolgoletni šef ljubljanskega Baleta Peter Golovin v Maribor, da je napravil prostor za Pina in Pio Mlakar, ki sta leta 1946 prišla iz Nemčije, in že takoj leta 1947 je Pia Mlakar dobila denarno nagrado Komiteja za kulturo in umetnost pri vladi SFRJ.

## 1950-ta

V tem času v Operi v Ljubljani nismo čutili nikakršnega odmeva na literarne spore glede Zihlerla. Pač pa so po premierah izhajali članki s poučevanjem (*Mala balerina* – V plesu bi morali predstaviti našo družino, ki nam je draga in kakršni velja vsa naša ljubezen in skrb, ne pa v starih nazorih okostenelo družino, ki jo je naše napredno življenje naplavilo na breg, kjer sedaj v svoji osamljenosti hira; *Padlim* – S popuščanjem naturalističnim težnjam se ples oddaljuje od plesne umetnosti v zunanjo učinkovitost – liči na ekspresionistične stvaritve evropskih odrov med obema vojnama, ki so se nam v naš prid že dokaj odmaknile; *Srednjeveška ljubezen* – Zakaj tako obrabljena snov? Zakaj nesorazmerno poudarjen verski mysticism?). Kljub temu sta Mlakarja dobila Prešernovo nagrado že leta 1949 in drugič leta 1951, leta 1952 pa sta odšla za dve leti nazaj v München in prepustila ljubljanski balet tedanji solistki Silvi Japelj.

Leta 1950 je tedanji direktor ljubljanske Opere Samo Hubad ošvrknil operno kritiko, ki je »skoraj povsem zamrla ... slučajnostne recenzije ne morejo nadomestiti potrebnega presojevalnega, usmerjevalnega in svetovalnega kritičnega instrumenta ...«

Moj vzornik je bil v tem času Peter Golovin, katerega delo sem poznal še iz pred- in medvojnega časa, ko sem hodil v Ljubljani v gimnazijo in bil stalen gost dijaškega stojišča v Operi. Od baletov se spominjam *Ohridske legende* s številnimi manjšimi vlogami *Srednjeveške ljubezni*, kjer sem dobil prvo veliko solistično vlogo in se hkrati vsako sliko preoblačil iz vloge Paža v tatara in nazaj (zagrebški solist Oskar Harmoš, ki je prišel na predstavo, nam je rekel: »Dečki puno ste se presvlačili,« o predstavi očitno ni imel dobrega mnenja, ki pa ga ni hotel povedati, *Amazonke* zarebškega koreografa N. Lhotke, *Polovski plesi* v

Fokinovi koreografiji, prve izvedbe *Labodjega jezera* po 35 letih v koreografiji M. Jovanovića. Med operami smo se navduševali nad *Erom z onega sveta* z J. Gostičem, *Seviljskim brivcem* z L. Koroščem, *Pikovo damo* – tudi z Gostičem, seveda *Carmen*, *Onjegin*, *Don Kihot* s F. Lupšo in L. Koroščem in še z nekaterimi kolegi smo znali na pamet skoraj vse arije in duete iz takratnih repertoarnih oper. Spominjam se prav prijetnih srečevanj z Gostičem, sicer pa družjenja z opernimi pevci in glasbeniki iz orkestra skoraj po vsaki predstavi v Unionski kleti. Takrat smo bili v Operi vsi ena velika družina, ne glede na profesijo. Spominjam se, kako so nas vzpodbujali tudi odrski delavci. Ker sem pri *Amazonkah* imel izjemno naporno vlogo in bil domala ves čas na odru, me je v kratkem, nekajsekundnem odhodu z odra vedno čakal odrski mojster Andrej Zajc, da sem se naslonil na njegova ramena, zajel sapo in se vrnil nazaj na oder. Čudoviti so bili razgovori pred in po predstavi v maskirnici pri Janezu Mirtiču. Skratka vzdušje je bilo res nadvse prijetno. V baletu smo bili tudi vsi prijatelji, ne glede na razlike v letih in delovnem stažu – Polik, Eržen, Hiti, Laznik in ves ženski del.

Leta 1957 sem pripravil prvo koreografijo *Rondo o zlatem teletu* G. von Einema, ki smo ga pozneje prenesli na film v koprodukciji z avstrijsko televizijo. Ta balet mi je prinesel veliko težav, ker sem ga delal povsem samostojno in nisem hotel delati tako, kot je hotel eden takratnih šefov Baleta. Začela so se zaslisevanja s pranjem možganov, predvsem zaradi ljubosumja ob dobrih ocenah mojega baletnega prvenca, ki je privedlo do tega, da sem se umaknil v zdravniški poklic, honorarno poučevanje na baletni šoli, manjše koreografije v dramskih gledališčih.

Leta 1959 – že ko sem bil asistent na Medicinski fakulteti – sem dobil vabilo direktorja mariborske Opere Jakova Cipcija, da postavim svoj prvi celovečerni balet *Čajna punčka* R. Savina ob stoletnici skladateljevega rojstva.

Pomemben del lepih dogodkov predstavljajo zame tudi predstave, ki sem jih videl v Moskvi, kjer sem bil v sezoni 1959/60 pol leta v aspiranturi na GITIS-u in mesec dni v tedanjem Leningradu. Kadar sem pa utegnil, sem obiskal še kakšno medicinsko ustanovo s področja socialne medicine (zdravoohranenije).

Med mojimi učitelji baleta izstopata dva: Maks Kirbos, pri katerem sem začel in s katerim sva imela izjemno lep kolegialen odnos, in Lidija Wisiak, pri kateri sem poleg učnih ur v baletni šoli imel še posebej privatne vaje. Med učitelji glasbeniki pa sem cenil Srečka Koporca, pri katerem sem nadaljeval študij klavirja (prej sem se učil pri Marici Vogeltnik in soprogi Marjana Lipovška), ki me je poleg tega uvajal še v komponiranje in astrologijo.

1960-ta

Za mene je pomenilo leto 1960 prelomnico, saj me je tedanji upravnik S. Samec prosil, da prevzamem baletni ansambel v Ljubljani, kar je pomenilo, da opustim svojo akademsko kariero na Medicinski fakulteti, kjer sem bil asistent na Inštitutu za higieno in socialno medicino. Veliko časa nisem imel, ker sem postal vodja (šef) Baleta in hkrati koreograf ter sem moral ocenjevati še preteklost in pripraviti smernice za naprej (pa še družino z dvema sinovoma). Življenje v Operi (in tudi Baletu) je zaznamoval dirigent Demetrij Žebre kot njen direktor. Nikoli nisem imel občutka, da bi bil kakorkoli politično angažiran, pač pa je bilo čutiti stalen nadzor zavzetih partijskih aktivistov, ki so bili na manj pomembnih mestih v orkestru. Vendar na repertoar niso mogli vplivati, saj ga je Žebre meritorno določal in tudi pri načrtovanju baletnih premier sem imel v njem preudarnega nadrejenega, s katerim nisem nikoli prišel v spor in je vedno podpiral moje načrte. Med drugim tudi novost z uvedbo dveh baletnih premier na leto (prej je bila največ ena) in leta 1967 preimenovanje operne hiše v Opera in balet na moj predlog.

So pa »sindikalni aktivisti iz orkestra« večkrat poskušali spodbijati mojo avtoriteto in na predlog enega od plesalcev prirejali sestanke z namenom, da bi me zamenjali. Ker je bila velika večina ansambla na moji strani, jim to ni nikoli uspelo.

Nasprotno, ljubljanski Balet je v tem času dosegel največje uspehe na vsej svoji poti. Kot koreografi so prišli na moje povabilo v Ljubljano svetovno znani Anton Dolin, Aleksandra Balašova in leta 1970 še Sergej Lifar in postavili *Giselle*, *Navihanko*, *Romea in Julijo* Čajkovskega, *Favново popoldne*, *Suito v belem*. To je bil dokaz, da je ljubljanski balet dozorel za uresničevanje idej takih velikih mojstrov. V tem času smo izvedli tudi velike balete (*Trnuljčica*, *Romeo in Julija* S. Prokofjeva, *Petruška*, *Ognjena ptica*), ki jih prej ansambel zaradi premalo znanja ne bi mogel; v njih so sodelovali tudi številni prominentni gostje – solisti iz tujine. To je bil tudi čas baletov na dela slovenskih skladateljev (*Pomladno srečanje*, *Iluzije*, *Nina*, *Festival*, *Godec*, *Obrežje plesalk*). Prav slovenski baletni večer leta 1966 je bil zelo odmeven, za balet *Godec* je po uspešni odrski premieri dobil skladatelj Vilko Ukmar Prešernovo nagrado, ustvarjalci baleta pa nič.

Uspehe doma, o katerih so pisali različni ugledni tuji časopisi, so dopolnjevala številna vsakoletna gostovanja v tujino (Italija, Avstrija, Sovjetska zveza, v sklopu Opere pa še Nizozemska, Francija). Seveda zasluga za to pripada predvsem baletni šoli z Lidijo Wisiak na čelu, ki je od leta 1953, ko smo diplomirali njeni prvi učenci, vsako leto »dobavljala« nove kvalitetne kadre.



Za balet *Romeo in Julija* na glasbo S. Prokofjeva leta 1968 sem pred Prešernovim praznikom 1969 začel dobivati čestitke kot dobitnik Prešernove nagrade. Par dni pred podelitvijo pa je prišlo na zahtevo takratnega predsednika upravnega odbora, ki je bil član ZKJ in dirigent v Operi, do spremembe in sem zadnji hip očitno zamenjan.

V tem času se je pojavila tudi televizija, ki je takoj posvečala baletu določeno pozornost in predstavila več kot sedemdeset baletov, večina od teh je nastala v TV studiu, prenašali pa so tudi gledališke predstave v celoti.

Tudi v tem času je še vedno obstajala tesna vez med vsemi nastopajočimi v operno-baletnem gledališču; skupaj smo se veselili uspehov na opernem in baletnem področju. Sicer pa je bil to tudi čas velikih plesalk, vsem na čelu Lidija Lipovž, pozneje poročena Sotlar, poleg nje pa še Tatjana Remškar, Vida Klančar, poročena Volpi, Štefanija Sitar, poročena Polik. Moški ansambel je takrat vodil Stane Polik, poleg njega so se začeli uveljavljati Janez Miklič, Gorazd Vospersnik, Janez Mejač in drugi.

Posebej v čast sem si štel, da sva postala dobra prijatelja s skladateljem Marjanom Kozino, ki me je prosil, da na podlagi njegove baletne suite prirediva balet na Trdinove *Bajke in povesti o Gorjancih*. Na moj predlog je dopisal še nekaj mediger in balet smo krstno izvedli na ljubljanski baletni šoli leta 1972 – žal šele po skladateljevi smrti.

Jeseni 1964 sem dobil štipendijo Fordove fundacije in odšel za pol leta v ZDA, kjer sem prepotoval skoraj vso državo (pa še del Kanade) in si ogledal nad 200 predstav in obiskal številne baletne šole in studie pa tudi nekaj medicinskih ustanov ter se osebno seznanil s tedanjimi vodilnimi plesnimi strokovnjaki. V tem obdobju sem nekaj ur tedensko poučeval še v ljubljanski baletni šoli ter pomagal mariborskemu Baletu s koreografijami v operah in postavitvami baletov (*Vrag na vasi*, *Maska rdeče smrti*, *Romeo in Julija* P. I. Čajkovskega, *Uročena ljubezen* itd.)

## 1970-ta

V tem času je tudi v gledališče prodrlo samoupravljanje, ki pa ga sam nisem več kaj dolgo spremljal. Leta 1970 smo pripravili petdesetletnico slovenskega baleta z baletnimi predstavami vsak dan v vsem tednu (direktor je bil zdaj Bogo Leskovic, s katerim sem tudi lepo sodeloval) in premiero prej omenjenega Lifarjevega baleta. Z enoletno zamudo so prišla tudi odlikovanja

ob petdesetletnici – dobitnikov je bilo trideset, Lifar pa je v Parizu dobil red jugoslovanske zvezde z lento. Leta 1972 je Lifar povabil naš ansambel, da smo sodelovali pri proslavi stoletnice rojstva Sergeja Djagileva 1. avgusta v Cannesu v Franciji, kar je bila posebej velika čast, saj so poleg nas nastopili le nekateri solisti pariškega Baleta. Za vse nas je bil to velik dogodek.

Že pred tem je bil junija eden vrhunskih dosežkov predstava *Spartaka* na ljubljanskem festivalu z najbrž najboljšim slovenskim plesalcem vseh časov po Maksu Kirbosu Mojmirjem Lasanom v naslovni vlogi. Od ostalih so se izkazovali še Mijo Basailović, Magda Vrhovec, Vlasto Dedović, predvsem pa izjemno obetajoča Metka Meša, ki bi se lahko razvila v vodilno plesalko tedanje Jugoslavije, a si je pozneje poškodovala meniskus in končala kot tajnica baleta.

Hkrati sem to leto dobil prošnjo, da prevzamem vodstvo Festivala Ljubljana. Odločitev ni bila lahka, a je nisem obžaloval, saj sem kljub težavam, ki so prihajale iz političnih krogov, ostal tam do svoje upokojitve leta 1982. Ko me je predsednik sveta Festivala Sergej Vošnjak prosil, da kandidiram za direktorja in umetniškega vodjo, mi ni povedal, da je ustanova v dolgovi. To sem ugotovil šele ob prihodu tja. Poleg tega je bil Festival na črni listi mnogih podjetij, ker ni plačeval računov in ni bilo denarja niti za plače majhnega kolektiva. Takratni predsednik Ljubljanske kulturne skupnosti je hotel, da takoj nastavim še kakšnih pet novih uslužbencev in začnem z dejavnostjo po vsej Evropi. Tega nisem storil (saj zaradi dolgov tudi ne bi mogel), ampak sem rekel, da hočem najprej povrniti Festivalu dobro ime in ga utrditi v Ljubljani, nato šele v Sloveniji, Jugoslaviji in nazadnje v Evropi. Vse to mi je v naslednjih letih tudi uspelo brez nastavljanja novih sodelavcev.

V Opero in balet SNG v Ljubljani sem potem še prihajal na predstave, koreografiral pa sem le leta 1975 (*Hamlet*), pač pa je Festival Ljubljana posredoval koreografe in druge sodelavce opernih gledališč. Glavnina mojega dela je pa bila organizacija poletnih mednarodnih festivalov, pri čemer sem oživil od leta 1966 zamrle baletne bienale in jim dodal še operni bienale s pregledom dosežkov jugoslovanskih gledališč obeh področij; nadalje organizacija gledaliških in koncertnih gostovanj v Ljubljani prek vsega leta, organizacija vsakoletnega mladinskega tedna, uvedba in nato organizacija abonmaja komornih koncertov, iz katerega je izšel sedanji Srebrni abonma Cankarjevega doma ter sodelovanje pri organizaciji gledaliških in koncertnih nastopov po Sloveniji in gostovanj slovenskih umetnikov v tujini. Kmalu po mojem prihodu na Festival smo namreč ustanovili Skupnost koncertnih poslovalnic Slovenije, pozneje sem bil še predsednik koordinacijskega odbora vseh koncertnih poslovalnic

Jugoslavije. Hkrati je naš festival na podlagi programa zadnjih treh let, leta 1977 postal član elitnega Združenja evropskih festivalov, kjer so bili člani najuglednejši festivali iz Anglije, Holandije, Francije, Nemčije, Italije itd. Iz Jugoslavije je bil član le še Dubrovniški festival.

O svojih enajstih letih na Festivalu bi lahko napisal posebno knjigo. Posebej še o vseh šikanah takratne oblasti, ki me je sicer trpela, a mi »metala polena pod noge« v vsem obdobju, ker nisem plesal po njihovih navodilih. To se je kazalo predvsem v omejevanju finančne podpore.

Medtem ko v Operi in baletu nisem čutil vpliva politike (morda so jo takratni direktorji), je postalo to na Festivalu veliko bolj moteče. Ker nisem imel rdeče knjižice, sem imel stalno težave pri financiranju s strani Kulturne skupnosti Slovenije in Ljubljane. Festival Ljubljana je bil takrat edina kulturna ustanova v Ljubljani, ki ni dobivala rednih mesečnih sredstev niti za plače, ne za materialne stroške in ne za amortizacijo. Po moji upokojitvi leta 1982 je Festival Ljubljana v trenutku začel dobivati redna sredstva kot vse druge kulturne ustanove v Ljubljani. Jaz pa sem moral vsako leto prijavljati posamezne predstave, koncerte, razstave itd. Od tega so pri KSS in KSLJ izbrali le nekatere, a tudi za te le rezervirali nekaj denarja. Vedno je stal pri postavkah veliki »R« in potem smo morali na vse načine dokazovati, da smo ta denar dobili, včasih pa tudi ne. Preživljali smo se zato lahko le s prodajo vstopnic (cene niso bile visoke, predstave pa so bile polne) in prevzemanjem terjatev slovenskih umetnikov do RTV, gledališč in filma.

Ker nisem bil »njihov«, a marsikakšen partijski sekretar tega ni vedel, sem jih večkrat spravljal v zadrego, ker so mislili, da bom kot poslušen član brez pomislekov izpolnjeval njihove ukaze, pa jih nisem, če se s tem nisem strinjal ne jaz, ne moj mali desetčlanski kolektiv.

K nam so prihajali tudi ansambli iz Sovjetske zveze. Vedno me je pred temi gostovanji obiskal nek debelušen človek, tovariš Slovenec (priimka nisem nikoli zvedel), ki je želel, da mu povem vse, o čemer se bomo pogovarjali. Seveda ni vedel, da se z ansambli in posameznimi umetniki pogovarjamo le o organizacijskih, programskih in umetniških vprašanjih in da ne njim in ne nam politika še na misel ni prišla. Tako ni mogel dobiti podatkov, ki bi njega in njegove zanimali. Ko je prišel na primer k nam znani pianist in disident Šura Čerkaski, je že ob prihodu na letališče rekel, da ne želi takoj v hotel, ampak za tri ure h klavirju.

Pri delu Festivala sem imel veliko podporo v predsedniku sveta Festivala – najprej je bil to Josip Vidmar, potem pa Bojan Štih. Pri programiranju pa so mi pomagali tudi posamezni programski sveti s priznanimi umetniki različnih področij.

To je bil čas, ko sem srečaval velike umetnike in znane ansamble z vsega sveta in skoraj prav vsak glasbeni ali gledališki dogodek je bil nekaj posebnega. V tem času je prišel prvič v Ljubljano na moje povabilo tudi dirigent Carlos Kleiber. Želel je sicer dirigirati kakšno opero, a je tedanji v. d. direktorja to pogojeval z njegovim dirigiranjem v Nemčiji. Zato je Kleiber takrat dirigiral na koncertu Radijskega orkestra. Tega pozneje ni nihče omenjal. Prvič so prišli k nam tudi Claudio Abbado in Michel Plasson, Peter Maxwell Davies, Academy of St Martin-in-the-Fields, The Golden Gate Quartet itd. (Glej zbornika 25 in 30 let Festivala.)

Spisek vseh domačih in tujih umetnikov, ki so sodelovali na prireditvah Festivala Ljubljana, smo objavili ob petindvajsetletnici Festivala leta 1977 in ob tridesetletnici leta 1982 v posebnih jubilejnih zbornikih skupaj z ostalimi pomembnimi podatki.

## 1980-ta

Leta 1981 je prišel k meni na Festival Štefan Balažič, eden funkcionarjev mestne oblasti, in zahteval, da se Festival takoj pridruži Cankarjevemu domu in to brez prigovora. Seveda si tudi takrat nisem pustil ukazovati in sem predlagal, da se naj raje Cankarjev dom, ki je bil takrat v povojih, pridruži Festivalu Ljubljana, ki je imel razvejano organizacijsko mrežo po vsej Sloveniji. Poparjen je moral oditi in tako je Festival Ljubljana še danes samostojen.

Spomladi 1982, ko sem se že pripravljaj na upokojitev, je prišel k meni Borut Miklavčič kot pooblaščenec Janeza Zemljariča in mi prinesel njegov predlog, da prevzamem Cankarjev dom. Po enotedenskem premisleku sem pristal, vedel sem pa, da s tem ne bo nič, ker je struja pod vodstvom Mitje Ribičiča imela svojega kandidata, ki so ga kljub temu, da ni izpolnjeval pogojev – ne prvič in tudi ob reelekcijah ne –, ustoličili na čelo CD.

Leta 1984, že po moji upokojitvi, pa me je prosil upravnik SNG Maribor Juro Kislinger, da prevzamem vodstvo mariborske Opere. Predhodno je moral zato dobiti pristanek mariborskega vodstva Zveze komunistov. Informirali so se pri Marjanu Rožiču, ki je bil takrat predsednik izvršnega sveta

mesta Ljubljana. Kot mi je povedal Juro, je rekel nekako tako: »Trmast je, a delavec je dober.« Pred nekaj leti, ob gostovanju kitajskih gledaliških umetnikov na Festivalu, sva se namreč hudo sporekla ob njegovi zahtevi, da moram ves dan čakati prihod Kitajcev pred hotelom Lev, kamor naj bi prišli ob ne točno določenem času. Rekel sem mu, da goste pričakam le na letališču ali kolodvoru. Če pa pridejo z avtobusom, me pokličejo po prihodu v hotel. Očital mi je, da sploh ne vem, kaj se spodobi. Jaz pa njemu, da me je s tem razgovorom pripravil ob kosilo in sem odšel. Pozneje sem zvedel, da se je ravno pripravljala na obisk Kitajske in se je bal, da bi mu lahko to karkoli škodovalo.

Prijatelju Kislingerju, s katerim sva se poznala še od takrat, ko sem koreografiral v dramah, ki jih je režiral v Celju, sem obljubil, da pridem in poskušam urediti skrajno napete razmere v opernem delu mariborske hiše, vendar le pogodbeno za eno leto. To obdobje se je raztegnilo na skoraj dve leti in pol in je bilo med mojimi najprijetnejšimi obdobji. Imel sem zaupanje vsega članstva, dobro smo se razumeli in skupaj delali za to, da je mariborska Opera v kratkem postala ena vodilnih jugoslovanskih oper, kar so ji takrat vsi priznavali. V tem času sem organiziral praznovanje petinšestdesetletnice delovanja mariborske Opere, dobili smo državno odlikovanje in postali člani Mednarodnega združenja opernih gledališč. V eni sezoni smo namesto prej treh pripravili devet premier in obisk se je povečal za tretjino, obudili smo koncertno delovanje z opernim orkestrom, iz česar se je nato kmalu razvila Mariborska filharmonija. Zaradi tega so me pozneje tudi izvolili v programski odbor Mariborske filharmonije.

V Mariboru smo se dobro razumeli z vsem umetniškim in tehničnim osebjem. Prvič je dobil možnost dirigiranja na opernem odru Uroš Lajovic, povabil sem skladatelja in izvajalca Vinka Globokarja, da se je prvič v Sloveniji predstavil na gledališkem odru. Pripravil je svojo skladbo *Orkester*. V tem času so v Mariboru režirali, koreografirali in dirigirali še številni mariborski in drugi slovenski umetniki. Ker je leta 1986 zbolel upravnik Kislinger in mi je takratni v. d. hotel »soliti pamet«, sem se jeseni 1986 umaknil in odšel spet v Ljubljano. Moj program za dve leti pa je bil pripravljen in med predstavami tudi spet prva opereta v povojni Sloveniji, *Netopir*, z zasedbo ustvarjalcev in poustvarjalcev, ki sem jo še jaz izbral. Le enkrat je takratni direktor Vlado Kobler predstavil opereto Radovana Gobca *Planinska roža*, ki pa ni dolgo obstala na repertoarju zaradi nasprotovanja oblastnikov. Z *Netopirjem* v Mariboru se je odprlo obdobje uprizarjanja operet (in tudi muzikalov) v obeh opernih gledališčih.

Leta 1989 sem na željo takratnega dekana Marjana Gabrijelčiča nastopil honorarno predavateljsko mesto na Akademiji za glasbo za Operno režijo in Gibno-stilne elemente, ki jih že skoraj deset let ni nihče poučeval. Dekan je tudi sicer zelo podpiral moje delo in uprizarjanje komornih oper s študenti.

1990-ta

Na Akademiji za glasbo sem bil izvoljen za docenta in poleg rednih predavanj takoj začel skupaj s takratnim asistentom Borutom Smrekarjem pripravljati operne nastope študentov. Najprej Mozartovo *Lažno vrtnarico*, nato Gluckove *Kitajke* in Menottijev *Medij*. Po Smrekarjevem odhodu je njegovo delo prevzel Milivoj Šurbek, nakar je uprizarjanje oper nazadovalo na pripravo odlomkov iz oper ali posameznih dejanj, po letu 2002, z Donizettijevo *Rito*, pa je povsem zamrlo in zdaj študenti nimajo več javnih odrskih nastopov. Leta 1987 sem napredoval v naziv izredni profesor, od leta 2002 ne poučujem več, leta 2004 pa sem bil izvoljen za rednega profesorja.

Leta 1993 sem začel pripravljati program za oddelek Operne šole, ki je bil leta 1997 sprejet, vodja je postal M. Šurbek in sledil je prvi vpis študentov. Tudi ta program zdaj čedalje bolj zamira, kot da ne bi bila pri nas velika potreba po izobraženih opernih solistih.

Leta 1999 je izšel tudi *Učni načrt za izbirni predmet Plesne dejavnosti*, ki sem ga pripravil samostojno, ko sem zvedel, da imajo v Franciji v osnovni šoli tudi pouk iz plesa. Potrdil ga je Nacionalni kurikularni svet. Od leta 1997 dalje sem pripravljaj najprej sam, nato s skupino sodelavcev program za višjo šolo za učitelje baleta, ki ga je leta 2002 sprejel in potrdil Svet za strokovno izobraževanje; zdaj čaka le še na ministrov podpis.

Leta 1993 sem bil predsednik 1. tekmovanja mladih slovenskih baletnih plesalcev, ponovno leta 1995, leta 2005 predsednik žirije na 7. tekmovanju.

Leta 1995 je direktor Opere in baleta D. Božič sklical sestanek z namenom, da oživimo Društvo baletnih umetnikov Slovenije, ki je bilo sicer ustanovljeno leta 1962, a je ves čas le životarilo. Zadnjih več kot deset let ni bilo niti občnega zbora, članov je bilo le sedemindvajset. Izvoljen sem bil za predsednika in skupaj z izvršnim odborom nam je uspelo povečati članstvo na prek 170, organizirali smo seminarje o pedagogiki, o medicini plesa, o prehrani, o plesni kritiki, organizirali obiske predstav drugod, prirejali video večere v Slovenskem gledališkem muzeju, leta 1997 sem predlagal uvedbo nagrade društva z imenom Lidije Wisiak, leta 2001 smo na Baletnem koncertu predstavili mlade slovenske koreografe; ta večer je zdaj na sporedu vsako leto.

Po treh mandatih sem predsedovanje leta 2001 prepustil naslednikom. Leta 2002 pa so me prosili nekateri operni solisti, da oživimo leta 1996 ustanovljeno Slovensko komorno glasbeno gledališče, ki ni nikoli zaživel. Že leta 2003 smo pripravili prvo premiero, naslednje leto dve novi deli in tako je zdaj to gledališče na komornem področju pomembno dopolnilo programu obeh opernih gledališč.

Vedno znova moji prijatelji iz tujine želijo, da sem član glasbenogledališkega komiteja Mednarodnega gledališkega inštituta. Z Mednarodnim gledališkim inštitutom sem se seznanil na kongresu 1973 v Moskvi, leta 1979 so me v Sofiji izvolili za sekretarja plesnega komiteja in ponovno leta 1981 v Madridu.

Leta 1992 sem napisal prvo knjigo o glasbenogledaliških delih slovenskih skladateljev, nato pa od leta 1997 še osemnajst različnih knjig s področja opere in baleta, med njimi sta dve zbirki pesmi in obsežna knjiga *Razvoj baletne umetnosti v Sloveniji od konca 17. stoletja do leta 1999* v dveh delih. Le redko je mogoče dobiti finančno podporo ministrstva ali občine za kakšno publikacijo, kar nekaj jih je prišlo na svetlo v samozaložbi, veseli me pa, da pridejo marsikomu prav.

Skratka, tudi po letu 1990 je dejavnosti še veliko, če pa trenutno nimam dela, si ga sam poiščem s pripravo kakšne nove knjige ali knjižice.

To, kar se tiče mene osebno. Sicer pa so v naši kulturi dejansko vzponi in padci, pridobitve in izgube. Na svojem operno-baletnem področju bi si seveda želel več kvalitetnih predstav, kvalitetnih režiserjev, dirigentov, koreografov, pevcev, plesalcev, vodstvenih kadrov. Ni pa to vedno odvisno od posameznikov, temveč od mnogih zunanjih in notranjih činiteljev, ker je vse povezano.





---

## Ivo Petrić

(Pogovor je potekal 26. 6. 2001 v kavarni med Litijsko in Hruševsko cesto v Ljubljani v bližini Petričevega stanovanja.)

### **O Ivu Petriću (16. junij 1931, Ljubljana – 13. september 2018, Ljubljana)**

Skladatelj in dirigent Ivo Petrić je svojo bogato glasbeno pot začel kot oboist, ko je še kot študent postal član radijskega orkestra. Kot idejni vodja mlade generacije skladateljev, združene v petdesetih letih v Klubu komponistov in v šestdesetih in sedemdesetih letih v skupini Pro musica viva, je bil zaslužen za odpiranje slovenskega glasbenega prostora modernizmu. Prav skupina Pro musica viva je botrovala temu, da je leta 1962 ustanovil komorni Ansambel Slavko Osterc. Ta je v dveh desetletjih, kolikor ga je umetniško vodil, postal eden vodilnih izvajalskih sestavov za izvajanje sodobne glasbe v Jugoslaviji: krstil je več kot 130 novih del, predvsem slovenskih, pa tudi tujih skladateljev, nastopal na mednarodnih festivalih sodobne glasbe po Evropi in drugod po svetu ter posnel številne sodobne skladbe z uglednimi domačimi in tujimi solisti.

Petrić je v letih 1979–1995 umetniško vodil Slovensko filharmonijo, v letih 1970–2002 je urejal zbirko Edicije Društva slovenskih skladateljev, ki jih je razvil v sodobno glasbeno založbo, v letih 1990–1999 pa je na Akademiji za glasbo predaval glasbeno literaturo.

Nagrade in priznanja:

- 1955 študentska Prešernova nagrada za simfonijo *Goga*
- 1971 nagrada Prešernovega sklada za kompozicije *Intarzije* za komorno zasedbo in *Godalni kvartet 69* ter za kreativno umetniško vodstvo Ansambla Slavko Osterc
- 1976 prva nagrada na mednarodnem violinskem tekmovanju Henryka Wieniawskega za *Sonato za violino solo* v Poznanju, Poljska
- 1977 Župančičevo nagrado mesta Ljubljana za ustvarjalnost
- 1979 prva nagrada na tekmovanju Uwharie Duo (ZDA) za *Kontakte med klarinetom in tolkali*
- 2001 Kozinova nagrada Društva slovenskih skladateljev
- 2008 častni član Slovenske filharmonije
- 2012 častni član Društva slovenskih skladateljev
- 2016 Prešernova nagrada za življenjsko delo

Več o Ivu Petriću je na naslednji [povezavi](#).

## Pogovor z Ivom Petrićem

*– Spomini na splošno kulturno klimo po 1945?*

Ja, jaz moram reči, seveda, po 2. svetovni vojni sem jaz malo maturo delal – takoj. To se pravi gimnazija. Je zelo težko reči glede na kulturno klimo, da bi jaz kakšne posebne spomine imel. Neki sem se ukvarjal že z glasbo, veste kako je, ampak sorazmerno zelo pozno. Šele po maturi – veliki – sem se odločil, pa sem šel delat sprejemni izpit na glasbeno Akademijo, oziroma takrat sem na srednjo, kar je bilo takrat skupaj povezano: isti profesorji so bili. Tako, da jaz v tistem času, kulturna klima ni tako pomembna – pač da so bili koncerti, če vas to zanima.

*–Tudi!*

A veste, koncerti so bili v Unionski dvorani, takrat še. In je bila polna in je bilo zanimivo, je mene osebno zelo zanimalo, sem hodu čisto tako, da sem se nekaj malega privatno klavir učil, nič posebnega ne, in to vem, da je potem enkrat eno leto pač Union postal kino. In se je preselilo vse skupaj v zdajšnjo Filharmonijo, ki je bila pa pred tem Kino Matica. No in potem, jaz vem, so morali imeti kar dve ali tri reprize tam.

Kar se tiče publike, je pa seveda tako ... Ne vem, če je to pravilo, ampak čim slabše materialne prilike so, čim manj si lahko ljudje kaj nakupijo in to, bolj kultura nekaj pomeni oziroma je še najcenejše razvedrilo. Danes si vsi hiše delajo, pa avtomobile, pa ne vem kaj ne. In potem čakaš en čas, da se to umiri kolikor toliko, da se ljudje spet začnejo za kulturo zanimati. Pač tako je, ne.

... v Matico, tako rekoč Kino Matica – tako ime je bilo še znano, saj to se ve, filharmonična dvorana, ne, in je bilo takrat ogromno publike. Nakar je začela ta publika zelo usipat. Ta spomin pa imam in je bilo vedno manj ljudi na koncertih, potem se je zgodilo tudi to, da je recimo bila ena zelo podjetna koncertna direkcija, ki je ogromno zanimivih solistov in ansamblov pripeljala v Ljubljano. Direktor je bil, vsaj potem na koncu, saj smo se dobro poznali, gospod Igor Andrejčič, ki je bil tudi muzikolog, pa klavir je študiral pri Trostu. In to je zelo dobro šlo, predvsem zato, ker so se takrat nekateri umetniki

– saj je Menuhin prišel, pa ne vem kdo še, vse sorte so bili v Ljubljani, Rubinstein in tako naprej. Ampak glavni ruski umetniki od Ojstraha, Kogana, ne vem katerega Rostropoviča, vse je hodilo sem za majhne denarje. Tam je pač funkcioniral tako zvani vzhodni blok in tam so dali veliko na kulturo, pač, Bog pomagaj zakaj ne. Ampak za tisti del je bilo to v redu in si dobil ti najboljše ruske umetnike, jaz vem, še ko sem bil potem kasneje v Filharmoniji, dokler je Sovjetska zveza še obstajala, ne, so bili smešno poceni, smešno poceni. In največji so hodili. Tako, da je ta klima, kar se tega tiče, je bila zelo zelo pestra, živa.

No, potem pa je začelo počasi upadati, ljudje so začeli pri nas v Sloveniji pač zmeraj bolj podjetni Slovenci kej si kupovati, zidati in tako naprej. In potem je bilo vedno manj zanimanja za koncerte, žal, ne. In se je potem šele zdaj, se mi zdi, spet vzpostavil, koliko toliko, zelo nazaj, ker zdaj pa konec koncev za publiko – vsaj za tiste, rečmo, ta boljše koncerte –, zdaj ni nobenega problema. Problem je zdaj za koncerte ali sodobne glasbe ali komorne, ker je pač koncertov veliko preveč – po tri štiri na dan včasih, seveda Ljubljana pa res tega ne prenese.

Tako je šlo takrat in jaz moram reč, da se druge teme v tem smislu čist prva leta pač ne spomnim. Ker jaz sem maturiral leta 1950 in potem sem šel na Akademijo. In za takrat pa že malo bolj vem. In kar se tiče glasbe, je bilo tako, da recimo prec po vojni, jaz se sploh ne spomnim, da bi se kakšne zelo moderne skladbe igrale. Ja, so bile včasih, no to je kakšen prinesel s seboj na primer – zdaj sem videl, da se študenti grejo John Ireland klavirski koncert. Mi smo ga takrat slišali, malo po vojni, ga je igral [Edgar] Kendall Taylor, angleški pianist, ki je hodil sem, ker je bil pač nekoliko povezan, poročil je eno črnogorsko gospo, katere hčerka je bila potem znana pianistka tukaj in je potem šla tudi ven in tako naprej. So tukaj živeli in on je igral en večer, če se zdajle ne bom zmotil, Griega, Beethovna in Irelanda – tri klavirske koncerte je imel večer. In to je bilo še v Unionski dvorani – to se pa zelo dobro spomnim. To je bilo še v tistem času, to se pravi, kmalu po vojni – ne vem 47-tega, 48-tega, tam nekje. Še preden sem se jaz začel z glasbo ukvarjat. Kaj smo slišali recimo simfonične pesnitve Arnolda Baxa, potem nikoli več. To je tak angleški impresionizem. Ampak kakšne zelo moderne stvari pa takrat ne, ker tudi se mi zdi, da Evropa se je takrat šele prebujala, preden se je začelo spet s tistimi Darmstadt in Donaueschingeni pa raznimi festivali.

Ko smo bili pa že na akademiji, je pa takrat pravzaprav prof. Šivic naredil zelo veliko. On je ustanovil eno društvo, kjer je bi bolj on sam pa malo so prijatelji pomagali: Collegium musicum. In je dobival subvencije in je priredil par

večerov na leto, pa je enkrat Bartóka predstavil enkrat Händla, enkrat ne vem kerga in tako naprej, ne. In skozi to je [kasneje] tudi Ansambel Slavko Osterc zaživel. Ko je enkrat povabil mene, ko smo se že tako dobro poznali, in jaz sem takrat že praktično končal akademijo. Za Osterčev *Nonet* eno zasedbo zberem in potem je iz tistega nastal Ansambel Slavko Osterc. No, on je to zelo propagiral in vem, se še spomnim, ko sta z eno pianistko iz Novega Sada ali iz Subotice, ki jo je še iz študentskih let poznal, sta brala Bartókovo *Sonato za dva klavirja in tolkala*, tukaj so bili naši tolkalci iz Filharmonije.

Tako se je počasi nekaj začelo in moram reč, da pravzaprav, kakor se jaz spomnim, je že bilo seveda nekaj vplivov tudi tam do prvega Bienala v Zagrebu, mislim, da je bil 1961-tega leta. In ta je potem počasi zbudil pri nas zanimanje in potem se je tudi na Varšavsko jesen začelo hodit. Do takrat pa kakšne zelo avantgardne stvari v Sloveniji ni bilo. Jaz vem kaj, Ramovš ima *Simfonijo 68* – to je še kasneje. Jaz sem igral tri leta v radijskem orkestru, od leta 55 do 58, in smo krstili takrat njegovo *Musiques funèbres*. Sem igral še v orkestru na koncertu, ko je bila krstna izvedba. To so bile neke prve zadeve, ampak takrat smo tudi že mi kaj pisali. Tako da Šivic se nam je tudi pridruževal v tem smislu, zelo je bil radoveden in je hotel uvajati tudi razne ala retorike, samo moram reč, če danes to gledaš, je on mešal vse stvari. Ampak je bil zelo, kako bi rekel, mladosten, z nami skupaj v tistem času.

Tako da, kar se te klime tiče – Zihlerla nekaj omenite –, vam povem, pojma nimam, kaj se je dogajalo, res ne. Literati so pač imeli velike probleme, medtem ko smo mi začeli pisati in karkoli, tudi eden se ni vtaknil v to, kaj mi delamo. Edino pripombo, ki sem jo slišal, ki je bolj komičnega značaja, ko sem jaz dobil ta malo Prešernovo nagrado in je bil potem organiziran en koncert v Moderni galeriji in so igrali moje *Intarzije* in je potem menda Zihlerl, ki je bil predsednik Prešernovega odbora, ko je podpisoval diplome, da je tam nekemu rekel – zdaj ne bom seveda dobesedno ponovil tega, ker on je zelo jecljal, je bil malo smešen –, da če bi vedel, da tako pišem, ne bi podpisal tiste diplome. No, ampak to je bil njegov osebni okus, oficijelne kritike na glasbo ni bilo. Enkrat samkrat se spomnim, pa če mogoče je bilo ene dvakrat, ampak to so pa lastni kolegi uprizorili – kar ni lepo govoriti, ampak je že pokojni, moram reč. Radovan Gobec, s katerim smo mi bili drugače dobri kolegi in je bil predsednik Društva in je tudi toleriral marsikaj, ampak enkrat so priredili simpozij o glasbi na mestnem nivoju, partijskem, in so nas privlekli tja, več nas, in je on začel napadati v svojem referatu predvsem naslove, kaj se to pravi, razni naslovi, ki jih še zastopil ni, angleško, francosko, al kaj jaz vem kaj.

– *Kdaj pa je bilo to, če se spomnite, sredi petdesetih?*

O ne, ne, ne, to je bilo že precej kasneje. Precej kasneje. To je moralo biti že kar tam nekje v 1970., kaj pa vem, zdaj bi to težko rekel. Ampak to se je zgodil, kakor se jaz spomnim, enkrat samkrat. In sicer ena partijska gospa, ki je za kulturo skrbela, ki še živi, ne bom rekel imena, se je bolj v film vtikala, pa je ne vem kako prišla do tega, da je – pa mislim, da je bil kolega Stibilj tudi malo zraven, čeprav on, ne vem, kaj je on pri tem mislil, ampak je tudi nekaj napadel, ker on je pa vse grizel okoli sebe, žal, Bog pomagej, tak tip je. In celo Ciglič, ki je bil tam, se je začel razburjat, kaj se pa to pravi s to moderno muziko – in vem, da je napadel Gobec tam od Štuheca ene naslove tam. Nakar sem jaz rekel, kolega, a smem reč, a vi ne veste, da je on napisal tudi skladbo *Pohorski bataljon*? Nakar sem mu spodrezal noge in ni vedel kaj reč naprej, ker je pač v spomin Pohorskega bataljona bilo napisano. Kaj pa naj zdaj reče? Ampak to je bilo smešno. Nič se ni zgodilo, čisto nič.

Je pa rohnel Ciglič, da bi bilo treba prepovedati take stvari. Mislim, hec. Ker on drugače je, jaz vem, dokler je pač sploh bil še komunikativen, rečmo temu ne, in smo veliko debatiral. Se spomnim, da smo imeli zelo moderen cikel za klavir, ki ga je igral Aci Bertonec: »A veš, v vsakem stavku to ... pa morm reč, da to pa jaz tudi razumem, v redu, ja, ja, tko pa že v redu«. Ker on je pač eno neoromantiko skoz dal. No, ampak morm reč, sem imel občutek, da ni bilo zaradi ideoloških pogledov, ampak prestižnih, da bi mogoče tisti ljudje potem bili bolj cenjeni kot ne vem kaj, smešno.

Ampak to je pa tudi vse, kar se je zgodilo. Jaz ne bi za kaj drugega vedel reč. Midva veliko debatirava z Lebičem. On se huduje na tisto dobo, pa je imel čisto vse, kar je hotel. On ni imel nobenih problemov. Pa je rekel: »Ja, veš, ampak maše se pa ni smelo pisat.« Jaz je tudi zdaj, ko bi jo lahko, ne pišem, pa kaj. Mislim ... Pa tiste maše se zdaj izvajajo, pa če so še tako zanič, mislim, kakšni na pol diletanti. Ne vem, ne vidim v tem kaj pomembnega; ker jaz sem doživel v filharmoniji enkrat samkrat eno pripombo od partijske celice, ki se je vtikala v program, glih toliko, da so pogledali pa so me poklical in rekli: »Ti, a je za veliko noč kakšna religiozna kantata na programu?« Sem rekel: »Ni.« »A,« je rekel, »potem je pa v redu program.« Mislim, toliko so se vtikali, ni bilo hujših stvari.«

– *To se je zgodilo kasneje?*

Ja, seveda, to je bilo veliko kasneje. Ja, ja, ampak to je bilo še vedno v socialistični Jugoslaviji. Da bi bilo pa, jaz vem, da so literati, in da ko sem dobil v roke

knjigo *Noč do jutra* od Branka Hofmana. Sej je umrl že ta pisatelj. Takrat smo vedel zanj, ker je bil to roman, ki je natančno popisoval, kaj je bilo na Golem otoku. O la la ... To je bilo takrat, ampak potem so začel pa to kar pisat.

– *To je bilo konec sedemdesetih?*

Ja, ja, seveda, gotovo. Zdaj itak ni problem, kaj pisat. Hočem reč, če že tako en général govoriva o tej klimi, jaz ne vidim, da bi bilo; torej, kaj se na programih glasbenih dogajalo, je bilo odvisno od dirigenta, umetniškega vodje, vodstva, ki pa ne verjamem, da je kdajkoli bilo v tem smislu, ne vem, ne vem. Mogoče so protežirali po eni strani recimo ena linija tistih partizanskih, recimo Simoniti, Arnič pa to, pač ... Ampak ni nič takega. Ne ne.

Kar se tiče glasbe, pri nas ni bilo nobenega problema. In jaz vem, tudi pri kolegih, Zagreb, Beograd in to – nobenega problem. Na Poljskem nobenega problema. Probleme so imeli, ne vem, rekli so Madžari; Ligeti se je pritoževal pa je šel ven, ampak jaz vem, da še preden je padel Berlinski zid, so kolegi z Madžarske pisali zelo moderne. Jaz ne vem, kakšna preganjanja bi zaradi tega bila. Veste glasba – če ni bila s tekstom povezana in prav deklarativno izražala proti ne vem čemu – ponavadi političnega kroga ni zanimala. Nasprotno, ponekod ste imeli celo: na Poljskem so zanalašč modernizem podpirali proti Rusom. To so te stvari.

Tako da kar se tega tiče, jaz bi rekel, da ni bilo nobenih takih ovir. In je bilo res odvisno od izvajalcev in tistih, ki so pač organizirali kulturno življenje oziroma glasbeno življenje, kolikor so hoteli. In pri nas smo prirejali, tudi Društvo slovenskih skladateljev, prej mi komponisti, mladi, in noben ni nobenih ovir delal. Mi smo zmeraj denar dobili od ministrstva za takšne koncerte. In ni noben vprašal, koliko moderno je kaj. Nikdar. Tako da ne. Tukaj se mi zdi, da se pa ne bi smel nihče pritoževati. In da bi kakšnega komponista maltretirali ali pa da bi ne vem kaj bilo, kakor so nekatere pisatelje celo zaprli, tega v glasbi ni bilo. No, a res je pa, da ni noben napisal antikomunistični manifest, ne. Konec koncev. Jaz vem, ko sem z ansamblom veliko okoli nastopal in enkrat na Zagrebškem bienalu smo enega Španca igrali, ki je bil – takrat je bil še Francov režim – emigrant. Bila je ena stvar s trakom in gor in dol in se je govorilo zraven ali je celo en recitiral. Seveda čisto politične parole proti Francu. In smo tisto igrali, ampak tista glasba, tekst – ena beda, ampak je bila zanimiva zato, ker je bil to odpor. Če bi dobro bilo napisano, bi bilo nekaj drugega. Tako da, kar se tega tiče, se jaz ne bi mogel spomniti neki, da bi imeli kakšno zelo veliko težavo, ali pa sploh kakršnekoli težave. Čisto nič.

– *Kaj pa povezave s tujino?*

To ni bilo tako enostavno, ne, ker tudi ven nisi mogel. Da si lahko šel ven, si rabil poseben pasoš, sej ga noben ni imel. Mi smo kot študenti šli prvič v inozemstvo leta 54 al neki tacga – ja, mislim, da je bilo, in sicer ne vem, kdo od naših je bil tako podjeten, da je imel pač povezave z Jeunesses Musicales, svetovno organizacijo, in v Bayreuthu, mislim, da to še vedno teče, je festival Jeunesses Musicales, tako svetovna ali kakor koli. Koncerti, veliko koncertov, in mi smo šli takrat še kot študentje Akademije za glasbo. Denar so nam pa na Centralnem komiteju dal in prav prijazni so bili. So rekli, da je z ene proslave nekaj denarja ostalo, vam bomo pa dal, a ne. In smo šli cela delegacija in tudi koncert je bil v Bayreuthu, med Wagnerjevim festivalom. Teče paralelno en tak festival in mislim, da še vedno z mednarodno udeležbo. In takrat sem jaz recimo prvič slišal šesti Bartokóv kvartet, ki so ga igrali študentje. U, smo gledali debelo.

Jaz sem imel izvedbo *Violinske sonate*, ki je, tam nekje, postškerjančevska, sem jo igral na koncertu, pa Srebotnjak je imel pesmi. Kaj je še bilo? Neke Ježeve klavirske al kaj jaz vem, kaj je bilo. No, skratka, cel koncert smo imeli študentje. Je bilo kar v redu. Ampak takrat je bilo to zasliševalno. Si moral iti tam, kjer si pasoš dobil, mal prej je eden z mano imel razgovor: »Pazite, mogoče vas bodo tam ... kakšni emigranti, pa kaj boste govorili, pa to.« Niso nič grozili, ampak »dejte biti previdni, pa če bo kakšen ... pridite povedat« ... Nič bilo ni. Kdo se je pa za nas zanimal? Noben! Za tiste boge študente. To je bila zapadna Nemčija – Bayreuth.

– *So pa vedeli, da greste prav na ta festival?*

Ja, ja. Seveda. Sej si moral dobiti namensko pasoš in te vize, tudi nemške vize. Takrat se sploh ni moglo tako potovati. Mi danes ne vemo, kaj to je. To je bilo čisto drugače. Jaz še vem potem tudi za Varšavsko jesen kasneje, viza, ono, to, tretje ... »Ja pazite, tam bodo pa kakšni vzhodni ...« takrat smo bili mi že informbiro. Je bilo že mimo. »Zdaj vas bodo pa tam mogoče kakšni ...« Noben se ni zanimal. Sam to je tako – država pač ima svoj sistem, pa dela.

– *Do kdaj so bili stiki s tujino težavni?*

Ja, kdaj smo mi pasoše v roke dobili, to vam pa zdajle ne bi vedel povedat. To je pa toliko nazaj. To se da gotovo zvedeti čisto – nekje že je to. Da si že imel svoj pasoš pa potem vize nabiral za ven.

– *Se spomnite, do kdaj?*

Ja, seveda ne. Tako, da takrat ... to je bilo prvič, da smo šli v inozemstvo študentje. No potem se je počasi kaj odpiralo. Pa so, recimo če so bili kakšni festivali, pa je kdo hotel it ali kakorkoli, mi smo imeli tudi povezave, takrat je bilo že veliko lažje, Savez kompozitorja Jugoslavije je imel z vsemi vzhodnimi izmenjalne kvote in potem je pač vsaka republika dobila nekaj, vsi smo seveda tiščali, da bi Varšavo dobili – Varšavsko jesen. Tako da so takrat večinoma lahko čisto vsi šli na Varšavsko jesen, postopoma vsi, ki so se za to zanimali. Pa to je bilo gotovo takrat najbolj zanimivo. Druge stvari tako tako, si šel v Moskvo v teater gledat *Labodje jezero*. To je bilo turistično bolj, glasbeno ni bilo nič posebnega.

– *Druga središča v tem času niso bila vabljiva?*

So, ja. Prvi, ki je tako šel v Donaueschingen, je bil Jež – je zelo propagiral. On je prišel enkrat sem in rekel: »Uuu, kakšni koncerti so bili, Bach, Hindemith, Bach, Hindemith, Bach, Hindemith« – ne ta primerjalni cel koncert teh del in kako je bilo to odkritje. Jaz sem bil v Darmstadt, sva bila z Lebičem enkrat skupaj, to je bilo leta 72, 74 – ne vem, tam nekeje smo bili. Samo moram reč, da jaz osebno, kolega Lebič bo mogoče drugače rekel, ker jaz zelo zagovarjam moderno, tudi včasih se mi zdi, kadar bi rad »pošinfal«, pa ne. Moram reč, da sem bil nad tistim zelo razočaran, zelo razočaran. Ja, je bilo nekaj zanimivih stvari, ampak večinoma pa ne. Tako je bilo, tam srečaš potem ogromno kolegov iz drugih držav, ene poznaš, ene ne, in je to v štirinajst dneh se pa marsikaj splete, tako zanimiva poznanstva.

– *Kaj glasbeniki – kateri so vam najbolj ostali v spominu, od vaših profesorjev naprej, do kolegov, posameznih dogodkov ...?*

Od profesorjev, bom odkrit, da tisti, ki nam je največ dal – to je bilo že veliko povedanega tudi od mojih kolegov pa od mene – je bil še na srednji Jurij Gregorc. On nas je sploh pripravil do tega, da smo kompozicije vzeli kot resno stvar, da pišemo skladbe. On je imel harmonijo in kontrapunkt, ker na srednji ni drugih takih predmetov, kompozicije ni. In on nas je toliko spodbudil, je bila pač ena generacija, ki smo skupaj diplomirali, pet nas je bilo, to je bilo še Srebotnjak, Božič, Vörös, Habe in jaz smo bili en letnik. Potem za nami so pa kmalu še drugi prišli. In on nam je organiziral že v srednji dva koncerta. Zdaj pa mislim 1952 ali pa 1953, nekaj takega. In smo imeli že izvedbe – jaz imam 1952-tega prvo javno izvedbo. Dobro, tisto so take stvari bile, skladbe, ampak 53-tega imam pa že tiskane stvari.«



– Klub komponistov?

Ja, mi smo bili še na srednji. Ko smo pa prišli na akademijo, smo pa mislili, zdaj bo šlo pa to krasno naprej, vsi smo k Škrjancu rinili, ker je bil takrat kofeja, ampak potem se je izkazalo, da se on z nami sploh noče pogovarjat o tem, kar bi se mi radi. Rekel, da Bartók, Hindemith, Šostakovič – to ni nič, to ni nič, je rekel. In je odrinil stran in smo bili hitro na bojni nogi. In on je bil takrat direktor Filharmonije. In tudi ni hodil na ure. Mi smo se sami dobili pa debatirali. Sem pa tja je prišel. Mislim, kar se tega tiče, kot pedagog je bil nula – napram nam. Sej potem prejšnje generacije pa potem tudi za nami nekateri so se zelo pohvalili. On bi pač rad videl, da se piše tako, kot je on pisal. Matičič pa Krek so bili njegovi, pa Ciglič, pa ne vem kateri taki, ampak so kasneje šli v druge smeri. Če Matičiča vprašate, vam bo točno povedal, on je pač takrat pisal v kvazi Škerjančevem slogu, potem je pa tega hitro spremenil.

Mi smo pa že na akademiji, imam iz prvega letnika pihalni kvintet, sonato za fagot, to je že vse neoklasicizem. »Paralelne kvinte pišete! Kaj pa je to, to sploh nič ni!« In enkrat mi je sicer rekel: »Ja tule tele vaše paralele, to je impresionizem.« Pa men se takrat ni zdelo, in tudi ni. Ampak to je bilo vse, kar je bilo. In v tistem času od ostalih profesorjev, stranskih predmetov, je bil izredno nam naklonjen Kozina, čeprav je rekel: »Lubčki, lubčki, kaj pa tule pišete, kaj pa te fouš tone?« Ampak dobro, on je imel inštrumentacijo z nami. In on mi je tudi zrihtal študentsko Prešernovo nagrado, ne profesor Škrjanc, kje pa. Še vedel ni, da jo bom dobil. Za *Simfonijo Goga* mi je to zrihtal.

Mi smo imeli v tistem času že izvedbe z orkestrom, res, to je bila ena generacija, ampak smo si sami organizirali. In potem je profesor Škerjanc dejal: »Kaj, večer da vam bomo organizirali? Ni govora.« In takrat smo bili tako šokirani, da zdaj pa ne moremo, na srednji smo lahko, zdaj pa ne, da smo ustanovili v okviru študentske organizacije Klub komponistov. In smo dobili eno subvencijo in smo naredili, vsako leto smo imeli spet večere. In potem zmeraj več, tudi kasneje ko smo diplomirali, smo še vedno se malo skupaj držali in smo denar dobivali. Tako da ... mislim, to je bilo zelo stimulatивно.

Vidim, da zdaj študentje so tudi zelo podjetni in tudi imajo ogromno tega in si tako na ta način pomagajo. To je v redu. Drugače pa recimo Pahor nas je zelo podpiral. Pahor je bil napreden, on je bil Osterčev učenec. On je z nami držal, kot ne vem kaj. Pisal kritike, take prav navdušene kritike o naših koncertih. To vem. Drugače, ja, Lipovšek je bil tudi zelo naklonjen v kritikah, pa to zelo, Švara tudi. So nas kar dosti podpirali.

Mi smo bili potem zelo kmalu sprejeti v Društvo [slovenskih skladateljev], hitro smo bili sprejeti v ta krog. To pa zato, ker smo imeli takrat več izvedb kakor pa drugi člani, tisti starejši – razen Škerjanca, ki je sam sebe na program dajal. Ko je bil direktor [Slovenske filharmonije] se je igralo samo Škerjanca v Filharmoniji. In potem je bil en velik odpor zoper to. Enkrat so dobili en denar in vem, se spomnim, en koncert, ki je bil neodvisni koncert, bi se dalo reč, so bili na programu: Ramovš je imel *Tokato in koral* menda, pa Prek je imel simfonijo, pa še nekdo, eni štirje so bili tisti kvazi neoficielni, ki jih ni Škerjanc nikakor zraven pustil nikamor. Ja seveda, jasno, takrat je bil Ramovš, se je pokazalo, od teh edini tako, potem je začel počasi na programe prihajati pa tako naprej.

– Kaj pa vzori oziroma zgledi?

Zgledi ... Jaz osebno sem bil najprej zelo nad Brahmsom navdušen, ampak to sem še danes. To ni nič takega, da bi jaz nekaj poskušal v tem smislu. Ampak potem vidiš, da to nima smisla. Drugače pa prvi, ki so me fascinirali v tem smislu, so bili pač neoklasicisti: Hindemith, Bartók, Šostakovič, Prokofjev. To so bili prvi vzori. Taki ta najbolj. Potem človek počasi pride še do kakšnih drugih, ampak v glavnem. Kasneje je bil seveda Lutosławski najbolj takšna figura, bolj kot Penderecki. Ker Pendereckega vidiš, da je to bilo malo ... Tudi on sam, ko je bil nazadnje tukaj, ko je dirigiral svoj *Pasijon po Luki* – mi smo se še od prej poznali nekaj – je rekel: »Ja, ja, ne morem več tako pisati, kot sem takrat. Ne, ne, to se ne da.«. Tako, da so ti veliki šli zelo nazaj. Celo Lutosławski je šel nazaj, čeprav to tisti, ki ne pozna dobro opusa, ne bo opazil. On je dosegel en vrhunec komplikacij tega stila, tehničnih komplikacij v *Godalnem kvartetu* recimo, potem je šel tudi nazaj, zelo zelo. Zadnji opusi so že zelo – tako kot Bartók približno, samo da pač v enem drugem smislu je vendarle šel v razumljivost za izvajalce in poslušalce. Ker tisti godalni kvartet moraš bit, ne vem, jaz sem slišal enkrat – ne veš, kako bi tisto sploh poslušal – tudi s partituro. To je res zelo zelo težko, zakomplicirano do vraga. In potem je tudi on uvidel, da je to prekomplicirano, in je šel zelo nazaj.

– So vam kakšne skladbe posebej ostale v spominu?

Ja, jaz lahko rečem, ja. Ta prvi bum je bil *Hirošima* od Pendereckega, potem to so začeli nekateri zelo – tiste kar črte mazati, klastri v orkestru pa un pa to. Tega je bilo, ja. Tukaj je sigurno bil ta, zelo eklatantno se je videlo, da vpliva.

– *Kaj pa še prej, takoj v petdesetih letih?*

Razen teh neoklasicistov, jaz ne vem, da bi tudi kdo drug pri nas imel kakšne druge vzore.

– *Pa so bile note dostopne, posnetki?*

Ja, jaz sem prinesel Škerjancu partiture Hindemitha, *Mathis der Mahler*, Šostakoviča, ne vem kaj, Bartóka – *Plesna suita* ali kaj je bilo. In se je dalo dobiti.

– *Se je dobilo note brez večjih težav?*

Ja, ja, se je dalo dobiti. No, sej takrat malo. Jaz ne vem, imel sem te partiture. Pa zdajle res ne morem reč na kakšen način. Saj zelo veliko ni bilo tega. Takrat so se pojavili prvi magnetofoni. Takšni zelo nerodni, vzhodni – vzhodnonemški. In smo tam imeli posnetke. Poslušali smo in na radiu se je kaj slišalo, ne. Na radiu se je še mogoče največ slišalo. Tako ja. Radijske postaje so dobile kakšne posnetke, to pa ja. Tako je bilo ... Smo bil pozni ali ne pozni, kaj pa jaz vem. Ne vem, kaj bi temu rekel.

– *Omenili ste, da pri svojem profesorju kompozicije niste dobili veliko znanja, da ste več pri drugih ...*

Veste kaj, mi smo se sami zanimali in gledali te partiture tuje in tako naprej – posebej potem. Ampak to je bilo seveda že po študiju, ko smo začeli hoditi na Varšavsko jesen. Vedno je vsak prinesel en kup partitur s sabo in to smo gledali. Ampak to je bilo že kasneje. Za časa študija še tega ni bilo. Saj tudi Varšavska jesen se je tam nekje začela ...

– ... 1956 ...

No, ja, takrat smo mi še študirali, ampak takrat ni nobeden od nas šel. Ne vem, kdo je šel prvi. Mislim, da je bil – a je Krek enkrat šel, pa Ramovš tudi že, ali 1958-tega ali tam nekje, da so šli prvič na Varšavsko jesen. Mislim, da tam nekje.

– *Vi ste šli potem 1961?*

Ne, 1962-tega. 1963-tega sem imel pa že koncert z ansamblom na Varšavski jeseni. Ja, to je šlo potem zelo zelo hitro. Slučajno je bil Lutosławski, ki je bil

selektor, eden glavnih, pa tudi je bil osebnost, je bil na Zagrebškem bienalu in je prišel prav iskat, kaj bi iz Jugoslavije vzel. In mi smo tam igrali, še prej, vem da je čakal, pa je rekel: »Kaj pa zdaj?« Bi moral Osterčev *Nonet* igrati, pa si je oboist roko zlomil, tako da smo igrali potem samo dve drugi skladbi. Ampak nas je na podlagi tega takoj povabil in smo imeli koncert. Malo sreče je včasih v življenju potrebne ali naključij.

– *Takrat ste živeli kot svobodni umetnik – v šestdesetih in sedemdesetih letih ...*

To pa je zdaj zelo trapasta druga pripovedka. Jaz sem igral v radijskem orkestru – do diplome (tri leta pa tri mesece). In sem šel v vojsko, seveda, za eno leto. In ...

– *Kje ste bili v vojski?*

Bileča pa Strelica. Tako da tudi enega dneva nisem mogel priti nazaj v Ljubljano. Ampak dobro, sej to ni važno. Tisto leto je pač zgubljeno za vsakega človeka. Nauči te pa tega, da kaj slabšega se ti skoraj ne more v življenju zgoditi. Tako da to je tudi ena, kar se tega tiče, izkušnja, zdaj recimo pojma nimajo ta mladi o njej, ko lahko služijo civilno in doma spijo. To ni primerljivo, ampak dobro.

In ko sem nazaj prišel zaradi tega, ker sem bil takrat že malo preveč mlado-stno – kaj bi temu rekel – kritičen, mislim preveč sem si upal in sem kritiziral dirigenta. Ker jaz sem študiral dirigiranje, on pa, Prevoršek, je bil dirigent, ki je pa dirigiral – ni znal dirigirati praktično, ne. On je sicer zelo dobro delal z godali in jih je celo fantastično vzgojil potem v teh letih, ko je bil godalni ansambel sijajen. Za drugo se pa ni brigal. Mi smo kar – je rekel: »Aha, pihala pojdite domov.« Pa godala vežbal. In sem pa tja mi je dal tudi še kaj za dirigirati, ampak jaz sem moral sem pa tja kakšno trapasto ziniti, ker ko sem nazaj prišel, me niso hoteli več v orkester. Takrat se je to dalo, da ni bilo obvezno vzeti v službo nazaj. To ni dolgo trajalo. Saj potem so bili zakoni, da te mora vzeti, ko prideš nazaj. In jaz sem bil nenadoma brezposeln in se mi ni zdelo it iskat, da bi pa zdaj pa kje na eni šoli teorijo učil, na eni nižji ali kaj takega, ko bi lahko eventualno dobil, najbrž. In sem se zapičil v to, da sem bil samostojni umetnik. In sem pisal ogromno scenskih glasb, radijskih, ne vem, komentarjev, vsega sorte. K sreči so bili sem pa tja kakšni prijatelji na kakšnih mestih, da so ti dal del. No, potem je prišel pa ansambel, potem je bilo pa že kar v redu. Kar dovolj v redu. Ja, dolgo časa sem bil svobodni umetnik.

– *Do začetka sedemdesetih?*

Ja, jaz sem potem postal enkrat profesionalni tajnik društva skladateljev z enim bogim honorarjem.

– *1971-tega?*

Ja, meni se zdi nekaj takega. No, potem 1979-tega sem pa prišel v Filharmonijo. Tako da sem bil jaz kar ene trinajst let svobodni umetnik. dvanajst, trinajst, nekaj takega. K sreči so se leta štela, ker sem imel zavarovalnino kot svobodni umetnik. To si pa dobil lahko takoj. Kar se tega tiče, so bili pa zelo radodarni in ne vem, če je kdaj kdo dobil odklonjeno, če je količkej imel ene par priporočil. To moram reč, da je bilo pa kar v redu. Ker drugače pa, kako boš do pokojnine prišel, na leta mislim. Da mi čist noben let ni manjkal, razen tisti vojaški let, ki ti ga pa noben ne prizna. Kar je pa tudi velika svinjarija. Država bi ti morala tisto leto priznati za penzijo.

– *Saj se to šele zdaj nekaj ...*

Ja, ne vem, če imajo zdaj priznано. To ni v redu, ker koncu koncev en bi pa rekel: »Hvala lepa, ne grem in zgubim leto pa un pa pa še maltretirate me tle, kje pa je svoboda.« Ampak država seveda ... vojska je nekaj posebnega. Pa ne vem, zakaj jo rabimo.

– *Kaj pa glasbena kritika tistega časa?*

No, pregled imam, ampak tega je veliko. Če bi začeli loviti ... Sej sem vam rekel, da so bili zelo naklonjeni. Prve kritike nam je pisal Lipovšek – takrat smo bili še na srednji in je zelo nas spodbujal: »Ja, to je pa ena generacija talentirana,« pa to pa un, pa ja ja, fajn pa to. Potem jih je veliko pisal Pahor, Švara je pisal, ne vem, kdo še takrat. Ampak v glavnem, dokler smo bili še tako mlajša, zelo mlada generacija, smo dobivali zelo dobre kritike. So nas pa kakšni napadli. Bi celo kako ime povedal, pa raje ne. So danes profesorji na akademijah in tako. Bog pomagej! Ampak tisto nam ni nič škodilo niti nas ni razburjalo. So bili nam naklonjeni. Seveda kasneje, ko pa si normalen skladatelj nekje, te pa začne ... to je pa odvisno potem od kritika. Imam krasne izkušnje, pa raje nič ne rečem. Za isto skladbo mi je enkrat napisal en zelo znan kritik, znan kritik, če je sploh to kritika, zelo dobro kritiko. Čez deset let ali osem let je bila še enkrat na programu, jo je pa čisto raztrgal. Sploh pozabil, da jo je že enkrat pohvalil. Kaj češ! Ne vem, ampak to je tako.

– *Ampak pisali ste tudi sami ...*

... uuu, tudi jaz sem en čas pisal kritike in to mi je zelo žal, da sem jih. Takrat ko sem prišel iz vojske, pa nisem imel nič, je pokojni Ciril Cvetko, ki je bil pa tudi na bojni nogi z marsikom, mislil, da bo skozi moja usta kakšne lepo lahko malce izustil. Jaz sem bil takrat seveda mlad, in mladi ljudje rečejo marsikaj. Sej danes imate tudi bum bum bum, ne? Ampak potem je pa prišlo do tega, da pa konec koncev mi je bila pa kakšna stvar, s kakšnim izvajalcem, ki ga bi moral raztrgati – kvazi, čeprav ni bilo to nič direktno naročeno, ampak on je videl, da jaz bom itak malo jezni mladenič – ostal brez službe. Sem pa recimo nekaj pohvalil, je pa rekel: »Pa kva, kva pa vi mislite? A zdej pa hvalite?« Potem se je to nehalo. V *Naših razgledih* sem jih pisal. Pa ne dolgo časa. Mi je žal, da sem jih.

Nimajo pravice ... in to danes jaz ne vidim – moralne in profesionalne pravice, etične: nimajo ljudje pisati kritike, če sami nič niso naredili še v življenju. Pa eventualno tudi nič ne znajo. Mislim, to jaz ne razumem. Kako lahko nekdo piše in trga tam ne vem koga? Je lahko tudi upravičeno, kdaj kaj zanič in ti ni vseč, ampak od kod jemlje to moralno pravico, da sploh piše? A veste? »Tam un pianist pa pojma nima.« U, madona, en takt ne more zaigrati tega. Pa tudi recimo kje je pa objavil kakšen esej recimo, vsaj to. Nič. Nič. Nič niso naredili. So nekateri spoštovani kritiki, ampak tam stoji za tistim veliko znanje in profesionalna odgovornost in potem jih imaš en par v ta velikih svetovnih časopisih. To jih je nekaj. Ampak drugače pa ... Ne vem no, to je tako. To je vse bolj rumeni tisk, več ali manj. Si je izbral tudi en dunajski časopis, pa Dunajsko filharmonijo – to so tako strgali, da je bilo grdo. Samo oni – ti karte ne dobiš za Dunajsko filharmonijo. Mora abonent umret, da nekdo dobi abonma. Smešno. To jim nič ne škoduje, celo zabava je to lahko. Posebno če je potem slikovito šimfanje. Takšno, da se režiš zraven. Potem to ni zdaj neka resna ... Nima kaj biti.

Pri nas so pisali torej Lipovšek pa Švara sta pisala zelo zelo poštene in profesionalne kritike. Res, moram reč. In ta boljša je bila ta, ko je imel Škerjanc eno krstno izvedbo, takrat smo še študirali pri njemu, pa ga je Švara neki scefral, takrat Škerjanca ni noben maral, ker je bil na Akademiji znanosti in umetnosti ta glaven in je tiskal svoja dela sam, v Filharmoniji sebe izvajal, na akademiji je bil glavni in tako naprej. Skratka on je bil res Napoleon tukaj v Ljubljani, skoraj se da reč. No in napišejo tam neki, da to pa smrdi na Čajkovskega neki pa tako. Pa pride na uro k nam pa pravi: »Ste brali, ste brali kritiko, ste brali? Kaj je napisal? Čajkovski? A ni bil to en dober komponist?« Mu je naredil kompliment, ne. Kritik njemu, ne. Ja, so imeli včasih take hece. Sam to je bil

Švara, ki je pisal glasbo. Ko sem imel sonato za flavto, pa je rekel: »Prvi stavek, kar se tiče sonatne forme, je primer, kako je to v redu narejeno, prav ...« Kje bo danes to, še ve ne, v kakšni obliki je napisano.

– *Jasna stališča so prevladovala?*

Moram reč, takrat tista generacija, naša, sigurno, je ena taka klima vladala med nami vsemi.

– *Sodobna glasba je še vedno »problem«?*

Veste kaj, problem, jaz mislim, da je precej različen od takrat pa danes. Zelo različen se mi zdi v tem, da takrat je pri nas pač vladala ena klima in eno spoznanje, vedenje od tem približno in potem se je začelo v eno smer nekam odpirati in je bilo dovolj jasno to. Medtem ko danes zelo težko rečete, kaj je nova glasba, niti koliko je teh smeri. Pa igrajo Piazzollo ko neumni, pa imate tiste, ne vem, minimaliste, pa imate to pa un pa tret, pa kaj jaz vem kaj. Pa poslušaj zadnje skladbe Stockhausna, Bouleza, Ligetija, oni so šli vsi nazaj zdaj. Prav smešno so šli nazaj. Tako da zdaj tisto govoriti naprej, kaj je, kako ni, to je zelo zelo težko reč. Danes je glavni bum, zunaj, vidim po programih Schnitke, ki se meni zdi en špekulant in kaj že mogoče, ampak ... mi je zelo žal – mene ne more nafarbat. Čeprav recimo sem pa zadnjič enkrat slišal en violin koncert, prvi violin koncert, še v Sovjetski zvezi napisan, ki je nadaljevanje Šostakoviča. Zelo lepo napisan, zelo lepo, ampak potem pa ... kakšne stvari, mislim, da ti pa slabo rata. To je pa tudi prav nemoralno bilo, kaj si je pravzaprav privoščil. Ampak je lahko delal, kar je hotel. In danes gledam festivale v Amsterdamu ali pa v Londonu, festival tri štiri dni samo Schnitkeja orkester igrajo. Ne vem, ampak ... A me razumete? A je to moderno? Zelo daleč od tega. Zelo daleč. Zelo daleč.

Ne vem, kaj bi rekel. Jaz ne vem, kam to gre, ampak pri nas nekateri ... mislim da niti dovolj dobrega pregleda nimajo. Ker mi nekateri pravijo, ne bom rekel kateri kolegi, ki so sedaj ultra moderni: »Ja, tako je treba pisati.« To je bilo pred tridesetimi, štiridesetimi leti novo, petdeset glih ne, štirideset, trideset let bi bilo to, kakor se reče, na liniji tistega. Medtem se je že toliko enih stvari zgodilo, da to sploh ni več ... to je ponavljanje nečesa, tam iz tistega časa, iz časa Penderecki pa malo kasneje, potem razni Ligetiji pa ne vem kaj. Ampak to je že tako mimo, toliko drugega ...

Tudi ti so se spremenili, ki so tako pisali, in trendi v svetu so zdaj precej drugačni. Ampak sej to, mislim, največja oslarija je to, če iščeš trende pa se jim

hočeš priključiti. To je oslarija. Vsak bi moral delati tisto, kar se njemu osebno dopade, ker misli, da bo sebe najboljše izrazil ali pa da bo ne vem kaj. Kolega Milko Kelemen, smo bili dobri prijatelji, no kolegi, je on men rekel: »Ja veš, kaj je najtežje? Najtežje je pogruntati, da boš ti eno skladbo končal, da bo ta res v špicu progressa, razvoja. Zato boš, bodo rekli, to je pa zdaj najbolj tako. To pogruntati je najtežje.« In to je on delal in se je pokopal. On se je zelo pokopal s tem, ker je iskal, kje bo on imel možnosti genialne – on je bil direktor festivala v Zagrebu, Bienala, in potem, saj veste, kako so te izmenjave: povsod so ga igrali, naročila. On je lahko delal, kar je hotel. Ampak se je zapeljal tako da-leč z nekaterimi stvarmi, da se je ugonobil kot komponist v tem smislu po mojem zelo. Preveč je hotel biti moden, da bo tisti moment moden komponist.

*–To vam je bilo takrat jasno, v šestdesetih letih?*

Ja, to je bilo že potem malo kasneje. Ko je to pripovedoval, je bilo že malo kasneje. Sej na prvih Bienalih je imel on bartokovske skladbe, take stvari je pisal za zagrebške soliste, in to je Bartók bil. Nič več. Še manj pravzaprav ... Ne vem, no. Pišejo vse sorte druge stvari, samo niso si zvesti, sebi. Ker on je zelo muzikalen, zelo nadarjen bil, ampak potem te pa premami to: kaj bo pa zdaj publika oziroma ne publika, kritika rekla, pa šefi festivalov? A sem jaz zdaj ta najboljši v tej smeri? A sem jaz zdaj najbolj tako, ne? To je hotel biti vedno. V tem smislu je bil Ivo Malec, ta hrvaški komponist, ki je šel potem v Pariz, veliko bolj pošten. Vedno je ostal zvest eni svoji estetiki, ki je bila zelo fina, nobel in on je postal eden najboljših francoskih modernih komponistov. Saj oni ga imajo itak za svojega, živi že ne vem koliko časa tam. Ja, res sijajne stvari. Tako je bil veliko močnejši od Kelemena. Kelemen je bil pa spreten, spreten menedžer je bil sam sebi in je napisal gotovo polovico del, ki jih lahko stran vrže, po mojem. No, stran vrže ne, ampak ne bo noben tega igral. Ker danes, kakor vidite, na žalost celo se vračajo še bolj te interpreti, da bi ja čim bolj lahko blesteli s svojim znanjem. Da jim je potem dostikrat malo manj tista muzikalna vsebina, izraz, kaj lahko kot interpreti naredijo, ampak da je to res bleščeče briljantno. Tukaj v tem smislu je itak ta doba popolnoma razklana. Imate pa vsaj sto smeri različnih in zakaj, kaj je zdaj ta prav. Mislim, ta prav ni nič. Prav je tisto, če je dobro narejeno. Drugega pa skoraj ne moreš reč. Recimo minimalisti, pa poslušajš Stevea Reicha, pa kateri je še, Glass, ki je bil tukaj. Polno dvorano Cankarja je imel, ko se je usedel za klavir in je diletantsko igral svoje skladbe, ne vem kaj bi rekel ... Roke sploh ni premikal ... pa še je rekel: »Ja, ja, sej jaz ne igram najboljše, ampak jaz najraje sam imam kontakt s publiko s svojimi skladbami.« In kaj so pisali [kritiki]? Mislim, to je takšna revščina, taka revščina, ampak to



je nekje in potem enkrat poslušam en intervju na televiziji, angleški, ker ne pride noben resen komponist zraven – ne pride –, oni imajo samo tiste pop pa ne vem kaj. In da je bil spet en velik uspeh, en balet ali ena taka scenska zadeva, in je on pisal muziko in sta se pogovarjala ne vem koliko časa, kako je to ne vem kaj, in potem pa en primer tam dajo, pa vidiš en motivček banalen, ki ga ima vsak takoj narejenega in se tisto potem nekaj kar naprej ponavlja. Na kaj padejo. Jaz sem že dostikrat rekel, da niso prebrali Andersenove pravljice *Cesarjeva nova oblačila*. Noben ne bo rekel, da to ni nič in potem gre to tako naprej. Nakar me je pa enkrat razsvetlilo, ko sem slišal Johna Adamsa. Ta njegov *Harmonielehre*, ki so ga potem v Filharmoniji igrali, saj sem jaz nagovaljal Markota Letonjo, da je enkrat dal na program. Jaz odprem radio in je bil koncert – Concertgebouw Amsterdam – in je on sam dirigiral. In je dirigiral še Hindemitha, pa še enega Amerikanca, pa tole svoje. Jaz sem samo usta odprl. Ampak tisti minimalizem je samo del, podlaga tega, kaj potem nadgradi. Oni pa samo spremljavce drkajo naprej: tttttt in nekaj se majčken zamenja pa nekaj spremeni. Je pa vse tako prijetno, malo v duru, malo to, malo ... nobenih disonanc, in to se je poslušalo. Lahko kavo piješ, lahko nekaj delaš. Hec ne, ampak to je glih Amerika. To je zelo tipično, da se je to v Ameriki zgodilo.

– *Ste poznali ameriško glasbo v šestdesetih?*

Jaz sem prišel v stik s tistim, ko sem bil leta 1962 ali pa 1961 na festivalu na Dunaju. Je bil tam delegat Roger Sessions – znani komponist – in smo klepetali. Penderecki je bil tam, pa Lutosławski ... In jaz sem se takrat začel za ameriško glasbo malo zanimat in se je takrat dalo dobit partiture – nekako so jih pošiljali, zdaj ne vem točno. Jaz vem, da sem si dobil za sposajo simfonije Rogerja Sessionsa, pa William Schuman recimo, pa posnetki pa to. Zelo zanimivo. Ampak Amerikanci so redko šli ... Takrat je bil najbolj tak, zelo moderen Elliot Carter, ampak je skoraj bil eden redkih, saj so se drugače držali nekako neoklasicistično, neoromantično, pa Barber pa Copland, pa vsi teli, to sem jaz poznal, ampak pravzaprav že dost pozno. Tako da se je vedelo o tem. O tem se je kar veliko vedelo.

– *Kaj pa v tisku, koliko ste spremljali te dogodke? Slovenska glasbena revija ...*

V tistem ne vem, koliko je bilo noter. Jaz vem, da sem enkrat kasneje, ali je bila *Sodobnost* ali kaj, sem imel jaz v nadaljevanjih en esej o moderni glasbi in je bil pravzaprav en tak krajši pregled te moderne glasbe po drugi svetovni vojni. Takrat, ko je bilo to objavljeno, se ni vedelo kaj dosti o tem. A veste,

jaz sem se zelo za te stvari zanimal. Ne, saj vprašanje, če je tisto, kar sem jaz napisal, čisto vse v redu. Ampak v glavnem sem poskušal, da se malo tukaj tudi ve, kako pač moderna glasba teče po drugi svetovni vojni, pa malo stili od prej, pa to, take stvari.

*– Kakšne spomine pa imate na Društvo slovenskih skladateljev? Bili ste tajnik, urednik Edicij DSS ...*

Ja, veste, kako je bilo to, zdaj tajnik sem jaz bil malo več silom prilike – sem bil brez službe in sem veliko tja hodil. Takrat tajniškega mesta ni bilo. Bili so tajniki, je bil Ramovš, pa je bil ne vem kdo, ampak to je bilo vse volontersko, nič mi nismo imeli, niti nobenega zaposlenega, ker društvo ni imelo svojih prostorov. Društvo slovenskih skladateljev – midva s Srebotnjakom sva bila še kot študenta sprejeta – sva bila pripravnika ali kakorkoli, ampak sva že hodila na sestanke, sva smela hoditi. In smo prihajali na programe koncertov, kakšen koncert na leto je bil – komorni ali pa mogoče dva. Društvo je te prostore, ki jih ima zdaj, kupilo s pomočjo Saveza kompozitorja Jugoslavije – zveze, ki je imela ene velike denarje od Amerikancev. Z Amerikanci je bilo enkrat eno srečanje – jaz takrat še nisem bil toliko zraven, sploh ne – v Dubrovniku ali ne celo na Svetem Štefanu, bilo je jugoslovansko-ameriško srečanje o glasbi. Ne vem, kako je bilo organizirano. In vem, da so takrat rekli, da je bil denar, ki je bil namenjen za tantieme ameriškim komponistom, nekako deponiran za nekaj let. Takrat se je začela razvijati zadeva z mednarodno dejavnostjo in so Amerikanci nam rekli: tako, to od zdaj naprej plačujte pa zdravo. In tako se je nabralo toliko denarja, da se je zgradila hiša v Beogradu in da so vsa republiška društva polagoma dobila denar za svoje prostore.

*–Vsi iz tega denarja?*

Je bil že dobro naložen. Tam so bili – en čas je bil generalni sekretar dolga leta fenomenalni organizator Vojislav Kostić – en srbski komponist, ki je bolj takšne lahke stvari pisal, filme pa to. Drugače pronicljiv tip, organizator od hudiča. Mi smo dobili denar, zato tole, kar imamo na Trgu francoske revolucije – smo dobili keš denar, da smo kupili.

*– Kdaj je bilo to?*

Na društvu smo medtem celo našli listine, ta prave letnice, tako da imamo tudi papir. Ker en čas – sej veste – se menjajo uprave, pa ne veš, pa ni arhivov

pa to. No in ko smo prišli tja, je bil takrat Radovan Gobec. Jaz sem pa mogoče bil takrat že tajnik pri njem, ne vem, ker sem bil že prej malo. In da se je začelo to opremljati, pa rihtati vse in potem to že majčken bolj postalo. In potem nas je bilo ene par mogoče na honorarjih, recimo računovodkinja, pa tam je bil en tajnik, ki je majčken skrbel, penzionist en tak, in jaz sem bil pa tudi čisto mal honorarno. In Edicije je vodil od začetka – pravzaprav jih je ustanovil in razvil Marijan Lipovšek. Sam to je bilo na zelo, bi rekel, neprofesionalni, amaterski bazi. Stvar se je natisnila, potem je bilo pa konec. Potem so pa tam ležali kupi, komponist je vzel in to je bilo konec. To je seveda s sodobnim založništvom – zelo daleč od tega: moraš imeti pogodbe za vse te stvari, kataloge delaš, pa izvedbeni materiali ... Skratka en kup stvari in to sem jaz počasi začel uvajati in zato je potem tudi on men prepustil enostavno to zadevo. Počasi mi je to prepustil in potem smo mi imeli dobre povezave – k sreči so bila dobra naključja. Ko so hodili razni založniki in muzikologi na Bienale in ta prva taka koprodukcijaska povezovanja so se odvila s Hans Gerig Verlag iz Kölna – to je bil dr. Lick, je hodil sem in nas je tudi učil tega posla, kako se to dela. Smo vedel za dr. Briškega, tudi precej tega avtorskega – on je bil direktor ZAMP-a. S tem je Društvo zelo sodelovalo, mi smo celo imeli, dokler nismo imeli svojih prostorov, vedno sestanke v prostorih ZAMP-a. To je bilo tam na tistem Kozolcu, na vrhu – tam je še vedno ZAMP, ki je zdaj nekaj ostal, nekaj pač še delajo, ampak ni več to – nima z društvom nobene zveze –, s temi temami nič.

No, potem smo pa tudi dobili stike z vzhodom in s Peters Verlag v Leipzigu. Jaz sem hodil – ne vem kolikokrat sem bil tam kot gost in oni so sem hodili. Mi smo razstave imeli. Potem so začeli naše stvari tiskati v koprodukcijah in tako naprej. V glavnem, to je bilo. In to se je začelo potem tako razvijati, da je to pravzaprav zdaj založba z vsemi, kako bi rekel, pravno in strokovno na mednarodnem nivoju. Mi recimo zastopamo zdaj tako rekoč vse svetovne založbe za izvedbene materiale. Preko nas se Opera, Filharmonija in to sposojajo, ker oni hočejo z nekom delati stalno in mi smo dobili te licence, ali pa celo pogodbe z njimi in čez nas to gre in to je dovolj soliden vir zaslužka celo, ker nam prepuščajo vedno petindvajset odstotkov, trideset odstotkov tiste izposojnine, ampak vedo, da to teče tako, kot je treba, in to se dela. In zato imamo seveda že zdaj več ljudi v službi in tako – več, nekaj jih je in to tudi tako teče.

*– Mimogrede bi vprašal. Arhiv na društvu obstaja samo od leta 1951 naprej?*

Takrat pa jaz še nisem bil zraven. Sigurno ne.

*– Pa veste za arhiv pred tem letom?*

To pa ne vem, koga bi lahko vprašali. Jaz mislim, da so tisti že vsi pokojni. Mi smo diplomirali – moja generacija – Srebotnjak pa jaz pa še enih par – leta 1958. O društvu, da bi mi kaj več vedeli, to pa res ne, ne bi vedel. In tudi jaz ne vem, kako bi se to kje izbrskalo – žal so pokojni vsi.

Nekaj bi še vedel pokojni Ramovš, ampak če bi se ga pred leti to vprašalo, on je imel kar dober spomin, on je precej tudi tam sodeloval. Ni nobenega več po mojem iz tistih časov. Lahko da so kakšni ... Kaj bi pa vedel Ciglič povedati ali pa kdo je še od teh, ne vem. Praktično bi bilo zelo zelo težko kaj konkretnega zvedeti. Arhivov pa nobenih, ker nismo imeli prostorov. Tam se je mogoče v unih fasciklih, kakšni računi so bili, pa kje je tisto. Da bi bilo pa kaj bistvenega ... Zdi se mi, da je dost shranjen en fascikel, kjer so prijavnice, ko se je kdo prijavil za člana društva. Ne bom trdil, ampak to lahko dobite in je od vseh, ko se je sprejemal član. To je mogoče še najstarejši vir česarkoli o društvu. Ampak to bo vam povedalo samo, kdo je bil po letih sprejet v članstvo. To pa vem, da je, ker vem za tisto mapo, noter se daje nove člane in vem, nekateri listi so čist rumeni. Od najstarejših.

*– Ja, saj sem gledal po teh mapah od leta 1951 naprej, je precej tega ...*

Ja, to so bili teli, sej pravim, Bravničar, Arnič, Pahor, ne vem, kdo je še bil, Šivic, kaj jaz vem, Lipovšek – ti so bili takrat zraven. Tako da res nimaš več koga vprašat. Najstarejši so, kaj, Aleksander Lajovic iz Maribora, ki ni nikoli tukaj bil, tudi ne bo vedel nič reč. Ciglič, Krek kolikor je bil, ampak on ni nikoli kaj preveč z društvu se ukvarjal. Čeprav potem kasneje je bil predsednik, je bil, ampak v tisti dobi tam, ne verjamem. Mogoče bi kaj vedel, samo on je bolj bogi. Ne vem, kako bi on sploh pripravljen bil. On je odklanjal tudi, da se sne-majo oddaje o njem. Pa je bil zelo bolan, pa nekako ... On je bil vedno proti takim stvarem. Jaz sem ga vedno, še ko je bil zelo pri sebi, zdaj je res malo bogi, prosil za en televizijski portret, pa je rekel: »Ni govora, nočem.« Tako da ne vem. Zdajle pa res ne vem, če bi še kakšen bil. Ciglič. Samo ta vam bo pa povedal take pravljice, da se boste režali. On pa prav direktno nekatere obsoja, da so bili krivi, ne vem kaj, da on ni mogel, pa ne vem kaj. No, malo čuden tip je, malo čuden. No sej, Bog pomagej. Midva sva bila zmeraj v redu, nimam nič problemov z njim. Ampak saj itak samo doma visi, saj nikamor ne gre.

*– Operacijo je imel, oči ...*

Aja, oči ali nos? On je imel včasih takle nos [pokaže]. Zato. So bile zadnje fotografije vse takole, da ga imate takole na sliki [si pokrije z rokama nos]. To so pravili tisti, ki so ... potem nisem bil pri njem, zato ker mi je zoprno tja hoditi, to je taka morija, ko on začne moriti, joj, grozljivo. S tem je imel eno oddajo in je ne vem, na koga se je že spravil, da so mu uničili totalno življenje in kariero, in ne vem, na koga je pa že to šlo ... a je bil to Dragotin Cvetko ali je bil Lipovšek, ne vem, na ene se je spravil, čisto tako, mislim, za tožit. Če bi ga lahko tožil recimo, če to ni bilo res. Ne vem. On ni napisal ene note že ne vem koliko let in potem ima čas premišljevat same – zloba mu prihaja. Na žalost. Posrečen tip je, kar se tega tiče, on je bil absolutno talentiran glasbenik. Kaj je naredil? Takrat v tisti dobi nekaj, potem pa nič več. Potem pa nič in kaj zdaj. Ta energija gre v zrak njegova, v nič. Kaj čte ...

– *Mnoge ste srečevali pri svojem delu na Društvu slovenskih skladateljev ...*

Aha. No ja, zdaj datume za tajnika čisto natančno ne bom vedel. Lahko vem, da sem leta 80 jeseni nehal biti, zato ker sem 1979. decembra začel v Filharmoniji delat, najprej do konca sezone kot v. d. umetniškega vodje in potem naprej pa normalno. Zato sem tudi kolegom povedal že decembra, da samo do jeseni sem lahko še tajnik. Takrat je bil predsednik Bojan Adamič in mi smo se zelo dobro razumeli, vseeno je bil pa malo hud name, da jih puščam na cedilu. Sem rekel: »Veš kaj, dragi moj, bo pa kdo drug, saj to ni tak problem.« No in do takrat sem pa bil tajnik kar nekaj časa – pa se zdajle letnice ...

– *1970, 1971?*

A tako? Ja, saj lahko. Zdajle ne vem na pamet. No tako je, društvo prej ni imelo tajnika – tajniki so bili vedno, jasno, samo to je bilo neke vrste taka funkcija, da nisi nič počel, nisi bil v službi na društvu. Samo tako. Sploh društvo dokler ni dobilo svojih prostorov, itak ni imelo niti enega nastavljenega, nič. Potem ko smo mi te prostore dobili – a sem jaz to že povedal, kako smo do njih prišli?

– *To ste omenili.*

Ja, da je Savez nam to kupil enkrat, pa to. No in ko smo mi te prostore dobili, seveda je bilo pa treba vsaj nekoga noter postaviti, da bo noter sedel. No in od začetka so bili to honorarno starejši ljudje. Recimo jaz se spomnim, brata od teh slavnih Cvetkotov – eden od teh je bil, ki ni imel z glasbo nič za

opraviti, ampak meni se zdi, da je rekel, da je včasih v mladosti po kavarnah klavir igral. Ni pa bil profesionalni glasbenik. Ko je bil v pokoju, je bil pač honorarno, da je nekdo v pisarni sedel, in to je šlo počasi tako naprej. Jaz sem se glede na to, da sem bil svobodni umetnik, tako začel kar malo dosti brigati, kako je na društvu. In potem so me enkrat za tajnika izvolili in počasi smo nekako dobili tudi en manjši denar, tako da sem jaz bil v službi pravzaprav kot tajnik. Za takrat – ne bom govoril s kakšno plačo, ampak dobro nekaj stalnega je bilo, ker prej sem bil jaz kar lepo od leta 1959 svobodni umetnik.

Potem se je počasi začelo delati več in kar se tiče *Edicij DSS* sem pa jih prevzel od profesorja Lipovška. On je od vsega začetka to vodil in delal. Je pa res, seveda on je bil zelo zaposlen kot profesor, kot rektor celo akademije – takrat so akademije še imele rektorje, da niso bili v sklopu Univerze, pianist in vse sorte, skratka pedagog, tako da je ogromno delal. In pač to je lahko tako počel in je stvar bila več ali manj do takrat na neki društveni amaterski bazi. Stvar se je natisnila, pa položila v omaro, pa zdravo. Zdaj to je seveda bilo veliko premalo. Jaz sem se medtem začel zanimati, kako pravzaprav založbe izgledajo. Nam je takrat uspelo dobiti povezave z različnimi inozemskimi založbami. To se je zgodilo tako, da so na Jugoslovanske glasbene tribune in na Zagrebške bienale začeli hoditi razni uredniki različnih založb. In eden teh prvih je bil dr. Rudolf Lück iz Kölna, torej iz Kölna, tam je bila založba Gerig Verlag. To je bil zelo bogat gospod, ki je imel triintrideset založb in je svoje ime dal samo rešni, z drugimi je služil, tukaj je pa imel izgubo. Ampak je hotel pač nekje svoje ime, nekako tako.

In ta gospod Lück se je začel za naše stvari zanimati in je bil velik poznavalec naše glasbe, ker je hodil ne vem koliko let pač in je sprotno produkcijo skozi spoznaval, bodisi na teh festivalih bodisi je bil pač gost potem počasi pri nas po par dni in se je zanimal zelo. Mi smo začeli z njim sodelovati v obliki koprodukcij in podzaložb, ampak predvsem zelo veliko koprodukcij in v tistih letih je gospod Lück najboljše slovenske skladbe, se da reči, tako kakšnih desetih skladb je vzel vedno v koprodukcijo. Tako je ogromno naših stvari iz tiste zlate dobe, ko se je avantgarda zelo razvila pri nas, v koprodukciji z Gerig Verlag. Žal je ta gospod seveda enkrat umrl in njegovi nasledniki so lepo rekli, da jih to ne zanima več, da bi oni denar v slavo svojega strica ali kaj je že bil, naprej še nekaj počeli in je to propadlo. Razpustila se je ta založba, in ta gospod Lück je šel v Breitkopf & Härtel v Wiesbaden, in je imel izgleda nek delež v tej založbi, da je on pravzaprav dobil to, kot da je lahko ves ta fundus in vse to nesel s seboj v Breitkopf Verlag v Wiesbaden. Tam se je žal začelo kmalu krhati med njim pa vodstvom. Tako da je on šel stran in se celo tožaril ne vem koliko let. Kako se je to nehalo, ne vem. Seveda s tem smo mi ... naše skladbe

so pa tam obležale. On je potem ustanovil svojo založbo Gravis, nekaj takega, ampak od tam naprej je mogoče dve tri stvari naše še vzela. Seveda on ni imel niti kapitala niti tradicije. Skratka, kaj je z njim, ne vem. Čeprav zadnjič enkrat je po nekemu pustil pozdraviti, pa je vprašal, če sem še živ. Bil je zelo fin, nobel gospod, ki nas je veliko tudi naučil kar se tiče založništva. Mi smo se zelo veliko pri njem naučili. Mi smo hodili stalno na obiske v Köln takrat, on pa k nam in ta stvar je dost dobro funkcionirala. Žal imamo pa zdaj s tem Breitkopfom eno pat pozicijo. Ko je on šel stran, se oni niso več zanimali za naše stvari. Čeprav moram reč, lahko mirno povem to, da v tej založbi, razen klasikov – to pa Bog pomagaj z Bachom pač ne tekmuje noben danes – tisto se prodaja, to je jasno – ampak kar se tiče sodobnejše glasbe, je delež slovenske glasbe v tej založbi tako močan in tako kvaliteten, da se jaz čudim, da tam pojma nimajo niti posluha za to, da bi naprej z nami sodelovali. Če drugega ne, mi dobivamo poročila, koliko je še na zalogi recimo kakšne skladbe ...

Mi smo poskušali parkrat kontakte navezati. Jaz sem celo enkrat, ko smo s Filharmonijo v Wiesbadnu gostovali, se srečal z dvema, sta prišla, ampak ni bilo možno se kaj dobrega pogovarjati z njimi. Recimo, da magari ponatisnemo, recimo eno naklado, ki je že skoraj pošla. Njih čisto nič ni zanimalo. In v njihovem katalogu je zdaj zmeraj manj naših del, jih niti ni bilo ne vem koliko. Zaloge, mislim, ni bila tako velika. In s kolegom Krekom sva parkrat poskušala ... on je pa v tej založbi bil vezan bolj, še bolj, in so mu tudi dve stvari založili tako direktno oni, brez nas. To je njegov *Concertino za picollo in orkester* in *Rapsodični ples*. In po tolikih in tolikih letih in naših pismih, na katera niso odgovarjali, smo se pač odločili, tudi Uroš se je odločil, zelo tako, da se to tukaj natisne in da on pač smatra to za prekinjeno pogodbo. Je bilo pa neverjetno nefer in neprofesionalno od njih, da niti, da se niti niso poskušali z nami neka-ko dogovoriti, da se to neha ali karkoli – karkoli. In da bi tisto spet nazaj k nam prišlo, ker tam noter leži v koprodukciji, če bi pogledali, kaj je to: to je lepa reprezentanca naše sodobne glasbe, absolutno. In to nam zdaj pravzaprav leži trapasto in ne veš, kaj bi naredil. Da bi pa mi najemali odvetnika v Nemčiji, pa se z njimi pravdali, bi nam pa požrlo ... ah, kje, tistega denarja nimaš.

No, to je bila ena smer. Druga smer, potem smo pa navezali tudi stike, podobne, z Leipzgom, z založbo Peters in založbo tudi Breitkopf und Härtel, ampak za Vzhodno Nemčijo. To je bilo takrat, ko se je zid postavil. Vzhodna Nemčija, država tam prevzela vso družbeno last te založbe, ker Leipzig je bil pa založniški center sveta. Medtem ko so jo lastniki, seveda ker so zbežali ali kakorkoli bili na uni strani, imeli pa potem podružnice oziroma tam so ustanovili založbo z istim imenom in so nekako potihom malo sodelovali, malo ne in tako naprej. No ampak mi smo imeli te dobre zveze, potem je pa še Deutscher Verlag

für Musik, to je bila pa malo bolj državna založba, to je bilo vse v Leipzigu in mi smo začeli zelo dobro sodelovati in so se tam začele nastajati koprodukcije in so nas zastopali in celo oni so bili zelo zelo podjetni. Jaz sem recimo parkrat potoval tja na njihovo povabilo, in smo s kolegom, ki je zdaj še vedno moj zelo dober prijatelj – Reiner Kontresovic –, on je bil najprej pri Petersu, potem pa pri Deutscher Verlag für Musik, ko je pa razpadla Vzhodna Nemčija, je šel v Kassel in zdaj pri Bärenreiterju dela. Z njim sva prepotovala ene dvakrat vso Vzhodno Nemčijo, vse orkestre in opere s ponudbo slovenskih del. Kako je to težko, se lahko vidi iz tega, ker jaz vem samo za eno stvar, v Magdeburgu je potem eno Škerlovo simfonično skladbo tisti dirigent tudi izvedel. Tako lahko vidite, da človek se trudi, vendar je te robe enostavno preveč. In ta prvi seveda pridejo domači na vrsto, sodobniki, potem pa mogoče kakšni prijatelji, potem pa mogoče kaj jaz vem, kakšna zvezda recimo, ali pa tudi če ni zvezda, ampak misli, da je. In nekje zraven priti s kvaliteto ... Ugotovil sem, da pravzaprav realno ne ocenjujejo teh stvari. Da bi poslušali posnetke pa gledali partiture pa rekli: tole pa ja. Tega praktično ni na svetu.

– *Po katerih merilih ste sami izbirali skladbe za natis?*

Pri nas smo pač tiskali vsako leto po možnosti vsaj ta bolj plodovite in bolj kvalitetne avtorje. Vsako leto eno skladbo sigurno. Zdaj članov je zelo veliko in nekateri mogoče ne pridejo vsako leto na vrsto, ampak poskušamo čim več. In naš katalog šteje tam 1400 del. To je ogromno, mislim. Praktično skoraj vse: petindevetdeset do devetindevetdeset odstotkov je v založbi. Nekateri pač nočejo biti, ampak to je njihov problem. Nekateri imajo zunaj založbo.

No jaz sem zdaj to malo šel naprej in ko je profesor Lipovšek videl, koliko se jaz s tem ukvarjam, je rekel, da mi to prepusti, enostavno, in smo mi začeli s pogodbami, s katalogi, z zastopanjem, materiale smo začeli delati – izvedbene. Prej jih je delala Filharmonija ali pa Radio, žal ali pa k sreči, da so oni naredili material, ampak so ta material potem imeli tam in so ga izkoriščali lahko. Avtor ni imel nič od tega. Mi smo potem to zaščitili s pogodbami, da zdaj vsaj velja princip, da lastnik materiala je tretjino izposojnine, založba tretjino, avtor tretjino. Zdaj, če je pa avtor še lastnik materiala, dobi dve tretjini. Ali pa če smo mi kot založba Edicije DSS lastniki, pa mi dve tretjini. To je še vedno veliko bolj ugodno, ker v inozemstvu te veliko bolj osušijo, kar se tega tiče. No, skratka, potem se je začelo to delati in ta stvar je kolikor toliko tekla in jaz sem bil potem tam nekako neke vrste uslužbenec za *Edicije* in za tajništvo, dokler me niso prišli iz Filharmonije vprašat, če bi hotel



biti umetniški vodja. To je bil pa december 1979, sem potem začel delati v filharmoniji.«

– *Kaki spomini na urednikovanje pri Društvu slovenskih skladateljev ...?*

Ja, veste kaj, ko smo bili še študentje ali pa takoj prva leta po tem, jaz se zdaj ... ne morem iti gledat prijavnico na društvo, sva bila midva s Srebotnjakom sprejeta ta prva od te generacije za člana in potem smo hodili na te sestanke, ki so bili takrat zelo burni. Takrat je bil velik antagonizem: Škerjanc in ostali. Škerjanc je bil vse, se pravi rektor akademije, profesor, glavni, za kompozicijo, direktor Filharmonije, na SAZU-ju je bil ta glavni, je tiskal vse svoje stvari. Če greste gledat, kaj je vse natiskanega njegovega tam ... In v Filharmoniji se je igralo praktično samo Škerjanca. In seveda, to je imel velik afront vseh ostalih in potem na sestankih društva, kjer pa on ni bil glavni, edino tam ni bil, so ga strašno napadali. In to je bilo za nas mlade – ko kriminalka je bila. Strašno so bili divji – Pahor, Bravničar, ne vem, se spomnim Arnič, to so vpili in tako naprej. Šele kasneje se jim je uspel majhen predor, da so prišli tudi malo počasi na program. No, saj Škerjanc tudi ni bil večno direktor Filharmonije, ni bil. Je bil samo en dober mandat ali nekaj takega. Ampak v tistem času, glih takrat je to bilo, je bilo vse proti njemu. Kar se je žal še do danes vleklo, da je potem seveda ... Veste, kako je. Bumerangi so to. Zdaj za stoletnico so ga začeli malo bolj, spet nekaj nanj spomniti, en čas je bil inkognito kot prej. To se mu je vsa družba maščevala, enostavno.

No, to je bilo čisto na začetku. No, kasneje vem, da je bil pač velik problem, da smo mi do teh prostorov prišli. Jaz sem počasi začel hodit tudi v Beograd, ker Beograd je imel pa zvezo skladateljev – Savez kompozitorja in seveda vsaka republika je imela enako zastopstvo in jaz sem potem počasi vedno hodil tja in sem bil na koncu, predno je vsa stvar začela zelo razpadati, sem bil celo v najožjem vodstvu, tam sem bil za propagando in ne vem kakšne zveze. Skratka, trije smo bili podpredsedniki oziroma smo imeli svoje resorje in se je ogromno delalo in ogromno zvez je bilo takrat. To je bil en zelo pameten čas, ko je Savez vodil Vojislav Kostić, en komponist srbski, ki je bil neverjeten menedžer in je imel po celem svetu fenomenalne zveze. In je zelo dobro delal, ampak potem so ga lastni kolegi, srbski, spodnesli, zato ker je rekel, da ne vidi, zakaj bi on srbsko društvo favoriziral, če ne znajo nič narediti pametnega. No, niso se imeli radi in potem so ga enkrat tudi po politični liniji odpravili. Tudi jaz sem moral zato nehati, celo nekje sem imel spravljen članek, ne vem v *Godbi* ali *Politiki* je izšel, ko so bile te peripetije na Savezu, kjer so nas napadli, da kako lahko – trije smo bili, Kučukalić je bil iz Sarajeva, Zija, muzikolog, ki je potem šel nekam ven, pa ne vem kdo še, pa jaz smo bili v tem ožjem vodstvu

z njim skupaj, da kako lahko mi take visoke funkcije imamo, pa nismo člani partije. No, take stvari. So pač poskušali in so ga spodnesli, čeprav on pa je bil član partije, ampak sej veste, je bil malo preveč ...

– *Ali so bili tudi kasneje taki podobni pritiski oziroma taka vprašanja?*

Jaz drugega tam ne vem pametnega, ker se je tam zelo veliko delalo in zelo dobro, ker je bilo veliko denarja na tem Savezu, ker je dobival pač iz celega sveta tantieme za Jugoslovane. In vmes imate vi ponavadi po eno leto, z inozemstvom pa na dve leti to funkcionira, da se obračuna pa pošlje denar in to v bankah leži.

In on je spretno nalagal ta denar in to so bile velike vsote. Zato smo mi tudi dobili, ne glede na to, da je tam še en ameriški dolg ostal, so vse zveze dobile svoje prostore. To danes, če ne bi imeli zdaj mi, nič ne bi bilo. In društvo, predvsem pa z jedrom svojim, *Edicijami* – no, dobro so še druge dejavnosti, jasno, ampak glavna je, da društvo lahko svoje člane tiska, jih propagira in zdaj še plošče delamo in tako. Brez tega ne bi bili nič. Poleg tega izdelujemo izvedbene materiale. Za vsako stvar se sproti naredi material in je na društvu. In to je ogromen pravzaprav fundus, kapital. Dobro, koliko bi eden rekel, da je vredno ne vem, neprecenljive vrednosti enostavno.

– *Imate za sedemdeseta morda še kakšne spomine ...?*

Jaz sem v tistem času veliko z ansamblom delal – sej imam tukaj, če vas bo zanimalo pogledati, dve diplomski deli sta bili na Ansambel Osterc napisani, eden tukaj, eden v Salzburgu, in jaz imam tudi svoje zapiske, in potem za Filharmonijo imam tudi nekaj statistike. Ja, v tistem času ...

– *... tudi za Društvo slovenskih skladateljev?*

Za društvo je – to se da tudi seveda vse videt, to mislim, da je vse shranjeno. Društvo je vsako leto imelo takrat nekakšen dogovor z Ministrstvom za kulturo in je vsako leto naročalo nova dela. Komorna in solistična so bila potem izvedena v okviru društvenih koncertov – smo jih imeli kar nekaj ponavadi na leto. In so takrat komponisti začeli dobivati nekaj denarja pač kot stimulacijo oziroma za naročilo teh del.

Nekatere smo poskušali spraviti, koliko nam je takrat zelo uspevalo, da so prišli na tiste simfonične koncerte. No, to je bila kar precejšnja akcija, ker zdaj so se ti sistemi malo spremenili, ne vem, če je tako fino, kot je bilo. Sigurno ne, ker zdaj vidim, da je odklonjenih najmanj polovico del, ki jih mi predlagamo

vedno in za na tisk in za naročila. Tako da smo tukaj zelo na slabem zdaj, kar se tega tiče. Čeprav je bilo ugotovljeno pred leti in zapisano, da je pač ustvarjalnost prva, potem pa druge stvari, in jaz sem bil tudi en čas predsednik komisije za te prošnje na ministrstvu, in do takrat, ko sem jaz bil, nam je uspelo vedno s komponisti dobiti vse, kar je bilo zaproseno. Zdaj vidimo, da je samo še petdeset odstotkov. Ali pa še celo manj dobi društvo. To je bilo že takrat dost pomembno. Zdaj, kaj bi rekel pač? Predsedniki so bili razni, so bili zelo v redu ljudje, to je bil Ukmar, pa Švara se ga spomnim, pa Gobec je bil, no potem Krek je bil, Škerl, ampak to zdaj pripovedujem brez vrstnega reda, jaz ne vem. In potem pač v novejšem času so bili pa potem še Mihelčič, pa Gregorc Janez in zdaj je Mihevc, lahko pa da sem kakšnega spustil. In tudi tajniki so se potem precej menjavali. Jaz sem bil kar precej časa, ker sem pač bil tam kakor v službi; ko sem šel stran, to ni bilo več mesto za stalno službo. Ampak smo dobili druga mesta, pač tako, da zdaj pokrivamo profesionalno pisarno, to je pokrito in deluje v redu.

*– Kako se spomnite dela pri Slovenski filharmoniji?*

Ja, veste kako je. Stvar je bila sledeča. Jaz se na noben razpis nisem prijavil nikoli, na to mesto ali pa na kakšno drugo tako. Imeli so oni krizo, v tem smislu, da je takrat pokojni Gabrijelčič bil umetniški vodja, nakar je dobil mesto na akademiji in je bil naprej samo še honorarc in seveda nekako se niso razumeli, so se ga po zelo hitrem postopku odkrižali, ker honorarca se lahko. Nakar je bilo mesto prosto. In potem so bili razpisi in vem, da niso uspeli – uspeli niso zato, ker kdor se je prijavil – jaz ne bi zdaj imen kolegov, skratka znanih glasbenikov omenjal, ki so se prijavili – Filharmonija ni hotela nobenega od teh vzeti. Bil je pa v tistem času potem v. d. umetniškega vodja Uroš Lajovic, ki je bil dirigent sicer v hiši. Direktor je bil Dragiša Ognjanović, je prišel k meni ene dvakrat, najprej mi je rekel: »Kaj misliš, kdo bi bil?« Jaz sem ene par kolegov predlagal po imenu, da jih naj vprašajo, ampak očitno njihov svet ali kdorkoli je že o tem odločal, ni bil s tem zadovoljen. Nakar je rekel: »Daj bodi ti. Mi bi bili vsi za tebe.« En čas sem malo omahoval, potem je še enkrat prišel, pa me je kar zvelkel v Filharmonijo. Rekel je: »Ti daj začni, ker ... nimamo nobenega.«

In sem dobil decembra za prihodnjo sezono, to se pravi niti leto do prihodnje sezone, ne, prazen urnik z dvema imenoma, enega dirigenta, enega solista. Pa nič, prazno. No in potem sem seveda moral zelo hitro narediti naslednjo sezono in počasi sem prišel na to, da se je planiralo tudi po dve ali tri leta naprej, pač kolikor se je dalo glede na to, da je bil vedno problem, če bomo

mi imeli dovolj denarja za tiste, ki se čez eno leto ali pa dve z njimi dogovoriš. Prosiš, pa seveda kasneje dobiš potrjeno, ker je na žalost vedno in tudi letos se to ponavlja, da so razpisi tako pozni, da ti skoraj do polovice druge sezone ne veš, koliko boš imel denarja, in potem je Filharmonija ali pa podobne ustanove vedno na dvanajstinah.«

– *To je bilo vedno tako?*

To je bilo vedno tako. Nikakor niso mogli priti na zeleno vejo. Jaz tega ne razumem. Enostavno se razpiše pravočasno, ampak to – ne vem. Letos je bilo rečeno, da bo že ne vem kdaj, zdaj pravijo, da bo šele septembra. In da bo kakor za dve leti. Kar seveda povzroča dodatno zmedo. To sigurno. Bodo že videli, da ni tako enostavno. No in potem sem začel pač to delati in dokler sem jaz bil v. d., do konca tiste sezone. Potem smo se dobili prvega septembra, jaz sem nastopil redno službo, zbor kolektiva, in je direktor Ognjanović prišel pa je rekel: »Tako, meni je mandat potekel. Hvala lepa. Zdravo. Nasvidenje. Mejte se dobro.« in je šel. Noben prej ni niti pomislil niti poskrbel, kdo bo direktor naprej, nič. Nakar so se hitro zbrali in so mene izvolili za v. d. za pol leta, kolikor se je smelo, in potem so mi pol leta še podaljšali, kolikor se je tudi smelo, potem pa nič več, in nikakor nismo prišli do direktorja, ker takrat je seveda bilo še treba soglasja Socialistične zveze in tako naprej. Mene so parkrat klicali tja, takrat je še gospod Mitja Rotovnik bil neke vrste kadrovnik kulturnik na SZDL. Mi smo se poznali že od prej, ko smo enkrat bili skupaj v Sofiji, ko je bil svetovni mladinski in študentski kongres, in je bil on tudi v tej delegaciji, nas je dol spravil. Jaz sem z ansambлом imel pol večera koncertnega tam v Sofiji.

No in tako je bilo, nikakor nismo prišlo do imen. Ne bom tudi vmes rekel, da sta se dva prijavila, sem si pa jaz predstavljal drugače. Pa ne da bi proti osebam imel kaj, ampak se mi je zdelo, da niso niti v glasbi, čeprav so profesionalni glasbeniki, ampak da imajo pojma o takem poslu, kot je Filharmonija. Jaz sem rekel: »Hvala, če jih hočete, potem pa jaz ne bom več.« No, in so rekli, potem pa ... in smo tako tudi eno leto še naprej vlekli v. d. Borisa Šinigoja. On je bil pa član sveta in ga je svet izvolil za v. d.-ja tudi dvakrat po šest mesecev. No, in po dveh letih tega vsega pa gor pa dol, so me spet klicali: »Kaj pa je to zdaj? Kaj hočemo z vami narediti?« Jaz sem rekel: »Veste kaj, meni se zdi, da bo Boris, ki je iz hiše in je zelo skrben in zelo zagrizen, najboljši direktor. Dajte njemu.«. No, in potem je on dobil tudi za stalno, ne samo za v. d., in me je preživel v Filharmoniji. Še par let za mano je bil in je zdaj tudi šel v pokoj. Tako nekako je šlo.

– *In kako ste izvajali načrte, s katerimi ste prišli na to mesto v Filharmoniji?*

Ja, mislim, da se je dalo skoraj vse. Zdaj seveda, najprej so vsi pričakovali, glede na to, da sem jaz na društvu bil, pa ansambel Osterc pa to, da imam sicer izkušnje, pa tako nekaj se že spoznam, da smo ogromno po svetu hodili – to moraš tudi nekaj pač malo imeti organizacijskih spretnosti, bi rekel, vsaj vedeti, za kaj gre – in so pričakovali, da bom pa jaz same moderne skladbe dal na program. Ampak je odgovornost, a imaš ti kaj publike v dvorani ali ne, in to ne moreš, to so nekateri poskusili, pa v eni sezoni potem vidiš, da tako ne gre.

Če bi šli gledat, kaj sem dal na program, bi videli, da je bilo ogromno naših stvari, ampak vedno je bilo zraven tudi kaj za publiko, seveda. Solist je igral kaj takega popularnega. No skratka, to je šlo kar še kolikor toliko v redu. Problem je bil vedno seveda, od začetka torej, denar, jasno; ampak od začetka, dokler je še Sovjetska zveza funkcionirala, smo dobivali praktično preko Jugo koncerta ali pa Zagrebške direkcije tudi največja imena za zelo malo denarja. To so bili meddržavni sporazumi in oni so morali priti igrati, tudi če jim ni bilo všeč. Jaz sem potem z enimi parimi postal dober prijatelj in so povedali, tam ni bilo šale. Zdaj je en tak pianist, ta Gruzinc, rekel: »Ne vprašaj, po kakšnih vaseh pa po kakšnih pianinih razklumpanih smo morali hoditi in igrati zato, ker je bilo to v planu prosvetljevanja in tako naprej.« Nisi imel kaj, to si moral delati.

No, pri nas so se že dobro počutili, ker takrat smo mi bili Evropa za njih. Sploh ni bilo primerljivo. Ali pa tudi glede kar velike svobode v bistvu gibanja in lastnin in avtomobilov na koncu koncev že takrat. Skratka, to je to kolikor toliko šlo. Seveda, čim je pa padel tale Berlinski zid pa to, je pa postalo, seveda pa ni bilo s Sovjetsko zvezo ni nič več, ker država ni več to planirala in pošiljala. Moram povedati tudi to, da so mnogi naši umetniki v Sovjetski zvezi lahko koncertirali in da sem slišal marsikaj, ker pač je bilo tako – vsaka republika je lahko pošiljala svoje –, en ključ je bil in včasih so pošiljali take, ki so nam delali, pri tej visoki kvaliteti sovjetskega glasbenega šolstva, tudi sramoto. Da se je zgodilo celo to, da je – zdajle ne bom imena vedel, en kolega nekje iz Sarajeva ali ne vem od kod je že bil, je prišel k orkestru pač po tej liniji. Po prvi vaji so prišli k njemu pa so rekli: »Vi boste lepo dobili denar, lepo v hotelu bodite ta čas, ampak dirigirati tega koncerta pa vi ne morete.«. Tudi take stvari so se dogajale. To je bilo pa plansko kulturno gospodarstvo.

– *Kako je potekala komunikacija s tujino?*

Z Zapadom bolj. Ker z Vzhodom je bilo tako in tako nekakšna na neki vzajemni ponudbi med temi državami, z vzhodnimi je to dost dobro funkcioniralo.

Ampak seveda si dobil tudi izvrstne, v glavnem – zelo redko se je zgodilo, da smo tudi enga ali dva, se spomnim, da sta bila komaj komaj za silo. Ampak to se je tudi zgodilo, je pač imel prijatelja nekje tam ... Vsemogočna ustanova. So se tako bali, da bi se zamerili za te koncertante ali pa dirigente. Ker potem ... koliko je bilo takšnih tragedij, nekaj kakorkoli ni bilo v redu, po deset let ni šel nikamor. Sam oni so jih imeli tako veliko, da to ni bil problem.

Z Zapadom smo počasi začeli. Edini problem je nastajal potem pri tem, kako jih plačati, ker so bili problemi tudi v devizah plačevati. Skratka, bilo je kar veliko teh problemov. Z enim vem, da se je zgodilo, da je njegova agencija – je bil čisto soliden dirigent, nič posebnega, ampak v redu –, je zahtevala, da pride, če mu na letališču damo v roke toliko in toliko mark, kolikor je letalo stalo. Mislim, kaj takega še ne. Nikoli se nismo več s tistimi pogovarjali. So mislili, kam da gre nekam – da ne bo nikoli denarja videl ali kaj. Tudi te stvari so se dogajale.

Ampak z mnogimi sem jaz potem navezal zelo tesne prijateljske stike, ker sem se za njih kar dosti brigal. So bili tukaj, smo jih kam peljali, če je šel en dan kasneje domov, malo na izlet po Sloveniji in to, v kakšno dobro gostilno, in so bili navdušeni in so zelo radi hodili, tako da še danes, ko hodijo nekateri od teh, me vedno potem povabijo, ko pride ta prvi, telefonira takoj: »No, se lahko dobimo?« Jih je kar nekaj, pa so bili nekateri res zelo dobri.

*– Kako gledate programsko na koncerte od šestdesetih let naprej?*

Abonmajske ali ...?

*– ... abonmajske in sploh pa programsko ponudbo pri nas.*

Ja, težko rečem, takrat v tistem času so bili pač direktorji, Lipovšek vem, da je bil filharmonični direktor, potem je bil tudi Božič, a je bil še kdo drug? In so kar nekaj dajali na program, moram reč. Potem ko ni bilo več Škrjanca. Tako da ni bilo niti tako slabo.

Je pa res, da veste, problem je bil ta, en zelo velik, ki ga najbrž noben kaj dosti ne upošteva, ali ne premišljuje o tem. Filharmonija je igrala v dvorani, ki je imela 530 sedežev. Če je bil orkester malo večji, je bilo treba oder podaljšati čez en meter in prva vrsta ni bila uporabna in tako naprej. Ko sem prišel v Filharmonijo, so bili trije abonmaji, različni, in kakšen je bil zaseden tričetrt, osemdeset odstotkov. Nekateri je bil pa tudi po pol dvorane – ali pa, no dobro, dve tretjini dvorane samo. Zdaj pa veste, kaj je to za ena cifra.

In takrat pač so misli: »No, sej, če jih pa še deset ne bo prišlo, če bomo malo bolj kaj takega dali na program, domačo skladbo,« tudi noben ni kaj dosti premišljeval.

Nakar se je nam zgodilo, ko se je Cankarjev dom zgradil – to je bilo po enih dveh sezonah, ko sem jaz prišel v Filharmonijo –, da smo počasi že začeli igrati tam. In vem, da smo bili klicani takrat k predsedniku vlade, mislim, da je bil Zemljarič takrat, pa je rekel: »A tako? Vi hočete v Cankarju začeti nastopati?« Zakaj pa je potem dvorana narejena? Čeprav je bila zgrajena takrat za partijski kongres, samo da je bila narejena kot koncertna dvorana z orglami. »Ja, sem rekel, seveda.« »Ja, pa si upate? Saj boste imeli prazno,« je rekel. »Prazno boste imeli. A ni to grozno? Če imate vi tam 400, 450 abonentov, a zdaj ... veste, kaj je to v dvorani za 1400?« No, nakar sva midva z Borisom takrat se zelo zelo skupaj vzela in smo naredili tudi takšno zelo bombastično sezono. Otvoritev vem, se spomnim, je bila, je dirigiral Serge Baudouin in je v prvem delu bila *Fantastična simfonija*, ker so vsi, ki so me poznali, tudi inozemski kolegi, rekli: »Ja, madona, to se da v drugi del.« Sem rekel: »Ne, prvi del, drugi del Ravel *Klavirski koncert za levo roko* in *Bolero* na koncu.« Bolero vedno vžge.

In to je počasi začelo tako, da je bil eno leto po tem – ker je bila slovanska romantika, tako pač gre – naval tako velik, da smo odprli še eno dvorano. In potem smo zmanevrirali iz drugih dveh, ker so bili takrat še vedno trije abonmaji, smo jih potem združili, tako da je sedaj vsak po dvakrat. In to je za Ljubljano ogromno. Marsikatera večja mesta nimajo toliko publike in to teče še skoz naprej, ampak je bilo treba zelo premisliti pa se potruditi, ker vidim, recimo za letošnji program so mi rekli – filharmonični, zdaj se mi ne ljubi v to smer razmišljati hvala Bogu, že šest let sem v penziji –, da en abonma gre fajn, en pa ne. Kaj pa je? In gledaš tam – ja, dva trije programi so malo bolj tako, ljudje pogledajo, tega pa tega ne poznam, tega dirigenta in solista, uh, ta ima pa samo to, čisto neznane stvari na programu, in to takoj vpliva. To je neverjetno, kako to vpliva. Tako da je to velik problem. In ti takoj sto abonentov zgine, rečejo: »Ne.« Veliko jih je, ki imajo samo po en abonma, takrat v tiistem letu, če nastaja taka situacija, jih kar sto do dvesto zbeži na un abonma. In potem je en bolj poln, en pa prazen.

Ampak to se je še vsako leto nekako z dodatnimi akcijami rešilo. Mi smo zelo gledali in je bil velik alarm pri vpisu, kaj pa zdaj, a ta gre v abonma, un ne gre – to je žal tako. Tukaj ne moreš se iti nobene programske politike recimo, ki se jo lahko kakšen Radio gre. Čeprav jaz ne vem, koliko se jo gre, ampak, dobro. Recimo tam lahko ti vrtiš, pa ni registrirano, koliko ljudi to potem ugasne. Tukaj ti ne pridejo na koncert. To je problem.

– *Kaj pa kot poslušalec, kako gledate na program Glasbene redakcije RTV Slovenija?*

Jaz ne vem. Jaz vem, da se en kup mojih kolegov pritožuje, da ne pridejo več na programe – filharmonične. Zdaj Radio je mogoče zdajle začel ... ampak v glavnem sta imeli obe hiši vsaka neke svoje »hišne skladatelje«. Da so tam sigurno prišli v program, tukaj pa tudi. To smo mi tudi upoštevali, da je vendarle bilo nekako, čeprav so bili avtorji kot kakšen Ramovš ali pa Krek, ki so prišli na oba programa, jasno. Pa še kakšen mogoče. In ne vem, zdaj se mi zdi, da je premalo, premalo je slovenskih del, ker Slovenska filharmonija bi že skoraj morala malo bolj na to gledati.

–*Ja, za naslednjo sezono sem videl sedem slovenskih del ...*

To je že več, kot je bilo prej. Ena leta je bilo manj. Ja, to je kakor jubilejna sezona. No, od osemnajstih koncertov sedem – to se pravi niti polovica, ne?

Je pa res, veste, da je včasih zelo težko dati na program: prvič, če imate vi celovečerno delo, kakšno *Deveto* Beethovno, nimaš kaj, ali pa zdaj bodo imeli osmo Mahlerjevo in tudi nimaš kaj; potem imaš probleme z dirigenti ... Jaz sem marsikakšnega prepričal, pa mi je rekel: »Veš, ampak drugič pa ne. Ja, saj je zelo fajn skladba, ampak jaz, če že pridem k vam za te majhne denarje,« ker nam so zmeraj malo popusta dajali, ker so pač vedeli, da Slovenija ne more toliko plačati kot Švica ali pa Nemčija, »hočem dirigirati tisto, kar jaz hočem.« Tako da so ti problemi kar dosti veliki bili.

Ni bilo lahko spraviti ene deset del recimo, to sem jaz gledal, da jih je vsaj deset bilo slovenskih, ampak dobro. Kaj jaz vem. To so veliki problemi. So. Ampak dostikrat bi lahko namesto kakšne skladbe res bila tudi slovenska, lahko bi bila. In doživel sem vse sorte. Da so nekateri dirigenti sijajno naredili slovensko skladbo. Pri ene parih sem pa doživel, da so to samo preigrali in so smatrali, da je to njihova oblogacija. »No ja, pa imejte, no, če že glih mora biti.« In to je seveda tudi boleče. Si premisliš, da bi, ker uslugo veliko ne narediš komponistu s tem, da se samo nekaj preigrava, ne. Medtem so nekateri poskušali narediti ogromno stvari, in to je ta pravo.

Žal, veste, pri sodobnih skladbah so redki tisti – no kaj je, zdajle bi lahko rekel pri nas Krek –, ki se ga, nekatere stvari, velikokrat igra, ampak tudi v glavnem samo ene par takih je. Te pa pridejo, je že neka interpretacija izdelana počasi. Če pa ti eno skladbo enkrat nekdo zaigra, pa kolikor toliko solidno odigra, pa rečejo: »To je tako pa tako ...« To je še tako daleč od ene vrednostne sodbe enega dela. Predstavljajte si, da en orkester na svetu prvič igra



eno Beethovnovno simfonijo in po tistem zdaj sodiš Beethovna. Ga imajo na ploščah sicer, tisto je druga stvar. Ampak pri nas žal ni prišlo do tega, da bi se kakšna stvar izvedla – jaz sem jih poskušal tudi malo retrospektivno dajati na programe, ne samo novitete, čeprav smo imeli tudi novitete vsako leto štiri, pet tudi odobrenih od ministrstva, vsaj štiri, za štiri so dali denar. Ostalo sem pa poskušal, recimo Ramovšovo *Simfonietto*, še enkrat dati, da se to ljudje naučijo, pa *Simfonijo* od Kozine še enkrat, Lipovškovo *Simfonijo* ... Razne stvari.

Ker počasi mora to priti v eno zavest. Žal naši dirigenti – no, sej koliko pa jih je, ne, pa spet smo tam ... tuji se pa tudi ne bodo brigali za našo glasbo, jasno da ne – bi morali imeti eno vizijo, vsaj enega skladatelja ali pa par skladateljev, da bo njihov opus malo proučil, pa malo videl, kakšen je, pa se potrudil za njega. Tega ni. To so na svetu imeli. Zakaj je danes tak bum enega Schnitkeja? Ja, Kremer ga je po celem svetu razsejal in se zavzema za njega. Mi nismo imeli Slovenci nikoli nobenega, da bi se za nas zavzel. Nikoli. Tudi vem, ko sem kolege vprašal. Leskovic, Hubada, ki so šli kaj ven: »Ja, včasih poskušamo reč.« in rečejo: »Ni govora, ne morete, ni znano ime. Ne bo ljudi.« Komaj kdaj so te lahko dali na program. Leskovic svoje *Balkanske plese*, ki jih je instrumentiral Tajčević. Dobro, pa to je ena taka popularna izvozna roba. Še to ni mogel vedno dati na program. Veliki problemi.

Žal je ta svet tako urejen, da bi najraje imeli doma cedeje, zdaj hočem pa še slišati na koncertu. Zelo zelo težko gre to. Seveda se da, z eno premišljeno politiko tudi infiltrirati kakšne stvari, seveda se da. Poglejte svetovne programe. Samo na festivalih moderne glasbe oziroma na kakršnih takih bolj takih zadevah v velikih mestih, kjer je ogromno ljudi. Na Dunaju vi lahko daste – mi smo igrali na Dunaju parkrat zelo moderne programe, smo bili povabljeni. Dobro, ni čisto nabita dvorana, recimo Konzerthaus ali pa tudi v Musikvereinju smo enkrat igrali – ni čisto potem nabito glede na to, ampak mi smo igrali tam Osterca, Bartóka, še enega modernega, ker je že njihov cikel pač tak. Ampak oni imajo svojo publiko in pred nekaj milijoni ljudi in ogromnega glasbenega življenja, vi dobite toliko publike.

V Ljubljani se je izračunalo, da je to maksimalno – pogledajte koliko je še drugih koncertov. Saj en drugemu kradejo publiko, ker po dva, tri na en dan v sezoni – to je dokaj reden pojav. Ampak vendarle je do neke mere eno zanimanje, recimo vsaj za simfonične skladbe je še kar veliko zanimanje. Ampak da bi šlo to, da bi recimo Filharmonija ali pa Radio – no, Radio se je zdaj začel odpirati – še ene druge cikluse, pa tako, samo gredo igrati v cerkev, kjer je dvesto ljudi noter. Veste, to ni merilo. Ja, je tako, žal. V Cankarju bi bilo to katastrofa,

čeprav mi je žal tega. Ampak če bi Filharmonija uvedla še en dodaten cikel štirih koncertov izključno s slovensko pa tujo sodobno glasbo, bi videli hudiča. Sto do dvesto ljudi bi prišlo. In to v Cankarju deluje porazno, porazno na tiste, ki poslušajo, in na tiste, ki igrajo. Res, porazno deluje. S tem ne narediš zelo velike usluge. Tukaj je treba eno drugo rast narediti, pa ne vem, kakšno. Mi ni jasno, kakšno. Bolje je dati eno skladbo z Beethovnom skupaj na program – pa ljudje pridejo na tistega Beethovna pa tudi teme slišijo potem – kot pa samo domače. To je ta problem.

*– Kaj pa glasbeni modernizem v šestdesetih in sedemdesetih letih?*

Ja, takrat se je zelo moderno pisalo pod vplivom raznih teh sodobnih festivalov. Jaz mislim, da na nas je še največji vtis pa vpliv imela Varšavska jesen.

Na Varšavsko jesen se je potom prek Saveza kompozitorja hodilo in smo imeli vsako leto dva ali tri mogoče celo, da so šli lahko na Varšavsko jesen. To je bila era, ki še vedno traja, ampak počasi se te stvari preživijo. Tudi Zagrebški bienale, to tudi ni več, kar je bilo. Čas je blestel pod tem vplivom vsekakor zelo – so bili pa nekateri komponisti, ki se jih to ni dotaknilo. Recimo Uroš Krek mi je dostikrat govoril: »Uh, zdaj sem pa jaz tako nekaj ...?« Sem rekel: »Pa ti se držiš svojega.« »Ja, jaz tako, seveda, tako pač pišem, kakor mislim.« In njegove skladbe se igrajo danes tudi tiste, ki se marsikakšne iz tistega časa naše ne igrajo.

Je pač odvisno tudi, kakšno težo ima komponist in kaj ima za povedati. Starejša generacija se, razen Šivica in Ramovša, ni priključila. Ampak mislim pa, da se jih ni takrat glih toliko igralo kot pa recimo nas nekaj, ki smo bili malo bolj moderno usmerjeni. Samo mi smo bili zelo podjetni, mi smo imeli potem še združenje Pro musica viva, takrat en čas je kar precej trajalo in smo imeli vsako leto komorni in simfonični koncert pa še kaj. Potem društvo je začelo veliko prirejati tudi koncertov, tudi izmenjalnih počasi s tujino. Tako smo šli mi na Dunaj igrati, pa smo igrali njihov program tukaj ali pa so oni prišli. Bilo je kar precej tega.

Tako da tisto obdobje je bilo zelo živahno in mislim, da je v tistem času nastalo kar dosti dobrih stvari. Tudi počasi se je začelo to na plošče dajati, čeprav tiste long-play še takrat, in je bila kar ena serija Musica Slovenica. To smo delali mi, naše Društvo [slovenskih skladateljev] skupaj s Helidonom. Teh plošč je, jaz ne vem, ene dvajset, trideset sigurno.

Potem je bila pa ena pavza, ker je to ... pač nobeden več ni delal teh plošč in preden je pri nas se ta prišla produkcija cedejev, laserskih plošč, je en čas

trajalo. No, zdaj to poskuša društvo nadoknaditi. Zdaj imamo že štiriindvajset izdanih pa naj bi vsako leto pet jih izdali. Samo imamo pa vedno večje finančne probleme. Ker ministrstvo je pred leti še stoo odstotno to pokrivalo, zdaj pa petdesetodstotno. Kje naj mi dobimo petdeset odstotkov zraven? Od kod? Ko društvo ima komaj sproti za elektriko, pa za te zadeve ima komaj dosti denarja. Saj je to res koprodukcija z Radiom, ki daje program pa studia, Glasbeni oddelek pa Založba, samo oni denarja nič ne dajo. Saj Založba ne dobi za to denar, ga tudi nima – oni so potem samo izvršni producent neke vrste, dajo v tisk, drugega nič. Mi pa vse pripravimo. In to je velik en problem, je pa brez cedejev pa kataloga svojega – ga ima vsak komponist – pa tiskanih not v tem svetu vsak anonimnež, ker šele zdaj začenja internet. No, sej to se tudi zdaj počasi pripravljamo, že precej je izdelanega, in da bo potem ...

– *Ampak sami imate krasen katalog na internetu.*

Ste ga videli? No saj, počasi, to se bo počasi tudi razširilo, da bo od vsakega avtorja kaj več noter, kolikor se bo pač vsak sam potrudil. Pač vsak skladatelj mora tudi sam kaj narediti. To me veseli, če ste že videli. Jaz interneta nimam, ker ga namenoma nočem imeti, ker bi mi samo čas kradel. Nimam časa za to. Imam prijatelje, pa če je kaj takega, zmeraj tam pogledam ali pa e-mail, pa to. Zaenkrat imam dovolj drugega dela.

– *Vaša izkušnja modernizma ...?*

... ja, tisto kar bom jaz rekel, mnogim ne bo všeč. Veste kako, jaz sem ... dosti zgodaj smo ga mi nekako doživeli, mogoče z nekajletnim zamikom glede na Zapad pa deloma Vzhod, nekatere države, recimo na vzhodu Poljska, Romunija – Romunija, ne boste verjeli –, imamo en kup kolegov in smo imeli izmenjalne tu, oni so moderno komponirali, pa jih ni noben za to zaprl. V Romuniji ni bilo tega. Očitno jih to ni zanimalo, čeprav je bilo drugače grozljivo tam. Sem enkrat bil z ansamblom, olala ... Imam nekje zapisano, bi lahko pogledal, kdaj smo bili v Romuniji.

Tudi na Slovaškem smo imeli ta prve izmenjave in tam je bil en Ladislav Kupkovič, ki je imel ansambel Hudba Dneška, ampak on je potem emigriral v Nemčijo. Ampak ni bil zaradi tega, k' je pisal, zelo moderen, in zelo zanimivo je pisal – ne, to ne. Ampak to je k nam prišlo, mi smo hlastno to vpijali, note, posnetke, vse to, in potem seveda od začetka je važno, da je novo, da je drugače.

Potem začneš pa počasi po tolikih letih gledati, kaj pa pravzaprav to je, in moram reč, da jaz sem seveda z ansamblom imel veliko tega materiala tudi tujega, in kjer smo igrali, so nam vsilili, smo morali igrati veliko tudi tujih, in Jugoslovanov ogromno in tako naprej. Počasi začneš razlikovati. Ja, lahko da je moderno, ampak kaj – profesionalno nima osnov ali pa vse skupaj ni nič, en dolgčas. Žal še danes to velja, se mi zdi, čeprav je že marsikaj preraslo, to tudi, da je važno. Samo recimo so rekli: »A pišete dvanajstttonsko, a pišete serialno?« Sem rekel: »Ne.« »Oh,« pravi, »to pa potem ni nič.« Mislim, kakšna garancija za dobro skladbo pa je, če je napisana dvanajstttonsko ali pa serialno. Čisto nobene, čisto nobena garancija ni. In potem vidiš počasi, da pač ali v eni muziki nekaj je, pa je vseeno, kako je napisana ali pa ni. In jaz pravim, mene razen Lutosławskega zelo težko še kdo prepriča. So, ampak recimo v tisti najbolj ekstremni smeri, ki je šla res že v razgradnjo cele zgodbe, kako se glasbeni tok odvija. In še on je proti koncu življenja šel nazaj, ker je sigurno prišel do spoznanja, do katerega sem tudi jaz prišel, ampak seveda, on je bil po celem svetu izvajaj, njegove izkušnje so bile vsaj stokrat večje od mojih, je pač videl, da nekatere stvari enostavno interpreti ne požro, ker je ta tradicionalen način gibanja glasbe, en dva tri pa vse točno noter.

Saj imate vi lahko noter vse sorte komplikacije, pa kakšne, da to enostavno ljudje še vedno gojijo, in za aleatorično glasbo vem, da je bil vedno problem, jaz z orkestrskimi skladbami vem, da sem imel velik problem, s komornimi, z mojimi ta boljšimi izvajalci! No, ti so se potrudili, pa so šli noter in so pač v tem nekaj našli, medtem ko z orkestrom je bilo pa včasih seveda ... dirigent ni bil več tega ali pa ni maral ali pa kakorkoli ... in če ti prepustiš en kup stvari naključju ali pa vsaj izpisanemu naključju, ki pa ni točno na sekundo določen, se ti zgodi marsikaj. To vem, da so nekateri rekli, za kakšnega mojega kolega, najbrž so za mene tudi, kaj jaz vem: »Oh, tam kjer ima napisan, potem pa mi kar ,trilllll' nekaj igramo.« To je to. In zato je seveda ta problem, kar se tiče aleatorike.

Saj nekateri komponisti, tudi najbolj moderni, nikoli niso šli v aleatoriko, ampak so točno pisali, samo potem je prišlo do takih komplikacij, da gledaš recimo – jaz se spomnim, enkrat smo morali igrati Ligetijev *Koncert za violončelo*, ki žal, moram reč, ni vse skupaj nič, žal nič, in tudi ni noben repertoaren koncert postal, in je Palm to z nami igral na Bienalu v Zagrebu s Filharmonijo, in potem gledaš tam, pa ima recimo sedmolo, prvo noto flavta, drugo čelo, tretjo oboa in tako naprej, to je jasno, da je to neizvedljivo. To ne moreš skupaj dobiti, če se obesiš ne. Potem je pa že aleatorika boljše, ker je bolj sproščena. In potem imaš ti komponiste še danes, ki pišejo en glas v sedmolah, enega v kvintolah, enega v kvartolah, enega v sekstolah ... Dobro je, a kaj dobiš? Nekaj, kar ni skupaj, to je pa aleatorika tudi, pa veliko lažje.

Ampak to je zdaj tako, kako na to gledaš. Bistvo je, a ta stvar kaj pomeni ali ne. In moram reč, da od te množice skladb, ki sem jih slišal in tudi note in posnetke videl in karkoli, da je pravzaprav obupno malo dobre glasbe v tej moderni smeri. Seveda tudi v normalni ni ne vem kaj, jasno da ne, sigurno. Ampak to in to je začelo povzročati odpor proti temu. Smo bili na koncertu, ki je ... cel večer so bile skladbe, k' nisi vedel, ali bi šel ven ali kaj bi naredil. En sam dolgčas. Nič. Nič. Ampak je moderno.

No, sej v zgodovini so zmeraj valovi, zdaj pravijo post-, kaj že pravijo: *post-moderna* rečejo temu. Zdaj pa, jaz sem rekel: »Kaj pa je zdaj to?« »Ja, lahko pišeš, kar hočeš.« »Ja,« sem rekel: »A prej nisi mogel?« Ampak ne, začelo se je vračati na razne stare stile.

– *Kako vidite to »vračanje«?*

Ta svet, očitno, je toliko globalen pa toliko je enih sredstev, od medijev do vseh teh elektronskih naprav in ne vem kaj vse si lahko danes privoščiš, da je ratalo to en neverjeten konglomerat vsega. Ta boljši, tisti, ki imajo nekaj v sebi, bodo iz tega nekaj naredili. Kaj jaz vem? A sem vam pravil od John Adamsa, kakšen vtis je na mene naredil? Sem to razlagal?

– *Omenili ste ...*

Ja, recimo Steve Reich pa Phillip Glass, pa kar jih je še teh minimalistov, jaz sem to prvič doživel – ja, pa mislim, da glih v Darmstadt sva bila z Lebičem –, da so nam kolegi razne stvari vrteli. In Amerikanci so začeli to vrteti. En čas poslušava, pa to lušno, fino, nič se ne zgodi, mislim, vse v duru, prijazno. In to traja, traja, skoz en motivček se prepleta, skoz se ponavlja, kaj je zdaj to? To je zdaj nov stil. In moram reč, da ne vem, koga lahko zadovolji. Mislim, to je tako, kakor če bi pri Mozartu vzel spremljavo leve roke, pa bi samo tisto levo roko igral kar naprej. Ali pa kdo še kej v levo kdaj da, kakšno temo. Ampak to, to je preveč enostransko oziroma premalo. Glasba ima toliko in toliko elementov, recimo, sestavnih, ne moreš ti z enim elementom zdaj operirati, vse druge pa jih ni.

No, nakar sem bil enkrat blazno presenečen, odprem radio, Amsterdam Concertgebouw, dirigent John Adams – nisem poznal imena – na programu njegova skladba *Harmonielehre*, potem pa še dve, ampak taki v redu stvari, trdne zadeve. Zanimive, ampak ne avantgardne. In ko začne tisto, sem rekel: »No, smo pa tam. A ti si tudi eden od teh?«. Nakar je on na tem, nad tem

gor zgradil vso zadevo, od linij, do kontrastov, do viškov, do ne vem česa, kar čte. Skratka on je samo zelo popestril to noter, kar recimo en Ravel zna fino delat, Prokofjev dela. On je pač iz minimalizma izšel in je to noter dal in je pač dosegel. Čeprav moram reč, da sem potem nekaj drugih njegovih skladb slišal – rata preveč manira.

No, zadnjič na radiu poslušam, Ernest Kovačič igra na enem festivalu. Imeli so posnetke na radiu, same moderne skladbe, tudi njemu napisane. Kaj vse na violino! Mislím, lahko moriš ljudi, ampak dobro, je to dobro naredil. Nakar je na koncu imel Phillipa Glassa ali pa Reicha; ja, če ni trajalo dvajset minut, da je gonu eno in isto, potem majčken zamenjal, potem pa spet pa spet pa spet, in to dosti tonalno še. Ampak dobro, sej če bi bilo pa atonalno, bi bilo pa najbrž še hujše.

*– Je bila Violine phase?*

Točno. Ste slišali? In to traja, traja, traja, traja ... ja, na živce mi začne hoditi, ne morem pomagati. Sej je pokazal eno veliko energijo noter in noter nabil je z vsem tem, ja, v redu, ampak ... Predstavljajte si, da bi šli vsi za njim. Kakor je včasih bilo, da so vsi pisali – dobro, danes je svet preveč različen –, ampak ne vem. Pa je bilo veliko nabite muzike noter, energije je bilo zelo veliko v tistem. Samo to je že način mišljenja, on ne bo drugače mislil, ker mu je to prineslo toliko denarja pa slave, da ne vidi razloga, da bi spreminjal. Najbrž mu je to res zelo všeč.

*– Ko ste omenili ameriške skladatelje, kako ste reagirali na Cagea in sploh na njegov krog?*

Veste kako, jaz sem kar precej njegovih stvari slišal na Zagrebškem bienalu, če drugače ne. On je mislec, filozof, za nos vleče ljudi, ne, to lahko rečem. Kar je imel on tam enih stvari, to je bilo šokiranje po navadi z izvenglasbenimi sredstvi. Enkrat je imel en klavirski koncert – David Tudor je bil takrat znan pianist za moderne stvari – pa je bilo enih par inštrumentov na odru, vem. Ja, to je bilo v dvorani, so se med sabo ljudje začeli skoraj tepsti. Tam je en, ti zagrebški komponisti, nekaj vpil, da to je svinjarija, in je Bergamo ali kdo je že bil, ali je obratno, ali je on dobil, z marelo ga je po glavi udaril nazaj. »Kaj, un je tam nekaj nebogljenega po klavirju hotel praskati pa nekaj je podlagal žice, potem je šel dol pa se okoli pedala nekaj zabaval, s pedalom spodaj – ništa.« Da je drugače, pa da šokira. A bodo zdaj vsi to počeli?

Glejte včasih so godalne kvartete pisali, vsi. Zakaj? Zato, ker se je z njimi dalo kaj narediti. Ti ne moreš v tem vztrajati naprej. Stockhausen je pisal vsako leto drugačno skladbo. On ni nikoli rekel 1. sonata, 2. sonata, razen *Klavirstücke* je imel v eni seriji, ampak drugače pa: enkrat je dva klavirja prepiral, enkrat je šest glasov pelo, enkrat je imel, ne vem, to pa un in vsako leto nekaj drugega. V tem se je videlo, da je pravzaprav vse naredil v tistem, k' je mislil. Kaj je to? To ne vem. Jaz bi težko temu rekel, da je ne vem kaj.

No, potem je imel Cage – dobro tisto je znana skladba [4'33''] – še študentje na akademiji se režijo, k' še ni začelo igrati: »A to je zdaj Cage ta prvi?« To edino vedo, saj drugega tako ne vedo, so slišali kot štos. Je prišel in je imel koncert – predavanje, bi rekel, predavanje in koncert, šel gor in je govoril, in sicer eno zapleteno zadevo, ki je ni noben razumel, res eno filozofijo, ki je bila sama sebi namen oziroma je bila malo dadaistična ali kakorkoli. In so trije magnetofoni to snemali in po določenem času so začeli to predvajati in je štiriglasni kanon imel potem v zamiku toliko in toliko sekund, vse izmerjeno. In to, ko se je odvijalo, je bilo pa konec. »Kaj?« Mislim, me razumete? To so štos, nekaj mu je na misel padlo.

Zadnjič slišim, ne vem kdo je že pravil, Stockhausen ali kdo drug, da se je vsak izvajalec godalnega kvarteta peljal v svojem helikopterju in so to igrali. Dejte mir no. Mislim to je edini, ki se je to spomnil. In zdaj, a bodo zdaj vsi godalne kvartete za helikopterje pisali? Stvar gre tja, kamor nobene usluge glasbi ne naredijo, umetnosti s tem čisto nobene. Naj poskusi normalni godalni kvartet napisati, da bo nekaj povedal z njim, ne, to pa ne.

– *So bili v vaši generaciji naših skladateljev kaki odzivi na Cagea?*

Oh, seveda je bilo. Pri nas je bil za Jezovšek – Jezus kot psevdonim, samo on ni deloval pri nas. On je skupaj z enim Hrvatom imel tukaj en koncert, sta hodila okrog klavirjev pa to, mi smo se pa režali v dvorani, pa nas je bilo enih dvajset noter vse skupaj. Hec pa tak.

Ne vem, problem je v tem, da je bil razvoj prehitel in zato se seveda tudi vse vrača, k' so ostali nekje, v luft je to obviselo. Mislite, da si ne želijo, da eno tvojo skladbo še kdo ponovno v roko vzame?

– *Izvajalci ne ohranjajo domače ustvarjalnosti?*

Enostavno se ne piše več njim na hrbet. No, seveda jih ogromno piše, ampak tisti, ki so jim, ne pišejo. Bog pomagaj. Kolega, zelo spoštovan tukaj – mogoče

najbolj od vseh –, ne bom imena rekel, je napisal en trio, kjer so igrali od začetka do konca trilčke, od pianisima pa ... cel čas samo to, potem pa vprašaš: »Si užival? Boš še enkrat igral?« »Jaz sem zdaj dobil plačan honorar, zdaj sem to naredil, zdravo.« Razumete? Ne mislijo na izvajalce. Izvajalec mora imeti satisfakcijo, če nekaj igra. Poslušajte en *Koncert za violončelo* od Lutosławskega, ali pa *Chain 2 za violino*, kar je kaj zaigrati. Če pa ti tam – a sem vam rekel od tega Wolfganga Rihma – nisva govorila še ...

– Ne.

Jaz sem kupil ploščo Wolfgang Rihm, *Violinkonzert*, pa Berg *Violinkonzert*, Ane Sofie Mutter, ki jo zelo občudujem in smo enkrat z njo skupaj tudi Beethovna igrali v Evianu na festivalu. Krasna punca in krasna violinistka, ona igra fenomenalno Lutosławskega po celem svetu in ima na plošči to posneto, ena a. Wolfgang Rihm, ki je veliko nemško ime, podpiran od bank pa ne vem koga vse, pa kaj jaz vem, kakšni klani pa familije za tem stojijo, je dobil blazno denarja, da je to napisal, ona je ogromno denarja pokasirala, da je to igrala, pa ploščo so plačali. In jaz tisto poslušam. Prvič njegov komentar – to bi morala biti najlepša, najboljša skladba na svetu; kaj je on vse nabluzil, kar tako nekaj v oblakih. Potem pa tisto poslušaj pa vidiš, nič je muzika, nič je ona, ko igra, nič je, nič, veste kaj se pravi nič. Totalen nič. Ampak če boš z Nemci govoril, Wolfgang Rihm, eno prvih imen. Ker je tako lansiran. In zelo dvomim, da mu je kdaj kdo kaj takole napisal: »Poslušajte, kaj pa je to? Kaj pa je to?« Mi je zelo žal. Na to mene ne dobijo, da bi nasedel neki reklami.

– *To je posnetek z Berlinsko filharmonijo?«*

James Levine dirigira, to vem. S kom pa je to že ... Sej ni važno. To imam skupaj na plošči. To je dobro plačano. Za dober denar ljudje vse naredijo. Boulez, ki je rekel, da je treba opere zažgati, je šel potem v dirigirat v Bayreuth za dober denar. Pa Wagnerja je dirigiral, prej bi pa zažgal vse operne hiše. To je to. Bog pomagej! Pa Boulez je še eden blazno seriozen, on se ni nikoli norca delal iz muzike. On je pač pisal dolgočasno glasbo, žal, ne morem pomagati. In tudi zdaj, kar sem nazadnje njegovo slišal – na pol Debussy nastal spet. Ste slišali kaj novejšega? Jaz sem slučajno, zadnjič enkrat je bilo: »U, zdaj pa najnovejša njegova ...« Sem rekel: »A, a tako, fantje.«

To je nekaj narobe ne. Jaz sem enkrat prišel v velik konflikt z Globokarjem ravno na podlagi tega. Bili smo povabljeni, on je imel eno opero izvedeno v Mariboru, ki sploh ni bila opera. Ker zgleda, se mu ni dalo kaj delati ali jih je



malo dobesedno za nos potegnil. V bistvu je na odru samo en orkester sedel pa po raznih skupinah so improvizirali, kakor se jim je dopadlo, pa tako. V pavzi si se sprehajal, so na enih podestih stali pa namesto v ustnik je pihal v vodo s cevjo. Skratka, kar si je mogel zmisлити, karkoli. »Ja,« je povedal, »improvizirali bodo.« Prva violina bo dala en ritmični motiv, potem bodo pa drugi oponašali, potem to cel večer traja. Ne vem, zakaj je bila opera. Lože so bile vse zaprte s papirjem pa gor razne parole raznih Einsteinov ...

No, in po tistem je bila kakor okrogla miza, smo ostali ljudje v dvorani, kateri so pač ostali, in gor nas je dvanajst, trinajst bilo povabljenih, naj vsak kaj pove. In jaz sem se pač rekel, problem te glasbe je ne samo v publiku, mogoče pa v nas komponistih, da nima te popularnosti, da ne gre in tako naprej. In potem so začeli eni tam nekaj proti meni gor pa dol. En iz publike je nekaj začel, sem rekel: »Jutri je ponovitev tega. Boste prišli jutri tudi to poslušat? Če ste za to navdušeni ...« Tisti, ki so bili nad operami navdušeni, so hodili potem skoz to gledat. No, in seveda Globokar mi je to blazno zameril. Pa nisem nič, besede rekel proti njegovi mojstrovini, ki je, mislim bi jo ... ne vem. S tem res ne moreš ti ljudi pridobiti za nič, za nič. To tisto, kar so počeli. On je na koncu pet minut dirigiral en svoj štiklc, ki je bil seveda od tistega večera še edini, ki je imel malo repa pa glave. Drugače pa nič. To se je samo nekaj improviziralo pa nekaj sem pa tja, niso vedeli kaj, pa malo so gor šli pa dol, pa so šli z odra, pa eni gor. No dobro, rečeš glasbeni happening – bi bilo bolje reč.

In od tistega časa me nikjer ne more. No ja, ni važno. Tako nesramno pismo mi je pisal enkrat, da v Filharmoniji državne denarje stran mečem za to, da Beethovna dajem na program, in da se mi bo vrat že zlomil, ker tako gledam nazaj v preteklost. Zdaj ne bi smel Beethovna dajati na program v Filharmoniji, ki je mogoče najbolj koristen za orkester. Če hočeš orkester vzgojiti, morajo Beethovna veliko igrati, ampak z dobrimi dirigenti.

Seveda veljam zdaj za odpadnika, me to čisto nič ne moti, ker jaz sem po eni določeni dobi pač te aleatorike prišel do tega, da sem se zasitil s tem in da tudi z izvajalci ni več tako enostavno, posebno z orkestrom. Jaz ima še en kup skladb neizvedenih zato. Se je pa bilo zelo težko vrniti nazaj in tudi eno obdobje imam čudno tam vmes. Ampak začelo mi je manjkati razvijanja motivov in tako naprej, kar sem sicer tudi v aleatoriki počel. To sem jaz skoz počel, ampak vendarle neke forme v aleatoriki ti ne moreš postaviti.

To je zelo težko reč, kako in kaj. Mene je seveda tudi začelo potem zelo motiti to, ko sem prišel v Filharmonijo, to je bila velika krivda na tem, da sem v Filharmonijo prišel v službo oziroma vzrok, da sem začel spet malo drugače na to gledati: da je velik problem, če orkester ne zna dobro skupaj igrati. To

naš orkester – noben tukaj v Ljubljani – še vedno ne zna. Kakšen dirigent jih pritera do tega, sami od sebe pa tudi približno ne. Vi poslušajte eno Dunajsko filharmonijo, pa vidiš, da tam skupine – pihalci bodo vedno skupaj med seboj igrali, pri nas en tja en tja, trobila en tja ... tega nimajo. In zdaj bi moral biti en res vzgojitelj, da bi jih pripravil do tega, da bi se toliko nivo dvignil, da bi se sami zavedali. To zunaj ta veliki orkestri zaradi sebe igrajo dobro, ne zaradi dirigentov. Pri nas pa pravijo: »Kaj hočemo, s tem dirigentom se tako ne da.« Dunajska filharmonija pa pravi – to je zdaj bolj anekdotično – »Kaj pa je dirigiral un z vami?« Pa odgovor: »Ja, ne vem, mi smo igrali to.« Kaj je un dirigiral, ne vemo – mi smo to igrali. Dobro, to so tudi njihovi snobizmi, večvrednostni kompleksi, ampak je tako.

In to me je začelo pač, da je to ena od hudičevih vrlin, če dobiš ta prvi orkester, da skupaj igra, potem pa še druge. Seveda kvalitete mora imeti, ampak recimo že tukaj je problem, in sem začel pisati spet v taktih ... S tem da, če komu ni prav, imam ogromno aleatoričnih skladb. Ampak moram reči, odnosa do muziciranja nisem pa nikoli spremenil. Jaz sem v aleatoriki, če poslušate moj *Violinski koncert* ali pa kaj drugega, ima pa nekaj violina za zaigrati in to sem jaz vedno imel, v vseh obdobjih. Zato imam veliko tudi koncertantne glasbe, to je tudi, ali pa solistične, pa take, da pač en inštrument res lahko nekaj, da tudi skupaj drži stvar. Da se stvar skupaj drži. Ker če ti samo nekaj prekladaš, bogi Weber, kolikor je fin, ampak če poslušáš, je ena krasna logika vse to, ampak on je prišel do konca nečesa in potem so tisti njegovi posnemovalci toliko časa v bistvu ga ponavljali. A lahko rečeš, da to je zdaj ta komponist, njegov, njegova glasba? Ni. On jo je razbil v atome. Bogi Stravinski, ki ga je tako obrajtal, imaš zadnje skladbe, ki jih noben ne igra. Noben jih ne igra, pa taka, tak um, tak praktik, tak um, tak genij, kot je bil Stravinski. Očitno je on dokazal, da ne gre to. Sploh pa tukaj Alban Berg stoji [kot ta], ki je tej šoli dal sploh veljavo. Že Schönberg je malo preveč v svoji naturi nekaj tako, kako bi rekel, posiljevalskega. Poslušati je mučno marsikakšno njegovo stvar. Medtem ko Berg – ja. To je tako, nimaš kaj.

– *Kaj pa devetdeseta leta ...?*

Prvih pet let sem bil še v Filharmoniji, zdaj bo že šest let, kar sem v pokoju. Veste, najbrž sem bil malo predolgo tam, šestnajst let tako rekoč – tri mesece manj kot šestnajst let in se počasi začne nabirati v tebi, da imaš tega dosti, in z ljudmi je problem, z mnogimi.

Orkester je toliko zapleten sestav, da ne more zmeraj vse biti idealno; potem se počasi tega nažreš. Bi kakšne stvari se vam prav čudne zdele, da je to

mogoče. To se je velikokrat pokazalo na turnejah, mislim kultura obnašanja, slavni filharmoniki.

Mladina je zdaj malo boljša, mi smo imeli takrat pač še toliko tistih ta starih, ki so nekateri bili čisto nemogoči. Sploh ne vem, nisi mogel nič pametnega narediti. Krdelo slabo vzgojenih primitivcev, s svetlimi izjemami seveda, samo te niso nikoli prevagale.

Ja, potem imaš počasi tudi vsega tega dovolj. Pa tudi vidiš: zelo te razočara tudi to, kako orkester recimo ceni kakšnega dirigenta. Naši so zdaj v fazi, k' jim je vseč tisti dirigent, ki jih hvali. Pa če naredi z njimi potem kaj ali ne, ali jim pusti, da tako igrajo, kakor pač znajo – in tisti je ta boljši. Če pa je eden strog pa zahteva in je potem celo malo nesramen, tisto je pa potem katastrofa. Ampak da je nesramen, je po navadi bilo upravičeno. Ne vsak, ne. So različni karakterji, imate dirigente, ki so strah in trepet, ampak recimo če pač naredi potem fajn koncert, potem prideš do tega, da so včasih igrali proti svoji volji dobro zato, ker ga niso več prenesli, dirigenta; to je bil recimo Simonov, ker so ga sovražili, večina že zato, ker je bil nesramen z njimi, ker je rekel: »Veš, jaz petkrat nekaj rečem, ja, kaj je zdaj to? Je to profesionalno? Ni!«

In tako naprej. Saj je bilo tudi z drugimi dostikrat tako, da so v bistvu hvalili tiste dirigente, ki niso čisto nič naredili, nobene muzike ni bilo, nič ni bilo, vse skupaj en dolgčas. Ta je bil krasen, ker jih je hvalil, ker dirigenti so – moraš biti kar diplomat. Kakšne vrste diplomat si, je pa druga stvar. Razen ta boljših, ki rečejo, »dobro, potem pa jaz v tem orkestru nimam kaj početi, če je to nivo,« večina rada pride še enkrat. Še enkrat pridejo, če je vse lepo v redu, žal, precej tako tako.

Saj so zdaj tudi pogruntali, ene par dirigentov, ki so jih ta prve toliko hvalili, da pravzaprav to ni bilo vse skupaj nič. Potem se pa eno z drugim to nabere in imaš počasi dovolj, ne glede na to, da sem jaz že tudi bil star toliko, da sem si dokupil službenih let, zato da sem šel dve leti prej v pokoj, kakor mi je bilo treba it, čeprav sem imel še dve leti mandat, ampak sem šel raje v pokoj. Dosti. Boris je bil čisto fertig, je rekel: »Lepo te prosim, ne naredi tega.« Sem rekel: »Veš kaj, enkrat je treba. Dost imam.« Tako. Saj sem bil res predolgo, sigurno.

– *Kako da vas ni zamikala tudi vokalna glasba?*

Ja, mene tekst ne pripravi do tega, da bi ... Zbori, zanje moraš imeti eno čisto drugo izkušnjo. Jaz sem inštrumentalist, vedno mi je bilo to blizu. Mene zanima, če en fajn igra en koncert. Kaj z glasom lahko počneš, ne vem. Sicer

imam eno kantato, k' sem se mučil dovolj dolgo let z njo, saj imam še ene dve tri stvari mogoče. Tudi eno kantato zbora imam, so jo tudi enkrat snemali za Radio, pa en ciklus za mezzo ali pa kakršenkoli glas, no v tem obsegu pa harfo. Tisto me je pa tekst toliko premamil; to je Vasko Popa, če poznate, srbski pesnik romunskega porekla, ki je bil zelo v nemilosti – saj je umrl medtem. Ampak je srbski in ima fenomenalno poezijo. Pre igre [Pred igro, 1956] je naslov, ampak tak serialističen tekst, fenomenalno. No tisto sem šel delat. Drugače pa, za to moraš čisto drugače misliti, v drugo smer.

---

## Milan Stibilj

*(Pogovor je potekal pisno avgusta 2001 in se nadaljeval pisno leta 2002.)*

### **O Milanu Stibilju (2. november 1929, Ljubljana – 26. februar 2014)**

Milan Stibilj, po izobrazbi psiholog, skladatelj, publicist in kulturni delavec, je na Filozofski fakulteti v Ljubljani študiral psihologijo, na Akademiji za glasbo v Ljubljani pa kompozicijo pri Karolu Pahorju. Izpopolnjeval se je v Zagrebu na Muzički akademiji pri Milku Kelemenu, v Utrechtu, Berlinu, v sezoni 1973/1974 je predaval na Université de Montréal, po vrnitvi v domovino je igral violino v nekaterih orkestrih, v letih 1976–1991 pa je bil zaposlen na Ministrstvu za kulturo Republike Slovenije.

Zgovoren je komentar enega Stibiljevih mlajših stanovskih kolegov Črta Sojarja Voglarja. O Stibilju je 4. januarja 2021 na spletu objavil naslednji zapis

»Današnja objava: Milan Stibilj (1929–2014) je bil nekakšen osamljen jezdec v slovenski glasbeni ustvarjalnosti, precej konfliktna in težavna osebnost, skregan praktično z vso slovensko glasbeno sredino. Na stara leta je v Sloveniji prepovedal izvajanje svoje glasbe in zelo nerad dovolil muzikološko in teoretično raziskovanje, saj je bil mnenja, da v Sloveniji nihče ni zmožen pravilno oceniti njegovega razmišljanja in procesa glasbenega ustvarjanja. Na njegovi še vedno delujoči spletni strani <http://www2.arnes.si/finearts/stibilj/ms-cd/entry.html> je tudi njegova osebna avtobiografija, kjer si lahko vse preberete.«

**Pogovor z Milanom Stibiljem** se je odvil po naslednjem odgovoru na moj dopis avgusta 2001.

Dragi gospod Stefanija,

z »malo« zamudo zaradi neprijetne zaposlenosti Vam pošiljam besedilo, ki naj velja kot začetni poskus najinega sodelovanja.

Težko je reči, da so se slovenski glasbeniki (tudi tisti »organizirani«) kdajkoli sploh ukvarjali s politično ali strokovno problematiko, saj praviloma niso reagirali na kakršnekoli nove ali vsaj v okviru komunistične ideologije modificirane ideje, torej tudi ne na področju pravoverne totalitaristične politike. Glasbeniki so predstavnikom politične strukture (za katero je kultura predstavljala zgolj dekorativno sestavino njihove politične stvarnosti) prav hlapčevsko govorili tisto, kar so želeli slišati in kar je bilo združljivo s trenutnimi političnimi direktivami, pri čemer so brez lastnega vsebinskega potenciala praviloma skrbeli le za osebno materialno korist in za uveljavljanje lastne pomenljivosti. Pri tem se niso izogibali političnemu in strokovnemu obrekovanju svojih kolegov, če se jim je zdelo, da ti lahko kakorkoli ogrozijo obstoj njihovega položaja in privilegijev (kar se, mimogrede rečeno, dogaja še danes in kar je pravzaprav tudi značilno za provincialnost totalitarizma, s katerim se Slovenci, ne da bi se očitno tega sploh zavedali, še vedno nenehno soočamo). Zato je za vse povojno razdobje pomenljiva usodna odsotnost prizadevanja za teoretično študijsko delovanje (še posebno na najbolj občutljivem področju ustvarjalnosti), saj je naša glasbena miselnost ostajala na ravni vzorov (zdi se, da posebno češke) romantike 19. stoletja in pa ceciljanskega gibanja (kot edinega glasbeno-teoretičnega prizadevanja v celotni zgodovini slovenske glasbene kulture) in se je tako lahko brez najmanjših težav prelevila v tako imenovani socialistični realizem z značilnostmi nekakšnega romantičnega folklorizma in strokovne »preprostosti« ter s kasnejšim prehodom v (s strani politike krepko podpirano) »oktetomanijo« ter tako rekoč neposredno v današnjo narodnozabavnost. Stroka je torej strokovno odpovedala in je zato obravnavanje naše glasbene dejavnosti ob preračunani izolaciji naše »majhnosti« tudi prepolno mitov in legend, ki še danes onemogočajo jasno in nepotvorjeno predstavitev glasbene zgodovine in še posebno sedanosti ter soočanje z manki in s tem tudi možnosti za zavestni strokovni razvoj našega glasbenega okolja.

Pogovor je potekal 10. julija 2001

*– Začel bi z vašo izkušnjo, da slovenski glasbeniki oziroma skladatelji nikoli niso imeli neke politične družbotvorne vizije.*

To je velik problem. Mislim problem. Vi morate vedeti, da je glasba na vrhuncu abstraktnosti. Ni res? In zato je glasba enakomerno uporabljiva na vseh plateh političnih. Tako da vi ne morete neke ideje preko glasbe realizirati. Ali pa prikazati. In na žalost je tako, da so glasbeniki tudi po izobrazbi dosti omejeni. Kar pogledjte. Mi imamo enega kolega, ki je šel študirat glasbo zato, ker ni bil za nobeno rabo. In ljudje, grozno radi, se ukvarjajo z glasbo, ne pa s teorijo glasbe ali pa bi rekel z enim strokovnim pristopom do glasbe. Predvčerajšnjim sem poslušal intervju nekega filmarja, ki na gradu eno razstavo dela. Veste za njega? Torej nakladal je na televiziji do onemoglosti. In je med drugim rekel, da če bi še enkrat živel, kar sicer ne verjame, ampak če bi živel, bi bil rad komponist. In to je veliko ljudi. In mene to zmerom nekako razburi. Ker komponist biti ni, da rečeš, »bom komponist«, ampak je eno zelo široko območje obveznosti in dela. To ni tako enostavno. Recimo jaz sem zadnji intervju televizijski od Leskovica, dirigenta, poslušal. On je tudi rekel, če bi še enkrat živel, bi za njega najlepše bilo biti komponist. Ni pa pomislil, da je on bil, bi človek rekel, zelo sproščen, da je bil zelo talentiran, ampak da ni niti najmanj bil tak študijski tip, kakor bi komponist, vsaj po tistem, kar jaz smatram za komponista, moral biti. Zato so tudi ... no so tudi izjeme, se tudi politično angažirajo nekateri, je pa to ena velika manjšina. Mislim, da je razlog predvsem v tej abstraktnosti.

*– Ob tem pogosto poudarjate strokovnost. Kako jo razumete kot nasprotje neke amaterskosti, poljubnosti, nestrokovnosti?*

To je sedaj čisto enostavno. Če hočem enostavno razložiti; strokovnost je to, da se pri vsaki akciji ali pa pri vsakem prijemu vprašaš: zakaj in kako? To je strokovnost. Ti moraš vedeti, zakaj nekaj delaš. Zato sem jaz zmeraj gledal kompozicijo kot izvrševanje nalog. Ne kot pisanje lepih pesmic, ampak kot izvrševanje. Zmeraj sem imel neko nalogo, zdaj bom pa tako naredil. Včasih sem imel nalogo, zdaj bom pa nekaj čisto preprostega naredil. Pa mi ni ratalo. Ker kakor hitro sem začel delati, sem rekel, to je bilo pa že tam uporabljeno, to je bilo pa že tam ... in je bilo že spet nekaj takega, da je bilo za večino ljudi nerazumljivo in nekaj nedojemljivega. Tako da strokovnost je znanje, podlaga za strokovnost je znanje. In to ni samo znanje glasbenih sestavin, ampak

tudi dodatno znanje. Angažiranost človeka, angažiranost v nekem odnosu do človeka, do soseda ... Ko sem bil vprašan, kako si predstavljam nek razvoj, vi slišite danes o čustveni inteligenci. To je zame blef, čustvena inteligenca. Ker čustvo je fiziološka pogojenost. Inteligenca je pa nekaj drugega. Inteligenca je sposobnost primerjanja, sprejemanja, dojemanja itn. Zato jaz govorim ne o čustveni inteligenci, ampak o socialni inteligenci. Jaz mislim, da je socialna inteligenca tisto, kar ljudje potrebujemo. To se pravi: kontrolirano delo s spoštovanjem vse okolice. Socialni odnos. Ker pol bi bilo nemogoče, pol mi nobenega sodišča v Haagu ne bi rabili.

*– Kako razumete potem pojem glasbene inteligence, ki ga je v psihologiji lansiral Howard Gardner?*

Poglejte, kaj je inteligenca. Jaz sicer nisem strokovnjak, in če ste že moj študij psihologije omenili, je imel ta direktno zelo malo zveze z glasbo. Indirektno že pozneje. Ker študij glasbe mi je odprl neko, kako bi človek rekel, drugačno možnost »handlanja«, delovanja, neko razširjeno. Inteligenca je v bistvu sposobnost dojemanja in primerjanja tistega, kar dojameš. Preprosto povedano. Sicer pa, kaj je inteligenca? Vi veste, da v psihologiji rečejo, da mi merimo inteligenčni kvocient, merimo nekaj, kar ne vemo, kaj je. To je zelo problematično, ampak zato bi jaz namesto inteligence rajši uporabil intelektualni izraz, ker je približno isto. Tudi intelektualizem pomeni zame nekaj, kar ... uporabiti inteligenco recimo. Preprosto.

*– Če se vrneva na vaš študij, kot violinist ste nekaj časa ...*

... jaz sem bil zelo veliko violinista. Jaz sem bil trinajst ali štirinajst let v Operi violinist. In sem bil celo talentiran violinist, ampak me je naša šola očitno ... je bilo več faktorjev. Jaz sem veljal kot izjemen talent takrat. Sem bil pa fizično ne zadosti, bi rekel močan, da bi eno tako težko fizično delo, kot je igranje violine, lahko suvereno obvladal. Po drugi strani pa tudi naše šole niso bile pol hudiča vredne, jaz ne vem, kako je to danes, ampak jaz sem imel težave. Jaz sem zelo veliko delal violine, po par ur na dan. Tako da sem velik časa tudi porabil, kar ni izgubljeno. Ni izgubljeno. Sem imel težave z intonacijo. In sem profesorja vprašal, zakaj slišim vse, ampak ne morem tehnično spraviti skupaj. Je rekel: »Veste, nekateri celo življenje ,fouš' igrajo.« To je bil odgovor. Ni kaj narest. In pol zgubiš veselje. Ker ti slišiš, kako ga fušaš. No, in pol sem enkrat vmes, leta kasneje, sem z enim violinskim pedagogom prišel v stik, nekje v Nemčiji je bilo, in sem mu pravil to zgodbo. »Ah,« je rekel, »gospod



Stibilj, zadeva je bila čisto enostavna, malo vam bi moral roko premakniti. Za par milimetrov obrniti roko, pa bi bilo dobro.« To je to. In to moraš vedeti. To je tisto, kar jaz imenujem profesionalizem.

– *Vam je izkušnja violinista pomagala kot skladatelju?*

Ogromno. Jaz moram reči, da ogromno. Jaz sem bil grozen na klavirju. Jaz sem z veliko težavo igral nekaj, kar je bilo pošastno. Na diplomski so ugotovili profesorji, da ne bom nikoli pianist. Kar sem z velikim olajšanjem in, bi rekel, priznanjem sprejel. Namreč moj klavirski študij je vreden posebne obravnave. Ampak, če se vrneva na violino, moram reči, da sem imel nekaj tega, kar drugi niso imeli. In to je en izostren smisel za linijo. Mislim, da mi je to violina dala. Tako da imate pri meni, pri vseh skladbah, imate zelo zelo poudarjen ta element linije. Tudi tiste, ki so, bi rekel, najmanj sprejemljive.

Tako mi violina sama ogromno pomaga, igranje v orkestru tudi za inštrumentacijo. Jaz nisem imel problemov. Jaz sem imel probleme samo s tolkali. Sovražil sem tolkala. Pol sem imel pa življenjski uspeh s tolkali. Nisem jih maral in v mojem prvem koncertu, to je bila prva orkestralna, sploh ni nobenega idiofona, niti timpanov ni. Mislim da niti timpanov. Ni tolkal, ne. Ker enostavno jih nisem slišal. Ker jaz sem zmeraj delal samo tisto, kar sem kontroliral. Jaz tolkal enostavno nisem slišal. Ko sem prišel v Zagreb h Kelemenu, mi je dal eno domačo nalogo, naj naredim neko ritmično strukturo, nekaj takega, je rekel: »Vi imate pa grozno veliko smisla. Bi vi naredil eno kompozicijo za tolkala?« Jaz sem rekel: »Ja, zakaj ne, šola je šola, ne?« Nakar sem šel in sem orkestru pred vajo se usedel na stol od tolkalca in tolkel na bobne, na činele, na vse tiste inštrumente, in sem poslušal. Tolkel, tolkel in poslušal. Kako to zveni. Kako zveni, če malo drugače udariš, kaj je to, kaj je ono ... in naenkrat se mi je ta občutek za tolkala odprl.

– *Omenili ste Milka Kelemena. Kako se spominjate tukajšnjega študija glasbe?*

Kako bi to opisal? Torej, predvsem je povedal, kako se mora komponist obnašati, da skladbo proda. To je bil snovni punkt, bi skoraj rekel. Je pa, kot rečeno, za tolkala ali pa take stvari imel izredno izostren občutek.

– *Kelemen?*

Kelemen, ja.

– *Kako je bilo pa s Pahorjem?*

S Pahorjem je bila velika tragedija. To sem vam že povedal. Moram ponoviti? S Pahorjem ... jaz sem skos hotel na kompozicijo pridet. To so bile blazne težave. Jaz sem hotel pravzprav k Škerjancu pridet. Ampak takrat je bilo tako, da je bil Škerjanc zaseden, Pahor ni imel pa nobenega, in ker je bil, bi rekel, politično prvi, če lahko tako rečem, so skrbel za njega, da bo vsaj enega učenca imel. Zato so tudi mene vzeli. Jaz sem prišel zato na Akademijo; živ krst ni skladb pogledal, to je bilo prvo, bi rekel, razočaranje. To jih sploh ni zanimalo. Njih je zanimalo na Akademiji: samo da bo Pahor imel enega učenca. In ker sem jaz bil na strelni listi, sem jaz prišel not. No, nakar sem imel že takoj prvo uro pri Pahorju incident. In sicer to, kar sem vam že povedal, ko sva gledala moje pesmice, tiste prve poskuse, je on hvalil, jaz sem pa kar naprej iskal eno napako. Zmeraj sem iskal, kaj bi se dal boljše narediti, to je moja obsesija pravzprav. Kaj bi se dalo drugače ali pa boljše narediti, ker zame je bila kompozicija zmeraj naloga. Kaj narediti, nekaj, kar še noben drug nima. To je bila obsesija. No, jaz sem kritiziral tiste svoje kompozicije, on jih je pa hvalil. Nakar sem prišel v pisarno enkrat, dva dni kasneje. Pa mi pravi tajnica: »Ste vi ... kaj pa imate za en cirkus s Pahorjem?« Sem rekel: »Ne vem, nimam pojma.« Je rekla: »Tle je prišel čisto razburjen, da ne mara učenca, ki več ve kot on.« Sem rekel: »Kako ,več ve‘«? Jaz sem bil čisto zelen takrat, še nisem poznal teh štosov. No, izkazalo se je res, da je bil on blazno prizadet, ker sem jaz lastne kompozicije kritiziral. In pol sem se mu opravičil za nekaj, kar nisem vedel, da sem naredil, in sva se, bi rekel, pomirila, ampak strokovno vzeto, praktično nisva imela nobenega stika vseh pet let študija kompozicije.

– *Torej niste hodili tudi na predavanja ...*

... ni bilo predavanj, srečanja so bila to. Jaz ne vem, mislim, da zadnja tri leta sem ga samo na izpitih videl. Je bil pa zanimiv. Ko sem mu prinesel to simfonijo svojo, ki sem jo naredil brez njegovega sodelovanja ali pa kontrole ali pa karkoli, je blazno hvalil. Na izpitu je pa zmeraj rekel, in to za vse skladbe, da prihodnja bo pa boljša. Da ta ni tista, kakor si on predstavlja, ampak prihodnja bo boljša. Tako da je bil pravzprav v nasprotju s Kelemenom. Kelemen me je pa presenetil. In on me je ... tam sem videl, kako to dela. Naredil sem eno šolsko kompozicijo za orkester, ki jo je tam Zagrebška filharmonija igrala, v šolski produkciji.

– *Katera je bila to?*

To je nekaj, kar jaz sploh nimam v svojem seznamu. Ne boste nikjer videli ta *Verz*. Čeprav mislim, da piše tudi *V verzu*.

– *Mislím, da ne.*

Ne? Se ne spomnim. Saj ni važno. In je Kelemen po tisti izvedbi hodil od enega do drugega, ga pogledal prav neumno vsazga v oči – to je bil njegov sistem, je rekel –, to je nekaj, kar sem se pri njem naučil, pa nisem nikoli uresničil, da moraš biti blazno neumen do drugih ljudi, da te sprejmejo. No in je hodil od enega do drugega, ga neumno pogledal v oči, naiven obraz naredil, rekel: »A ni to krasna kompozicija?« In ni mu drugega mogel reči kot: »Ja.« To je neverjetno. Veste, kako taki štosi delujejo. Za razliko od Pahorja, ki se mi je ... zmeraj se mi je na en način odpovedoval. Ne vem, a je hotel na ta način svojo veljavo poudariti, po mojem je to bilo. Po mojem je bil to kvečjemu kompleks.

– *Vaše izkušnje v tujini? Po študiju pri Kelemenu imate precej izkušenj zunaj ...*

Ne bi hotel spustiti časovne odnose, ker so zelo važni. Jaz sem bil 1966 v Holandiji. Je res? 1966, ja.

– *1964-tega ste bili pri Kelemenu?*

Moment. Ja.

– *In to ste eno leto delali?*

1963/64. Točno. Takrat sem jaz ... oh, saj to je bila tudi zgodba. Prosil sem za štipendijo in sem jo dobil. In sem se vozil v Zagreb, ker sem bil tu v službi že takrat. V Operi. In sem se vozil v Zagreb enkrat na teden in sem bil že diplomiran v Ljubljani in sem pravzaprav šel samo na privatne študije. Ampak Kelemen je tudi rabil študente na akademiji. Zmeri sem bil izkoriščen. Kanonfuter, kot rečejo. Je rekel: Mene bi zelo veselilo, da bi se vpisal na akademijo.« Sem rekel: »Jaz načeloma nimam nič proti, samo prosim vas, klavir – roke stran.« Ker klavirja sem se pa bal kot hudič križa. No in sva naredila tako, da so me v zadnji letnik vpisali z vsemi priznanimi izpiti vključno s klavirjem. Tako da sem samo kompozicijo delal. In sem na koncu leta diplomiral in skoraj odletel na diplomu. Saj sem pol deset pik dobil, ampak bil je kraval, ker mislim, da je bil na tem testu tudi ... ne vem, kdo je že bil. Predložena je bila tudi študija za tolkala. In to je bil zmeraj problem, ali je to kompozicija ali ni kompozicija. Tisti so rekli, da taka tolkalna ni kompozicija, ergo – ne priznamo. In je en demonstrativno šel iz komisije ven.

– *Se ne spomnite, kdo?*

Ne. To pa ne morem reči, kateri je bil. Mislim, da je bil Cipra. Ne vem, ne bi hotel ... rajši nič. Dejstvo je, da je odkorakal ven iz sobe, ampak pol sem vseeno dobil desetko.

– *Koliko različne glasbe sta v petdesetih in šestdesetih ponujala Ljubljana in Zagreb?*

Kako mislite to, kot različne glasbe?

– *Koliko ste bili na tekočem z vsemi novimi glasbami?*

Veste kaj, tukaj sem zadnjič bral eno analizo od bivšega kanclerja nemškega. On je rekel, vi si ne predstavljate, kaj je informacijski totalitarizem. Dobiti eno partituro iz inozemstva: to je bil en postopek, ki je trajal v nedogled. Ker je nisi mogel. Danes je čisto drugače. Jaz vem, ko smo delali godalni kvartet in sem partituro Debussyjevega *Godalnega kvarteta* iskal. Sem pisal teti v staro Gorico, v Italijo, teta seveda ni imela pojma o tem, potem sem dobil tisto partituro po enih čudnih poteh. Mi smo živeli izolirano, mi smo živeli v informacijskem totalitarizmu. In to je pomenilo, ne biti informiran, kaj se po svetu dogaja. Poleg tega pa, veste kaj, če ste šli v Nemčijo in če si rekel, da si iz Jugoslavije, so te najprej vprašali: »Imate pri vas sploh kakšno glasbo?« Meni je Kelemen rekel: »Veste, to je grozno težko za Jugoslovane. Če pride s Poljskega, pa pride na nemški radio en komponist, Poljak, pa reče: A komponist, a imate kakšno skladbo za izvajati?« Če prideš iz Jugoslavije, so ti rekli: »A pri vas sploh imate glasbo?« To je bilo že vnaprej zelo problematično.

– *Do kdaj je trajala ta informacijska blokada?*

Začela se je 1945-ega leta, po vojni takoj, s tem političnim terorizmom. Potem se je pa počasi, takrat ko sem bil jaz v Berlinu, to je bilo kdaj? 1967/68, ja, konec 1967-ega, takrat se je tudi pri nas odprlo. Recimo naenkrat so bili v trgovini mikserji. To je bil dogodek, mikser kupiti v Ljubljani. Jaz sem se recimo zanimal za film. In smo amatersko snemali. In smo mogli vse skupaj pustiti, ker nismo mogli filma kupiti. Ga ni bilo. In to je bila, cela generacija, bi rekel, dve generaciji, pravzaprav, so bile onemogočene na ta način. Razvoj je bil onemogočen. Zato jaz tisto Ukmarjevo zadevo opozarjam ...

– ... *jo še vedno iščem ...*

Poskusite dobiti. To je tipičen primer, kaj se je delalo. In pol, pri nas smo imeli še to mentaliteto ostati zaprti, tako da so še glasbeniki sami politikom pomagali. Tle je bil Škerjanc najbolj odprt, bi rekel, kar je neverjetno. Ampak Škerjanc je bil najbolj razgledan. Ker vsi ti študiji naših profesorjev glasbe v inozemstvu so bili po mojem mnenju zelo sumljivi. To so bili vse neki tečaji ali pa neki obiski pri znanih profesorjih, manj znanih, recimo pa Osterc. Ta odnos je bil totalno zgubljen. Ni res? Medtem ko Škerjanc pa je imel te pariške študije za sabo. In on je bil izredno razgledan.

– *Je ob Škerjancu izstopal še kdo? Kot glasbenik, skladatelj ...*

... pred vojno je bil Osterc tisti, ki je bil zvezda pri nas. In tukaj je bil ... še danes to čutite – nasprotje Osterc pa Škerjanc. Še danes se to občuti. Ker Osterc je imel ogromno, ogromno zaslonbo pri svojih učencih in to je bilo zanimivo; Osterc je bil genialen, čist, brez ... ampak njega je ta študij v Pragi totalno pokvaril. On je padel v Hábove kremplje, bi človek rekel, prevzel njegove, te primitivne tehnike, kompozicijske, skrajno primitivne. Dogajanja, kar je pri nas totalno neraziskano. To je vaša naloga zdaj, da to raziščete, kaj je on delal. Ker po mojem mnenju je Osterc bil ene vrste žrtev. Jaz sem poslušal njegovo opero ...

– *Krog s kredo?*

Ne, ne, prvo opero, ki jo je napisal, preden je šel na ... po Prešernu. No, saj ni važno. In tam pri vsej preprostosti sem jaz dobesedno čutil en izreden talent. *Krst pri Savici*. To je prej ... mislim, da je komponiral, morate preveriti te moje informacije. Kar vam govorim, je zelo sproščeno. On se je pokazal po mojem občutku za izjemno talentiranega. Poleg tega je bil visoko inteligenten, duhovit in socialno angažiran. On je bil socialno angažiran. Je imel pa eno težavo, da ko je šel v Prago, po mojem mnenju je bilo to tako, on je bil učitelj in ni imel nobenih predštudijev in ni mogel na legalno akademijo it, na legalno kompozicijsko šolo je šel. In je prišel v kremplje tega bumbarja od Hábe, ki ga je totalno pokvaril.

In jaz sem velikokrat premišljeval, zakaj je imel on pri naših ljudeh tako veliko podporo. Ker Škerjanca so odklanjali, zmeraj. Več ali manj. No, in sem prišel do tega, da je zadeva čisto enostavna. On je vsakega pohvalil rad. On je ... to mi je Pahor pripovedoval. On je rekel: »Joj, krasna skladba. To bomo pa mi

v Argentino poslali pa bojo tam izvajali.« In je imel veliko teh mednarodnih stikov in je pošiljal te kompozicije ven. Po mojem mnenju je dobival nazaj samo kakšne programe ob koncertih, ki jih nikjer ni bilo. To je moja hudobna ... hudoben sum.

In zato je bil za celo generacijo ... je bil on, bi rekel, ene vrste opravičilo. Cela generacija je živela ... reciva enega Šivica, on je živel od tega, ker je edini človek, ki ga je kdaj pohvalil, je Osterc. Pa še nekaj, on je prinesel to tehniko dodanih tonov, ki je, bi rekel, skrajno primitivna in jo lahko vsak dela.

Bravničar je vedel tukaj anekdot in jaz bi še danes se zjokal, da nisem z njim, jaz sem bil enkrat pri njem, ko sem eno oddajo televizijsko delal o njegovi skladbi in kaj mi je on takrat pripovedoval ... Tako da še zdaj bi se zjokal, da nisem šel takole z magnetofonom do njega pa ga malo spraševal. On je pripovedoval, kako so – pa Škerjanc je to tudi vedel –, kako je Osterc organiziral ... To je bilo že takrat rečeno, da vsi so komponisti. In tam je bil en pek menda, ki je imel sto petdeset skladb. Komponirali so na tekočem traku ljudje. In vsi so bili genialni. Škerjanc je pravil, kompozicija je zavisela od dolžine notnega papirja, ki so ga imeli. Če so imeli eno stran notnega papirja prazno, je bila toliko daljša kompozicija pol. To so bile čudne, čudne, prav ...

In mi še danes živimo na tem. Ker se je občutek za strokovnost pokvaril. To so bile zelo zanimive zgodbe in Bravničar je tega vedel ... neverjetno! Saj pravim, meni je škoda, da ga takrat nisem intervjuval.

– *Koliko Osterčeve glasbe je ostalo v petdesetih letih, koliko ste jo vi poznali takrat?*

Ja tle je bil tist, kako je že tista znana stvar, *Suite* je bila, ne? S tistim počasnim stavkom znanim [*Religioso*].

– *Se je to slišalo javno kdaj ...?*

... ja, ja, to so izvajali. Ja, Osterca so sorazmerno veliko izvajali, ker je imel zaslonbo. Mislim ...

– *V petdesetih?*

Ja, zdaj vam pa ne morem povedati, govorim o času po vojni.

– *Kateri koncerti so vam najbolj ostali v spominu ali pa kaj ste pogrešali, če pogledate zdaj nazaj koncertno življenje?*

Če pogledam zdaj nazaj, sem pogrešal sodobno glasbo.

Jaz poslušam študijsko. Zmeraj poslušam, kako je narejeno. In če slišim toniko in dominantno, je zame to konec, ni več zanimivo. Mislim, kombinacija določena. In verjetno sem to pogrešal.

Torej moje odkritje glasbe – koliko sem bil pa star, petnajst let? – je bil en koncert v Unionski dvorani, in sicer Rimski-Korsakov *Šeherezada*. Torej jaz sem mrtev prišel ven, dobesedno. In še danes je zame *Šeherezada* ena briljantna ... ker je res, dobr, lahko vzameš kritično, manj kritično, ampak je to zame briljantno napisana, en ekstrakt od Rimskega-Korsakova je to, tako rekoč.

Druga stvar je bila pa točno med vojno, in sicer to je bilo pa zadnje leto vojne. En nemški tenorist je gostoval, in to je bila operna predstava, kjer smo morali sredi predstave ven »laufat«, če je bil alarm. So bili protiletalski alarmi ... je bil cel cirkus takrat. Jaz sem bil mulc in to je name naredila tista predstava. Pošasten vtis. To sta bili dve skladbi, ki sta me pripeljali tako rekoč v ... Pol sem bil pa ignorant. Pol sem bil pa tak ignorant, da sem sam sebe že spraševal, če je nekaj narobe z mano. Namreč, jaz sem se blazno dolgočasil. Ko sem bil v Berlinski filharmoniji na eni matineji, koncertni, sem gledal po dvorani, sem rekel: »Ja ...«

– ... *kasneje?*

Zelo dolgo časa. Kasneje, ja. Sem gledal po dvorani in sem videl same stare ženske. Sem rekel, križani Jezus, a sem jaz glasbenik za stare ženske? In jaz sem se blazno dolgočasil. In sem sam sebe že spraševal, če sem defekten v enem smislu. Da nisem sposoben dojemati glasbe. Dokler nisem spet v berlinski koncertni dvorani bil prisoten na gostovanju, mislim da je bil švedski orkester ...

– *Se približno spomnite, kdaj?*

Ne, ne. To je bilo takrat, ko sem bil v Berlinu.

– *Konec šestdesetih, ne?*

Ja. No in ti so imeli na programu Stravinskega, jaz sem tako sedel, kot začaran sem sedel in poslušal in poslušal, sem bil v devetih nebesih. Tako da sem

pogruntal, da sem pravzaprav bolešno kritičen. Ker tista izvedba je bila zame ... jaz sploh nisem ... pozabil sem na tehniko ... Sploh nisem več tehnike poslušal. Kot zmeraj »vahtaš«, kdaj bo kdo »kiksnu«, pa take.

Sploh ni bilo več važno, to je bila samo muzika kot nekaj posebnega. In takrat sem jaz prišel na to idejo, ki jo boste tudi v tem članku, ki ste zadnjič vprašali za njega, verjetno naleteli. Da gledam na glasbo kot na zanikanje tehnike. Glasba pri izvedbi mora zanikati tehniko, s katero je narejena. Da postane samo glasba. In v tistem momentu se začne pravzaprav interpretacija šele. Ker če se tam orkester matra, pa vidiš, kako pol nimaš nobenega užitka. Čeprav so tudi verjetno izjeme.

– *Kaj pa drugi skladatelji; omenili ste Stravinskega, Korsakova ...*

Ni daleč stran, veste. Stravinski ni daleč stran. A poznate tisti *Ognjemet* od Stravinskega? To je ena zgodnjih kompozicij, to je tipični Rimski-Korsakov.

– *Je bil še kdo med klasiki, ki je vplival na vas kot skladatelja?*

Moram reči ...

– *Omenili ste Berga, ki vam ga je priporočal Pahor ...*

Berg je bil, je bil Wagner pred tem, je bil Bach.

– *Bacha ste dobro poznali?*

Že prej ja, ampak če gledam, kar je name vtis naredilo. Pa Ligeti. Ligetija sem osebno poznal in on je bil zame en ... ne pa Stockhausen ...

– *Stockhausen vam ni bil nikoli blizu?*

Ne, Stockhausen ni bil blizu. Ligeti tudi z rezervo. Ligeti je imel pa en poseben način in mi je bil intelektualno blizu.

– *Kaj pa kompozicijska literatura, teorija v petdesetih, učbeniki, harmonija, oblikoslovje?*

Rimski-Korsakov – *Inštrumentacija*, v ruščini. To je bilo zadnje odkritje. To sta bili dve taki knjigi, saj morate imeti v knjižnici tisto. Jaz ne vem, kam je zginilo,



jaz nimam več doma. Mislim, to so bile knjige. Imam ene par zanimivih ruskih knjig še danes, recimo o pravopisu, kar bi bilo zelo zdravo za današnje komponiste. Kako note napisat. Kdaj je vrat navzgor pa kdaj je vrat navzdol, ker ni, na vsak način ni vseeno. To danes sploh ni pomembno, posebej z vpeljavo računalnika ... To je škoda, teh klasičnih prijemov. Ker jaz gledam na kompozicijo – jaz sem konservativen komponist. Vas bo presenetilo to, ampak jaz zmeraj pazim, ali pa imam obzir na pretekle uspehe. In tukaj je moja konservativnost. Jaz zmeraj gradim ...

To sem vam že rekel, da recimo moje ritmične strukture, ki so blazno nerazumljive ali pa bi rekel moderne ali pa ekstravagantne, slonijo na grški teoriji ritma.

Prav nasprotno, brez tega ni življenja. Vse sloni na tem, vse. Zato ker sem se zmeraj spraševal, zakaj pa kako. Jaz sem moral eno osnovo imet za vsako stvar. Zakaj nekaj delam.

Jaz sem naletel pri skladbi *Mondo* na problem, ko naenkrat je bilo treba noto naredit čez taktnico. In takrat sem jaz rekel, ampak hudiča, vendar saj mora biti en sistem. Iz tega je nastala *Asimilacija*, kjer je bilo to uresničeno. Zmeraj prideš, pri praktičnem delu prideš, se zaletiš v steno. In moraš skozi tisto steno pridet. To je to.

– Če se vrnem nazaj na učbenike ...

...ne morem vam reči, Škerjanc je delal učbenike ...

– ... pa kasneje ...

To niso bili slabi. Malo kasneje. Veste kaj, jaz sem se, na Akademiji, če gledam, v času študija, sem se tako rekoč reševal samo s tem, da sem hotel pogruntati, zakaj neko stvar delat. In zakaj ne delat neko stvar. To se pravi, sem bil ... več ali manj samouk. In mislim, da je to celo dobro za ustvarjalca, biti samouk. Seveda, če je sposoben se kontrolirati. Samouk biti, bi rekel, z neko narodnozabavno je nekaj drugega, kakor če se kontroliraš. Če imaš en sistem. Tako, da ... ene ustrezne literature Slovenci nismo imeli. Mi smo imeli učbenike iz Beograda, tam so delali oblikoslovje recimo, kar zame sploh ni prišlo v poštev.

– Tudi kasneje, v osemdesetih?

Ja, je bilo že prej. Srbi so imeli že prej te učbenike. Takoj po vojni so imeli, kakor se jaz spominjam. Samo eno oblikoslovje zame ni prišlo v poštev. Ker jaz

sem iskal nove oblike. Jaz sem že v koncertantni glasbi obrnil pravila. Čeprav sem vse elemente klasične simfonije obdržal. Isto je bilo pri Slavčku. Pozneje pa sploh. Pozneje sem pa sploh ... vsaka kompozicija se je men ... to je Helga de la Motte enkrat tudi v predavanju omenja. Ko sem ji na servetku v kavarni razložil, kako narišem formo. To ima ona še spravljenega nekje. Z mojim dovoljenjem. Ker kaj je forma? Razporeditev časa. In forma prinaša pravzaprav ... omogoča ti, da slediš, da miselno slediš glasbenemu toku. In jaz sem zmeraj ure in ure risal. Formo. Tak ... sestavine pa to. Vse moje skladbe so tako narejene.

– *Od nekdanj?*

No, prve skladbe ne morem reči. Prve skladbe sem preformiral v simfonično obliko. V simfonijo, sonatni stavek. Sonatno obliko. Ampak pol sem zmeraj bolj se oddaljeval od tega. In če gledate pol moje orkestralne skladbe kasneje, tiste partiture, ki sem vam jih dal in to ... imaš pa občutek, da ni nametano, ampak da je forma grajena. To je ostalo. To se pravi, ne rabiš ti sonatne oblike, da narediš formo. Seveda je pa to zahtevno za poslušalce, zaradi tega sem jaz zelo nepopularen.

– *Če dovolite spet nazaj k temu vprašanju o koncertih v petdesetih in šestdesetih ...*

... ja, koncerti ... Jaz sem veliko tudi v Filharmoniji igral violino, in to je bil repertoar, komercialni repertoar. Danes bi rekli komercialni repertoar.

Jaz sem celo zelo zelo kritično – tudi v Filharmoniji smo se pogovarjali – sem naprej metal, da ne napredujejo. Ne napredujejo v programskem pogledu v sodobnost. In so mi rekli: »Ja, veš, moraš ... publiko moraš vzgajat. In mi vzgajamo s tako imenovanimi Beethovnovimi cikli.« Sem rekel: »Saj je lepo, nimam nič proti, samo ti Beethovnovi ciklusi se ponavljajo v nedogled. Zmeraj smo na Beethovnovem ciklusu. Ni nobenega napredka, da bi šli ven iz Beethovnovnega ciklusa.«

To se pravi, kulturna politika pri vseh subvencijah ni delovala. Mislim, tudi ni bilo interesa. Tudi ni bilo nobenega, ki bi to zahteval. Nobenega ni bilo. Vsi so bili, kako bi rekel, nezainteresirani za razvoj. Zato tudi tega razvoja ni bilo. Pa vzemimo od Društva glasbenih umetnikov do Društva skladateljev, nobeden ni bil zainteresiran. Društvo skladateljev se je očitno balo konkurence. Slovenska glasba je bila pa na ravni folkloristike. In je več ali manj še danes.

– *Še vedno?*

Torej jaz ne poznam zdaj, kaj kolegi komponisti trenutno na Akademiji delajo. Ampak cela slovenska glasba sloni na folkloristiki. En Mihelčič. To je težko reč, kaj je drugega kot folkloristika. Saj so neke reminiscence na domači kraj.

– *Omenili ste kulturno politiko; lahko vprašam kaj o tem? Imeli ste izkušnje na tem področju iz prve roke kot strokovni svetovalec ...*

... ja, samo vi morate vedeti, da sem bil jaz zelo onemogočen kot strokovni svetovalec. Jaz sem marsikaj, marsikaj sem poskušal, sem se zavzemal za več izvajanja slovenskih skladb recimo na sejah. In enkrat se spominjam, ko je direktorica Narodne galerije, kako se je pisala ... je rekla: »Ja, pa dajte jih no pustit na miru v Filharmoniji, ko tako lepo igrajo.« Pa je bilo konec.

– *Ni bilo nikakršnih sistemskih ...?*

... ne, ne, nisi prišel skoz. Tudi če si se zavzel za tisto slovensko glasbo, ki je obstajala, saj je bila po mojem mnenju pozitivna ali manj pozitivna, nisi prišel skozi. In tukaj ni bilo nobenega, nobenega človeka, ki bi se za to zavzel. Tudi Petrič, ki je bil dolga leta pozneje umetniški vodja [v Slovenski filharmoniji], je standardne programe delal. Naenkrat je odkril komercialo. Tako da s te plati jaz vem, da sem recimo kritiziral Opero in je bila prav smešna situacija. Izvršni odbor je moj tekst sprejel za svojega, nakar je ratal cel cirkus. Mariborčani so rekli, kje je eden, da se upa kritizirat. In javno na skupščini so zahtevali, da me vržejo iz službe.

– *Kdaj je bilo to?*

Ne vem jaz zdaj natančno povedat. To so bile hude zadeve. In kot strokovni svetovalec sem delal samo zgago. Že recimo ustanovitev tega Slovenskega komornega zbora ...

– *To je bilo v devetdesetih letih?*

– ja, začetki, zdaj je imel deset let, meni se zdi ... je bila neznosno težka, ker so vsi glasbeniki bili proti. Jaz imam celo dokumentacijo. Društvo skladateljev je bilo proti. Ne morete verjeti, kako so onemogočali vse možnosti.

– *Kaj pa kot svobodni umetnik?*

Vidiš, to je bila pa sploh tragedija.

Kot svobodni umetnik sem bil jaz odvisen od bivanja zunaj, od dela na ameriški, na kanadski univerzi, medtem ko je bilo pri nas, recimo že honorarje na televiziji so pritekali s polletno zamudo, če si jih sploh dobil. Tako da je bilo nemogoče. To je bila nemogoča situacija.

– *Kako ste potem shajali?*

Mizerno. Jaz sem ogromno investiral v svoje delo. Jaz sem moral investirat vsa potovanja pa to. Mizerno sem shajal. Moram reči, da formalno sem imel zelo malo podpore.

Ker veste, nekaj je bilo ... Ko sem dobil štipendijo Prešernovega sklada za Zagreb, mi enkrat Kelemen reče: »Jaz si sploh nisem mislil, da ste vi tako zaresen komponist.« Sem rekel: »Kako?« »Ja, jaz sem Dragotinu Cvetku rekel, naj mi zrihta enega komponista, ker rabim učence.«

To je bil razlog, da sem jaz dobil štipendijo. Ker je Dragotin Cvetko pomagal Kelemenu, da je dobil enega učenca. To se pravi, sem bil zmeraj v situaciji, da sem, bi rekel, bil tako rekoč eno sredstvo za pomoč drugim. Nikoli ni bilo to strokovno pogojeno. Ker sem bil čist presenečen, ko sem prišel do tega, da zakaj sem jaz dobil štipendijo. Ne zato, da bom jaz študiral glasbo ali pa da bom lahko, sploh ne. To ni bilo vkalkulirano v našo kulturno politiko.

– *Mislite, da je šla večina štipendij po tej poti?*

To večina ne ... ne vem. Gotovo so imeli eni določene prednosti, politične, politično pogojene prednosti. Je pa težko rečt. Jaz samo vem, da zase, da sem zmeraj prišel po enih čudnih poteh do te možnosti. Recimo študij v Holandiji je bil pravzaprav izsiljen. To je bila izsiljena štipendija. Ne glede na to, da sem bil edini, ki sem nekaj naredil iz tega. Ker navsezadnje, jaz sem po študiju, po tistih štirih mesecih dobil možnost, da sem kot znanstveni sodelavec delal svojo skladbo. In ta skladba je danes svetovno znana. *Mavrico* mislim.

– *Izkušnje skladatelja v tujini, če se pogledate doma v Sloveniji in na tujem?*

Veste kaj, ne vem. Ampak moj najlepši čas strokovno gledano, je bil ravno v Holandiji. Jaz sem delal v enem okolju, ki je stimulatívno. Torej nekaj, kar si

doma niti v sanjah ne bi mogel predstavljati. Težko reči, ampak jaz mislim, da so domače razmere, slovenske razmere, in mislim, da še zmeraj to deluje, v bistvu negativne. Ker v naših razmerah je bilo bolj, bi rekel, onemogočen.

*– Pa bi lahko bolj konkretno videli razloge za to?*

To je provincialnost. Razlogi so ... to je ena družba, ki živi, ki deluje po provincialnih pravilih. To imate povsod po svetu. Samo po svetu je zmeraj mogoče zraven provincialnosti nekaj narediti. Pri nas pa to ni. Pri nas je pa samo provincialnost in se s tem konča. Poglejte, saj jaz kot komponist brez inozemca sem niko i ništa. V slovenskih razmerah sem nič. V slovenskih razmerah sem samo toliko, toliko sem kot v inozemskih razmerah. Jaz imam sicer krasne [povezave], vse v redu, vse ... Ni to to.



---

## Samo Vremšak

(Pogovor se je odvil 31. 5. 2001 v pisni obliki po obisku skladatelja na njegovem domu.)

### O Samu Vremšaku (29. maj 1930, Kamnik – 7. oktober 2004, Ljubljana)

Na Akademiji za glasbo v Ljubljani je leta 1956 končal študij kompozicije pri Marjanu Kozini, leta 1960 pa še študij solističnega petja pri tenoristu Adu Darianu (Moricu).

Med drugim je deloval je kot dirigent zbora Slovenske filharmonije (1975–1978) in kot profesor glasbeno-teoretičnih predmetov na Akademiji za glasbo (1978 do upokojitve 1995).

Kot skladatelj je zapustil neoklasicistični opus, v katerem izstopajo *Prva simfonija*, *Druga simfonija*, *Dramatična uvertura*, *Godalni kvartet*, kantata *Kronanje v Zagrebu* in vrsta vokalno-instrumentalnih del.

Nagrade in priznanja:

- 1970 ZKOS za skladbo *Čarovna pesem za dež*
- 1972 Gallusova plaketa ZKOS za vodstvo zbora Lira
- 1974 Jugoslovanska RTV nagrada za zborovsko skladbo *Pesem hrepenenja*
- 1993 Župančičeva nagrada

Več v prispevku Katarine Bedina v *Slovenskem biografskem leksikonu*: in zborniku, posvečenem pričevalcu: *Glasbenopedagoški zbornik 21* (2014).

### Pogovor s Samom Vremšakom

– *Kako so vam ostali v spominu začetki študija?*

Na Akademijo za glasbo v Ljubljani, na oddelek za kompozicijo, sem se vpisal leta 1951. Potem so bili neki konflikti med profesorji in takrat je prišel na novo Marjan Kozina. On je nastopil službo, ko sem bil drugo leto na Akademiji. Tako smo se spoznali. Dejal je, naj prinesemo svoje skladbe, kar smo pač naredili. Seveda, prvi letnik je to bolj komorna muzika pa kakšni samospievi

in zbori. To je bilo po programu, okvirno rečeno. V drugem letniku pa počasi naprej, kak godalni orkester, simfonija, kantata, tudi opera, če bi se kdo znal in hotel lotiti.

Iz tega obdobja se spomnim neke anekdote. Takrat je moj kolega Jakob Jež dobil nalogo, da zaigra neko svojo skladbo, *Elegijo* za klavir. Zelo težko napisano. In jo je dobro zaigral – bil je dober na klavirju. Potem pa mu je profesor dejal, da tu manjka nekaj obrtniškega znanja. Hja, je bilo sploh kaj hujšega za njega?

– *Kako je študij potekal?*

Ja. Marijan Lipovšek, recimo, ker je bil pianist, nam je krasno predstavil veliko klavirske literature. Dobili smo pomemben vpogled v to stvar. Kozina pa je bil predvsem orkestralni skladatelj in, mimogrede rečeno, pri Kozini sem se naučil ogromno inštrumentacije, saj je bil učenec češke šole, Josefa Suka, Suk pa je bil Dvořákov zet. Genialna šola inštrumentacije. Moram reči, da sem se edino te zelo veliko naučil, oblikoslovja niti ne toliko, harmonije tudi ne, kontrapunkta tudi ne.

Kontrapunkta sem se naučil pri L. M. Škerjancu, pri katerem sem delal že četrtri letnik srednje šole. To je bilo fino. On je kar sipal, ogromno je znal.

Sicer pa sem od vsakega pobral nekaj. Takrat je še vsak imel, rekel bi, široko polje. Vsak je delal, kakor je hotel, kakor mu je narekovalo srce. V tem smislu takrat še ni bilo nobene diktature. Danes jo občutim: diktatura nekega modernizma. Še posebej pri najmlajši generaciji. Ne vem, kam to vodi, prosim, ampak meni to nekako ne odgovarja.

Sicer pa ne bi rekel, da je Kozina kaj vplival name. V kolikor je, je to že nekje avtomatsko, da profesor, četudi noče, vpliva na študenta. Absolutno verujem, da je to tako. Glejte recimo – Škerjanca. Začetnik določene tradicije. Janez Matičič recimo, ki se je učil pri njem, je bil bolj škerjančevski kot Škerjanec sam. Njegova *Simfonija v e-molu* je čisto škerjančevska. Čeprav on veliko zna in – in dobro obvlada, moram reči.

Jaz sem mogoče novoromantiko pobral pri Kozini. Pa ga nisem hotel kopirati, še zdaleč ne. Ko zdaj gledam stare skladbe, je novoromantika notri. To je nehote.

– *Pa slogovne usmeritve, ki so takrat nastajale, ki so obstajale?*



Takrat jih še ni bilo prav veliko. Recimo bolj naprej sta segala Ivo Petrić in Alojz Srebotnjak. Ta dva sta peljala srednjo pot proti moderni. Za Petrića je bil denimo bog in batina Slavko Osterc, še danes je, mimogrede. On je dve leti mlajši in je bil dve leti za mano na Akademiji. Ko je prišel, je rekel, da želi biti pri Ostercu. Hja, mu je rekel Škerjanc, da je ta že 1941-ega umrl in se bo moral zadovoljiti z njim.

No, potem so še drugi ljudje, Igor Štuhec, Darijan Božič je bil kombinacija jazza in lažje muzike in še danes se mu to pozna.

*– Koliko je bila zabavna glasba, jazz, prisotna na Akademiji? Se je kdo uradno ukvarjal? Je kdo pri urah omenjal kaj podobnega?*

Ne, ne. No ja, razen mojih kolegov nihče drug. Božič je bil, pa Fajdiga, zelo dober pianist. Torej predvsem moji kolegi. Sicer pa smo izdali leta 1954 eno publikacijo v okviru Kluba mladih komponistov Akademije za glasbo.

*– Je kdo med vašim študijem med študenti izstopal?*

Morda Alojz Srebotnjak. Delno tudi Ivo Petrić. Predvsem tisti, ki so imeli svoja dela javno izvedena. Sicer smo prirejali koncertne večere – tista zbirka [iz leta 1954] je sad teh koncertov. Pa tudi orkestralni koncerti so že bili. Spominjam se zlasti Sama Hubada, ki je dirigiral kako delo kakega mlajšega skladatelja, tudi nekaj mojega. Jaz sem imel izvedeno *Sonatino* za klavir, ki jo je igral Leon Engelman. So bili kar bogati koncertni večeri, pa tudi diplomski večeri so bili.

*– Ali so ob teh koncertih bila v navadi utemeljevanja ali zagovarjanja tega ali onega sloga, pogleda na glasbo?*

Med nami študenti niti ne. Kaj že, se pogovoriš s kom kar koli. Strokovnih diskusij pa ni bilo.

*– So profesorji kaj sugerirali, recimo kako ali kaj pisati, zlasti za vokal – katera besedila ipd.?*

Ne, ne. To je bilo svobodno. Čisto sam si izbiral pesnika in pesem, ki si jo uglasbil. Profesor ni nikoli vprašal, zakaj si uglasbil tega ali onega pesnika.

– *Pa v šestdesetih letih, ko ste postali član Društva slovenskih skladateljev ...?*

Ja, od takrat mi tiskajo *Edicije* [Društva slovenskih skladateljev] do današnjega dne. Šestnajst edicij imam, za različne zasedbe. Uglasbil sem tudi Balantičeve pesmi.

– *Kdaj ste spoznali Balantičeve pesmi?*

No, saj njegovih poezij nisem veliko poznal. Mislim, da je Mejak izdal zbirko njegovih pesmi, *Muževna steblika* se imenuje. Sicer se poznam z njegovima sestrama.

– *V šestdesetih se prostor postopno odpira, vedno več skladateljev je šlo po mednarodnih festivalih sodobne glasbe.*

Ja, ja. Odprlo se je. Jaz sem bil izvajan enkrat samkrat na Muzički tribuni v Opatiji, s *Šestimi pesmimi* za glas, violo in klavir, ki sem jih napisal za Evo Houtuško. Pri praižvedbi na Društvu slovenskih skladateljev sta jo spremljala Kosi z violo in Ljubo Rančigaj na klavirju.

– *Koliko ste v študentskih letih spremljali dogajanja v tujini? Takrat je že izhajala Slovenska glasbena revija (1951 – 1960).*

Ja, tam sem tudi jaz objavil eno skladbo: *Pa ne pojdem prek poljan*. Revijo je urejal Marijan Lipovšek in Matija Bravničar (do l. 1957). Lipovšek je bil estetski človek ... Sicer pa ljudje niso zelo spremljali te revije.

– *So polemike iz literarnih in kulturniških krogov (govor M. Krleže leta 1952 na Bledu, pa J. Kos ...) odmevale v glasbenih krogih?*

Ah, to je bilo bolj politično. Že po vojni je bilo nekaj polemik. Tega nisem zasledoval. Sicer pa se spomnim, ko ste omenili Zihlerla ... Ko smo v prvem letniku študirali, je imela Akademija najete prostore na isti strani na koncu Wolfove, kjer je današnji Štajerski hram, mogoče deset metrov prej. Bilo je na hodniku, ki so ga nekako preuredili v nekakšne celice. Slab pod je bil, lesen, vse je škripalo. Takrat nam je Lipovšek igral zglede iz glasbene literature pri predmetu Analiza glasbenih form, mislim da je predaval za vse študente. Ne vem že, zakaj je šlo – je bil razglašen klavir ali se je jezil zaradi prostora –, je bil pa jezen: »Jaz bi tule noter zaprl Zihlerla. Kulturni minister, sramota!«

– *Koliko je vsakdanja politika od šestdesetih let naprej vodila glasbeno življenje?*

Ah, to je politika. Mislim da se v muziko niso toliko vtikovali. Veste, že davno sem nekaj pogruntal. O muziki prekleto malo vedo. Poglejte na primer advokata. Zagotovo pameten možak. O literaturi gotovo nekaj ve, o slikarstvu tudi, na muziko pa se nič ne spozna. Kaj šele politiki! Nič ne vedo – tabule rase.

– *So sodobnejša skladateljska prizadevanja, npr. okoli Ansambla Slavko Osterc, odmevala pri drugih skladateljih?*

Ja, kdor se je hotel v to vključiti, za tistega je že odmevalo. To je težko meriti ...

– *V sedemdesetih letih ste delovali tudi kot svetovalec v Zvezi kulturnih organizacij.*

To je amaterska organizacija. Uradniška služba. Težko bi rekel kar koli. Imel sem malo vpliva. Takrat je bil tam glavni Gabrijelčič, čeprav je bil samo tajnik. Šef je bil Ivo Tavčar, ki je bil sicer v službi pri časopisu *Delavska enotnost*, ki je imel sedež v isti stavbi. Pripravljali smo zborovska tekmovanja v Mariboru, mladinskega v Celju ... Sestanki so bili, na katere so prihajali ljudje na Zvezo; spomnim se recimo Kuneja, ki je vodil Celjski komorni zbor, Jožeta Gregorca, ki je vodil Zbor Slavo Klavora v Mariboru ... Določevala se je obvezna skladba ipd.

– *Pogrešate kake dejavnosti v glasbenem dogajanju iz šestdesetih in sedemdesetih, ko se nakaže današnja razpršenost glasbenega življenja?*

Nič posebnega.

– *Kaj je prinesla avantgarda?*

Težko rečem.

– *In kaj v klasiko zagledani skladatelji?*

Ja, teh je zelo malo. Delno so že pomrli – Škerjanc leta 1974, Krek je šel v pokoj leta 1982 –, za druge pa ne vem, koga bi še imenoval. Šivic nikoli ni učil kompozicije ...

## Povzetek

Zbirka pogovorov je poklon zapuščini in izkušnjam generacije glasbenikov, ki so pomembno sooblikovali glasbeno Slovenijo v času socializma.

O svojem doživljanju časa, dogodkov in ljudi v letih 1945–1991 so spregovorili zborovodja in muzikolog Mirko Cuderman (1930), dirigent Samo Hubad (1917–2016), skladatelj Jakob Jež (1928–2022), skladatelj in publicist, akademik Lojze Lebič (1934), muzikologf Borut Loparnik (1934–2018), zdravnik, baletnik, koreograf in plodovit pisec o baletu Henrik Neubauer (1929–2024), skladatelj Ivo Petrić (1931–2018), skladatelj in kulturni delavec Milan Stibilj (1929–2014) in skladatelj ter glasbeni teoretik Samo Vremšak (1930–2004). Vsi pogovori so se odvijali v začetku 21. stoletja in so zasnovani kot polstrukturirani intervjuji na temo vpliva politike na glasbo in glasbenike.

Čeprav so sogovorniki svoja stališča ob različnih priložnostih deloma izrekli že na drugih mestih, so pričevanja prvič osredotočena na tematiko političnega vpliva na glasbeno ustvarjalnost v letih 1945–1991 na Slovenskem. Zbrani pogovori tako dopolnjujejo problematiko političnega vpliva na umetnost tako, kot jo je razumel posamezni pričevalec. Očitno je, da so si bili med seboj tako nazorsko kot tudi po glasbenih prepričanjih različni. Prav različna gledišča na čas in prostor tako uveljavljenih glasbenikov ponuja bolj oprijemljivo podobo časa in prostora, ki se je v času socialistične Slovenije sprva počasneje, kasneje pa vedno hitreje spreminjal. Različne bivanjske okoliščine in različna doživetja pa utegnejo raziskovalcem in ljubiteljem slovenske glasbe, pa tudi širše kulture, razkriti zanimive drobce k razumevanju »minulih« časov, ki so še kako pomembni za razumevanje časa, v katerem živimo.

## **Abstract**

### **Testimonies of musicians of the silent generation about socialist Slovenia**

The collection of interviews is a tribute to the legacy and existential experiences of a generation of musicians who had a decisive influence on musical Slovenia during its socialist era.

Choirmaster and musicologist Mirko Cuderman (1930), conductor Samo Hubad (1917–2016), composer Jakob Jež (1928–2022), composer and academic Lojze Lebič (1934) spoke about their experiences with the times, events and people in the years 1945–1991. the musicologist Borut Loparnik (1934–2018), the doctor, ballet dancer, choreographer and prolific author on ballet Henrik Neubauer (1929–2024), the composer Ivo Petrić (1931–2018), the composer and cultural worker Milan Stibilj (1929–2014) and the composer and music theorist Samo Vremšak (1930–2004). All conversations took place at the beginning of the 21st century and are designed as semi-structured interviews on the topic of the influence of politics on music and musicians.

Although some details from the interviews have already been expressed elsewhere on various occasions, the statements focus for the first time on the topic of political influence on music-making in the years 1945–1991 in Slovenia. The collected interviews thus complement the topic of political influence on art as it was understood by the individual contemporary witnesses. It is obvious that they differed both in their existential experiences and in their musical convictions. It is precisely the different perceptions of time and space of these outstanding musicians that offer a more tangible picture of the conditions in socialist Slovenia, which changed slowly at first, but later with increasing speed. Each testimony reveals different living conditions and experiences, which are interesting fragments for „musicologists and lovers of Slovenian music to understand „past“ times, but which are also important for understanding the times in which we live.