

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Ana Kajzer
mentor: dr. Gregor Tomc

**RAZVOJ SLOVENSKEGA JAZZA
V LUČI DRUŽBENIH SPREMEMB**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2003

Petru Ugrinu za vse kar je dal Ljubljani in jazzu.

KAZALO

1. UVOD: GLASBA KOT ZRCALO DRUŽBE	4
2. JAZZ – RITEM DVAJSETEGA STOLETJA	7
2.1. Ime	7
2.2. Predniki	7
2.3. Rojstvo	9
2.4. Najstniška leta	10
2.5. Zlata dvajseta	11
2.6. Odpor puritancev	13
2.7. Osvajanje stare celine	14
2.8. Iz marginalnosti proti popularnosti	15
2.9. Množice plešejo v ritmu swinga	16
2.10. Evropa swinga	17
3. SLOVENSKO MEŠČANSTVO IN ZAMETKI JAZZA	19
4. NOVA GENERACIJA, NOVE VREDNOTE, NOVA GLASBA	22
5. MED HRUMENJEM TOPOV	26
6. ZA ŽELEZNO ZAVESO	28
6.1. Pet minut svobode	28
6.2. Jugoslovanska ljubezen do Sovjetske zveze	29
6.3. Z jazzom proti sistemu	32
7. LOČITEV OD VELIKEGA BRATA	36
7.1. Socializem z bolj človeškim obrazom	36
7.2. Postopno odpiranje na kulturnem področju	38
7.3. Vrnitev jazzu v javno življenje	39
8. MED VZHODOM IN ZAHODOM	46
8.1. Optimistična slika jugoslovanske družbe	46
8.2. Novi pogledi v političnem vrhu	47
8.3. Jazz v letih otoplitve	48
9. KONČNO ODPRTI V SVET	54
9.1. Iluzija in resničnost »samoupravnega socializma«	54
9.2. Parada jazzu v osrčju Julijskih Alp	55
9.3. Slovenski jazz v koraku s časom	59
10. SKLEP: ZGODBA SLOVENSKEGA JAZZA KOT ZGODBA SPREMINJANJA SLOVENSKE DRUŽBE	61
11. VIRI	64
12. PRILOGE	66

1. UVOD: GLASBA KOT ZRCALO DRUŽBE

»Če hočeš vedeti, kako se v neki državi vlada, prisluhni njeni glasbi.« (Konfucij)

Ko sem se odločala za temo diplomskega dela, sem imela pred seboj predvsem dve stvari: atraktivnost in aktualnost. Prva je seveda povsem subjektivnega značaja, zato o njej ne gre razpravljati. Druga pa je, prav nasprotno, pogojena z interesom družbe, vsaj njenega manjšega dela. Prepričana sem, da za izbrano temo zanimanje obstaja, saj je (bil) jazz pomemben element vsakdanjega življenja številnih Slovencev, ki pa jim vse do danes ni nihče namenil dela, ki bi opisalo razvoj tovrstne glasbe v našem prostoru.¹ Potrebo po nastanku takšnega dela povečuje tudi dejstvo, da se začetki omenjenega razvoja odmikajo vse bolj v preteklost, kar bi ob nadaljnjem čakanju pomenilo izgubo pomembnih informacij, ki jih v svojih spominih hranijo še živeči akterji zgodnje slovenske jazzovske scene.

Cilj pričujočega dela je v prvi vrsti torej čim bolj vesten pregled najpomembnejših slovenskih jazzovskih glasbenikov, ki so s svojim ustvarjanjem v preteklosti omogočili lažje začetke tistim, ki ustvarjajo danes. Ker pa bi to zgolj podalo neko sliko, ki bi bila brez vsake privlačnosti za tistega, ki ga radovednost žene k raziskovanju okoliščin v katerih je slika nastala, sem si postavila še en cilj: pokazati, da je zgodba vraščanja jazzu v slovensko glasbeno kulturo, pravzaprav zgodba političnih sprememb v slovenski družbi.

Jazz, ki ga mnogi pojmujejo kot glasbo dvajsetega stoletja, saj je s svojim pojavom najprej zarezal v dožemanje glasbe zahodnega človeka in ga nato postopoma preoblikoval ter s tem posredno vplival na večino stilov nastalih za njim, v sebi ne skriva zgolj glasbene privlačnosti, temveč tudi družbeno relevantnost. Pritrditi moram Petru Amaliettiju, avtorju prve in za enkrat edine slovenske knjige o (ameriškem) jazzu, ki pravi, da je jazz, kot vsaka druga glasba, produkt nekega družbenega konteksta in kot tak tudi njegovo zrcalo. Njegov razvoj je očitno povezan s procesom spreminjanja ameriške družbe in njeno kulturno hegemonijo, ki se je sprožila že s

¹ Najbolj se je temu približal dr. Gregor Tomc, ki je v knjigi *Druga Slovenija*, v širšem kontekstu zgodovine mladinskih gibanj na Slovenskem, obravnaval tudi slovensko pred in povojno jazzovsko subkulturo, vendar njegov rekonstrukt razvoja slovenskega jazzu ni dovolj podroben, da bi se v njem prepoznali vsi pomembnejši ustvarjalci.

koncem prve svetovne vojne. Takrat je množična kultura ZDA, katere predstavnik je med ostalimi vse bolj postajal glasbeni izraz večje skupine ameriških črncev, začela svoj osvajalni pohod tudi izven svojih meja.

Medtem ko je proces popularizacije jazza v Ameriki in Evropi, ki se je začel z začetkom prejšnjega stoletja in svoj vrh dosegel s swingom tridesetih let, predmet prvega poglavja osrednjega dela pričujoče diplomske naloge, naslednjih osem poglavij predstavlja kronološki pregled razvoja slovenskega jazza vzporedno z razvojem slovenske družbe (od njegovih začetkov do zasidranja nekako sredi sedemdesetih let). Ta se je z jazzom, oziroma vsaj z nekaterimi njegovimi elementi, srečala že zelo zgodaj. V dvajsetih letih prejšnjega stoletja smo Slovenci dobili prvo "jazz" zasedbo in dobro desetletje kasneje je vse kazalo, da se bo ameriški popularni jazz, takrat skrit za imenom swing, kot v vsem zahodnem svetu razcvetel tudi pri nas. Toda zgodovina se je obrnila in slovenski ljubitelji tovrstne glasbe so se znašli v povsem novih razmerah surovega socializma. Družba, ki so ji pripadali, se je zaprla pred zahodnim kapitalističnim svetom in obsodila njegov, po mnenju novih oblastnikov, dekadenten način življenja. Lahko si predstavljamo, da se je jazz kot najglasnejši odposlanec ameriške popularne kulture in svobodnih vrednot zahodnega človeka znašel v nezavidljivem položaju. Iz njega se je rešil šele postopoma, s počasnim odpiranjem slovenske oziroma jugoslovanske družbe.

Predvidevam, da se je prav v odnosu do jazza odražalo širše razmerje jugoslovanske komunistične oblasti do zahoda in še posebej do ZDA kot nosilk ideološkega in kulturnega antipola. Menim, da so družbenopolitične spremembe, ki so se od spora z informbirojem odvijale v smeri liberalizacije sistema, vplivale na vse manj sovražen odnos komunistov do jazza in s tem neposredno na njegov razvoj.

Za potrditev takšne teze sta zagotovo potrebni vsaj groba analiza družbenih razmer v različnih obdobjih razvoja jugoslovanskega socializma s poudarkom na njegovi kulturnopolitični naravnosti in vzporedna analiza razvoja slovenskega jazza. Medtem ko je bila prva v zadnjem desetletju že večkrat predmet raziskovanja nekaterih priznanih slovenskih zgodovinarjev in je zato v moje olajšanje pomenila predvsem prebiranje že obstoječe literature, je pri drugi moj osebni prispevek nedvomno dosti večji.

Zaradi že omenjene praznine v preučevanju obravnavane teme sem uporabila vse obstoječe vire (*Druga Slovenija* dr. Gregorja Tomca, uvodno poglavje Petra Amaliettija v *Zgodbah o jazzu*, objavljeni članki in intervjuji z akterji, radijske oddaje, spremne besede zgoščenk, film *Rdeči boogie...*), hkrati pa sem opravila intervjuje in/ali neformalne razgovore z nekdanjimi akterji slovenske jazzovske scene – **Aleksandrom Skaletom, Mojmirjem Sepetom, dr. Urbanom Kodrom, Francetom Kapusom, Dušanom Hrenom, Janezom Gregorcem, Marjanom Loborcem, Borisom Kofolom in Dušanom Kajzerjem.** Vsem se iskreno zahvaljujem za njihovo pripravljenost na obujanje spominov, s katerimi so zagotovo največ pripomogli k nastanku te diplome. Hkrati se moram na tem mestu spomniti tudi tistih, ki so mi pomagali bodisi kot ljubitelji in poznavalci slovenskega jazza bodisi kot informatorji ali posredniki: Peter Amalietti, Hugo Šekoranja, Drago Gajo, Meta Česnik, Stazi Ugrin, Anja Hren, Boštjan Kofol, Irena Ocepek in Primož Zrnec. Omeniti moram tudi profesorja lča Vidmarja, brez katerega verjetno ne bi prišla do ideje za obravnavano temo ter profesorja dr. Gregorja Tomca, ki je to idejo podprl kot moj mentor. Zahvala pa gre še *Slovenskemu filmskemu arhivu*, ki mi je podaril kopijo filma Karpa Godine *Rdeči boogie* in *RTV Slovenija*, ki mi je omogočila dostop do svojih arhivskih posnetkov.

2. JAZZ – RITEM DVAJSETEGA STOLETJA

»Jazz je v svoji prvi tretjini črnski ljudski izraz, v svoji drugi tretjini običajno izraz in občutje ameriškega srednjega sloja in v svoji zadnji tretjini duh »strojnega stoletja«, ki že zdavnaj ni več zgolj ameriški, ampak splošno zapadni.« (Alain Locke, Črnc v ameriški kulturi)

2.1. Ime

Knjig in člankov o jazzu je na tisoče. Nekateri se osredotočajo na njegove protagoniste in analizirajo muzikološke elemente, kot so ritem, improvizacija, zven itd². Drugi poskušajo zarisati zgodovinski in sociološki kontekst v katerem je jazz nastal in se razvijal. Avtorji se pogosto prerekajo, ko gre za definicijo, saj ga nekateri obravnavajo samo kot glasbeno zvrst, drugim pa predstavlja določen način življenja. Običajno pa z besedo jazz označujemo ritmično sinkopirano in najpogosteje improvizirano glasbo, ki je nastala na prehodu v dvajseto stoletje v ZDA kot produkt trčenja afriške in evropske glasbene tradicije.

2.2. Predniki

Medtem ko se zgodovina jazza začne s koncem devetnajstega stoletja, sega njegova prazgodovina vse do naselitve prvih zasužnjenih Afričanov v Severni Ameriki. Prav tam se je skozi dolga tri stoletja oblikovala kultura ljudstva, odrezanega od svoje prave afriške kulture in hkrati odrinjenega od kulture belih gospodarjev. Prvi stik obeh kultur je povzročilo nasilno pokristjanjevanje tega ljudstva, ki je rodilo črnsko duhovno pesem. Ta glasbena oblika je predstavljala najpomembnejši izraz afroameriške kulture vse do konca državljanske vojne med ameriškim severom in jugom, ki je leta 1866 prinesel odpravo suženjstva.

² Po Amalietiju obstajajo pri jazzu štiri osnovne glasbene sestavine, od katerih morata biti prisotni vsaj dve, da lahko glasbo definiramo kot jazz:

1. poudarek na ritmični dimenziji glasbe, ki se odraža v poliritmičnem zagonu izvajanja
2. prisotnost improvizacije kot komponiranja v danem trenutku izvajanja
3. težnja k specifičnemu osebnemu zvenu in poudarek na jazzovski artikulaciji
4. izpeljava oblike sloneča na oblikoslovnih zakonitostih jazzovske tradicije

Po osvoboditvi so črnske duhovne pesmi začele izgubljati na pomenu, posvetna pesem pa je postajala vse pomembnejši del afroameriške kulture, ki se je razvijala v razmerah ostre rasne diskriminacije in segregacije. Čeprav se mezdno delo ni veliko razlikovalo od suženjskega, je ameriškim črncem svoboda prinesla nove možnosti za preživljanje prostega časa. Črnska skupnost je bila prisiljena delovati popolnoma samostojno in neodvisno od belcev, kar je veljalo tudi za področje zabave. Na raznih podeželskih plesih so nastopali potujoči glasbeniki, ki so ustvarili izvirno ameriško ljudsko posvetno pesem črnega prebivalstva – blues. Medtem ko njegova glasbena vsebina izhaja iz črnskih duhovnih pesmi, besedila le-te negirajo, saj namesto o bogu govorijo o človeku in posvetnem življenju. Bluesovski glasbeniki so se selili iz mesta v mesto, iz plantaže na plantažo, in ob spremljavi kitare prepevali otožne pesmi, ki so si jih sproti izmišljali. »Osnovna lastnost bluesa je namreč prav improvizacija, tako v izboru besed kakor v zapetih melodijah in melodični spremljavi kitare« (Amailetti,1986:71).

Ni težko izpostaviti, da jazz brez bluesa in njegovih različnih prednikov ne bi bilo. Kljub temu pa ga ne smemo imeti za naslednika bluesa, ampak za zelo izvirno glasbo, ki se je iz njega razvila in ostala z njim povezana, toda odšla po lasti poti razvoja (glej Jones,1995:70-71).

Na tej poti zavzema posebno mesto tudi *ragtime*. Čeprav se je ta pojavil sočasno s prvimi oblikami jazza, gre za samostojno instrumentalno glasbeno obliko, ki se od jazza razlikuje že zato, ker je komponirana in ne improvizirana. Ustvarili so ga črni pianisti, ki so se preživljali z muziciranjem v pivnicah, igralnicah in bordelih. Bil je močno povezan tudi s popularnim gledališčem poznega devetnajstega in zgodnjega dvajsetega stoletja in je nudil glasbeno spremljavo nemim filmom. Širil se je preko notnih izdaj in valjev za mehanske klavirje. Skupaj s plesom cakewalk je kmalu obnorel ameriško javnost, prodril na svetovno glasbeno sceno in ostal priljubljen nekako do leta 1917.³

Čeprav si je ragtime izposodil več evropskih elementov kot katerakoli druga glasbena oblika povezana s črnskim ljudstvom, je predvsem njegova nevokalna narava veliko prispevala k nadaljnjemu razvoju afroameriške glasbe. Ta je začela v

³ Ragtime je bil prva glasbena zvrst, s katero so ZDA prodrle na do tedaj izrazito evropocentrično svetovno glasbeno sceno (glej Amailetti,1986: 92).

svojo predvsem vokalno tradicijo vse bolj vključevati melodične in harmonične elemente instrumentalne glasbe (glej Jones,1995:81).

2.3. Rojstvo

Jazz se je rodil v New Orleansu – tako pravi stara legenda, ki jo sprejema večina raziskovalcev popularne glasbe, ko pišejo o izvorih jazza. Toda takšna trditev je kljub svoji racionalnosti za nekatere preveč enostavna, saj učinek odprave suženjstva in posledične migracije črnskega prebivalstva izjemno otežuje natančno določitev časa in kraja nastanka jazza (glej Jones,1995:70). Verjetno je, da se je jazz kot posledica družbenih sprememb sočasno pojavil tudi v drugih središčih črnskega življenja, vendar za sam razvoj jazza to pravzaprav nima bistvenega pomena.

Že pred odpravo suženjstva so nekateri mestni sužnji in osvobojeni črnci prišli v stik z vojaškimi godbami belcev, ki so bile popularne tako v New Orleansu kot v drugih južnjaških mestih. Tudi sami so začeli ustanavljati svoje orkestre, v katerih so se seznanili z evropskimi glasbili in evropskimi koračnicami. Po odpravi suženjstva, ko so črnci s plantaž lahko svobodno prihajali v mesta, je število črnskih orkestrov naraslo, njihova glasba pa se je afrikanizirala. Elementi še vedno prisotne afriške kulture so se spojili z evropsko in rodil se je jazz.

V tem arhaičnem jazzu je preveval bluesovski duh in tudi zven inštrumentov je bil tipično črnski⁴, čeprav so se glasbeniki pri igranju zgledovali po evropskih marših. "Klasični" zven trobente, kakršnega so posnemali Kreolci⁵, ni bil zven, ki je prišel v jazz. Čistost tonov, ki je bila tako pomembna za evropskega glasbenika, je pri črncu zamenjal bolj ekspresiven zvok podoben človeškemu glasu. To je bil grob in surov

⁴ Medtem ko celotna evropska tradicija stremi k pravilnosti - ritma, tona in zvena - afriška stremi ravno k negaciji teh elementov. Tudi pojmovanje glasbene oblike je nasprotno, saj evropska klasična glasba gradi na konkretnih oblikah, afriška pa je zastavljena abstraktno in se vedno ponavlja v variacijah. Enako je pri afriškem jeziku, ki se bolj nagiba k dolgovernosti kot k neposredni definiciji. Direktna izjava velja za grobo in nedomiselnost; prikrivanje vsebin z vedno spreminjajočimi se parafrazami pa je kriterij inteligence in osebnosti (glej Jones,1995:31).

⁵ Kreolci so posebna etnična skupina, potomci francoskih veleposestnikov in njihovih suženj, ki so veljali za svobodne in so celo dedovali posestva po svojih premožnih očetih. Večinoma so v celoti sprejeli belsko kulturo, skupaj z diskriminacijo naperjeno proti črnim polbratom. Ker so se ekonomsko in intelektualno vse bolj krepili, je v začetku devetdesetih let 19. stoletja mestna oblast sprejela segregacijski zakon, ki jih je izenačil s črnci in jih tako potisnil na dno družbene lestvice.

zvok, kakršnega je črnsko ljudstvo gojilo skozi dve stoletji svojega trpljenja. Bil je nov ameriški zvok, ki je odpiral pot nekdanjim sužnjem v belo Ameriko. Na tej poti pa se črnska kultura ni asimilirala z belsko, temveč se je le-tej prilagodila (glej Jones,1995:79).

2.4. Najstniška leta

Čeprav se je instrumentalna glasba ameriških črncev začela razvijati v samostojno formo šele po odpravi suženjstva, so že v prvih letih dvajsetega stoletja obstajale jazz zasedbe, ki so zavrgle večino vezi z vojaškimi godbami in godalnimi skupinami Kreolcev. Največ jazza je bilo slišati v bordelih in nočnih lokalih Storyvilla, neworleanske četrti rdečih svetilk, kjer se je zaposlilo veliko črnih glasbenikov. Tu se je razvil t.i. neworleanski stil, ki je slonel na kolektivni improvizaciji, sinkopaciji ter značilni instrumentaciji korneta, klarineta, pozavne, bobnov, bendža, basa ali tube in kasneje tudi klavirja (glej Amalietti,1986:392).

Četrta je imela veliko zvestih obiskovalcev, hkrati pa tudi veliko sovražnikov. Večina bele Amerike se je zgražala nad tamkajšnjim razvratom in tudi nad glasbo, ki ga je spremljala. Tako so leta 1917 mestne oblasti četrta zaprle in mnogi glasbeniki so se nenadoma znašli na cesti. Pridružili so se emigracijskemu valu črncev, ki je po reki Mississippi potoval proti severu, kjer so se zaradi vstopa ZDA v vojno črncem ponudile nove možnosti zaposlitve.

Mnogi so se ustavili šele v Chicagu, ki je do takrat že zrasel v moderno velemesto izredne etnične raznolikosti. Rasna diskriminacija je bila še vedno prisotna, čeprav zaradi velikosti mesta manj izražena. V črnem getu, imenovanem South Side, se je razcvetelo burno nočno življenje, kjer so najbolj blesteli ravno neworleanski glasbeniki. Chicago je postal center jazzovskega dogajanja.

Sočasno se je jazzovska scena razvijala tudi v drugih urbanih središčih ZDA, kjer so se v nočnih lokalih črnkih getov rojevali novi stili. Medtem ko se je v New Yorku izoblikovala harlemska šola *stride klavirja*, je Kansas City postal znan po *boogie-woogieju* in *k.c. jumpu*.

Jazz so sicer igrali tudi belci, vendar še brez tistega ključnega, na bluesu temelječega občutka, ki porodi pravi jazz (glej Amalietti, 1986:105). V New Orleansu je že zgodaj nastal stil belih posnemovalcev črnih mestnih ansamblov, imenovan *dixieland*.⁶ Leta 1915 ga je chicaškemu občinstvu predstavila skupina glasbenikov, ki je dve leti kasneje v New Yorku pod imenom *Original Dixieland Jass Band* posnela prvo jazz ploščo v zgodovini in postala izjemno popularna med belo publiko. Njihov uspeh je že napovedoval novo obdobje velike priljubljenosti jazza tako med črnim kot belim občinstvom, čeprav se je slednje najprej bolj navduševalo nad sladkim kvazijazzom belega glasbenika Paula Whitemana. Plesna glasba, ki jo je sam imenoval simfonični jazz, je imela z jazzom zelo malo skupnega, kljub temu pa mu je prinesla mednarodno slavo in izjemen komercialen uspeh.

Pomembno vlogo pri širitvi jazza izven črnkega geta je odigral Volsteadov zakon, ki je leta 1919 uvedel prohibicijo alkohola (glej Amalietti, 1986:140). Ilegalne pivnice, ki jih je bilo največ prav v Chicagu, so najpogosteje najemale črne glasbenike, saj so bili ti cenejši in zelo priljubljeni med belo klientelo mestnega podzemlja. Hkrati so se začeli uveljavljati tudi beli glasbeniki, ki so poskušali dojeti pravo bistvo jazza. V ta namen so hodili v črnske klube poslušati neworleanske mojstre. Tam se je razvil nov stil jazzovskega izraza, imenovan chicaški, ki je čistejši in mehkejši od neworleanskega, sloni pa na solistični improvizaciji. Za slednjo ima največ zaslug legendarni trobentač Luis Armstrong, ki je pokazal pot mnogim glasbenikom in ostal eno največjih imen jazza vse do danes.

2.5. Zlata dvajseta

Dvajseta leta dvajsetega stoletja predstavljajo posebno obdobje ameriške zgodovine, ko je prišlo do velike gospodarske rasti ter razcveta znanosti in tehnologije. Ta razvoj je omogočil napredek in porast blaginje tudi za širše družbene sloje in prosti čas je postajal vse pomembnejši segment življenja.

⁶ Od štiridesetih let dalje izraz *dixieland* označuje ves tradicionalni jazz do pojava swinga in ne zgolj belskega jazz.

Kot dežela priseljencev različnih porekel ZDA niso imele skupne domače ljudske kulture. Različne tradicije so bile ali obsojene na lokalno omejenost ali hitro transformirane za služenje množičnemu okusu zelo diferencirane ameriške javnosti.⁷ Verižne trgovine, potujoči cirkusi in gledališča, glasbene založbe, filmski ustvarjalci, rumeni tisk itd. so prispevali k nastanku kulture kot množične potrošne dobrine. Ameriška družba je postala svetovni laboratorij za ustvarjanje in širjenje na kupca orientirane popularne kulture, ki jo je izvažala tudi izven svoje celine (glej Starr, 1985:8). Zakaj je pisatelj F. Scott Fitzgerald dvajseta leta imenoval »leta jazz« (»Jazz Age«) ni težko razložiti. Jazz je postal simbol novih vrednot prve povojne generacije mladih in del Američanov se je začel zavedati obstoja domače ameriške glasbe, ki je bila strastna, vesela in svobodna, prav takšna za kakršne so imeli tudi sebe. Začela se je seksualna revolucija, ki se je puritanski morali upirala s kratkimi krili, odprtim odnosom do spolnosti in divjimi zabavami kjer ni manjkalo alkohola, plesa in jazza (glej Bogart, 1969:8-9).

Čeprav moram na tem mestu opozoriti na razliko med pravim jazzovskim izrazom, ki so ga tedaj imenovali hot jazz in komercialnejšim sweet jazzom, je težnje po bolj sproščanjem družabnem življenju mogoče zaznati pri obeh. Jazz je v sebi nosil sporočilo socialne in spolne emancipacije ter simboliziral osvoboditev človeškega telesa izpod spon viktorijanske zapetosti. Skozi dionizično zmes glasbe in plesa je povzemal željo posameznika po izražanju čustev in strasti. Veselje in žalost, ljubezen in sovraštvo so se v jazzu prepletali z melodijo trobente in divjimi ritmi, kakršnih ostala glasba ni poznala.

Predvsem priljubljenost novih plesov kot *cakewalk*, *foxtrot* in *charleston* je imela za posledico tudi povečano povpraševanje po ploščah.⁸ Nanj so glasbene založbe odgovorile z odprtjem vrat snemalnih studiev tudi črnim glasbenikom in v dvajsetih letih je tako nastalo ogromno število posnetkov afroameriške glasbe. Snemalo pa se ni le jazz, temveč tudi blues in črnske duhovne pesmi, ki so jih pod

⁷ To dokazuje tudi sinteza dveh ločenih tradicij posvetne glasbe anglosaksonskih naseljencev, tradicije balad oz. pripovednih pesmi in tradicije plesnih pesmi ob spremljavi gosli, ki je sredi devetnajstega stoletja rodila pop glasbo (glej Amalietti, 1986:86).

⁸ Omenim naj, da je že v letu 1914 število proizvedenih plošč znašalo 50 milijonov, do leta 1921 pa se je še podvojilo. Tudi gramofon je bil že zelo razširjen, ne samo v ZDA, temveč tudi v Evropi. Samo v ZDA so jih od leta 1919 izdelali čez dva milijona na leto (glej Starr, 1985: 13).

nazivom "race records" prodajali temnopoltemu prebivalstvu. Tedaj je med njim pravi bum doživel klasični blues,⁹ katerega glavna predstavnica je Bessie Smith. S svojim tipičnim pevskim stilom je blues pretvorila iz ljudske v popularno glasbo in postala prva prava zvezda črnkega prebivalstva. Sodelovala je z mnogimi jazzovskimi mojstri in s tem vplivala ne samo na nadaljnji razvoj bluesa ampak tudi jazzu (glej Amalietti, 1986:135-136).

2.6. Odpor puritancev

Kakor hitro se je jazzovska publika začela širiti, se je del javnega mnenja začel zgražati tako nad samo glasbo kot nad nenadnim preobratom zahodnih vrednot. Čeprav je jasno, da jazz ni bil vzrok, temveč zgolj odraz takšnega preobrata, ga je puritanska buržoazija označila za kulturno zlo in klicala po njegovi prepovedi. Predstavljal ji je dekadentno glasbo, ki ne spoštuje meja spodobnega vedenja in kvari predvsem mladino. New York American je leta 1922 objavil članek s pomenljivim naslovom *Jazz kvari dekleta* in sledečo vsebino:

»Po mnenju združenja "Illinois Vigilance Association" stotinam ameriških deklet preti moralna katastrofa v obliki patološke, živčno razdražljive in spolno vzburljive glasbe jazz orkestrov. Samo v Chicagu so predstavniki tega združenja v zadnjih dveh letih zasledili kar 1000 deklet, ki so podlegla jazz glasbi.

Dekleta tako iz manjših kot iz velikih mest, revnih ali bogatih družin so žrtve te pošastne, zahrbtne in nevrotične glasbe, ki spremlja sodobni ples. Ta sramotna glasba pa se ne pojavlja le na raznih razvpitih mestih, temveč tudi v srednjih šolah, dragih hotelih in v tako imenovani visoki družbi« (v Tirro, 1979:156).

Toda kljub naporom nasprotnikov jazzu se ta ni pustil pregnati z odrov. Prav nasprotno. Razširil se je v Evropo in tudi njej oznanil novo bolj sproščeno obdobje.

⁹ Klasični blues je v začetku dvajsetih let nastala bluesovska oblika, ki so jo razvile črne pevke v vodvilskih gledališčih. Od starejše južnjaške podeželske oblike se razlikuje tako po zgradbi kot inštrumentalni spremljavi, kjer igra glavno vlogo klavir.

2.7. Osvajanje stare celine

Lahko bi rekli, da je Evropa v dvajseto stoletje zares stopila šele s koncem prve svetovne vojne, ki je močno vplival na način življenja starega stoletja. Svet, ki so ga poznali, je v vojni izginjal. Stari red je bil zrušen, novi se je šele rojeval. Na ruševinah nekdanjih cesarstev so zrasle nove države, odprla se je pot za nove ideologije in nove vrednote.

Kljub moralnemu šoku prvih povojnih let se je v pričo nagle gospodarske rasti v ZDA med Evropejce začel vračati optimizem. Padec evropskega reda devetnajstega stoletja je naredil prostor amerškemu načinu življenja, ki se je s svojimi oblikami popularne kulture pričel postopno zraščati s kulturno bogatimi tradicijami stare celine.

Od vstopa ZDA v vojno je svoj osvajalni pohod po Evropi začel tudi jazz. Prvi Evropejci, ki so se z njim srečali, so bili Angleži in Francozi, saj so se ameriški glasbeniki najprej znašli prav v njihovih pristaniščih (glej Jakovljevič, 1981:76). Že spomladi leta 1918 je imel *Original Dixieland Jazz Band* turnejo po Veliki Britaniji, sledili pa so mu še mnogi. Kakor doma je nova sinkopirana glasba tudi v evropskih državah navdušila številno občinstvo in mnoge glasbenike pritegnila v svoje vrste. Najprej je zahtevala spremenjeno inštrumentacijo zabavnih orkestrrov – postopoma so vlogo godal prevzela pihala in trobila, bas in kitara pa sta postala predvsem spremljevalna inštrumenta. V plesnih dvorinah vseh večjih zahodnoevropskih mest je foxtrot začel izpodrinjati valček, lokalni plesni orkestri pa so v svoje repertoarje vključevali vse več jazzovskih elementov.

Za kulturno središče Evrope je veljal Pariz, kamor so radi prihajali tudi umetniki iz ZDA. Med njimi je bil tudi znani neworleanski klarinetist in saksofonist Sidney Bechet. Leta 1925 naj bi prav on z orkestrom v katerem je pela tedanja zvezda Josephine Baker francoskemu občinstvu prvi predstavil hot jazz (glej Jakovljevič, 1981:76). Naslednja tri leta je nadaljeval z nastopi v Nemčiji in se z orkestrom Bennyja Peytona odpravil celo na turnejo po Sovjetski zvezi. Ta sedemčlanska zasedba imenovana Jazz Kings je s svojo energijo in spontanostjo začarala občinstvo v Moskvi, Krakovu, Odesi in Kijevu. (glej Amalietti, 1986:122; Starr, 1985:62).

Jazz se je v dvajsetih letih širil po vsej Evropi, vendar težko rečemo, kako širok krog publike je dosegel, saj moramo pri tem upoštevati razliko med sladko plesno glasbo, ki je sebe imenovala jazz in pristnim jazzovskim izrazom, kakršen je izšel iz urbanega življenja ameriških črncev. Ameriške založbe so v drugi polovici desetletja sicer že izvažale gramofonske plošče črnih glasbenikov, vendar bolj po naročilu zainteresiranih posameznikov kot za prodajo širšemu krogu publike (glej Jakovljevič, 1981:76). Ko pa je leta 1929 ZDA zajela velika gospodarska kriza, so ameriške gramofonske družbe jazzovske plošče pričele snemati predvsem za angleški trg (glej Amalietti, 1986:170). Tudi glasbeniki so tedaj množično prihajali v Evropo, kajti doma jim je primanjkovalo dela, tu pa je njihova glasba postajala vse popularnejša. Najbolj znana imena, ki so v začetku tridesetih veliko prispevala k razpoznavnosti jazzu na stari celini so Luis Armstrong, Duke Ellington in Coleman Hawkins.

2.8. Iz marginalnosti proti popularnosti

Medtem ko je bil jazz v Evropi šele v povojih, je v svoji domovini že prehajal v novo obliko. Zaradi gospodarske krize, ki je nastopila s črnim petkom leta 1929 in trajala do sredine tridesetih let, so tudi za jazzovske glasbenike nastopili težki časi. Večini ljudi ni bilo do vesele in brezskrbne glasbe, zato se ni zanimala za hot jazz. Potrebovali so glasbo, ki bi jim bila v oporo in tolažbo. Črncem je najbolj ustrezal otožni blues, med belci pa so prevladovale sentimentalne popevke. Kljub temu, ali pa morda prav zaradi tega, pa je med leti 1929 in 1935 nastalo v jazzu nekaj ključnih sprememb.

Proti koncu dvajsetih let, ko se je središče jazzovske scene prestavilo iz Chicaga v New York, so že obstajali nekateri veliki črnski jazzovski orkestri oz. jazz big bandi. Zaradi razširjene instrumentacije in povečane solistične improvizacije se je v teh orkestrih pojavila težnja po nadzoru posameznikov v korist celotnega kolektiva. Začeli so uporabljati napisane aranžmaje in kompozicije, ki so od glasbenikov poleg discipline zahtevali tudi glasbeno pismenost. Kombinacija notnega zapisa in improvizacije se je izkazala za uspešno. Orkestri so zveneli ubrano, hkrati pa so ohranjali občutek sproščenosti brez katerega si pravega jazzu ne moremo zamisliti. V

njihovi glasbi se je najpomembnejši razvoj zgodil prav v letih najhujše krize (glej Tirro,1979:211).

Medtem ko je večina, s Fletcherjem Hendersonom in Donom Redmanom na čelu, v glavnem igrala jazzovske priredbe popularnih pesmi in enostavno zgrajene skladbe, sta Benny Moten in Duke Ellington razvila izvirna in prepoznavna zvoka svojih orkestrrov. Vsi skupaj pa so preoblikovali jazz in pripravili teren za njegov spektakularni razcvet. Ero swinga.

2.9. Množice plešejo v ritmu swinga

Sredi tridesetih je gospodarska kriza v ZDA postopno izginila, istočasno pa je bila ukinjena tudi prohibicija. Med ljudmi je zavladalo sproščeno vzdušje, kar je oživilo željo po zabavi. Zanjso so Američani leta 1935 potrošili cele štiri milijarde dolarjev, kar je predstavljalo skoraj deset odstotkov celotnega družbenega prihodka (glej Amalietti,1986:182). Nočno življenje je spet zaživelo in ljudje so hrepeneli po vroči plesni glasbi velikih jazz orkestrrov. Dinamičen ritem združen s popularnim repertoarjem je privabljal številno publiko, tako črno kot belo. Začela se je doba swinga, ki je trajala vse do konca druge svetovne vojne.

Zaradi priljubljenosti swinga se je število big bandov izredno povečalo, glasbenikom pa so se odprla prosta delovna mesta. Po nekajletni krizi so se lahko spet v celoti posvetili glasbenemu ustvarjanju. Močna konkurenca je vodila k vse višji ravni muziciranja ter omogočila aranžerjem zahtevnejše prijeme. Aranžmaji so tako postajali vse pomembnejši in so vse bolj zatirali solistično improvizacijo. Zato so se glasbeniki po nastopih pogosto zbirali na jam sessionih, kjer so v manjših (combo) zasedbah svobodno muzicirali. Najboljši so se srečevali tudi na studijskih snemanjih manjših ad hoc zasedb.

Standardni swing big band je praviloma štel do petnajst članov, razdeljenih v tri sekcije: trobilno, pihalno in ritemsko. Medtem ko sta si prvi dve podajali melodijo na bluesovski način klica in odgovora, je slednja zagotavljala tekoč ritem. Vodilna melodična nit je bila v rokah, ali bolje, v ustih solistov, med katerimi so bili zelo

prijubljeni tudi vokalisti. Za eno največjih jazzovskih pevk, ki je prepevala v mnogih big bandih in tudi manjših zasedbah, še danes velja temnopolta Billie Holiday.

Swingovski repertoar je bil sestavljen iz veselih plesnih aranžmajev, zelo pogoste pa so bile tudi priredbe popularnih balad in bluesov.

Za kralja swinga je bil oklican beli klarinetist in vodja orkestra Benny Goodman. Ta je s svojim orkestrom osvojil belo občinstvo, kljub temu da je bil eden prvih, ki je v njem zaposlil tudi črne glasbenike.¹⁰ Javnost je prepričal, da je jazz lahko povsem uglajena glasba, primerna tudi za uglednega belca. Čeprav je postal velik popularizator jazza pri tem ni zmanjševal njegove kakovosti, s čimer si je priboril tudi spoštovanje večine glasbenikov. Med njimi so bili tudi drugi vodje orkestrov, ki so prav tako navduševali občinstvo. Četudi so vsi igrali swing, so se med seboj precej razlikovali. Najbolj harmonsko razvit je bil Ellingtonov orkester, najbolj ritmično izpopolnjen in bluesovsko sproščen orkester Counta Basiea, najbolj komercialen pa beli orkester Glena Millerja (glej Amalietti, 1986:181-223).

»Med leti 1934 in 1945 je jazz, skrit za imenom swing, dosegel svojo največjo družbeno uveljavitev in popularnost, s tem pa tudi največjo komercialnost« (Amalietti, 1986:181). Predstavljal je del vsakdana povprečnega Američana in hkrati pomemben element rasne emancipacije, ki se je tedaj za večino temnopoltega prebivalstva šele zares začinjala. Glasba, nastala kot produkt subkulture, je postala zaščitni znak ameriškega naroda - popularna glasba, ki se je preko radijskih valov in hollywoodskih filmov razširila po vsem svetu.

2.10. Evropa swinga

Evropska jazzovska scena se je v prvi polovici tridesetih let zelo razvila in v nekaterih pogledih celo prehitela ameriško. Leta 1932 je bila v Parizu izdana prva knjiga o jazzu z naslovom *Na mejah jazzu (Aux Frontières du Jazz)*, ki jo je napisal Belgijec Robert Goffin.¹¹ Prvi časopis namenjen izključno jazzu, *Le Jazz Hot*, so začeli tiskati leta 1935,

¹⁰ H Goodmanovemu vzponu je ogromno prispeval Fletcher Henderson, ki je leta 1935 postal njegov glavni aranžer.

¹¹ Čeprav je že leta 1926 Američan Henry Osgood objavil knjigo z naslovom *So This Is Jazz*, v njej ni omenjen niti en črnski glasbenik. Verjetno se prav zato ta knjiga ne navaja kot prva knjiga o jazzu.

leto kasneje pa je izšla prva jazz diskografija francoskega avtorja Charlesa Delaunaya¹² (glej Jakovljevič, 1981:76).

Pojav swinga je ta razvoj še vzpodbudil. Nova oblika ameriške popularne glasbe je povzročila pravo manijo med evropsko mladino, ki je željna plesa in zabave preplavila plesne dvorane, ter zavzeto spremljala novosti iz ZDA. Te so prihajale v obliki plošč in filmov, ki so jih povsod sprejemali z enakim navdušenjem. Kljub popularnosti pa swing svoje bleščeče usode ni delil v državah, kjer so bile na oblasti diktature. Predvsem Stalin in Hitler sta ga poskusila zatreti s preganjanjem, vendar jima to zaradi gorečih privržencev ni nikoli povsem uspelo. Center jazzovskega dogajanja v Evropi je ostal Pariz, novi orkestri pa so se razcveteli povsod, tudi pri nas.

¹² Konec štiridesetih so bili v Franciji organizirani tudi prvi jazz festivali.

3. SLOVENSKO MEŠČANSTVO IN ZAMETKI JAZZA

»To, kar smo tedaj poslušali, še ni bil jazz, ampak prvi začetki drugačne glasbe, ki je prekinila z opereto, s klasiko. To je bilo kmalu po letu 1920.« (Bojan Adamič)

Od začetka dvajsetega stoletja naprej je bilo slovensko meščanstvo kulturno precej napredno. Na vseh področjih se je trudilo slediti sodobnim tokovom iz tujine in je bilo seznanjeno tudi z dogajanjem v zabavni glasbi. Do prve svetovne vojne je bil zibelka slovenskega družabnega življenja Trst, z nastankom nove jugoslovanske države pa se je veliko tržaških Slovencev preselilo v Ljubljano in ta je postala nova kulturna prestolnica, kjer se je tudi začel razvoj slovenske zabavne glasbe in jazza.

Že leta 1922 je Tržačan Miljutin Negode v Ljubljani zbral štiričlansko zasedbo, **Original Jazz Negode**, sestavljeno iz dveh violin, klavirja in bobnov, katerim se je dve leti kasneje pridružil še saksofon. Ta kvintet velja za prvi jazz ansambel na področju tedanje Jugoslavije.¹³ Idejo zanj je Negode dobil ob poslušanju radijskih programov Dunaja, Pariza in Berlina, od koder je naročal tudi notni material. Med njim so bile tudi popularne ameriške skladbe. Aranžmaje je pisal sam, preskusil pa se je tudi v lastnih kompozicijah. Vendar bi glasbi, ki so jo igrali, težko rekli jazz saj je ostajala v mejah neimprovizirane plesne glasbe.

»Naša glasba še zdaleč ni zaslužila imena jazz. Tako so jo imenovali zaradi saksofona,« je pred leti v radijski oddaji o razvoju slovenske zabavne glasbe in jazza povedal violinist ansambla Ivo Kit. Bobnar Jože Aleksander pa je dodal: *»Improvizacija je bila izključena, skoraj nezaželjena.«*

Kljub temu pa lahko rečemo, da je bil Negodetov ansambel za slovenske razmere zelo napreden in hkrati zelo priljubljen. A njegovi člani so bili zgolj amaterski glasbeniki in zaradi vse pogostejših nastopov so trpele njihove profesionalne dolžnosti. Zato se je zasedba leta 1927 sporazumno razšla, zamenjala pa jo je nova.

V tej niso bili novi le glasbeniki, temveč tudi inštrumenti.¹⁴ Nekateri je leta 1928 Negode prinesel z Dunaja, kjer si je ogledal tudi nastop črnškega orkestra Sama Woodinga, druge pa je nabavil v Trstu. Tako sta violini zamenjala bendžo in

¹³ Miljutin Negode – klavir, Ivo Kit – violina, Milan Dic – violina, Jože Aleksander – bobni in Srečko Rozman – saksofon

¹⁴ Miljutin Negode – klavir, Milan Dic – violinofon, Janko Gregorc – alt in sopran saksofon, Branko Rueh – tenor saksofon, Aleksej Kolomenko – trobenta, Nande Komac – bobni.

violinofon, pridružila se je trobenta, novi pa so bili tudi saksofoni. Dopolnjen sekstet je več let kot edina tovrstna zasedba nastopal na vseh slovenskih elitnih plesiščih. Poleg *foxtrotov*, *two-stepov* in *one-stepov*, ki so jih najraje igrali, so pred plesom izvajali tudi obvezen petinštiridesetminutni program klasičnih skladb. Predstavili so se tudi na Radiu Ljubljana, ustanovljenem leta 1928.

Vendar niso ostali edini, ki so se začeli spogledovati z nekaterimi elementi jazza. Te so v svoje igranje uvajali tudi drugi ansambli, vendar je potrebno poudariti, da jazza niso igrali. Šlo je predvsem za moderno plesno glasbo, kakršna je bila tedaj zelo priljubljena med mlajšo publiko, ki je obiskovala plesne vaje.¹⁵ Čeprav so večini odraslih moderni plesi predstavljali zrcalo slabe vzgoje in pohujšanija, zabavnim glasbenikom dela in zaslužka ni primanjkovalo. S plesno glasbo so se ukvarjali tako profesionalni kot amaterski glasbeniki, vendar pa so morali slednji za vodje ansamblov opraviti avdicijo za pridobitev dovoljenja pri *Zvezi glasbenikov Kraljevine Jugoslavije*, ki je štela profesionalne glasbenike. Obstajali so tudi tako imenovani divji ansambli, ki niso bili včlanjeni v zvezo, toda te so policijsko preganjali.

Mariborčan Otmar Cvirn se je z jazzom prvič srečal v začetku dvajsetih let, ko je študiral v Frankfurtu. Ker ga je tovrstna glasba pritegnila, se je po vrnitvi v domovino želel lotiti tudi sam. Sestavil je trio,¹⁶ s katerim je zabaval goste ljubljanske Zvezde, veliko pa je spremljal tudi neme filme in razne umetnike. Leta 1931 je zbral večjo zasedbo, ki se je poimenovala **Cvirnovi fantje**¹⁷ in je delovala do leta 1933, ko se je sam pridružil radijskemu orkestru. Naslednjega leta se je vrnil v Maribor, kjer pa je bilo kulturno in zabavno življenje manj razgibano kot v Ljubljani.

Tudi Ernest Švara je leta 1925 na Vevčah ustanovil salonski trio **Odeon**, iz katerega je zrasel zelo popularen plesni orkester.¹⁸ Pred radijskimi mikrofoni je kot prvi slovenski zabavni ansambel nastopil že pred samo otvoritvijo Radia na poskusnih predvajanjih.

¹⁵ V Ljubljani je s plesnimi vajami kot prvi poklicni plesni učitelj leta 1923 začel Dolfe Jenko in njegova zasluga je, da se je ples pri nas zelo priljubil. Vodil jih je v okviru nekaterih naprednih društev in šol, ne samo v prestolnici, ampak tudi v drugih slovenskih mestih. Pogosto je potoval v tujino, od koder je v obliki not in kasneje plošč prinašal tudi nove izdaje moderne plesne glasbe.

¹⁶ Sprva (1925), je bil trio sestavljen iz dveh violin in klavirja. Ker pa takšna zasedba za jazz ni bila primerna, se je preoblikovala: Otmar Cvirn – violinofon, Branko Cvetko – klavir, Adolf France Pipek – bobni (kasneje ga je zamenjal Zoran Erak).

¹⁷ Tone Breznik, Merad – Tarzan, Tone Sancin, Riko Lojzej.

¹⁸ Poleg Ernesta Švare, ki je igral klavir, sta v prvotni zasedbi igrala violino Rudi Fajon in bobne Dušan Smodej, kmalu pa sta se jim pridružila še Leon Strniša s trobento in Branko Rueh s saksofonom; Ali gre za povezavo ali zgolj za naključje, da se je z imenom Odeon tedaj postavljala tudi ljubljanski nočni lokal, kamor so radi zahajali predvsem študentje, mi ni znano (glej Ovsec, 1979:48).

V svojem štiredesetletnem obstoju je gostil veliko število za razvoj slovenskega jazza pomembnih glasbenikov.

Sonny Boy Jazz je bil ansambel Srečka Dražila, ki si je nadel ime po istoimenskem filmu posnetem leta 1930. V zasedbi je sodelovalo nad deset študentov, ki so navduševali predvsem s filmskimi melodijami, katerih note so kupovali v knjigarni *Glasbene matice*. Zbirali so se pri Milošu Zihlerlu, kjer so poslušali radijske glasbene oddaje iz Londona. Nastopati so nehali leta 1934.

Svoje ansamble so imela tudi razna društva. Trgovsko društvo je prirejalo plesne prireditve na katerih je igral **Merkur, Jazz Zarja** pa je bil trio železničarskega društva.

Glasbeno kariero je tedaj kot najstnik že začel tudi Bojan Adamič. Na plesnih vajah, kjer je ob spremljavi bobnov in violine igral klavir, je Adamič kot prvi Slovenec pričel razvijati veččino jazzovske improvizacije. Sam je pred leti povedal: »Vsak refren sem enkrat vzel v roke, potem pa sem ga igral, kakor mi je ugajalo, nisem ga igral od note do note natančno. To je bila že improvizacija, čeprav še daleč od tega, kar se je počenjalo kasneje ali celo danes« (Adamič v Amalietti, 1985c:20).

4. NOVA GENERACIJA, NOVE VREDNOTE, NOVA GLASBA

»Za tiste čase je bilo to nekaj nezaslišanega. V kavarni Toplice, ki je bila pravzaprav plesni lokal, je bilo toliko ljudi, da so se bali, da se bo vse skupaj porušilo.« (Aleksander Skale)

Za razvoj slovenskega jazza so bila ključnega pomena trideseta leta, saj se je v tem času družabno življenje pri nas precej spremenilo. Pravila primerne obnašanja so se zrahljala, odnosi med ljudmi pa so se sprostil. To je prineslo več svobode tudi mladim. Tako fantje kot dekleta so lahko obiskovali plesne vaje in prirejali domače zabave brez navzočnosti staršev. Tudi študentski klubi so organizirali plese, kjer so se skriti pred očmi odraslih zelo priljubili moderni plesi (glej Ovsec, 1979:130).

V takšnem relativno sproščnem okolju je svoj prostor našel tudi jazz. Z njim se je postopoma srečevalo vse več mladih, predvsem študentov in nekateri med njimi so ustanavljali skupine, kjer so poskušali to glasbo tudi igrati. Vendar njihova naloga ni bila lahka. Prvo težavo so predstavljali inštrumenti, ki so bili izredno dragi, poleg tega pa se jih je v Ljubljani težko dobilo. Ponje so odhajali predvsem v Zagreb ali pa v tujino. Tudi prostori za vaje so bili problematični. Ker so bile ponavadi zasedbe velike in precej glasne, so lahko vadili le v zasebnih hišah. Najtrši oreh pa je bila glasba sama. Če odštejemo orkestre kakršen je bil Negodetov, so jim bile sprva v zgled le redke jazzovske plošče, ki so se našle v ljubljanski trgovini *Banjaj*. Te so bile edini stik s pravim jazzovskim zvokom in šele z njimi se je lahko slovenski jazz začel zares razvijati. Plesne vaje, na katere je popularnost modernih plesov gnala meščansko mladino, so bile hkrati tudi priložnost, kjer so se mladi glasbeniki lahko preizkusili. Večina jih je svojo kariero začela prav tam. Čeprav se ni igralo zgolj jazza, je ta ob raznih šlagerjih predstavljal bolj ali manj pomemben del plesnega repertoarja.

Že omenjeni Bojan Adamič si je v nekaj letih kot multiinštrumentalist priboril pomembno mesto v različnih zasedbah. Najpomembnejši med njimi je bil zabavni ansambel violinista Dančija Pestotnika, **Ronny**, kjer je Adamič najprej igral harmoniko, počasi pa se je prebil na mesto saksofonista.¹⁹ Veliko zanimanje za jazz pa ga je sredi

¹⁹ Ansambel Ronny je leta 1929 ustanovil Danči Pestotnik. Ime mu je dal po naslovu filma, ki se je v tistem obdobju vrtel v slovenskih kinematografih. Leta 1932 je bil prvi domači ansambel, ki si mu je uspelo priboriti angažma v blejski Kazini, kjer so do tedaj igrali izključno tuji glasbeniki. Tam so pod Pestotnikovim vodstvom šest mesecev mednarodno publiko zabavali: Miloš Zihel – saksofon, Bojan Adamič –

tridesetih let spodbudilo k ustanovitvi lastnega ansambla.²⁰ Ta je bil prava senzacija plesnih vaj v ljubljanski *Kazini*. Adamičeva improvizacija je bila takrat pri Slovencih edinstvena in je predstavljala vzor novi generaciji mladine, ki jo je zanimal jazz.

Mednje so sodili tudi člani študentskega orkestra **New Star**, ki so leta 1937 začeli igrati na sokolskih plesnih vajah v *Narodnem domu*. Sprva majhna amaterska zasedba²¹ se je postopoma večala, tako da je v njej kmalu sodelovalo kar 15 oziroma 16 glasbenikov. Boljši in najbolj zagnani med njimi so se začeli resneje zanimati za jazz – v drugi polovici tridesetih je bilo to že lažje, saj so bile plošče in note dostopnejše, k nam pa so prihajali tudi hollywoodski filmi opremljeni s swingom – in nastal je polprofesionalni študentski ansambel **Broadway**²². Vodil ga je Ladislav Zupančič, v njem pa je sodeloval tudi za nadaljnji razvoj slovenskega jazza zelo zaslužni Aleksander Skale. Slednji se spominja, da so prvič javno nastopili na zaključku plesnih vaj v *Kazini*, potem pa so do začetka vojne veliko nastopali na študentskih plesih, v poletnih mesecih pa so prišli celo do daljših angažmajev v Radovljici (1939) in na Bledu (1940). Predstavili so se tudi radijskemu občinstvu. Ko je *Broadway* med vojno razpadel, so se nekateri člani pridružili novemu **Orkestru Bojana Adamiča**.

O slovenski predvojni jazzovski sceni lahko sklepamo, da se je postopoma razvijala, vendar je kljub vsemu zaostajala za večino evropskih.²³ Trideseta leta so prinesla nekatere spremembe, ki so ugodno vplivale na njen razvoj, tako da lahko v zadnjih predvojnih letih pri nas že govorimo o jazzovski subkulturi. Ta je bila zaradi študentske populacije prisotna predvsem v Ljubljani. Združevala je številne posameznike, tako glasbenike kot poslušalce, ki sicer niso imeli izoblikovanega skupnega imidža in slenga, imeli pa so skupno glasbo in življenjski slog. Srečevali so se na plesnih vajah ter

trobenta, Silvo Šivic – bobni, Franjo Appelbauer – bas in trobenta, Ivica Krmpotič – klavir, Ali Dermelj in Tone Sancin. Do leta 1936 so nastopali na raznih prireditvah in plesih po Sloveniji, nato pa so se razšli.

²⁰ Drugi člani Adamičevega ansambla so tedaj bili: Samo Hubad – bas in klavir, Vlado Golob – bobni, Tekovec – klavir.

²¹ Ladislav Zupančič – trobenta in harmonika, Aleksander Skale – trobenta in harmonika, Janez Martinc – tenor saksofon, Tone Martinc – alt saksofon, Harry Kaiser – klavir, Karlo Boštjančič – bobni.

²² Ladislav Zupančič – trobenta in harmonika, Aleksander Skale – trobenta in harmonika, Janez Martinc – tenor saksofon, Tone Martinc – alt saksofon, Karlo Boštjančič – bobni, Hugo Schell – klavir; leta 1940 je Schella zamenjal Samo Jarc, pridružila pa sta se še Oto Jugovec – violina in harmonika ter Bogo Jarc – pozavna in bas.

²³ Te niso bile razvite zgolj v zahodnoevropskih državah, ampak tudi v vzhodni Evropi npr. češka, poljska. Zanimiva je bila tudi jazzovska scena v Sovjetski zvezi, kjer je bila odvisna predvsem od politične situacije (več o tem v Starr, 1985).

študentskih plesih, pa tudi na domačih zabavah in v redkih nočnih klubih²⁴. Njihovi vzorniki so bili ameriški jazz glasbeniki, katerih plošče so se pojavile na domačem tržišču - Luis Armstrong, Benny Goodman, Glenn Miller, Artie Shaw, Casa Loma Orchestra, brata Dorsey...- z jazzom pa so se spoznavali tudi preko filmov in radijskih valov. Nekaj mesecev pred vojno so na Trubarjevi ulici v Ljubljani ustanovili tudi prvi slovenski jazz klub.

Gostovanj ameriških glasbenikov tedaj pri nas še ni bilo, obstajalo pa je precej domačih zasedb, ki so s priredbami znanih ameriških skladb navduševale občinstvo. V poletnih sezonah so boljše izmed njih veliko nastopale v turističnih krajih, kjer pa so morale svoj repertoar prilagoditi širšemu okusu. Turistom so se v popoldanskem času najprej predstavile z uvodnim koncertom operetnih melodij in lažje klasične glasbe, večere pa je popestrila plesna glasba, tudi jazz. Najbolj uspešni so bili sobotni nastopi, ki so privabljali ljubljansko mladino, predvsem številne prijatelje in znance glasbenikov.

Toda slovenski jazz je bil kljub vsemu daleč od jaza kakršnega so poslušali v njegovi domovini. Njegova največja pomanjkljivost je bila odsotnost improvizacije, ki je temeljna značilnost jazzovskega izražanja. Vendar pri tem ne smemo pozabiti, da so bili prvi slovenski jazzovski navdušenci prepuščeni zgolj sami sebi. Če pogledamo, kako so jazz ocenjevali slovenski klasični glasbeniki, hitro ugotovimo, da zelo negativno. Skoraj vsi profesorji na Akademiji so ga a priori odklanjali, čeprav lahko rečemo, da se to ni bistveno spremenilo vse do današnjih dni.

In kakšne so bile reakcije širšega okolja v odnosu do jazzovske subkulture pred vojno? Liberalci, ki so se zavzemali za moderne kulturne poglede in svobodnjaško vzgojo, z jazzom vsaj načelno niso imeli problemov. Kot sem omenila, se je ta najbolj uveljavil prav na plesnih vajah liberalnega društva *Sokol*. Liberalni časopisi, kakršen je bil *Slovenski narod*, so o njem pisali relativno redko in tudi takrat ne sovražno. Nekateri protesti proti jazzu in njegovemu spremljajočemu načinu življenja pa so se pojavljali s strani klerikalcev in komunistov. Oboji so v njem videli znanilca propada zahodne civilizacije, vendar njihova zgražanja in moraliziranja nikakor niso vplivala na njegov

²⁴ V ljubljanskem *Slonu* je igral **Feri jazz**: Feri Souvan – harmonika, Hugo Schell – klavir, Rudi Pešl – saksofon, Jaro Jeržavek – saksofon, Bogo Jarc - bobni.

tedanji položaj. Jazz pred vojno ni bil političen problem²⁵ in protagonisti tedanje jazzovske subkulture za obtoževanja največkrat sploh niso vedeli (glej Tomc, 1989:53).

²⁵ Kot zanimivost naj na tem mestu omenim, da se Aleksander Skale spominja, kako so ansambel Broadway v nekdanji blejski kavarni Toplice z veseljem poslušali predstavniki tedanje jugoslovanske vlade.

5. MED HRUMENJEM TOPOV

»Tokrat ni bilo še nobenega stališča proti ali za jazz. Za večino teh ljudi je bila to nebitvena malenkost.«

(Bojan Adamič)

Z vojno so se razmere seveda spremenile, toda pod italijanskim okupatorjem se jazzu pri nas sprva ni godilo tako slabo. V Ljubljani je hkrati obstajalo deset večjih orkestrrov (Adamič v Amalietti, 1985d:20). Leta 1943 je bila v Frančiškanski dvorani organizirana celo revija plesnih orkestrrov, med katerimi je bil tudi **Orkester Bojana Adamiča**. Ta je na začetku vojne deloval deloma kot orkester italijanske radijske postaje, hkrati pa je pod okriljem OF prirejal satirične igrano-glasbene predstave, katerih vsebina je letela na Italijane. Med ljubljansko publiko so bile te revije zelo priljubljene, saj so ji v težkih časih nudile zares potrebno sprostitev. Popularni so bili tudi **Veseli berači**, ki jih je tedaj vodil Oto Jugovec, **Zlatih sedem** Marjana Vodopivca in **Orkester Sama Hubada**. Tudi jazz klub je na začetku italijanske okupacije še deloval. Ko pa so začeli ljudje zaradi vse močnejšega pritiska okupatorja množično odhajati v partizane, je glasbeno življenje v mestu zamrlo.

Tudi mnogi slovenski glasbeniki so se pridružili narodnoosvobodilnemu boju, medtem ko jih je bilo dosti zaprtih v italijanskih taboriščih, največ v Gonarsu. V takšnem ozračju je razumljivo prevladovala domoljubna, med partizani tudi revolucionarna glasba. Najprej so bile to domače koračnice in stare slovenske ljudske ter tuje delavske pesmi, postopoma pa so nastajale tudi izvirne partizanske pesmi (glej Tomc, 1989:66). Nemški okupatorji so bili resda okrutnejši od svojih predhodnikov, tudi jazz so prepovedali, toda prebivalcem so vrnilo radijske sprejemnike, ki so jih pred tem zaplenili Italijani. Kljub prepovedi poslušanja tujih radijskih postaj je veliko mladih ob večerih na skrivaj iskalo frekvence postaj, ki so predvajale ameriško glasbo, npr. *Air from Munick* ali *Voice of America*. Jazz kot glasba zaveznikov je zanje dobil še večji pomen. Poosebljal je svobodo in kljub nevarnosti so ga poslušali in igrali s še večjim navdušenjem in ponosom. Seveda ilegalno.

Čeprav bi pričakovali, da je bil jazz priljubljen tudi na slovenskih bojiščih, to ni bilo tako. Tudi uradna naklonjenost večine antifašističnih sil mu v slovenski vojski razen izjemoma ni zagotovila svojega prostora. Zakaj ne?

Uradnega stališča slovenskega vodstva za ali proti jazzu takrat še ni bilo (glej Adamič v Amalietti,1985d:20). Prepovedan je bil s strani Nemcev in nenavadno bi bilo, če bi ga prepovedali tudi partizani. Toda upam si trditi, da ga komunistična prizadevanja za vzpostavitev nove proletarske kulture že takrat niso ocenjevala pozitivno.

Vendar ne smemo zanemariti dejstva, da so taka prizadevanja istočasno obstajala tudi v Sovjetski zvezi, kjer pa so kljub temu vojaški orkestri v moralno podporo svojim vojakom poleg ruskih ljudskih pesmi in koračnic igrali tudi popularni ameriški jazz. Čeprav so imele sovjetske oblasti tako pred vojno kot po njej do jazzu zelo sovražni odnos, so ga med njo kot glasbo zaveznikov celo vzpodbujale. Rdeča armada je imela ogromno jazz orkestrov in vsako zmago je proslavil koncert enega izmed njih (glej Starr,1985:182-194).

Pri nas se kaj takega ni zgodilo. Tudi po uradnem priznanju narodnoosvobodilnega boja s strani zavezniških sil ne. Adamič je sicer imel svoj partizanski orkester oz. godbo na pihala, vendar pa ameriškega jazzu ni izvajal.²⁶ Razloge zato lahko verjetno prej kot v njegovi nepriljubljenosti med komunisti iščemo v njegovi šibki vpetosti v slovensko predvojno družbo. Ameriški, angleški, francoski in sovjetski vojaki so na frontah ob glasbi Ellingtona, Goodmana, Basieja, Shawa, Millerja in drugih sanjali o boljših časih, večina slovenskih partizanov pa se s tovrstno glasbo pravzaprav ni nikoli srečala, kaj šele identificirala.²⁷ Enako lahko trdimo tudi za njihove ideološke nasprotnike. Jazz je med Slovenci ostal glasba subkulture, glasba ki je za zaprtimi vrati čakala konec vojne.

²⁶ »Takrat sicer nisem pisal jazzovskih stvari, ker tega ni bilo mogoče izvajati, pač pa sem pisal jazzovske harmonije, uporabljal jazzovske ritme, podobno kot je ravno takrat tudi počenjal v Ameriki Glenn Miller.« je pred leti povedal Bojan Adamič. Res pa je, da je moral v duetu z Golobom svojemu komandirju pred nočnimi akcijami igrati ves svoj jazzovski repertoar (Adamič v Amalietti 1985d:20).

²⁷ Šele po osvoboditvi Ljubljane je manjši **orkester Dušana Prevorška**, v katerem je sodeloval tudi Skale, partizanom na Gorenjskem igral partizanske pesmi v »lahnem swing ritmu«, ameriških aranžmajev pa nikoli.

6. ZA ŽELEZNO ZAVESO

»Danes igra jazz, jutri bo izdal domovino!«

(izrek z ruskega stalinističnega posterja)

6.1. Pet minut svobode

Takoj po osvoboditvi se je zdelo, da bo jazz zacvetel tudi pri nas. Tisti mladi glasbeniki, ki so med okupacijo ostali doma in jih je ta zvrst glasbe privlačila, so zaradi obilice prostega časa in informacij iz tujine precej napredovali v svojem muziciranju. K sodelovanju jih je povabil Bojan Adamič in že 27. junija 1945 so pod njegovim vodstvom prvič javno nastopili ob ponovnem odprtju Postojnske jame. Jeseni je skupina postala uradni orkester takratnega *Radia Ljubljana*, njeni člani pa poklicni glasbeniki. Sčasoma se je izoblikovala klasična big band zasedba imenovana **Plesni orkester Radia Ljubljana** ali na kratko *PORL*²⁸ (glej Velkaverh, 1995).

Trobentač dr. Urban Koder, ki je v *PORL*-u igral od njegovega začetka, se spominja, da so v prvih povojnih mesecih igrali ogromno jazza²⁹ in da jih pri tem ni nihče oviral. Temu sta po njegovem mnenju botrovala dva razloga. Prvi je bil Adamič, ki je imel kot nekdanji partizan in član partije pomemben položaj na radiu in proste roke pri sestavljanju repertoarja, drugi pa medvojno zavezništvo z Američani.

Poudariti je treba, da si je Jugoslavija zaradi velikih zaslug v protifašističnem boju prislužila veliko materialno pomoč *Združenih narodov* in ameriške *CARE*, največjo kar jih je bila deležna katerakoli evropska država (glej Pirjevec, 1995:156). Samo tako se je lahko izklopala iz povojne katastrofe in začela z izgradnjo socializma. Nova oblast zato jazza kot glasbenega simbola antifašistične koalicije takoj po vojni še ni videla

²⁸ Ustanovni člani so bili: skladatelj in dirigent Bojan Adamič; saksofonisti – dr. Tone Martinc, Dušan Veble, Dušan Prevoršek, Janez Martinc, Zoran Komac; trobentači – Mario Sancin, Urban Koder, Jože Kelbl; pozavnisti – Franci Ogrizek, Bogo Jarec, Mik Soss; pianistka Breda Rajh-Divjak, basist Miško Hočevar, kitarist Leo Ponikvar in bobnar Aleksander Skale.

²⁹ Čeprav so bili glasbeniki v glavnem samouki, so brez težav izvajali napisane aranžmaje Bennyja Goodmana, Glenna Millerja in tudi lastne skladbe ter aranžmaje Bojana Adamiča. Drugače je bilo z improvizacijo, ki je še zmeraj predstavljala velik problem za večino članov orkestra. Improvizirala sta le Urban Koder na trobenti in Dušan Veble na saksofonu.

kot sovražnika sistema. Tudi Sovjeti, takrat veliki vzorniki jugoslovanskega vodstva, se mu z dnem zmage nad Hitlerjem še niso odrekli (glej Starr, 1985:204-206).

Toda z zaostrovanjem razmer med ZDA in Sovjetsko zvezo se je odnos komunističnih oblasti do jazza postopoma spremenil. To se je pokazalo že decembra 1945, ko je *PORL* nastopil v Beogradu. V nabito polni dvorani *Kolarčeve univerze* je med drugim odigral tudi hitri aranžma ameriškega zvezdnika Harryja Jamesa *Beat by Boogie*. Publika je od navdušenja dobesedno ponorela, reakcije oblasti pa so bile povsem nasprotne. Veliko poslušalcev so zaprli, Adamiča pa obtožili ameriške propagande. Kljub prepričevanjem, da orkester zgolj igra glasbo, ki jo imajo mladi radi, naslednjega dne jazza niso smeli igrati. In igrati ga niso smeli vse do leta 1948.

Danes brez poznavanja zgodovine težko razumemo situacijo v kateri oblast brezkompromisno določa kakšno glasbo mladina sme in kakšne ne sme poslušati. Z današnjega vidika se nam zdi to skoraj nemogoče. Toda družbeno politični kontekst je bil leta 1945 povsem drugačen od današnjega in za razumevanje razvoja jazza pri nas ga moramo vsaj nakazati.

6.2. Jugoslovanska ljubezen do Sovjetske zveze

Konec druge svetovne vojne je svetu prinesel velike spremembe. Te se niso izražale zgolj v iskanju rešitev, ki bi preprečile podobna grozodejstva, temveč predvsem v novi politični ureditvi sveta, posebej Evrope. Kapitalizem se je sicer ohranil, toda videti je bilo, da je njegova moč ob razširitvi socializma oslABLJENA. Prodor sovjetske armade v posamezne dežele vzhodne in srednje Evrope je povzročil nastanek novih socialističnih držav in tako sta nastala dva ideološko nasprotna si tabora. Zahodni, na čelu katerega so bile hegemonie Združene države Amerike in vzhodni, kjer je z vojsko in policijo vladala Sovjetska zveza. V vojni veliki zaveznici, kmalu po njej pa veliki sovražnici, sta si obe velesili prizadevali čimbolj uveljaviti svoj vpliv v novi svetovni ureditvi.

Federativna ljudska republika Jugoslavija, ki je svoje mednarodno priznanje doživela konec leta 1945, je imela v tej razdelitvi posebno mesto. Kot samostojna socialistična država, teritorialno ujeta med nasprotna si bloka, je bila podvržena tako vzhodnim

kot zahodnim pokroviteljskim težnjam. Čeprav gospodarsko šibka in družbeno zaostala, je v ponosni zavesti, da kot prva stopa na pot, tako podobno sovjetski, sprejela vse mogoče žrtve, ki naj bi bile kmalu poplačane. Komunistična partija, ki je v celoti prevzela oblast in nadzor nad državo, je s podpiranjem stahanovstva ter udarniškega in "prostovoljnega" dela po sovjetskem vzoru širila pravi kult fizičnega dela, ljudske množice pa so ji v dobri veri slepo zaupale. Ko je zaupanje izginilo, je uporabila drugačne metode (glej Pirjevec, 1995:168-169).

Ozna oz. Udba, tajna policija, katere člani so bili obvezno tudi člani partije, je nadzirala vse aspekte socialnega življenja. Vsi, ki kakorkoli niso odgovarjali partiji, so postali sovražniki države in s tem tarče tajne policije. Poleg vojnih zločincev, kolaboracionistov, špekulantov, črnoborjancev, gospodarskih saboterjev in vojnih dobičkarjev je preganjala tudi resnične ali namišljene nasprotnike režima. Civilna sodišča so bila ukinjena, ljudem pa so brez pravnih obsodb odvzemali svobodo in premoženje. »Kmalu po uveljavitvi "ljudske oblasti" se je tako polastila prebivalstva psihoza strahu, servilnosti in splošnega nezaupanja...Država je bila mesece in mesece prepuščena na milost in nemilost vsemogočnemu režimu, ki je lahko udaril kjerkoli in kogarkoli je hotel« (Pirjevec, 1995:157).

Seveda so hoteli imeti komunisti celovit nadzor tudi nad kulturnim življenjem. Že pred vojno so od umetnikov pričakovali, da se postavijo v službo revolucije in pomagajo pri vzgoji delavnih ljudi v duhu socializma. Po sovjetskem vzoru so v ta namen organizirali posebno partijsko službo za agitacijo in propagando imenovano *Agitprop*. Do konca vojne je ta opravljal običajno strankarsko propagandno dejavnost in tako skrbel za širjenje marksistično-leninistične teorije, po strankinem prevzemu oblasti pa je postal vzporeden *Ministrstvu za prosveto* in čeprav brez kakršnih koli zakonskih pristojnosti, dejansko celo pomembnejši od njega. »Postal je vrhovni razsodnik za idejna in kulturna vprašanja ter prevzel vlogo cenzorja nad vsemi kulturnimi stvaritvami« (Gabrič, 1999a:157).

Že v prvih mesecih novega režima je bil medijski prostor popolnoma nadzorovan. Na *Radiu Ljubljana*, ki se je leta 1945 iz društvene ustanove preoblikoval v javno, je prevladoval propagandni govorni program (glej Tomc, 1989:70) od glasbe pa so predvajali v glavnem partizanske in delavske pesmi ter ode v čast Titu in novemu režimu (glej Gabrič, 1999b). V slovenskih časopisih in revijah so bili pogosti dogmatični

direktivni članki, predvsem ruskih, pa tudi nekaterih domačih teoretikov, ki naj bi vzpodbudno vplivali na slovensko kulturno sceno (glej Gabrič, 1999a:156).

Umetnost naj bi po pričakovanjih oblasti postala dostopna širokim ljudskim množicam in ne zgolj privilegij premožnejšega meščanskega ali intelektualnega sloja. Da pa bi jo preprosto delavsko in kmečko prebivalstvo lahko sprejelo, jo je moralo najprej razumeti. Vsebina in forma umetniških del sta se morali v ta namen poenostaviti in podrediti enoznačnim pravilom sovjetskega socrealizma. Na prvem mestu so ta od kulturnih ustvarjalcev zahtevala popolno predanost novemu političnemu sistemu. Tisti, ki so se temu upirali, so bili deležni vseh možnih oblik t.i. ždanovščine, od hudih političnih kritik in napadov v medijih do odvzema osebne svobode. Za največjega ždanovca v Sloveniji je že pred vojno veljal Boris Zihertl, ki se je postopoma razvil v najpomembnejšega slovenskega kulturnega ideologa. V svojem izrazito črno-belem ocenjevanju kulture je svaril pred nevarnostjo »dekadentnih« vplivov, značilnih za zahodni kapitalistični svet. Mednje je uvrščal tako klasično kot sodobno visoko umetnost, hkrati pa tudi vse oblike zahodne popularne kulture, med katere je sodil tudi jazz³⁰ (glej Gabrič, 1999a:155).

Sprejem na sovjetskem modelu temelječih kulturnopolitičnih načel je prekinil stike z Zahodom in okrepil vpliv sovjetske kulture. To se je najbolj izrazito kazalo v kinematografiji, kjer so v prvih povojnih mesecih še prikazovali zahodne filme, od septembra dalje pa so bili v pričo še nerazvite domače filmske produkcije za nove ideologe sprejemljivi le še sovjetski. Šlo je predvsem za filme z vojno vsebino, v katerih je bilo značilno izrazito enostransko propagandno slikanje razmer. Tudi na gledaliških odrih so med tujimi prevladovala sovjetska dela, med prevedeno literaturo pa je tista iz ruskega jezika vodila s kar dvotretjinskim deležem. V šolskem sistemu je bila ruščina na vseh stopnjah predpisana kot obvezni tuji jezik, hkrati pa so bili tudi številni učbeniki prevodi izrazito ideološko pisanih učbenikov, ki so jih uporabljali v Sovjetski zvezi (glej Gabrič, 1999a:155).

Toda ljudstvu novi sistem ni prinesel obljubljenega zadovoljstva. Že po dveh letih so se začela množiti poročila, da je vse več ljudi, tudi nekdanjih partizanov, zelo razočaranih nad totalitaristično stvarnostjo. Ker je bila istočasno ukinjena tudi pomoč

³⁰ Ironično je, da je bil njegov brat Miloš Zihertl pred vojno eden od pomembnejših glasbenikov, ki so se ukvarjali z jazzom.

Združenih narodov, ki je oblasti niso znale ceniti in koristno uporabiti, so mnogi gledali v prihodnost z veliko zaskrbljenostjo. Kljub temu pa se vodstvo države ni resno obremenjevalo z ljudskim nezadovoljstvom, saj se večina prebivalstva iz strahu pred strogimi kaznimi ni upala glasno zahtevati sprememb. Raje se je prepustila upanju na zunanji premik. Za vsak primer je oblast še okrepila zaporo pred zahodnim svetom, predvsem na kulturnem področju, in vztrajala pri pregonu nasprotnikov sistema (glej Pirjevec, 1995:169-170).

6.3. Z jazzom proti sistemu

Po decembrskem nastopu ***Plesnega orkestra Radia Ljubljana*** v Beogradu so za slovenski jazz nastopili težki časi. Ker je jugoslovanska oblast prva leta po vojni pri izgradnji socializma slepo sledila sovjetski, jo je posnemala tudi v odnosu do jazza. Tega se ni smelo javno ne igrati ne predvajati vse do spora z *Informbirojem*. V naslednjih vrsticah bom poskusila razložiti, zakaj ne.

Ko se je zaradi naraščanja mednarodnih napetosti nasproti socialističnemu režimu pretrgalo zavezništvo med ZDA in SZ, je začela sovjetska oblast sistematično zatirati vse kulturne fenomene, ki bi njene državljane lahko spominjali na svet izven njihovih meja. V svoji paranoji pred kapitalističnim sovražnikom je hotela izbrisati vse sledi ameriške kulture, katere glasnik naj bi bil prav jazz.

Sovjetski ideologi so bili prepričani, da so jazz in moderni plesi del skrbno načrtovane imperialistične zarote ameriške vlade, kateremu naj bi na kolena že uspelo spraviti zahodno Evropo, sledile pa naj bi ji socialistične države. Odpiranje novih jazz klubov po vsej Evropi, izhajanje novih jazzovskih revij in knjig, evropske turneje ameriških glasbenikov, razmah jazza na Japonskem – vse to jim je predstavljalo grožnjo, ki se ji mora socialistični sistem upreti (glej Starr, 1985:207-210). Takšno prepričanje je razvidno tudi v naslednjem citatu:

»Nekajkrat na večer nam propagandisti z Voice of America pošiljajo vzorce ameriške glasbe, očitno v popolnem prepričanju, da bodo takšni glasbeni dodatki h govorni

propagandi o ideji "amerikanizma" navdušili večje število poslušalcev« (v Starr,1985:210).

Radijska postaja *Voice of America*, ki je v živo oddajala iz New Yorka, je v socialističnih državah res imela mnogo poslušalcev. Tudi pri nas je velik del mladih z velikim zanimanjem poslušal oddaje slavnega Willisa Connoverja in jazz jim je res pomenil več kot samo glasbo. Posebjal je spontanost in svobodo zahodnega načina življenja. Čeprav se plošč in drugega gradiva tedaj pri nas ni dobilo, tudi ameriški filmi so veljali za socializmu nevarne, so mladi po zaslugi teh oddaj poznali vse zvezde takratne popularno glasbene scene, od Bennyja Goodmana in Woodya Hermana do Tommyja Dorseyja in Harryja Jamesa.

Toda njihovo navdušenje nad ameriško glasbo in Ameriko nasploh ni bilo posledica načrtovane kulturne invazije ameriške vlade, kakor so trdili sovjetski ideologi³¹, ampak spontana reakcija na kulturno izoliranost države in vsiljevanje ideologije v vse pore življenja. Z jazzom je mladina izražala svoj upor proti socialističnemu sistemu in željo po spremembah. Prepoved je zato s perspektive komunistov do neke mere razumljiva, vendar ji jazz ni uspelo zatreti, saj ga je prav sama delala še privlačnejšega.

Tako so glasbeniki, ki so bili v okviru PORL-a obsojeni na igranje šlagerjev in sovjetskih maršev, vseskozi igrali tudi jazz. Seveda ne na radiu, ampak v drugih zasedbah. Obstajalo je nekaj samostojnih glasbenih skupin v katerih so se mladi jazzovski navdušenci lahko svobodneje izražali.³² Vendar so morali biti pri tem pazljivi in tudi iznajdljivi, saj je imela (tajna) policija povsod oči in ušesa. Mojmir Sepe se spominja, kako so se celjski **Veseli študenti** domislili originalne naslove nekaterih ameriških aranžmajev prelepiti z ruskimi in se tako zavarovati pred morebitnimi obtožbami.

Najpopularnejši med ljubljansko mladino tistega časa so bili zagotovo **Veseli berači**,³³ ki jih je od konca vojne naprej vodil Ati Soss. Ko so ob sobotah in nedeljah igrali na

³¹ Ameriška vlada je šele leta 1955 začela smatrati jazz za pomemben element svojih mednarodnih komunikacij. Tudi uredniki *Voice of America* svojega programa niso slišali kot drugačnega ali bolj posebnega od mnogih drugih, ki so predvajali ameriško glasbo, popularno, ljudsko ali klasično (glej Starr,1985:210).

³² Svoja orkestra sta tedaj imela npr. Urban Koder in Dušan Hren (*Metro*). Oba sta povedala, da so vadili kar doma.

³³ Poleg vodje Atija Sossa na klarinetu so bili člani povojnih *Veselih beračev* saksofonisti: Jože Baloh, Franci Zajc, Borut Lesjak, Niko Deisinger (zamenjala sta ga Borut Pečenko in Albert Podgornik), Boris Zupančič (zamenjal ga je Ž. Bera); trobentači: Dušan Kit, France Kapus, Drago K..dej (zamenjal ga je

plesih v *Narodnem domu*, se je tam kar trlo ljudi. Včasih je bilo tako polno, da je tudi dvesto ljudi ostalo zunaj. Bili so edini orkester v Ljubljani, ki je igral glasbo ob kateri so mladi lahko plesali in se zabavali. Svoje nastope so poskušali začiniti tudi z jazzovskimi vložki³⁴, s čimer pa so si lahko nakopali težave. Plese so namreč nadzorovali miličniki v civilu in skojevci³⁵, ki so lahko svobodno intervenirali. Vendar pa sporne glasbe največkrat niso poznali drugače kot iz direktiv in so se zanašali zgolj na lastne občutke (glej Tomc, 1989:80). Ti so bili lahko ljubiteljem jazza tako v korist kot v škodo. V korist, ko nadzorniki jazza niso prepoznali in so ga tako dopustili in v škodo, ko so imeli za jazz nekaj kar to sploh ni bilo. Samo igranje jazza v *Narodnem domu* zato ni bilo tako problematično, kot so bili problematični plesi. Ti so se delili na spodobne, ki so bili dovoljeni in nespodobne, ki so bili prepovedani. Če se je publika preveč razvnela in začela plesati prepovedani boogie-woogie (ker je prišel iz Trsta je bil znan pod imenom tržačan), je bil ples enostavno prekinjen. Ne glede na zvrst glasbe, ki jo je orkester medtem igral, so morali njegovi člani prevzeti del odgovornosti za obnašanje plesalcev. Zato so bili lahko tudi kaznovani.³⁶

Demokratske vrednote, ki so bile v nasprotju s socialistično kulturo, in ljubezen do glasbe, ki je te vrednote izražala, so delili vsi, ki so prihajali na ples v *Narodni dom*. Tvorili so subkulturo, ki pa v tistem času ni imela zadostnih pogojev, da bi se manifestirala na sebi lasten način. Iskanje vzornikov med jazz glasbeniki in (sicer redki) poskusi modnega oblačenja so bili za socializem nesprejemljivi, zato se tujih plošč, modnih oblačil, revij in drugega materiala pri nas ni dalo kupiti. Tudi možnosti za spontano preživljanje prostega časa razen v *Narodnem domu* skoraj ni bilo. Zbiranja mladih v lokalnih oblasti niso odobravale, prav tako tudi ne postopanja po *Drsnici*, ljubljanski promenadi med Cankarjevo ulico in Tivolijem, kamor so zahajali po šoli. Partijski ideologi so imeli takšno druženje za sila problematično, zato preganjanje policije in tudi aretacije niso bili redki. Vse ki so se zbirali na *Drsnici* je policija obravnavala kot delomrzneže in vodila njihovo evidenco. Zaradi bližine *Radia*

Janez Sever); pozavnisti: Borut Finžgar, Mitja Kovič (zamenjal ga je Mik Soss), Marjan Erjavec; pianist Branko Cvetko (zamenjal ga je Miran Kvartič); kitarist Marjan Kržišnik (zamenjal ga je Mitja Butara); basist Franc Peterca in bobnar Janez Sever (zamenjala sta ga Marjan Luxa in Janez Berdajs).

³⁴ Artie Shaw, Glenn Miller, Dorsey brothers.

³⁵ Skoj je bila mladinska organizacija pod okriljem partije.

³⁶ Veseli berači so bili tako kaznovani zaradi igranja italjanske popevke. Kazen je znašala 3000 din za vsakega člana (na večer je ta zaslužil 120 din).

*Ljubljana*³⁷ so se tam pogosto zadrževali tudi glasbeniki, ki pa kljub pečatu zahodnjaškega s policijo ponavadi niso imeli problemov (glej Tomc,1989:71-72).

³⁷ *Radio Ljubljana* je bil tedaj nad Daj-Damom.

7. LOČITEV OD VELIKEGA BRATA

»Po stalinistični zimi je odjuga prebudila nove sile in kulturne apetite, dolgo obsojene na strogo ždanovsko dieto.« (Jože Pirjevec, Jugoslavija)

7.1. Socializem z bolj človeškim obrazom

Jugoslovanskemu zvestemu posnemanju sovjetske notranje politike navkljub, je med obema državama že od konca vojne pogosto prihajalo do neskladij v zunanji politiki. Tito se je pritoževal nad Stalinovo previdnostjo pred zahodnimi silami ter začel s samovoljnimi in agresivnimi zunanjepolitičnimi akcijami ogrožati ravnovesje sil, za katerega sta bila zainteresirana tako Zahod kot Vzhod. Zaradi njegove zavrnitve absolutnega primata Sovjetske zveze znotraj socialističnega tabora in vztrajanja v samosvoji zunanji politiki je leta 1948 prišlo do končnega razkola med državama. Komunistična partija Jugoslavije je bila izobčena iz Informbiroja in prisiljena samostojno nadaljevati socialistično pot.

Mlada jugoslovanska država se je tako znašla v izredno težkem položaju. Poleg prekinitve diplomatskih odnosov je Stalin vsem državam vzhodnega bloka proti njej ukazal tudi gospodarsko blokado, propagandna in subverzivna dejavnost pa sta grozili celo z možnostjo vojaškega napada. Pod takšnimi pritiski se je Tito za pomoč obrnil k svojemu dotlej največjemu sovražniku, Zahodu. Ker je tam njegov ideološki upor zoper Sovjetsko zvezo izzvenel pozitivno, poleg tega pa je Jugoslavija zasedala pomembno strateško pozicijo v zaščiti zahodne Evrope pred komunistično agresijo, so se zahodne sile odločile prošnji ugoditi. Vendar jugoslovansko vodstvo ni bilo pripravljeno sprejeti nikakršnih političnih pogojev za ekonomsko pomoč, ki je je bila deležna njegova država. Namesto tega se je zavzelo za politiko "neuvrščenosti med obema blokoma" in mednarodno sodelovanje, neobremenjeno z ideološkimi predsodki (glej Pirjevec, 1995:189-194).

Jugoslavija je tako začela navezovati vse tesnejše stike s kapitalističnim svetom, kar pa je še okrepilo odpor Sovjetske zveze in njenih satelitov. Pod pritiskom dogodkov je

bilo leta 1951 vodstvo države prisiljeno ZDA prositi tudi za vojaško pomoč in se s tem vsaj delno odreči neodvisnosti od kapitalističnih zaveznikov.

Čeprav se je zahodni vpliv v državi močno okrepil in delno učinkoval tudi na njeno notranjo politiko, osnovnih ideoloških temeljev jugoslovanskih voditeljev ni omajal. Njihov cilj je bil ustvariti resnično marksistično družbo, ki bi bila sposobna razvijati medčloveške odnose bolj od kapitalizma in stalinističnega socializma.

Pri oblikovanju novega modela socialistične družbe so jugoslovanski ideologi poudarjali tezo o postopnem odmiranju države, ki naj bi se uresničila z decentralizacijo oblasti in izročanjem tovarn v upravo delavcem. Partija bi seveda ohranila svoj hegemoni položaj, toda brez uporabe stalinističnih administrativnih metod. Te naj bi zamenjala vzgojna in usmerjevalna dejavnost. Tako svoboda iniciative kot tudi svoboda misli in kritike naj bi postali temeljni pravici vsakega posameznika (glej Pirjevec, 1995:203-218).

Toda razlika med osvobajajočo teorijo in totalitaristično prakso je bila več kot očitna. Svoboda je imela točno določene meje, ideologija pa primat nad intelektualnim in gospodarskim življenjem. Voditelji so ostali zvesti mitu o pospešenem industrijskem razvoju, pri čemer niso upoštevali potreb potrošnikov in na trgu je še zelo primanjkovalo trajnih dobrin (ibid.).

Kljub vsemu pa ne moremo zanikati, da se je jugoslovanska družba od spora z *Informbirojem* razvijala v smeri, ki jo je čedalje bolj ločevala od ostalih socialističnih družb. Rečemo lahko, da je bilo v njej posamezniku priznано večje dostojanstvo, saj so oblasti ukinile "prostovoljno" delo, pomilostile številne politične zapornike, ublažile inkvizicijski odnos do verskih skupnosti in omejile izjemna pooblastila tajne policije. *Udba* je seveda še vedno ostala nosilni steber režima, a je pri preganjanju njegovih nasprotnikov uporabljala blažje metode, razen pri *informbirojevcih*, proti katerim je postopala z vso ostrino vse do Stalinove smrti leta 1953, ko so se odnosi s Sovjetsko zvezo in z drugimi vzhodnoevropskimi državami začeli normalizirati (ibid.).

Septembra 1952 je bil v Zagrebu sklican VI. kongres KPJ, na katerem so tudi na formalni ravni potrdili razkol s stalinizmom. *Komunistično partijo Jugoslavije* so simbolično preimenovali v *Zvezo komunistov Jugoslavije*, sovjetski imperializem pa označili za največjo grožnjo svetovnemu miru. Hkrati so zavrnili tudi kapitalistične

vrednote Zahoda, svoje sodelovanje z njim pa poskusili opravičiti na podlagi skupnih interesov in medsebojne enakopravnosti.

7.2. Postopno odpiranje na kulturnem področju

Zapora na Vzhodu in odpiranje proti Zahodu sta vplivala tudi na spremembe znotraj področja kulture. Po sporu s Sovjetsko zvezo se je začelo njegovo postopno osvobajanje, zahodna ekonomska pomoč pa je odprla vrata tudi svežemu dotoku idej in kulturnih stvaritev. Knjige, časopisi, filmi in glasba iz zahodnih dežel so postali dostopni širši publiki, ki jih je navdušeno sprejela kot znanilce bolj sproščene prihodnosti. Po dolgem premoru je bil tako v začetku petdesetih let ponovno vzpostavljen stik s kulturnim dogajanjem Zahoda, ki je vzpodbudno vplival tudi na domačo ustvarjalnost.

Politični vrh se je na spremembe odzval pozitivno in negativno hkrati. Na oddaljevanje od sovjetskega sistema je gledal z velikim odobravanjem, istočasno pa se je bal zahodne ideološke okužbe predvsem mlade inteligence, ki bi lahko ogrozila njegovo oblast. Milovan Đilas, eden od Titovih najtesnejših sodelavcev in vodja *Agitpropa*, je sicer nasprotoval vsiljevanju marksistične ideologije od zgoraj in se namesto tega zavzel za odprt boj z njej nasprotnimi stališči, vendar je bil zaradi prevelike ideološke drznosti leta 1954 odstavljen. Do takrat je v jugoslovanskem vodstvu vneto zagovarjal enakopravnejše uveljavljanje novih tokov in nujnost kritike, ki bi poleg ideološke upoštevala tudi umetniško vrednost kulturnih stvaritev (glej Gabrič, 1995:32).

Novo kulturno-politično usmeritev je oblast uradno potrdila na VI. kongresu KPJ z odpravo agitpropovskega aparata.³⁸ Vendar pa se s tem ni bila pripravljena tako hitro odreči vodilnemu mestu na kulturnem področju, ampak je le hotela svojo prevlado uresničiti na navidez bolj demokratičen način. Leta 1953 je kot analogno obliko delavskega samoupravljanja v kulturno-umetniške ustanove uvedla sistem

³⁸Ker so vodilni ideologi menili, da nimajo dovolj moči, so ga pozneje zamenjale številne druge komisije, ki pa nikoli niso imele tolikšne moči kot njihov predhodnik. Aprila 1954 so ustanovili komisijo za ideološko vzgojno delo predsedstva SZDLS, leta 1956 pa ideološko komisijo CK ZKS. Obe je vodil Boris Žihel.

družbenega upravljanja. V njem si je svoj vpliv pridobila preko zunanjih članov upravnih odborov, katere je v imenu širših družbenih interesov z zakonom vsilila vodstvu ustanov. Izбирala jih je seveda iz lastnih vrst in si tako zagotovila nadzor nad načrtovanjem kulturno-umetniških programov in vsebin. Klasična cenzura odslej ni bila več potrebna, saj so bili upravni odbori prisiljeni delovati po navodilih marksističnih ideologov, med katerimi je imel v Sloveniji največji vpliv Boris Zihlerl.

Tudi ko za njimi ni več stal agitpropovski aparat, se Zihlerl in njegovi somišljeniki v svojem konceptu kulturne politike niso odrekli političnemu ocenjevanju kulture. Vztrajali so pri njenem podrejanju marksistični ideologiji in v njej zavračali vse kar po njihovem mnenju ni bilo primerno za socialističnega človeka. Njihova kritika je bila usmerjena predvsem proti tedanjim zahodnim trendom, v literaturi eksistencializmu, v likovni umetnosti abstraktnemu slikarstvu, v zabavni kulturi pa jazzu, modernim plesom in ostalim oblikam popularnega kulturnega izražanja.

Kljub temu da *Zveza komunistov* od kulturnih ustvarjalcev ni več zahtevala služnja režimu, je ostal za marksiste odnos do revolucije in socializma bistvenega pomena. Umetnik komunist je moral biti po mnenju Zihlerla najprej komunist, ki naj bi pri svojem delu izhajal iz stališč *Zveze komunistov*. Zato je kritiziral kulturne delavce, ki svojega dela niso ocenjevali politično, še bolj pa tiste, ki so podlegli »*protisocialističnim smerem buržoazne dekadence*«.

Toda kljub bojazni pred nevarnostjo novih idejnih tokov je ideološki nadzor po ukinitvi agitpropa popustil in v kulturnem življenju se je v spremstvu politične sprejemljivosti lahko začela postopoma uveljavljati tudi strokovnost. V javnem razpravljanju so se pojavila različna mnenja, v revijah, gledališčih in na radiu pa je bilo mogoče vse pogosteje zaslediti tudi dela, ki so jih marksistični ideologi ocenjevali kot negativna, buržoazna in dekadentna.

7.3. Vrnitev jazzu v javno življenje

Obdobje neposrednega zatiranja jazzu se je z zavrnitvijo stalinizma končalo. **PORL** je na zahteve publike postopno spet prodril z ameriškimi aranžmaji, z začetkom

petdesetih let pa so se oblikovale tudi nove zasedbe, ki so lahko javno nastopale z jazzom.

Leta 1952 je *Kulturno-umetniško društvo Kajuh* ustanovilo big band, katerega vodstvo je prevzel trobentač razpadlih *Veselih beračev* France Kapus.³⁹ Vodil ga je dve leti, dokler ni postal vodja **Akademkega plesnega orkestra (APO)**.

APO je bil ustanovljen že leta 1947 kot orkester *Univerze v Ljubljani*. V njem so igrali študentje, vendar ponavadi ne študentje glasbe. To je razumljivo, če upoštevamo dejstvo, da je na *Akademiji za glasbo* večina profesorjev jazz zavračala. Med šolskim letom je orkester igral na plesih v *Narodnem domu*, poleti pa je gostoval tudi v turističnih krajih. V repertoarju je bil zelo priljubljen swing Glenna Millerja, omenim pa naj tudi, da je leta 1953 prav za APO svoj prvi aranžma napisal Janez Gregorc.⁴⁰

Poleg big bandov so se, predvsem na pobudo radijskih glasbenikov, oblikovale tudi manjše zasedbe. Tako so nekateri člani radijskega orkestra leta 1953 sestavili svojo skupino znano pod imenom **Solisti Plesnega orkestra Radia Ljubljana**. V njej so igrali vsi najboljši jazzarji tistega časa: Urban Koder (trobenta), Dušan Veble (saksofon), Ati Soss (klarinet, saksofon), Mik Soss (pozavna), Mario Rijavec (klavir), Miško Hočevnar (bas) in Aleksander Skale (bobni). Predvsem za radijska snemanja pa se je zbirala skupina glasbenikov, imenovana **Ljubljanski plesni sekstet**. Njeni člani so bili Ati Soss (klarinet, saksofon), Mojmir Sepe (klavir), Jože Kampič (harmonika), Mitja Butara (kitara), Borut Finžgar (bas) in Janez Sever (bobni). Ti so veliko spremljali tudi slovenske pevke in pevce.

Naštete zasedbe so po hudi represiji zagotovo oživile slovensko jazz sceno, toda ta je zaradi večletne izoliranosti precej zaostala za dogajanjem v svoji domovini. Zaradi pomanjkanja novih plošč je bil zamik v naprednosti igranja zelo velik. Medtem, ko je bil pri nas ob tradicionalnem jazzu (dixielandu) na višku popularnosti tudi swing, se je v ZDA kmalu po vojni njegova era končala. Že med vojno se je tam začel zaradi spleta družbenih in tudi čisto umetniških vzrokov jazz razvijati v povsem novo smer.

Skupina newyorških črnih jazzistov, naveličanih aranžiranega igranja v swing orkestrih je vzpostavila nov, zelo svoboden slog muziciranja, imenovan *bebop*. V majhnih,

³⁹ V tem orkestru je pozavno igral tudi Vinko Globokar.

⁴⁰ Janez Gregorc je študiral kompozicijo na ljubljanski Akademiji za glasbo, nato je dobil štipendijo na Berklee College of Music v Bostonu. Kasneje je sprejel mesto profesorja na jazzovskem oddelku na akademiji v Gradcu. Za svoje ustvarjanje je prejel številne nagrade.

combo zasedbah so si ti inovativni glasbeniki, od katerih naj omenim vsaj legendarnega saksofonista Charlieja Parkerja, prizadevali uveljaviti nove harmonske oblike in v njihovih okvirih čim bolj osvoboditi improvizacijo. Čeprav je bebop nadaljeval tradicijo, je obenem tako radikalno spremenil dotedanje jazzovsko snovanje, da ga ima večina jazzoslovcev za začetnika modernega jazzu. Za nas je pomembno, da se je z njim prekinila zabavna in plesna funkcija jazzu, ki se je v swingu razvila do svojega viška in ga tako tudi izenačila s popularno glasbo. Z bebopom je jazz postal resna umetnost, ki od poslušalca zahteva zbranost, česar široke množice niso sposobne. Hkrati pa je bebop predstavljal subkulturo, ki se je tako z glasbo kot tudi s svojim načinom življenja in mišljenja upirala ustaljenemu družbenemu redu in opozarjala na vesplošno krizo kapitalističnega sveta (glej Amalietti, 1986:224-233).

Nova smer pa ni ustrezala vsem jazzovskim protagonistom. Nekateri so se zato vrnili k tradicionalnemu jazzu, drugi pa so iskali dalje. Med slednjimi so bili predvsem beli glasbeniki, ki so jim številni afriški glasbeni koncepti in tehnike, h katerim se je bebop ponovno zatekel, zveneli tuje. Na prehodu v novo desetletje so ustvarili nove stile, od *progresivnega* do *cool* in *west coast jazzu*, ki so bili s svojim čistejšim zvokom ter racionalnejšim pristopom h glasbi in k improvizaciji mnogo bližji belskemu načinu razmišljanja. Skupaj z bebopom so jazzovsko občinstvo razdelili na dva dela: privrženca tradicionalnega in privrženca modernega jazzu (glej Amalietti, 1986:273 in 297).

Toda pri nas vse do konca petdesetih let modernega jazzu ni igral nihče. Vse zgoraj omenjene zasedbe so igrale bodisi dixiland bodisi swing. Improvizacija še ni bila obvezna, čeprav se je med solisti *PORL*-a precej razvila. Tudi avtorske skladbe, napisane v jazzovskem izrazu, so bile razen Adamičevih, ki jih je igral plesni orkester, sprva še zelo redke. Zaradi pomanjkanja napisanih aranžmajev so slovenski jazzarji največ "prepisovali" s plošč in tudi iz filmov. Prvi tovrstni film, ki so si ga po dolgem času lahko ogledali nekateri izbranci, je bil *Fant s trobento*. Za zaprt krog gledalcev so ga najprej predvajali v *Domu armije*. Ko pa so se ameriški filmi, opremljeni predvsem s swingom, vrnili tudi na redne sporede kino dvoran, je večkratno obiskovanje določenih predstav postalo običajna praksa mladih entuziastov. Mojmir Sepe se s tem v zvezi spominja:

»Sam sem hodil po štirikrat gledat isto predstavo zato, da sem v notno črtovje prepisal komad, ker je bil to pač edini način, da sem ga lahko "snel"« (Sepe v Mehle,2002:21).

Konec cenzure je omogočil številna radijska snemanja jazza, ki so se odvijala v legendarnem *studiu 14 Radia Ljubljana*, na programu pa so se pojavile tudi prve domače oddaje o jazzu. Pripravljaj jih je Aleksander Skale, ki je ob jubileju svoje desettisoče oddaje povedal:

»Jazzovske oddaje sem za Radio Ljubljana začel pisati in snemati že zelo zgodaj – prvi začetki segajo tja pred leto 1950, ko so se v našem programu pojavile prve komentirane oddaje o jazzu... Čeprav smo imeli pri programiranju jazzovskih oddaj v prvih letih velike težave, saj ameriški jazz – predvsem pa še angleško petje, bobnanje in trobente v visokih legah – nikakor ni bil po volji takratnemu programskemu vodstvu, pa so se pozneje pojmi razčistili in jazz je polagoma dobival vse več prostora v naših programih« (Skale v Stop,1986:38).

Kljub ugodnejšim razmeram moram opozoriti, da je jazz v Sloveniji le počasi izgubljal pečat glasbe ameriškega imperializma (glej Tomc,1989:79). Slovenski kulturni ideologi ga vsaj do srede petdesetih let niso zavračali nič manj kot v času posnemanja sovjetskega socializma. Skupaj z ostalimi oblikami zahodne kulture je zanje ostajal sovražnik poštenega delovnega človeka in kvaritelj doraščajoče mladine. Moči, da bi vplivali na njegovo širjenje, so imeli sicer zmeraj manj, toda priložnosti za njegovo kritiko kljub temu niso izpuščali.

Predvsem v organizacijah in komisijah, ki so jih vodili Zihlerlovi sodelavci, sta jazz in Adamič ostala redna točka sej, na katerih so razpravljali o kulturniških problemih. Tudi ob ustanovitvi *Zveze svobod in prosvetnih društev* leta 1952 niso ostali tiho:

»Na primer Bojan Adamič je bil tudi partizan, toda v vsej tisti umetnosti je glavni pobornik jazza, ki je čisto nasproten našemu pojmovanju kulture in našemu čustvovanju in vleče najbolj primitivne folklorne oblike zamorskih plemen na dan« (v Gabrič,1995:103).

Za svoje potrebe so nasprotniki jazzu uporabili tudi časopise. Tako se je v partijskem glasilu *Ljudska pravica* na dan republike 1951 s svojim pogledom na jazz prvi javno oglasil Boris Urbančič. Članek z naslovom *Nekaj o jazzu in demokraciji* je začel z navedbo rezultatov ankete ljubljanskega radia, v kateri se je kar 59,5 odstotka vprašanih poslušalcev izreklo za jazz. Ugotovljeno je bilo, da med njimi največji del predstavlja mladina, tako študentska kot tudi delavska in kmečka. Ti podatki Urbančiča sicer niso presenetili, poudaril pa je, da pojava ne gre podcenjevati. Prepričan, da »razbrzdano divjanje brez vsake melodije ne le zatre pripravljenost mladega človeka za lepo čustvovanje, ki bi ga plemenitilo in bogatilo, ampak ga tudi onespoblja, da bi se njegovo notranje doživljanje povzpelo kaj dosti nad "občutja" živali« je izrekel popolno nasprotovanje jazzu, tako na radiu kot tudi kjerkoli drugje. Skliceval se je predvsem na pomen idejnosti, ki ne bi smela manjkati niti v umetnosti niti v zabavi. Idejnosti sicer ni razumel nujno kot ozko povezane z revolucijo, zagotovo pa naj bi ta izključevala vse njej nasprotne tendence. S tem je zavrnil argument radijskega vodstva, da jazzu pod težo zahtev poslušalstva ni mogoče umakniti iz programa. Po Urbančičevem mnenju je njihova odločitev nasprotovala socialističnim ciljem, saj se je podrejela zakonu ponudbe in povpraševanja, ne pa vzgojnemu poslanstvu Radia. Ali kot je zapisal sam: »Recimo bobu bob in brez sramežljivosti povejmo, da pri nas ne more biti svobode za vse tisto, kar je našim ciljem sovražno in se skuša poniglavo vtihotapiti v naše družbeno življenje, bodisi pod plaščem zabave ali pa umetnosti« (Urbančič,1951:10).

Urbančičev članek je v časopisju sprožil pravo kampanjo proti jazzu. V njej so se oglasili tudi nekateri klasični glasbeniki. Decembra je *Slovenski poročevalec* objavil prispevek skladatelja Matije Bravničarja, ki je Urbančičeve misli ocenil za »upoštevanja vredne«, saj naj bi avtor »prijel problem tako krepko in prepričevalno, da ni mogoče mimo njega, če nam je problem lahke glasbe važen in če do njega zavzamemo neko stališče« (Bravničar,1951:6). Sam je zavzel stališče, ki je bilo do jazzu prav tako odklonilno kot Urbančičevo, odkrivalo pa je željo po nastanku novega, lastnega sloga lahke glasbe.

Še *nekaj o jazzu in njegovem vzgojnem vplivu* je bil naslov naslednjega članka s podobno vsebino, tokrat objavljenega v *Ljubljanskem dnevniku*. Njegov avtor, glasbenik Karol Pahor, se je svojima predhodnikoma pridružil v prepričanju o

škodljivem učinku jazza na mladino ter o nujnosti njegovega pregona iz kulturno-prosvetnih ustanov kakršna je *Radio*. Poudaril je odgovornost, ki jo imajo te ustanove pri vzgajanju mladine, jazzu pa določil mesto v »podzemskih labirintih nočnega izživljanja« (Pahor,1952:4).

Ti napadi niso naleteli na gluha ušesa. Kot zagovornik jazza se je najprej oglasil Vasja Ocvirk. Njegov v *Besedi* objavljeni sestavek *Demokratično razpravljanje o jazzu* je bil predvsem sarkastičen odgovor Urbančiču, v katerem je kampanje proti jazzu označil za »klerikalizem, a ne v škrlatni, temveč v rdeči obleki«, iskanje nove domače lahke glasbe pa za nesmisel. Hkrati je bil članek tudi pohvala Bojana Adamiča, ki je po besedah avtorja »namesto priznanja dobil le skromen naziv "zapadnega usmerjenca"« (Ocvirk,1951/52:222-224).

Adamič se dolgo ni vključil v javno razpravo. Razlog ni bila njegova aroganca, ampak predvsem politična nemoč. Ko je hotel s svojimi argumenti obraniti jazz, so ga časopisi sprva povsem onemogočili. Nihče mu ni bil pripravljen objaviti odgovora, dokler se ni zanj zavzel novi direktor radia Milko Goršič (glej Adamič v Amalietti,1985/86-II:20). Nato je marca 1952 *Slovenski poročevalec* le objavil njegov članek v dveh nadaljevanjih, z naslovom *Še o problematiki lahke glasbe*. V njem se je vodja radijskega plesnega orkestra najprej obrnil proti brezplodni »načelnosti« svojih nasprotnikov in njihovem nepoznavanju obravnavanega problema, to je lahke glasbe in jazza. Prvi v diskusiji je opredelil različne jazzovske stile in omenil razliko med njihovo dobro in slabo izvedbo. Ob tem je poudaril, »da spada pod pojem jazz, če ne direktno, pa vsaj nedirektno, vsa lahka in plesna glasba, ki je bila napisana po prvi svetovni vojni in ki je dosegla vsaj nekaj uspeha pri občinstvu,« izvzel je le tango in južnoameriško glasbo. Zahtevam po primerni domači lahki glasbi, ki v sebi ne bi nosila vplivov jazza in bi kljub temu zadovoljila publiko, je zato odgovoril s prošnjo po konkretnih nasvetih. Zanje naj bi glasbene ustvarjalce radijska postaja prosila že večkrat, vendar »ni dobila od njih praktično ničesar«. Adamič je zato tudi svoje nasprotnike pozval h konstruktivni kritiki, združeni s konkretnimi predlogi, čumur bi bil, po njegovih besedah, radijski orkester resnično hvaležen (glej Adamič,1952:4).

Boris Urbančič je svojima kritikoma sicer odgovoril, vendar konkretnih nasvetov kakršnih si je želel Adamič, v seriji člankov z naslovom *V čem je moč obrambe jazza*, objavljeni aprila v *Ljubljanskem dnevniku*, ni moč zaslediti. V glavnem je le ponovil,

kar je bilo že napisanega v njegovem predhodnem članku, očitke svojih kritikov pa je zavrnil s protiočitki in jih začinil s citati Maksima Gorkega:

»Nenadoma pa pretrga nočno tišino nekakšno idiotsko kladivce, suho udari enkrat, dvakrat, trikrat, desetkrat, dvajsetkrat, nato pa se – ko da bi vrgel pest blata v čisto prozorno vodo – razleže divje tuljenje, žvižganje, ropotanje, treskanje, trgajo se nečloveški glasovi, spominjajoči na konjsko hrzanje, od nekod bedasto zakruli svinja, zasliši se riganje oslov, ljubezensko kvakanje velikanske žabe – neznosen kaos podivjanih zvokov, ki se komaj opazno podrejajo ritmu, in ko nekaj minut poslušáš to rjovenje, se ti nehote zazdi, da imaš pred seboj orkester blaznežev, ki so ponoreli od seksualnosti, dirigira pa jim človek-žrebec...To je glasba za debeluhe. V njen ritem se v razkošnih beznicah vseh "kulturnih" dežel pogrezajo debeli ljudje, cinično premikajo noge, cepetajo in simulirajo spolno združitev...« (Gorki v Urbančič,1952:2).

S takšno karikaturo jazza bi se zagotovo strinjal tudi Mitja Vošnjak, ko je Adamiču odgovoril s člankom *Amater in jazz*, katerega je Slovenski poročevalec objavil na dan zmage istega leta. Čeprav je bil Vošnjak prepričan, da so bili rezultati ankete *Radia Ljubljana* zavajajoči in da je bil od »nekulturnega in barbarskega dekadentnega raka« okužen le del slovenske mladine, je izrazil mnenje, da bi bilo o jazzu treba govoriti več. Vendar ne na način kot je to storil Adamič in ne le zato, ker naj bi jazz izpodrival domačo glasbo ter kvaril smisel za kulturo in umetnost, temveč predvsem zato, ker naj bi njegovo širjenje vplivalo na mlade povsem nasprotno kot naporji za graditev socialističnih ljudi. Jazz naj bi vodil »k blaziranemu izživljanju, k splošni dekadenci, h gnilemu, propadlemu življenju buržoazne družbe«, zato naj bi bilo mladino pred njim nujno zaščititi (Vošnjak,1952:2).

Kljub temu da je bil poglobitni razlog zavračanja jazza v glavnem povezan z mladino, se razprava ni razširila na mladinske revije. Vodstvo *Ljudske mladine Slovenije* si je zato želelo, da bi svojo kritiko jazza podala tudi revija *Mladina*, toda ta se v diskusijo ni vključila vse do julija 1953. Tudi ko je tedaj v dveh številkah objavila članek dr. Radoslava Hrovatina, se z njim politični in mladinski funkcionarji niso strinjali, saj jazza ni zavračal (glej Gabrič,1995:106).

8. MED VZHODOM IN ZAHODOM

»Človek pravzaprav nima ničesar proti jazzu samemu in fisto, kar je najbolj nekulturnega, so pravzaprav besedila k raznim popevkam. Jazz sam na sebi je pravzaprav le moderen način muziciranja.« (Boris Zihertl, 1956)

8.1. Optimistična slika jugoslovanske družbe

Druga polovica petdesetih let je Jugoslaviji prinesla precejšnje spremembe. Titova zunanja politika, ki je spretno lovila ravnotežje med Vzhodom in Zahodom, s tem pa tudi njune kredite, je ob gospodarski reformi spodbudno vplivala na jugoslovanski družbeni razvoj. Z vzponom produktivnosti v industriji so se povečale investicije v kmetijstvo, stanovanja in transportno infrastrukturo hkrati pa se je povečala tudi proizvodnja potrošnih dobrin. Čeprav je bil povprečni dohodek na prebivalca v primerjavi s tistim na Zahodu še vedno zelo nizek⁴¹, pa je prebivalstvu zagotavljal mnogo boljše življenjske razmere kot v ostalih socialističnih državah. Na cestah so se začeli pojavljati mopedi in avtomobili, v gospodinjstvih električni aparati, police trgovin pa so se polnile z izdelki široke potrošnje. Postopno liberalizacijo gospodarstva so bolj ali manj spremljala tudi strpnejša stališča v kulturnem življenju, ki pa so kot vsa druga ostajala v mejah socialistične ideologije. Oblast se je še vedno naslanjala na *Udbo*, ki se je po vstajah na Madžarskem in Poljskem celo okrepila, čeprav je postala v svojem delovanju diskretnejša. Nasproti njej se je zato širil vse bolj kritičen odnos med intelektualci in vse večja apatija med mladino (glej Pirjevec, 1995:238-243).

8.2. Novi pogledi v političnem vrhu

Z vse močnejšo širitvijo zahodnega kulturnega vpliva so nekateri politiki sredi petdesetih let spoznali, da je njegovo nasilno zatiranje neučinkovito in zato nesmiselno. V državnem vrhu je po Đilasovem padcu zahteve po manj ideološkem

⁴¹ Omenim naj, da je bil ta v Sloveniji občutno višji kot v ostalih republikah.

ocenjevanju kulturnega življenja sprožil Edvard Kardelj. V govoru na III. kongresu Zveze komunistov Srbije leta 1954 se je ozrl na agitpropovsko preteklost in zavrnil pretiran ideološki pritisk na vsak antisocialistični pojav:

*»V tej zvezi bi se rad povrnili na vprašanje kulturnega razvedrila naših ljudi. Tu je zavlada stihija, hkrati z njo pa tudi mnoge škodljive težnje prav zaradi ozkosrčnega gledanja mnogih komunistov na to področje življenja. Predpisovati tu toge okvire in meje ali šablone bi bilo vseskozi škodljivo. So ljudje, ki na primer menijo, da razbijamo kulturno raven, če trpimo jazz glasbo ali, če izdajamo pustolovske romane...
...Zdi pa se mi, da je glavno, da je zabava zdrava, človeško čista, na elementarni kulturni ravni, to pa sta lahko tudi jazz glasba in pustolovski romani« (Kardelj, 1954: 4).*

Pod vplivom tega govora je Zveza komunistov Slovenije v poročilo svojega III. kongresa še isti mesec zapisala:

»Nesmiselno je biti načelno proti jazzu, ki lahko tudi s svojimi modernimi izraznimi sredstvi pozitivno vpliva na razpoloženje delovnega človeka, na njegovo vedrino. Jazza ne odklanjamo zato, ker je jazz, marveč odklanjamo samo tiste njegove nezdrave izrastke, ki nimajo več nobene zveze niti z glasbo niti s plesom« (v Gabrič, 1995:107).

Toda dejansko uveljavljanje napisanih stališč je v slovenskem političnem prostoru zaostajalo za približno dve leti. Razlog je verjetno iskati v še trajajoči prevladi Zihierlovega koncepta kulturne politike, znotraj katerega je ideologija kljub političnemu popuščanju še vedno zasedala prvo mesto (glej Gabrič, 1995:193).

V drugi polovici petdesetih let pa so se v pragmatičnem delu slovenskega partijskega vrha izoblikovali novi pogledi, precej drugačni od Zihierlovih. Njihova glavna nosilca sta bila Boris Kraigher in Stane Kavčič, ki v javnosti sicer nista nastopala kot izrazita kulturna ideologa, ampak sta iz ozadja prepuščala iniciativo kulturnim delavcem samim. Kraigher je kot predsednik vlade s slednjimi pogosto tiho soglašal in jim tako omogočil svobodnejše delovanje. Zihierlov koncept v tem času

sicer še ni izgubil moči, vendar je njegov vpliv čedalje bolj slabel (glej Gabrič,1995:123-125).

V slovenskem vrhu sta tako sočasno obstajala dva koncepta kulturne politike, ki sta se razlikovala predvsem v določanju pristojnosti upravnih odborov, odnosu do intelektualcev in, kar je za nas najpomembneje, odnosu do tujih vplivov v kulturi. Na vseh teh področjih so bili novi pogledi dosti strpnejši od starih, kar pa ni vodilo do izrazitih medsebojnih nasprotovanj. Vsem razlikam navkljub sta oba koncepta ostala zvesta marksističnim temeljem in socialistični družbeni ureditvi. Oba sta nastopala v poziciji vladajoče ideologije in določala meje dopustnosti, ki se jih ni smelo prestopiti. Čeprav so bile pri Kraigherju in njegovih sodelavcih te širše kot pri Žiherlu, so njihovi čuvaji reagirali takoj, ko je bila ogrožena komunistična oblast (glej Gabrič,1995:126-131).

Kritik kulturnikov, ki so se pojavljale vse od začetka petdesetih let, pragmatično usmerjeni politiki niso videli kot politično nevarnih. Ker so se tako kot kulturni ustvarjalci tudi sami zavzemali za večjo ideološko sproščenost, si stališča obojih v drugi polovici petdesetih let vsaj načelno niso bila več tako nasprotna.⁴² Vrednotenje prej osovraženih umetniških oblik se je spremenilo, prav tako tudi odnos do zabave. Postopno se je preoblikovalo delovanje kulturnoprosvetnih društev, o katerem je že leta 1954 govoril Kardelj. Čeprav nerada, so morala tudi njihova vodstva stopiti v korak s časom, če so hotela zadovoljiti potrebe mladih ljudi. V ta namen so skrčila ideološke vsebine in jih nadomestila s sodobnimi in zabavnimi. Društveno življenje so med drugim popestrili moderna umetnost, zahodni filmi in jazz, klubske prostore pa so odprli tudi nečlanom (ibid.).

8.3. Jazz v letih otoplitve

Ker je pragmatično stališče nekaterih slovenskih komunistov o racionalnosti dopuščanja tistega kar neposredno ne more ogroziti njihove oblasti vse bolj postajalo splošna in uradna ocena slovenskih oblastnikov, so tudi kritike jazza postajale vse

⁴² Kljub temu pa ne smemo pozabiti številnih kulturnopolitičnih afer do katerih je prišlo zaradi različnega pojmovanja spremenjene klime med kulturniki in politiki. Pogosto jih je sprožil ves slovenski partijski vrh, a se je v njih javno izpostavljala samo Žiherlov krog (glej Gabrič,1995:126-131).

redkejše in vse blažje. Njegovi nasprotniki sicer niso utihnili, toda politične podpore so imeli vedno manj. V drugi polovici petdesetih let se je postopoma uveljavljal nov pogled na to glasbeno zvrst, katerega je leta 1956 ubesedil celo sam Zihel:

»Človek pravzaprav nima ničesar proti jazzu samemu in tisto, kar je najbolj nekulturnega, so pravzaprav besedila k raznim popevkam. Jazz sam na sebi je pravzaprav le moderen način muziciranja« (Zihel v Gabrič,1995:197).

Jazzovskim glasbenikom so nekateri sicer še vedno očitali pomanjkanje vzgojnih in idejnih prvin, toda vsaj tistim radijskim so začeli priznavati velike tehnične sposobnosti in zasluge pri sproščanju delavnih ljudi po napornem delavniku (glej Gabrič,1995:107). Ob tem moram poudariti, da je bil za novo oceno jazza zelo zaslužen Bojan Adamič, ki se je vseskozi boril za njegovo mesto v družbi:

»Z mojimi javnimi odgovori v časopisu so se ti napadi prenehali. Takrat sem čisto provokacijsko priredil koncert v spomin padlim partizanom na dan, ko je padel Glenn Miller. Imeli smo čisto jazzovski program. Pred koncertom sem stopil k Borisu Kraigherju, predsedniku vlade, in tako je na prireditev prišla cela vlada in tam sedela. Koncert je bil brez kakršnegakoli ploskanja, na začetku sem povedal, da je padlo 21 naših ljudi, ki so šli v partizane zato, da bodo lahko v svobodi igrali glasbo, ki jo imajo radi. Takrat so vsi videli, da smo tudi mi ljudje, in ne samo barabe. Takrat so se nehali vsi tisti prepiri, vse tiste vojske, vsi tisti sestanki, vse tisto preganjanje v najhujši obliki in orkester se je stabiliziral in lahko še nadalje obstaja« (Adamič v Amalietti,1985d:20).

V novih razmerah se je jazz zelo razširil, hkrati pa so v jazzovskem muziciranju glasbeniki tudi zelo napredovali. Razumljivo je, da so bili tehnično najnaprednejši radijski glasbeniki, saj so med rednimi vajami, snemanji ter koncerti s **PORL**-om veliko igrali tudi v svojih manjših zasedbah. Teh je bilo v tem času kar precej: **Kvintet Jožeta Kampiča**, **ansambla Milana Ferleža** in **Atija Sossa** ter **Ljubljanski jazz ansambel**. Slednji je bil pravzaprav skupina že omenjenih solistov PORL-a, ki so si leta 1955 nadedli novo ime in v naslednjih letih tudi zamenjali nekatere člane. Navduševali so se predvsem nad tradicionalnim jazzom (dixielandom), s katerim so nastopali v *Domu*

armije, veliko pa so tudi gostovali. Njihov nekdanji vodja, dr. Urban Koder, se z veseljem spominja turnej po Jugoslaviji, Avstriji in Poljski ter nastopov v vojaških bazah v Franciji, kjer so leta 1956 zabavali ameriške vojake. Veliko so snemali za radio in kasneje za televizijo, leta 1960 pa so pri zagrebški založbi *Jugoton* izdali tudi prvo ploščo jazza v nekdanji Jugoslaviji. Kasneje so posneli še tri plošče v stilu tradicionalnega jazza.

Velik preskok v igranju jazza je bil opazen tudi pri **Akademskem plesnem orkestru**, ki je bil za nekatere glasbenike pomemben tudi kot odskočna deska za članstvo v *PORL-u*. Njegovo vodstvo je France Kapus zaradi odhoda k vojakom leta 1955 prepustil Dušanu Hrenu, po odsluženem vojaškem roku pa se mu je znova pridružil kot trobentač. Pod Hrenovim vodstvom je orkester kot predstavnik naše univerze uspešno nastopil ob obletnici *Sorbone* v Parizu, leta 1957 pa kot edini big band na mladinskem festivalu v Moskvi. Pred odhodom v Sovjetsko zvezo je posnel tudi nekaj skladb iz svojega programa. Kmalu po teh gostovanjih je mesto vodje orkestra ponovno prevzel Kapus in ga obdržal vse do razpada orkestra v letu 1959. Skozi vsa leta svojega obstoja je *APO* redno igral v *Narodnem domu*, ki pa v novih razmerah ni bil več edino ljubljansko plesišče.

Poleg *Plesnega orkestra Radia Ljubljana* in *Akademskega plesnega orkestra* sta v Ljubljani sočasno obstajala še dva dobra jazz big banda, ki sta ob koncertih tednov prirejala svoje plesne. Prvi je bil **Orkester kulturno-umetniškega društva Tine Rožanc**, ki je igral v *Podmornici* (v železniški tiskarni), drugi pa **big band Tabor**. Oba sta privabljala precejšnje število ljudi.

Plesne zabave so vsak konec tedna organizirale tudi srednje šole. Bobnar Marjan Loborec, ki je na njih igral od leta 1957, se spominja, da je bil njegov urnik zelo natrpan. Ob sobotah med 17. in 20. uro je s kolegi najprej zabaval dijake Šubičeve gimnazije, med 20. in 23. uro pa ekonomiste. Ob nedeljah je bilo enako, le lokacije so bile druge. Popoldne so igrali v gradbenem internatu na Viču, zvečer pa na Srednji gostinski šoli.

Po približni oceni je v drugi polovici petdesetih let ob že omenjenih big bandih ter profesionalnih in polprofesionalnih radijskih zasedbah na Slovenskem delovalo še kakih 30 amaterskih jazzovsko usmerjenih skupin, od tega polovica v Ljubljani. Njihova imena so bile ponavadi najrazličnejše skovanke iz ameriške angleščine npr. **Six Blues**,

Stompers, Combo, Seven dixies, Shadows, Echo... Mladi entuzijasti, ki jim je tedaj »jazz pomenil vse«, so postali pravi idoli svoje generacije, čeprav razen redkih izjem niso kot jazzarji nikoli dosegli nekega uradnega statusa uveljavitve (glej Velkaverh, 1999a).

Igralo se je za ples – v glavnem popularni jazz in ameriške popevke, kakršne je bilo mogoče slišati v ameriških filmih in na tujih radijskih postajah. Mladi so najraje plesali boogie-woogie, včasih pa je bilo treba zaigrati tudi kakšno četvorko ali valček. Kakovost srednješolskih bandov sprva ni bila najboljša, saj je bilo zaradi pomanjkanja inštrumentov posedovanje le-teh pogosto pomembnejše od samega igranja. Ustrezne izobraževalne ustanove ni bilo, v krog izkušenejših radijskih glasbenikov pa se je bilo zelo težko prebiti. Kljub temu pa so se začeli uveljavljati nekateri novi talenti, med katerimi je bil tudi bodoči vodja PORL-a, Jože Privšek. Pred leti je o svojih jazzovskih začetkih povedal naslednje:

»Star sem bil sedemnajst let, ko sem na jesen leta štiriinpetdeset zbral pogum in se prijavil na avdicijo za pianiste. Tedaj sem hodil v glasbeno šolo, pa sem se hotel poskusiti. Na avdiciji so me sprejeli in me zaposlili kot honorarnega pianista v orkestru. V novem okolju sem začel spoznavati povsem drugačno glasbo od tiste, ki so me je do tedaj učili. Zvok je bil za tiste čase nekaj krasnega, mene je povsem prevzel, vročično sem hodil na vaje, bile so me same oči in zelo velika ušesa. Navdušil sem se tudi za pisanje te, zame nove zvrsti glasbe« (Privšek v Hostnik).

Kot sem že omenila, je bilo inštrumente pri nas še vedno zelo težko kupiti, plošč pa pravzaprav sploh niso prodajali. Tudi v tujino so tedaj lahko odhajali le redki, tako da so bile novejšje izdaje jazza pravi zaklad. V malo boljšem položaju so bili le radijski glasbeniki, ki so material iz tujine naročali preko radia. Zato ne preseneča, da so proti koncu petdesetih let prav nekateri izmed njih začeli igrati v smeri modernega jazza.

Ansambel Mojmirja Sepeta⁴³ je bil prvi, ki se je začel nagibati k sodobnejšim stilom, bebopu in coolu. Njegovi člani so se najbolj zgledovali po kvintetu Georgea Shearinga, tedaj zelo popularnega in tudi komercialnega angleškega pianista.

⁴³ Mojmir Sepe – trobenta in klavir, Ati Soss – klarinet in saksofon, Jure Robežnik – vibrafon in klavir, Mitja Butara – kitara, Borut Finžgar – bas (kasneje Pavle Oman) in Janez Sever – bobni (kasneje Koko Jagodic).

Zanimala jih je tudi glasba nekaterih drugih sodobnih mojstrov jazza, predvsem Milesa Davisa in Cliforda Browna.

Toda ne pozabimo, da ameriška jazzovska scena ni ostala zgolj pri omenjenih smereh in izvajalcih, ampak se je razvijala naprej. Izredno konkurenčno okolje, ne le jazza temveč celotne glasbene produkcije petdesetih let, je glasbenike vzpodbujalo k iskanju novih idej glasbenega izražanja. Jazz, ki ga je s prestola popularnosti v Ameriki že metal iz rhythm'n'bluesa nastali rock'n'roll, se je tako razcepil na mnoge veje, ki se med seboj niso razlikovale zgolj po inštrumentaciji in glasbenem izrazu, ampak tudi po priljubljenosti med publiko. Medtem ko je bil cool oz. west coast jazz še popularen (predvsem pri belih poslušalcih), so ostali jazzovski tokovi⁴⁴ vse bolj izgubljali svojo moč v svetu ameriške pop glasbe. Toda njihova priljubljenost se je krepila v ostalih delih sveta in mnogi njim zapriseženi glasbeniki so se začeli odpravljati na turneje po Evropi, Bližnjemu vzhodu, Japonski, Srednji Ameriki. Pogosto je takšne turneje organiziralo in financiralo ameriško ministrstvo za zunanje zadeve, ker je spoznalo, da je jazz pravzaprav najmočnejše ideološko orožje, ki ga Američani premorejo.

»Takrat je bil jazz resnično ameriška kulturnoumetniška oblika. Že mogoče, da je bil John Dulles državni sekretar, toda prvi ambasador ZDA je bil Luis Armstrong. Ko je predsednik Nixon prišel na prijateljski obisk v Venezuelo (zato, da bi poskrbel za tamkajšnje premoženje Nelsona Rockefellerja), ga je ljudstvo kamenjalo. Merili so mu v glavo. Menedžer Dulles, ki vedno upošteva javno voljo, je v Venezuelo potem poslal svojo najboljšo točko – Louisa Armstronga. Ljudje so obmetavali tudi Louisa – vendar z vrtnicami« (Jon Hendricks v Amalietti, 1986: 300).

Louis Armstrong je 31. marca 1959 z zasedbo *All Stars Band* prvič nastopil tudi v Ljubljani. Pod kupolo *Gospodarskega razstavišča* ga je kljub štiriurni zamudi pričakala več tisočglava množica in ga pozdravila z velikim navdušenjem. Nekateri oboževalci, ki niso dobili kart, so se hoteli v dvorano prebiti celo na silo, zato je posredovala tudi policija. Čeprav koncert legendarnega »Lojzeta«, kot ga je klicala ljubljanska mladina, ni bil prvi ameriški jazzovski dogodek v Ljubljani – pred njim so v *Filharmoniji*

⁴⁴ V mislih imam tako moderne stile (bebop, hardbop, third stream in nastajajoči free jazz) kot tudi swing in tradicionalni jazz.

že nastopili *Peters` sisters*, *Modern Jazz Quartet* in Oscar Peterson – lahko rečemo, da je predstavljal simbolni začetek obdobja, ko se je slovenska družba odprla v svet in končno zadihala v njegovi raznolikosti.

9. KONČNO ODPRTI V SVET

»Bolj kot pri kateri koli drugi umetniški praksi, so za jazz glasbenika pomembna srečanja z drugimi sorodno mislečimi glasbeniki, saj je živa festivalska in koncertna jazzovska druženja ter jam sessione preprosto nemogoče nadomestiti s poslušanjem plošč ali spremljanjem koncertov prek malih ekranov.«
(Nenad Turkalj, 1961)

9.1. Iluzija in resničnost »samoupravnega socializma«

Kljub relativno uspešnemu napredovanju jugoslovanske družbe so se voditelji zavedali, da je prišel čas za razmislek o njenem nadaljnjem razvoju. Leto 1960 je bilo v tem smislu odločilno. Čeprav je proizvodnja obdržala visoko stopnjo rasti, je že postalo jasno, da inštrumenti, koristni v prvih etapah razvoja, niso več primerni za vse bolj razvejano in zapleteno gospodarstvo, ki se je skušalo vključiti v mednarodne tokove. *»Trenutek je bil torej primeren za še en odmik od togih metod planiranja in za korak dalje k tržnemu gospodarstvu«* (Pirjevec, 1995:243).

Toda politični vrh je postajal glede reformiranja družbe vse bolj neenoten. Razcepil se je na dve nasprotujoči si struji: "liberalno", ki je bila zelo močna predvsem v Sloveniji in je zagovarjala razvoj samoupravljanja ob upoštevanju tržnih zakonitosti ter demokratizacijo in decentralizacijo države (seveda v mejah sistema), ter "konzervativno", ki je takšnemu pogledu nasprotovala, češ da vodi v kapitalizem, anarhijo in v popuščenje zahodnim miselnim vzorcem. Kompromisne rešitve je leta 1963 prinesla nova ustava s katero je Jugoslavija postala *Socialistična federativna republika*, a se je izkazalo, da so bile v marsičem napihnjene, nedorečene in utopične. Stvarne razmere, ki so v veliki meri izhajale iz neskladja med željo po uveljavitvi tržnega gospodarstva in ohranjanjem političnega absolutizma, so pokazale, da "samoupravni" sistem ni sposoben delovati. Nastopila je gospodarska kriza, ki se je kljub velikemu zadolževanju države in novim ukrepom, ki so napovedovali večjo odprtost kapitalističnemu svetu, iz leta v leto poglobljala (glej Pirjevec, 1995:243).

Vendar v vsakdanjem življenju, vsaj v Sloveniji, težav sprva ni bilo čutiti. Visoka stopnja socialne varnosti in sproščena kreditna politika, s katerima so oblastniki kupovali

socialni mir, sta ljudem prikrivali resnično stanje. Življenjski standard je rasel, množice pa se v glavnem niso zavedale položaja v katerem se je znašlo gospodarstvo. Zadovoljevala jih je predvsem večja individualna svoboda in odpiranje državnih meja. Od leta 1965 je potni list dobil vsak, ki je zanj zaprosil, dve leti kasneje pa je oblast celo enostransko ukinila vizume za vse države sveta. Tudi te odločitve, za katere je bilo treba premagati marsikateri ideološki pomislek, seveda niso bile brez gospodarske vsebine. Vplivale so tako na pospeševanje turizma in dotok tuje valute, kot tudi na odliv delovne sile v zahodno Evropo (ibid.).

9.2. Parada jazza v osrčju Julijskih alp

Liberalizacija jugoslovanske družbe se je kazala tudi v razvoju jazza. Leta 1960 je bil na Bledu pod okriljem tamkajšnjega turističnega društva organiziran prvi *Jugoslovanski jazzovski festival*, ki je bil hkrati tudi prva večja zabavnoglasbena prireditev v Sloveniji.⁴⁵ V štiridnevnem programu je v *Kazinski dvorani* nastopilo 21 jugoslovanskih zasedb – 112 glasbenikov, od tega 16 solistov. Po besedah dr. Branka Rustje, ki je s festivala poročal za časopis *Tovariš*, so se le tri med njimi predstavile s tradicionalnim jazzom, ostale pa so dvorano napolnile z zvoki modernejših smeri. Navdušenje publike je bilo veliko, prav tako tudi zadovoljstvo izvajalcev:

»Lahko trdim, da tudi med najbolj navdušenimi poznavalci ni bilo nikogar, ki bi vsaj približno slutil, koliko dobrih ansamblov jazza imamo v Jugoslaviji, izvajalci pa prav nič niso vedeli o svojih tovariših, ki so morda gojili isto glasbo v sosednjem mestu« (Rustja v Zrnec,2000:8).

Slovenske barve so na prvem domačem festivalu jazza zastopali **Ljubljanski jazz ansambel**⁴⁶, ki je nastopil sam in kot spremljava vokalistke Marjane Deržaj, **Ansambel**

⁴⁵ Pobudo zanj so dali: Jugoslovanska RTV, Združenje glasbenikov jazza (Ljubljana), Združenje glasbenikov lahke glasbe hrvatske (Zagreb), Združenje jazz glasbenikov Srbije (Beograd), jazzovsko navdahnjeni skladatelji in jazzovski zanesnjaki (glej Zrnec,2000:3).

⁴⁶ Urban Koder – trobenta, Borut Bučar – klarinet, Franci Puhar – pozavna, Dušan Veble – tenor saksofon, Mario Rijavec – klavir, Kajetan Zupan – kitara, Miško Hočevnar – bas, Aleksander Skale – bobni.

Mojmirja Sepe⁴⁷, ki je inštrumentalno podlago nudil tudi Majdi Sepe in Ninu Robiču ter **Kvartet Jožeta Privška**⁴⁸. Publika jih je sprejela z bučnim aplavzom (ljubljanski dixilanderji so si prislužili celo najmočnejšega od vseh nastopajočih), njihovo kakovost pa so potrdili tudi novinarji (Urban Koder je bil po njihovi oceni izbran za najboljšega trobentača, Ati Soss pa za najboljšega klarinetista; manj zadovoljni so bili ocenjevalci s pevci) (glej Zrnec,2000:7-10).

V veliki jugoslovanski konkurenci so slovenski jazzarji uspešno prestali svojo prvo preizkušnjo, organizatorji festivala pa prav tako. Izkazalo se je, da prireditev ni bila v korist le ljubiteljem jazzu, ampak tudi blejskim gostincem in hotelirjem. Hkrati so si radijske hiše priskrbele lepo število posnetkov, katerih izbor je izšel tudi na *Jugotonovi* LP plošči z naslovom *1. jugoslovanski jazz festival*⁴⁹.

Pod težo dobrih vtisov in pozitivnih ocen so organizatorji sklenili, da postane prireditev tradicionalna. Naslednjega leta so na Bled povabili še trideset izvajalcev več, program pa popestrili z nastopi velikih jugoslovanskih radijskih orkestrrov in s sodelovanjem tujih gostov.⁵⁰ Čeprav so slednji nastopili v triih z domačimi glasbeniki, je festivalska usmerjenost že začela dobivati mednarodni pridih, ki se je naslednje leto manifestiral tudi že v uradnem nazivu prireditve. Z uglednimi tujimi imeni je *Jugoslovanski jazz festival z mednarodno udeležbo* postal »most, preko katerega je jugoslovansko jazzovsko dogajanje prihajalo v stik s sodobno evropsko oziroma ameriško jazzovsko produkcijo in se z njo primerjalo« (Zrnec,2000:15).

Vsakoletno druženje slovenskih jazzarjev s svojimi domačimi in tujimi kolegi je odprlo vrata svežemu dotoku glasbenih idej ter precej prevetrilo domačo sceno. Vse več glasbenikov se je srečevalo s koncepti in tehnikami modernega jazzu in jih tudi začelo uvajati v svoje igranje. Pojavile so se nove zasedbe, ki niso več igrale zgolj za ples, ampak so skušale pri poslušalcih vzbuditi tudi zanimanje za glasbo samo. Čeprav so morali glasbeniki, če so hoteli zadovoljiti širše poslušalstvo in seveda tudi

⁴⁷ Mojmir Sepe – trobenta in klavir, Ati Soss – klarinet, Mitja Butara – kitara, Jure Robežnik – vibrafon in klavir, Pavle Oman – bas, Franc »Koko« Jagodic - bobni.

⁴⁸ Jože Privšek - vibrafon, Peter Vrhunc – klarinet, Tomo Machtig – bas, Dušan Popovič – bobni.

⁴⁹ Ta je napovedala serijo vinilnih plošč z živimi posnetki z blejskih in nato še z ljubljanskih jazz festivalov.

⁵⁰ Na 2. jugoslovanskem jazzovskem festivalu so kot gosti nastopili: nizozemski pianist Ruud Kuyper, italijanski pianist Amadeo Tommasi ter nemška glasbenika: basist Ekkehart Súdow in bobnar Hans Hoitz. Povabilu organizatorjev se je odzval tudi veliki temnopolti pianist in vodja Modern Jazz Quarteta (MJQ) John Lewis, ki uradno sicer ni bil del programa, je pa zato rad sodeloval na nočnih *jam sessionih*.

kaj zaslužiti, še naprej sklepati kompromise, se je pri nekaterih vse bolj manifestiral njihov lastni glasbeni okus. K temu je v veliki meri pripomogel prav jazzovski festival, saj so tam lahko svobodneje muzicirali ne le v okviru uradnih nastopov, ampak predvsem v sproščnem okolju nočnih *jam sessionov*.

Že leta 1962 so tako v novi blejski *Festivalni dvorani* poleg dokaj komercialno usmerjenega vendar glasbeno izredno dovršenega **PORL**-a⁵¹ in tradicionalnega **Ljubljanskega jazz ansambla**, ki sta postala nekakšna stalnica prireditve, nastopile še tri manjše ljubljanske zasedbe, ki so tedaj pri nas igrale moderni jazz. Ob že omenjenem **Anasmbu Mojmirja Sepeta** sta se kot debitanta predstavila **Kvartet Zdeslava Surine**⁵² in **Kvartet Dragana Popoviča**⁵³ imenovan tudi **Ljubljanski solisti** (glej Zrnec,2000:18).

Naslednjega leta se je na 4. jazzovskem festivalu prvič pojavil tudi iz Akademskega plesnega orkestra nastali **Ad hock**, ki si je z dobro oceno prislužil mesto še na štirih sledečih festivalih.⁵⁴ Po besedah nekdanjega voditelja Franca Kapusa je ta enajstčlanska zasedba pomenila novost v našem prostoru, zaradi svežih idej pa je bila zanimiva tudi za evropske odre. V času svojega delovanja je bila deležna številnih pohval,⁵⁵ izrečenih predvsem na račun avtorskih skladb in aranžmajev Janeza Gregorca ter solističnih improvizacij po mnenju mnogih najbolj talentiranega slovenskega trobentača Petra Ugrina.⁵⁶

⁵¹ Od leta 1961 je bil vodja orkestra Jože Privšek; trobente: Mojmir Sepe, Urban Koder, Andrej Osana, Ladislav Zupančič, Pavel Oman; pozavne: Franci Ogrizek, Jože Gjura, Franci Puhar, Marjan Ašič; saksofoni: Vilko Ovsenik, Jože Kampič, Dušan Veble, Albert Podgornik, Zoran Komac; ritem sekcija: Mario Rijavec - klavir, Kajetan Zupan – kitara, Miško Hočevar – bas, Franc »Koko« Jagodic – bobni.

⁵² Zdeslav Surina – trobenta , Miha Tomažević – klavir, Boris Kofol – bas, Marjan Loborec – bobni

⁵³ Dragan Popović – klavir, Matevž Strlič – trobenta, Boris Kofol – bas, Dušan Popović – bobni.

⁵⁴ 1963: vodja France Kapus; trobente: Pavel Grašič, Matevž Strlič, Pavel Oman; pozavna: Zdeslav Surina; saksofoni: Franc Bahar, Marko Rous, Vlado Strmšek; ritem sekcija: Janez Gregorc – klavir, Zdene Otrin – bas, Jože Fink – bobni.

1964: kot **Ontet Janeza Gregorca**: trobente: Matevž Strlič, Petar Ugrin, Pavle Grašič; saksofoni: Franci Bahar, Marko Rous; tube: Karel Bradač, Boris Gruden; pozavna, rog: Alojz Bezgovšek; ritemska sekcija: Janez Gregorc – klavir, Boris Kofol - bas, Jože Fink – bobni.

1965: vodja: France Kapus; trobente: Pavel Grašič, Petar Ugrin, Pavel Oman; pozavna: Alojz Bezgovšek; saksofoni: Franc Bahar, Albert Podgornik; rog: Karli Bradač; tuba: Boris Gruden; ritem sekcija: Janez Gregorc - klavir, Zdene Otrin - bas, Jože Fink – bobni.

1966 in 1967: ista zasedba kot 1965 z izjemo Atija Sossa namesto Franca Baharja.

⁵⁵ Leta 1961 je Ad hock nastopil na mednarodnem mladinskem festivalu na Finskem in si prislužil prvo nagrado za študentski big band. Za nagrado je bil poslan v Afriko, kjer je tudi nastopil.

⁵⁶ Petar Ugrin, rojen 1944 v Reki, je v Ljubljano prišel leta 1963 študirat violino, ki jo je tudi igral v ljubljanski *Filharmoniji*. Z igranjem trobente se je sprva ukvarjal zgolj ljubiteljsko, dokler ga ni leta 1970 k sodelovanju v radijskem orkestru povabil Jože Privšek. Kot solist je redno nastopal v različnih zasedbah tako doma kot v tujini ter bil za svoje igranje deležen številnih pohval in nagrad. Njegove trobentaške sole je mogoče

Sodeč po spominih nekaterih omenjenih glasbenikov je bil začetek šestdesetih let slovenskemu jazzu zelo naklonjeno obdobje. Blejski festival je bil le del razgibanega jazzovskega dogajanja, ki je bilo še vedno najmočnejše v Ljubljani. Glasbeniki so sicer veliko nastopali po vsej Sloveniji, toda njihovo edino trajno ustvarjalno zavetišče je predstavljala prestolnica. Tam je bil radio, bila so plesišča,⁵⁷ bil pa je tudi *Bellevue*. Tik pred iztekom petdesetih let so se namreč pod rožniškim gričem, v klubu hotela *Bellevue*, začeli redni jazzovski večeri, ki so se odvijali vse do leta 1967. Na njih se je zbirala vsa tedanja jazzovska srenja, zabavala pa jo je stalna štiričlanska zasedba brez posebnega imena, a s posebno energijo.⁵⁸ Njeni mladi člani so vsak večer privabljali ljubitelje modernega jazzu, ki so bili v tistem času že precej številni.

Sočasno so zaradi pojava (sicer slabih) ozvočevalnih sistemov začeli v živo nastopati tudi vokalisti, čeprav v veliki večini niso obvladali jazzovske tehnike petja. Zato pa se je rodila slovenska popevka in nekateri jazzarji so v vlogi spremljevalnih skupin dobili nove priložnosti za nastope. Pri teh seveda ni šlo več za jazz, ampak zgolj za lahko glasbo, ki so jo pisali nekateri jazzu zavezani glasbeniki.⁵⁹ Kljub temu so tovrstno delo jazzarji sprejemali z veseljem, saj je bilo zaradi svoje komercialnosti zelo dobro plačano. Najpogosteje so s popevkarji sodelovali radijski glasbeniki, ki so le-te spremljali že prej, na studijskih snemanjih. Tako je **PORL** prirejal koncerte z vso tedanjo garnituro najbolj priljubljenih pevk in pevcev, **Ansambel Mojmirja Sepeta** je veliko nastopal predvsem z Majdo Sepe in Marjano Deržaj, v njihov krog pa se je prebil tudi "neradijski" **Sekstet Aleksandra Milerja**,⁶⁰ ki je na vseslovenski turneji nudil inštrumentalno podlago mlajšim nadebudnim vokalistom.

slišati na več kot petdesetih ploščah, izdal pa je tudi štiri samostojne albume. Leta 1993 je prejel nagrado *Prešernovega sklada* za najboljšega jazz instrumentalista. Njegovo ustvarjanje je žal onemogočila huda bolezen, ki mu je leta 2001 tudi vzela življenje.

⁵⁷ Najbolj priljubljeno plesišče v tistem času je bila Soča (festivalna dvorana), kjer so nastopale najboljše skupine (tako Loborec).

⁵⁸ Franc Bahar – saksofon, Zdene Otrin – bas, Drago (priimek mi ni znan) – klavir (občasno ga je nadomeščal Borut Lesjak), Jože Fink – bobni (občasno ga je nadomeščal Marjan Loborec).

⁵⁹ Pionir slovenske popevke je zagotovo mojster Bojan Adamič, potem pa so tu še Mojmir Sepe, Ati Soss, Jože Privšek, Jure Robežnik in drugi.

⁶⁰ Aleksander Miler – klavir, Marinko (ime mi ni znano) – kitara, Jože Dobrajc – saksofon, Romano Piccino – saksofon in klarinet, Marjan Loborec – bobni, Rudi Finžgar – bas (bil je glasbeni urednik na radiu in zato so po mnenju Loborca dobili angažma); ko je zasedba igrala v Narodnem domu sta bila basista Boris Kofol (1962) in Miro Vigele (1963).

9.3. Slovenski jazz v koraku s časom

Izhajajoč iz navedenega, bi se verjetno s trditvijo, da se je slovenski jazz z začetkom šestdesetih let končno približal ameriškemu in evropskemu, strinjali vsi. Družbeno sprejemljiv in popularen ter hkrati tehnično razvit in stilsko raznolik je slikal precej optimistično vizijo svojega nadaljnjega razvoja. Toda ta se je kmalu razblinila – tokrat ne zaradi družbene zaprtosti, ampak prav nasprotno, zaradi njene odprtosti svetovnim trendom.

S prodorom nove oblike popularne glasbe, ki je sicer izšla iz jaza, a se je od njega zelo hitro povsem ločila – govorim seveda o rock'n'rollu – je bil jazz primoran postopoma sprejeti nov položaj v glasbenem svetu. Njegova popularnost je v Ameriki usahnila že v petdesetih letih, z začetkom šestdesetih let v zahodni Evropi, počasi pa je usihala tudi pri nas. Najočitneje se je preobrat kazal v vse slabšem obisku jazzovskega festivala, kar je razvidno tudi iz prispevka *Festival brez festivalskega vzdušja*, objavljenega leta 1966 v Ljubljanskem dnevniku:

»Dejstvo, da se organizatorjem ni posrečilo napolniti Festivalne dvorane s 600 sedeži, četudi so vsak večer razdelili 150 brezplačnih vstopnic, kaže na to, da sodobni jazz doživlja čudno usodo. Potem ko se je znebil razvedrilne vloge in se skušal približati klasični glasbi, je ostal ujet v praznem prostoru med zabavnostjo in resnobo. Posledice niso ravno rožnate, saj se interes za to vrsto glasbe neprenehoma zmanjšuje« (Hudobivnik v Zrnec,2000:31).

Čeprav se je festival že naslednjega leta preselil v prestolnico, točneje v ljubljansko halo *Tivoli*, in se zaradi vse bogatejše ponudbe tujih glasbenikov tudi preimenoval v *Mednarodni jazz festival*, je vse do konca šestdesetih let ostal relativno slabo obiskan. Obdržal je sicer svojo najbolj zvesto publiko, toda novih obiskovalcev kljub izredno bogatemu programu praviloma ni privabljal. Nova generacija slovenske mladine se je po vzoru svojih zahodnih vrstnikov bolj kot nad saksofoni in trobentami navduševala nad električnimi kitarami in neuglajenimi glasovi mladih rock zvezdnikov.

Situacija se je krepko spremenila s prehodom v novo desetletje, ko je v jazzu prijaznejšem okolju ljubljanskih *Križank* *Mednarodni jazz festival* ponovno zaživel.

Organizatorji so bili ganjeni nad novim (na)valom študentske publike, ki je skupaj s starejšimi ljubitelji tovrstne glasbe vsako poletje za nekaj dni preplaval Plečnikovo letno gledališče, iz katerega so se širili zvoki najrazličnejših smeri jazzovskega izražanja tujih in domačih izvajalcev⁶¹, spremljali pa so jih bučni aplavzi navdušenih poslušalcev. Po letu 1974, ko je skrbništvo nad festivalom prevzelo *Jazzovsko društvo Ljubljana*, ustanovljeno na pobudo Aleksandra Skaleta »se je zgodilo nekaj najbolj bleščečih utelešenj jazzovskih shodov, koncerte pa so v dvorani Union in nekoliko zatem še po različnih ljubljanskih klubih pripravljali tudi izven festivalskega termina, kar je bilo za razvoj in življenje domače jazzovske scene izrednega pomena« (Zrnec, 2000: 3).

Prav v času najbolj bleščeče usode festivala pa se je začel kazati razkorak med dvema skupinama ljubiteljev jazzu. Različnost njunih okusov, ki je bila v veliki meri posledica medgeneracijskih razlik, se je odražala v neenotni oceni sodobnih jazzovskih trendov, ki so začeli v svojo glasbeno podobo vključevati tudi elemente drugih glasbenih praks. Medtem ko se je mlajša generacija nad prisotnostjo električnih instrumentov ter fuzijo jazzu z rockom in funkum očitno navduševala, je starejša takšne novosti večinoma zavračala. To je pripeljalo do številnih sporov in zamer, ki se med nekaterimi posamezniki vlečejo še v današnji čas (glej Zrnec, 2000:3).

Najrazličnejšim okusom navkljub pa lahko danes z gotovostjo trdimo, da se je jazz v svojih številnih izraznih oblikah dokaj trdno zasedel v slovensko kulturo. Njegove ljubitelje lahko srečamo tako med glasbeniki kot neglasbeniki vseh odraslih generacij. Medtem ko se starejše še danes udeležujejo koncertov **Big banda RTV Slovenija** in redkih dixiland zasedb, kjer se ob zvokih nekdanje edine popularne glasbe potapljajo v spomine svoje mladosti, se mlajše navdušujejo predvsem nad aktualnimi dogajanji v jazzu, ki jih vsako leto predstavi še vedno trajajoči *Jazz festival Ljubljana*.

⁶¹ Poleg članov *PORL-a*, ki je za festival pripravljala program vsako leto, so bili vidnejši slovenski jazz izvajalci v tem času še člani ljubljanske zasedbe **Mladi levi** (jazz rock) in mednarodno priznani saksofonist Tone Janša (alterirani modalni jazz).

10. SKLEP: ZGODBA SLOVENSKEGA JAZZA KOT

ZGODBA SPREMINJANJA SLOVENSKE DRUŽBE

»Glasbeni ton ne more biti sam po sebi komunističen ne katoliški ne kako drugače političen. Glede na to pa, kako in kje ga igramo, izvajamo, kdo ga izvaja in kako ga sliši publika, je lahko globoko političen.« (Vinko Globokar)

Zgodba slovenskega jazz se začne v razmerah optimističnega razpoloženja družbe dvajsetih let, ko sta nagel gospodarski razvoj in naraščajoča urbanizacija vplivala tudi na povečano željo po zabavi. Slovensko meščanstvo jo je zadovoljevalo predvsem z druženjem v restavracijah in kavarnah ter redkih nočnih lokalih, zelo priljubljene pa so bile tudi plesne vaje. V vseh naštetih okoliščinah je imela pomembno vlogo glasba, ki je morala biti zabavna oziroma plesna. Ker so bili Slovenci zaradi povezanosti z zahodnim svetom v veliki meri seznanjeni s sodobnimi trendi zabavnoglasbenega ustvarjanja, so se srečali tudi z jazzom. Najprej so začeli določeni ansambli v svoje igranje vpeljevati le nekatere njegove elemente, v tridesetih letih pa se je postopoma uveljavil kot samostojna zabavnoglasbena zvrst. K temu je največ pripomogla ameriška industrija zabave, saj so se plošče ameriških zvezdnikov swinga ter hollywoodski filmi znašli tudi na našem tržišču.

Najbolj priljubljen je bil jazz med študentsko mladino, ki se je v predvojnih letih vse bolj osamosvajala izpod nadzora odraslih. V Ljubljani so začeli mladi glasbeniki ustanovljati skupine, ki so v glavnem igrale na plesnih vajah, kjer se je začela razvijati prva slovenska mladinska subkultura. Združevala je številne posameznike, tako glasbenike kot poslušalce, ki so z jazzom izražali svoj odnos do življenja in družbe v kateri so živeli. Sproščенost same glasbe in tudi njenega spremljajočega življenjskega stila, predvsem modernih plesov, je predstavljala odmik od konzervativnih vrednot ter vodila v prelom od dominantnega sveta odraslih. Nedvomno lahko rečemo, da je bila pomemben pokazatelj spreminjanja slovenske družbe in osvobajanja od njenih starih konvencij, ki pa je bil seveda le posledica predhodnih sprememb na zahodu in zato v sebi ni skrival nekih specifičnih lokalnih nagibov. Slovenska jazzovska scena se je razvijala v smeri evropskih, čeprav je za njimi precej zaostajala. Domači jazzovski navdušenci so si sicer tako kot evropski proti koncu tridesetih let zelo prizadevali čimbolj verno slediti svojim ameriškim vzornikom, toda njihova glasba je bila zaradi

pomanjkanja improvizacije od pravega jazzovskega izraza še precej daleč. A njen duh je bil isti, svoboden in vitalen, obetajoč veliko popularnost.

Z nastopom druge svetovne vojne je jazz kot najpopularnejša ameriška glasba, dobil še eno družbeno konotacijo. Postal je glasbeni simbol antifašistične koalicije in s tem še povečal svojo priljubljenost. Med Slovenci je sicer ostal glasba subkulture, saj je bila njegova predvojna prisotnost verjetno prešibka, da bi se z njim lahko identificiral večji del prebivalstva in mu tako omogočil vstop v dominantno kulturo, kakor se je to zgodilo v ostalih zavezniških državah. Toda v očeh predstavnikov subkulture se je njegov pomen med vojno zagotovo še povečal, saj je obljubljal svobodo, ki naj bi jo prinesla skupna zmaga nad okupatorji.

Svoboda, ki je nastopila po koncu vojne v našem prostoru, pa je bila popolnoma drugačna od tiste, ki so si jo zamišljali ljubitelji jazza. Njena "omejenost" se je izrazito odražala prav v odnosu do njihove glasbe, zakaj javno predvajanje in igranje jazza je nova komunistična oblast kmalu po osvoboditvi prepovedala. Razlog za prepoved je bil politične oziroma ideološke narave in je izhajal, kot sem predvidela v uvodu naloge, iz širše relacije jugoslovanskih komunistov do zahodnega sveta. V prvih povojnih letih so ti namreč slepo sledili sovjetskim direktivam, kar je pomenilo, da so zavračali vse pojave, ki so spominjali na svet izven socialističnih meja. V svoji paranoji pred kapitalističnim sovražnikom so hoteli izbrisati vse sledi zahodne, predvsem ameriške kulture in jazz kot njen glasnik je tako postal žrtev sistematičnega preganjanja.

Prav v represivni klimi zgodnjega socializma pa je jazzovska glasba s svojo spontanostjo in sproščenostjo in seveda s simbolno vrednostjo za mladinsko subkulturo postala še privlačnejša. Svojo glasbeno energijo je pretvorila v sredstvo protesta proti sistemu in v izraz želje po spremembah. Tako so mladi kljub omejitvam še vedno igrali in poslušali jazz ter ob njegovih zvokih sanjali o lepši prihodnosti.

Pomembno prelomnico v zgodovini jugoslovanske in s tem slovenske družbe predstavlja leto 1948, ko je oblast z informbirojevskim sporom zavrnila sovjetski tip socializma in se v sili razmer naslonila na zahod. V državi se je začel širiti zahodni kulturni vpliv, ki ga je hotela partija sprva nasilno zatreti, sčasoma pa so tudi njeni najradikalnejši ideologi ugotovili, da se mu ni mogoče izogniti. Ta proces postopnega

odpiranja družbe proti zahodu se je, kot sem napovedala v začetni hipotezi, jasno odražal tudi v odnosu oblasti do jazza in njegovem razvoju.

Tako sta bila kmalu po sporu s Sovjetsko zvezo javno igranje in predvajanje ameriške glasbe ponovno dopuščena, čeprav s strani večine kulturnih ideologov močno nezaželjena. *Radio Ljubljana*, ki je v začetku petdesetih let postal središče jazzovskega dogajanja v Sloveniji, in glasbeniki, ki so pod njegovim okriljem navduševali predvsem mlajše občinstvo, so bili še nekaj let tarče hudih ideoloških obtožb. Ko pa so se z vse močnejšim oziranjem na zahod v slovenskem partijskem vrhu od sredine petdesetih let naprej vse bolj uveljavljali pragmatični politični pogledi, ki so dopuščali v glavnem vse kar ni neposredno ogrožalo komunistične oblasti, so se morali nasprotniki jazza sprijazniti z realnostjo. Ta se je slikala v velikem razcvetu jazzovskih zasedb in v naraščajoči kakovosti same glasbe.

Leta 1960 je družbeno sprejemljivost jazza potrdil tudi prvi *Jugoslovanski jazzovski festival* na Bledu, ki je slovenske glasbenike povezal z južnimi brati, v naslednjih letih pa celo z zvezdami svetovnega slovesa. Po dobrem desetletju bolj ali manj izoliranega življenja je s tem slovenski jazz, kot slovenska družba nasploh, končno zaplul v prostor mednarodnega dogajanja in se prepustil njegovemu naravnemu toku.

11. VIRI

Članki in samostojne publikacije:

Adamič, Bojan (1952): "Še o problematiki lahke glasbe". Slovenski poročevalec, št. 62-63, str. 4.

Amalietti, Peter (1986): *Zgodbe o jazzu*. Državna založba Slovenije, Ljubljana.

Benko, Vladimir (1997): *Zgodovina mednarodnih odnosov*. ZPS, Ljubljana.

Bogart, Max (1969): *The Jazz Age*. Charles Scribner's Sons, New York.

Bravničar, Matija (1952): "Jazz". Slovenski poročevalec, št. 304, str. 6.

Davis, Miles (1989): *Miles: The Autobiography*. Simon and Schuster, New York.

Gabrič, Aleš (1995): *Socialistična kulturna revolucija*. Cankarjeva založba, Ljubljana.

Gabrič, Aleš (1999a): "Razmah slovenske kulture po letu 1945". V: Zdenko Čepič (ur.): *Preteklost sodobnosti*. Aristoteles Žlahtič, Pijava Gorica; Inštitut za novejšo zgodovino, Ljubljana, str. 155-164.

Gabrič, Aleš (1999b): "Slovenska kultura v drugi Jugoslaviji". V: *Slovenska kultura in politika v Jugoslaviji*. Zbirka Zgodovinski viri za srednje šole, Modrijan, Ljubljana.

Jakovljevič, Svetolik (1981): *Džez: dvadeset improvizacija*. Nota, Knjaževac.

Jones, LeRoi (1995, 1963): *Blues People*. Payback Press, Edinburgh

(1954) "Kardeljev govor na 3. kongresu Zveze komunistov Srbije". *Ljudska pravica – Borba*, št. 105, str. 2-5.

Mellers, Wilfrid (1987): *Music in a New Found Land*. Faber and Faber, London, Boston.

Ocvirk, Vasja (1952): "Demokratsko razpravljanje o jazzu". *Beseda*, št. 5, str. 222-224.

Ovsec, Damjan (1979): *Oris družabnega življenja v Ljubljani od začetka dvajsetega stoletja do druge svetovne vojne*. AB arhitektov bilten, št. 40/41.

Pahor, Karel (1952): "Še nekaj o jazzu in njegovem vzgojnem vplivu". *Ljubljanski dnevnik*, št. 28, str. 4.

Pirjevec, Jože (1995): *Jugoslavija*. Založba Lipa, Koper.

Režek, Mateja (1999): "Politične spremembe v Sloveniji v začetku petdesetih let". V:

Zdenko Čepič (ur.): *Preteklost sodobnosti*. Aristoteles Žlahtič, Pijava Gorica; Inštitut za novejšo zgodovino, Ljubljana, str. 189-198.

Rojc, Aleksander (1979): "Tržačan Miljutin Negode pionir zabavne glasbe na Slovenskem". *Primorski dnevnik*, št. 21, str. 6.

Skale, Aleksander (1986): "Atija Sossa ni več". *Stop*, št. , str.

Starr, S. Frederick (1985): *Red and Hot*. Limelight Editions, New York.

Škvorecki, Jozef (1986, 1978): "Bas-saksofon i druge priče o jazzu". Prosveta, Beograd.

Tirro, Frank (1979): *Jazz: A History*. J.M. Dent & Sons, London.

Tomc, Gregor (1989): *Druga Slovenija*. Knjižnica revolucionarne teorije, Ljubljana.

Urbančič, Boris (1951): "Nekaj o jazzu in demokraciji". *Ljudska pravica*, št.174, str. 10.

Urbančič, Boris (1952): "V čem je moč obrambe jazza". *Ljubljanski dnevnik*, št. 83-86, str. 2.

Velkaverh, Dušan (1995): *Big band RTV Slovenija*. Glasbena produkcija RTV Slovenija.

Vošnjak, Mitja (1952): "Amater in jazz". *Slovenski poročevalec*, št. 109, str. 2.

Zrnc, Primož (2000): *Sprehod skozi štiri desetletja blejskih in ljubljanskih jazzovskih festivalov*. Filozofska fakulteta, diplomsko delo.

Objavljeni intervjuji:

Amalietti, Peter (1985a): "Najstarejši slovenski jazzist" (intervju z Miljutinom Negodetom). *Glasbena mladina*, št. 4, str. 18.

Amalietti, Peter (1985b): "Prvi saksofonist na Balkanu" (intervju z Jankom Gregorcem). *Glasbena mladina*, št. 5, str. 18-19.

Amalietti, Peter (1985c): "Mojster Bojan Adamič I." (intervju z Bojanom Adamičem, 1. del). *Glasbena mladina*, št. 6, str. 20-21.

Amalietti, Peter (1985d): "Mojster Bojan Adamič II." (intervju z Bojanom Adamičem, 2. del). *Glasbena mladina*, št. 7, str. 20.

Amalietti, Peter in Fürst, Jaka (1985e): "Mladi, družba in jazz" (izjave Aleksandra Skaleta, Ratka Divjaka, Nina de Gleria in Mihe Škerlepa). *Glasbena mladina*, št. 8, str. 19.

Hostnik, Majda (?): "So stvari, ki jih dobiš že v zibki" (intervju z Jožetom Privškom). Glasbena mladina, št.?, str. 46-47.

Lesar, Ladislav (2003): "Vražji fant, ki je postavljaj temelje jazzu" (intervju z Aleksandrom Skaletom). Nedeljski Dnevnik, 2.2., str. 17.

Mehle, Borut (2002): "Naj ga tožim? Se mi ne da" (intervju z Mojmirjem Sepetom). Dnevnik, 31.8., str. 20-21.

Ravnič, Roman (1985): "Glasbeni svobodnjak" (intervju z Borutom Lesjakom). Glasbena mladina, št. 5, str. 16-17.

Zlobec, Marijan (1992): "Glasbenik »za vse čase«" (intervju z Bojanom Adamičem). Delo (Sobotna priloga), št. 187, str. 24.

(1986) "10.000 oddaj Aleksandra Skaleta". Stop, št.?, str. 38.

Opravljene intervjuji in/ali neformalni razgovori:

Aleksander Skale, Mojmir Sepe, dr. Urban Koder, France Kapus, Dušan Hren, Janez Gregorc, Marjan Loborec, Boris Kofol in Dušan Kajzer.

Ostali viri:

Skale, Aleksander: cikel radijskih oddaj "Razvoj slovenske zabavne glasbe in jazza", RTV Slovenija.

Velkaverh, Dušan (1999a): spremna beseda k zgoščenki "Marjan Loborec kvartet: Na rečnem bregu". Corona.

Velkaverh, Dušan (1999b): spremna beseda k zgoščenki "Mladi levi: Antologija". Založba kaset in plošč RTV Slovenija.

Godina, Karpo: film "Rdeči boogie". Viba film, 1982.

The best of Ljubljanski jazz ansambel - spremna beseda k zgoščenki . Založba kaset in plošč RTV Slovenija. 1993.

Priloga A: Vprašalnik za intervjuje⁶²

1. Kako se spominjate svojih glasbenih začetkov?
2. Kdaj ste se prvič srečali z jazzom?
3. Kdo so bili vaši vzorniki? Kje ste kupovali plošče, inštrumente in notne zapise skladb in kako ste bili seznanjeni z jazzovskim dogajanjem v tujini?
4. V katerih zasedbah ste igrali? Kdaj? S kom? Kakšno zvrst jazza in katere inštrumente?
5. Ali je repertoar obsegal izvirne avtorske (vaše lastne) skladbe ali priredbe?
6. Kolikšen je bil v skladbah delež improvizacije?
7. Kje ste nastopali in ob kakšnih priložnostih?
8. Ali so bili nastopi plačani dovolj, da bi se preživeli izključno z njimi?
9. Kakšna je vaša glasbena izobrazba?
10. Kaj lahko poveste o začetkih Jazz festivala?
11. Kje ste vadili in kje preživljali prosti čas?
12. Ali ste imeli jazz glasbeniki v tistem času kakšen svoj zunanji prepoznavni stil (image)?
13. Kakšna je bila publika, ki je poslušala jazz?
14. Kako se je širša javnost odzivala na vašo glasbo (mediji, oblast)?
15. Kdaj, kje in za koga so bili narejeni prvi posnetki vaše glasbe?
16. Kakšni so bili snemalni pogoji in kakšne so vaše izkušnje tekom let (državni vs. zasebni studii)?
17. Uredniško delo – kakšna je bila programska politika Radia Ljubljana do jazza, kje se je radijska hiša oskrbovala s posnetki in informacijami, kako je bilo s studijskimi snemanji...? (vprašanja za Aleksandra Skaleta in Mojmira Sepeta)

⁶² Vprašalnik mi je služil zgolj kot okvir in se ga pri izvedbi intervjujev nisem strogo držala.

Priloga B: Transkripti intervjujev⁶³

• Aleksander Skale	69
• Mojmir Sepe	78
• Dr. Urban Koder	89
• France Kapus	97
• Marjan Loborec	102

⁶³ Opravila sem tudi neformalne razgovore z Dušanom Hrenom, Janezom Gregorcem, Borisom Kofolom in Dušanom Kajzerjem, ki pa jih nisem posnela in zapisala.

TRANSKRIPT INTERVJUJA Z ALEKSANDROM SKALETOM

Kako se spominjate svojih glasbenih začetkov?

Ti segajo že precej nazaj, še pred vojne čase. Takrat smo bili seveda še v gimnaziji. Prvi začetki so bili pravzaprav na plesnih vajah v Ljubljanski Kazini. Tam je takrat igral orkester Bojana Adamiča, eno majhno zasedbo je imel. Jaz sem bil takrat še v nižji šoli in jasno nismo smeli hoditi na te plesne vaje in zato sem se zmeraj nekako, kako bi rekel, pri stranskih vratih vtihotapil noter in stal za enim stebrom in poslušal jazz. Takrat je Adamič že improviziral na svojo trobento in to je bilo edinstveno za naše takratne razmere, ker ni bilo čisto nobenega drugega, ki bi bil sposoben improvizirati. To je bilo na plesnih vajah v Kazini.

Potem smo pa ustanovili en študentski ansambel, ki se je imenoval Broadway. Ta je potem igral na majskem večeru, ki je bil nekakšen zaključek plesnih vaj. Takrat smo mi prvič igrali v javnosti. To je bil že večji ansambel, nekakšen big band, sestavljen iz samih študentov. Igrali smo znane aranžmaje, ki smo jih takrat dobivali. Sami nismo delali aranžmajev ampak smo imeli tiskane note znanih komadov - Glenna Millerja in take stvari. Taki so bili prvi začetki.

Kdo so bili vaši vzorniki?

Naši vzorniki so bili vsi tisti katerih plošče smo takrat dobili – od Armstronga, Bennyja Goodmana, Artieja Shawa do Glenna Millerja. To so bili takrat najbolj znani jazz glasbeniki. Njihove plošče so se sicer zelo težko dobile, ampak sem pa tja je kdaj kdo kakšno prinesel, včasih pa smo kakšno dobili tudi v naših trgovinah in takrat smo jo seveda takoj pokupili.

Kje ste kupovali plošče, inštrumente, notne zapise in kako ste bili seznanjeni z jazzovskim dogajanjem v tujini?

Ko smo že nastopali kot člani Plesnega orkestra Radia Ljubljana smo kot uradni radijski orkester včasih dobili kakšno pomoč od naše hiše. Če je imel kje v bližini Slovenije nastop kakšen velik orkester, za katerega smo zvedeli iz časopisov, smo ga odšli poslušat. V glavnem smo potovali v München. Tam je v nekem lokalno stalno

nastopal orkester Kurta Edelhagena, ki je bil najbolj znan nemški velik orkester. To je bilo za nas seveda zelo zanimivo. Tja so prihajali tudi ameriški glasbeniki. Spomnim se, da je prišel Woody Herman, Stan Kenton in tako naprej. Tam smo se za tiste čase največ naučili.

Kaj pa note, kako ste prišli do njih?

Mi smo jih naročali pri naših založbah. Bile so že tiskane za velik sestav. Povedali smo kaj nas zanima in oni so jih potem preko svojih zvez od zunaj naročili.

Kje ste kupovali plošče?

Sprva si jih je moral vsak sam nabavit, potem pa jih je radio naročil za cel orkester. Spomnim se, da smo čisto od začetka instrumente kupovali v glavnem v Zagrebu, ker ni bilo takrat v Ljubljani nobene tovrstne trgovine. Pozneje je bila ena ali dve. Ampak čisto od začetka smo se vozili v Zagreb. Tam smo kupovali predvsem trobente in saksofone.

V katerih zasedbah ste igrali, kdaj, s kom in kakšno vrsto jazza?

Zanimivo je, kako se je to začelo. Mi smo sestavili študentski orkester, ki ni igral samo jazza, ampak tudi zabavno muziko. Samo jazza takrat nismo mogli igrati. Ta ansambel se je imenoval New Star in je igral na Sokolskih plesnih vajah v Narodnem domu. Potem je iz tega New Star nastal ansambel oziroma orkester Broadway, ki pa je že imel vse zamatke jazz ansambla. Z njim smo med počitnicami dobili prvi angažma – dva meseca smo igrali v hotelu Grajski dvor v Radovljici. To je bil naš prvi javni angažma. In tam so bili ljudje izredno zadovoljni in so nas hoteli še in še poslušati. To je bilo leta 1939. Leta 1940 smo pa že dobili angažma na Bledu, v tisti sloviti kavarni Toplice, ki je danes ni več. To je bila ena lesena zgradba, ki je stala prav ob jezeru. Tam so pred vojno vedno nastopali znani inozemski, v glavnem nemški ansambli. In ker se je takrat ravno bližala vojna, je lastnica, gospa Mornarjeva, rekla: »bomo pa mi zdaj enkrat naše domače vzeli, ker so poceni in smo slišali da dobro igrajo«. Ker smo imeli ogromno zaledje prijateljev in znancev, smo imeli eno soboto na mesec svoj benifitni večer, tako da smo lahko pobirali vstopnino, ki je šla vsa v naše žepe. To je bilo za tiste čase nekaj nezaslišanega. V tej kavarni, ki je bila pravzaprav plesni lokal,

se je zbralo toliko ljudi, da so se prav bali, da se ne bo vse skupaj porušilo. Ker se je kar majalo, ko so plesali. No, tako je bilo takrat na Bledu.

Katere inštrumente ste vi igrali?

No, jaz sem takrat igral trobento in harmoniko.

Ali se morda še spomnite kdo so bili ostali člani?

Ja, ja! Tale zasedba je bila takale: trobento je igral Ladislav Zupančič, ki je bil tudi prvi trobentač potem v radijskem orkestru; pozavnist in basist je bil Bogo Jarc; saksofonist je bil Tone Martinc; potem so bili še Janez Martinc, Oto Ljubovic, pianist je bil Jarc. No, to je bil ta prvi ansambel.

Igrali ste pa v glavnem napisane aranžmaje?

Malo smo kombinirali. Popoldan smo morali malo koncertantne muzike igrati, zvečer za ples pa smo izvajali jazzovske stvari. Torej, še daleč od takega jazza, ki si ga danes zamišljamo. Mi takrat še nismo znali improvizirati. Danes vsak jazzist improvizira, to je njegova glavna naloga, bi rekel. Ampak smo pa že imeli ta zvok, ta ritem.

So bile te skladbe vaše lastne ali so bile to v glavnem priredbe?

To so bile samo priredbe, nič lastnih stvari.

Kaj pa kasneje, po vojni? V katerih zasedbah ste sodelovali?

Sam sem sodeloval v Plesnem orkestru radia vse od njegove ustanovitve leta 1945 pa do moje upokojitve. Najprej sem igral trobento, potem pa smo imeli avdicijo za bobnarja in ker je mene bobnanje zelo zanimalo in sem se z njim tudi amatersko ukvarjal, sem se prijavil in bil izbran. Nabavil sem si ameriško vadnico za bobne in seveda veliko vadil, tako da sem lahko v orkestru zasedel mesto bobnarja.

Bobne sem igral tudi pri Solistih plesnega orkestra Radia Ljubljana. Ta je bil sestavljen iz samih solistov radijskega orkestra, ki so že znali improvizirati. In iz te zasedbe je nastal tisti sloviti Ljubljanski jazz ansambel, ki je dolgo let nastopal na radiu in po prireditvah v Sloveniji in tudi v inozemstvu. Ta ansambel ima tudi največ svojih

posnetkov, posnel pa je tudi plošče. Zanimivo je, da je bila s tem ansamblom pri Jugotonu posneta prva plošča jazza v Jugoslaviji.

Kje ste nastopali z vsemi temi zasedbami in ob kakšnih priložnostih?

Teh priložnosti je bilo pa zares veliko. Torej, radijski orkester je nastopal na vseh večjih prireditvah kjer je bilo treba nastopati. Tudi v Beogradu smo parkrat nastopali. Potem smo imeli koncerte, takšne čisto prave, s pravim jazzom in takrat je bilo zelo zanimivo, ko se je ravno v Beogradu zgodil en škandal. Bili smo povabljeni tja na neko proslavo in takrat so v tej dvorani sedeli sami naši takratni mogočnejši, tudi vojaški predstavniki in tako naprej. Mi smo seveda največji uspeh pri publiku dosegli z Glennom Millerjem, z njegovimi skladbami. Seveda, to pa tistim ljudem, našim mogočnikom, takrat ni bilo prav všeč – da ima ravno ameriški Glenn Miller tak uspeh – in so Bojana Adamiča poklicali med pavzo in so mu jih tako napeli, da je prišel čisto bled nazaj. In efekt tega je bil, da potem dve leti tudi tukaj na radiu nismo smeli nobene ameriške skladbe več igrati. Veljala je stroga prepoved in smo igrali samo priredbe naših domačih in največ ruskih skladb.

Se spomnite mogoče katerega leta je bilo to?

To je bilo takoj po vojski. Takrat je bilo to najbolj izpostavljeno.

Kaj pa s prvo zasedbo, New Star oz. Broadway, ob kakšnih priložnostih ste igrali z njimi?

Takrat še ni bilo nobenih klubov, tako kot danes, ni bilo disca. Bil je nočni klub Slon, v katerem je takrat igral Feri Souvan, zelo dober harmonikar. Igral je tudi Leo Ponikvar, ta slavni kitarist, ki je potem igral v Plesnem orkestru in nazadnje pri Avsenikih. No zdaj je na žalost že nekaj let pokojni. On je bil izredno dober ritmični kitarist, ni bil solist ampak je imel izreden občutek za ritem.

Ali so bili vsi ti nastopi plačani dovolj, da bi se preživeli izključno z njimi?

Ne, sploh ne. Torej, mi smo na radiu dobivali redno plačo, ampak za nastope izven radija, pa recimo, če smo kdaj igrali na plesih, sprva nismo dobili prav veliko. Da bi se kdo s tem preživljal sploh ni bilo za misliti. To je bilo še na bazi amaterizma, ti nastopi

izven radia. Ampak pozneje so tudi plačevali za take stvari, posebej, če so orkestre spremljali pevci. Z igranjem ob priložnostih kot so recimo novo leto in drugi prazniki se je dalo kar dobro služiti.

V šestdesetih letih je potekal tudi jazz festival. Kaj nam lahko poveste o njem?

Jugoslovanski jazz festival je nastal leta 1960 na Bledu, kjer je sedem let gostoval pod okriljem turističnega društva Bled in Zavoda za pospeševanje turizma. Prva dva festivala sta bila v Kazinski dvorani, potem pa se je prireditev preselila v novo zgrajeno festivalno dvorano. In takrat, ko se je preselila tja, so na ta jugoslovanski festival jazza začeli prihajati tudi prvi ameriški izvajalci. V letih 61, 62 je bila to prireditev, ki je bila v Evropi glavna med štirimi. Bili so štirje večji festivali jazza in eden od teh je bil tudi blejski.

Sedem let smo bili na Bledu, ampak festival je potem prerasel blejske okvire. Tam je bilo že ogromno turizma in zaradi velike zasedenosti glasbeniki enostavno niso dobili več prostora za prespati. Velike probleme so imeli tudi ljudje, ki so prihajali poslušat iz Ljubljane, saj niso imeli prevoznih sredstev. Vlaki niso vozili tako kot danes, osebnih avtomobilov še ni bilo toliko, poleg tega ljudje niso imeli kje prespati in zato smo se odločili, da prestavimo festival v metropolo Slovenije, v Ljubljano. In sicer pod okrilje zavoda inženirja Stanka Bloudka, ki je bil takrat v Tivoliju, v Hali Tivoli. Tam smo bili štiri leta, nakar smo se preselili v slovite Plečnikove Križanke, v čudovito odprto gledališče, avditorij pod platneno streho. Izkazalo se je, da je bila to izjemno dobra poteza, kajti prvi festivali so bili neverjetno dobro obiskani. Spomnim se, da je bil takratni direktor tega festivala čisto ganjen, ko je gledal prvi nastop. Solzne oči je imel, ko je rekel: »Joj še nikoli niso bile Križanke tako polne«. Celo na strehi so sedeli, pa okoli tudi. To je bilo zelo lepo za pogledati.

Potem so se tam vrstili festivali naprej in festival je rasel, tako, da je najprej trajal tri dni, potem štiri, največ je bilo pet dni. Tudi ansamblov je bilo zmeraj več, tudi ameriških, tako, da je rasla tudi kvaliteta. So bili pa tudi črni dnevi tega festivala in večkrat je bil tudi že na tem, da bo prenehal obstajati. To pa zaradi financ. Najprej smo se financirali v glavnem iz prihodkov, pa malo je pomagal Festival sam. Potem smo le dosegli, da je nekako financirala Ljubljanska kulturna skupnost, ampak po dvanajstih. A veste kako je to? Vsak mesec smo dobili dvanajsti del tistega kar je

bilo določno za festival. To je bilo za nas zelo slabo, kajti mi nismo rabili nič denarja januarja, februarja ali marca, ampak prav v dnevih festivala, saj smo v glavnem morali plačevati precej velike honorarje izvajalcem in tudi prostor so nam računali. Festival je potem prevzela tako imenovana koncertna poslovnicca društva slovenskih glasbenikov, kjer se je zelo potrudil Pero Dimitrijevič, ki je bil nekako vodja tega, da smo nekako zvozili festival naprej. Nato ga je pa prevzel Cankarjev dom in potem so se stvari začele komplicirati. Na položaje so prišli drugi ljudje, začeli so se vmešavati te ta mlajši iz Radia študent in vsak je hotel biti zraven in je nosil svoje ideje. Vabiti so začeli drugačne ansamble in nekaterim je bilo to všeč, drugim ne in prišlo je do trenj.

Do kdaj ste vi sodelovali?

Trideset let, od začetka pa trideset let.

Kakšna je vaša glasbena izobrazba in glasbena izobrazba ostalih takratnih jazzarjev?

Jaz imam srednjo glasbeno šolo. Ampak takrat ni bilo toliko šol. Danes imajo ti fantje, ki se zanimajo za jazz krasne možnosti, da se vpišejo na inštitut za jazz v Grazu, najbolj talentirani pa gredo v Ameriko, na sloviti Berkley school of jazz v Boston. Tja so šli Gregorc, Privšek in drugi. Veliko jih pa še sedaj hodi na graško akademijo za jazz in tam imajo kvalitetno izobrazbo. Takrat jaz nisem imel nobene take možnosti. Vse kar znam sem se naučil iz tega, ker sem veliko hodil po jazz festivalih po tujini. Tam sem poslušal najbolj znane ansamble. Seveda sem si nabavil in stalno poslušal ogromno plošč in iz tega se veliko naučiš.

Kje ste vadili s svojimi zasedbami?

V radiu smo imeli vsako dopoldne vajo, popoldan pa snemanje.

Ali ste imeli jazz glasbeniki tistega časa kakšen svoj stil, image?

Ljubljanski jazz ansambel je igral izključno dixieland, to se pravi tradicionalno jazzovsko glasbo. Drugače pa ne bi rekel, da bi imeli svoj stil. V glavnem je bilo vse kar smo izvajali v ritmu swinga ali pa bluesa, ti dve stvari sta bili takrat najbolj prisotni.

Tukaj me zanima, če ste imeli tudi kakšen zunanji stil, tako da se vas je dalo prepoznati? Na primer stil oblačenja?

Ne, bili smo čisto tradicionalno oblečeni.

Kakšna je bila publika, ki je poslušala vašo glasbo? Recimo njena starost, spol, družbeni status?

Mi smo imeli dve vrsti publike. Prvi so bili tisti starejši, ki so nas kot glasbenike poznali že od časa plesnih vaj pri Sokolu. Ti še danes hodijo na koncerte našega radijskega Big banda. Drugi so bili pa ta mladi, ki jim je bil ta stil, jazz, všeč.

Ali je ta mlajša publika imela kakšen svoj razpoznavni stil?

Ne bi rekel, vsaj ne takšnega, da bi ga mi opazili.

Kaj pa spol vaše publike?

Mešana publika, fantje in punce.

Kako se je širša javnost odzivala na vašo glasbo? Kako so jo ocenjevali mediji?

O jazz festivalu so pisali vsi jugoslovanski časopisi zelo veliko. Kritike so bile tako pozitivne kot negativne.

Kaj pa pred tem, še v predvojnem obdobju?

Takrat pa v časopisih o tem ni bilo kaj dosti pisano.

Ali lahko izpostavite kako se je bistveno razlikovala jazz scena v 40. 50. in 60.letih?

Bistvene razlike so v tem, da je sledila programska politika svetovni. Ampak ne kar se tiče domačih izvajalcev. Mi smo ostali striktno pri tradicionalni glasbi, pri dixielandu. Drugi ansambli so pa igrali swing. Drugače pa ne bi mogel povedati kakšnih bistvenih razlik.

Mogoče v odnosu oblasti do jazzja?

To je bilo pa takrat čisto politična stvar, da so nam takrat po Beogradu prepovedali igrati jazz in posledice smo čutili vsaj še dve leti. Šele pozneje, in to gre zasluga

Bojanu Adamiču, da je nekako pri naših izposloval, da smo tisto rusko zadevo nekako obšli in spet prešli nazaj na ameriške komade.

Kdaj , kje in za koga so bili narejeni prvi posnetki skladb?

Prvi posnetki so bili narejeni za zagrebško gramofonsko firmo Jugoton in beograjsko Radiotelevizijo (RTB). Oni so izdali veliko stvari, tudi naših. Takrat je ljubljanska RTV snemala vse nastope jazz festivalov na Bledu in in iz teh posnetkov so potem ali RTB ali Jugoton naredili plošče. Tako, da je iz teh prvih festivalov dokumentarnih na ploščah veliko posnetkov.

Kaj pa ta studijska snemanja? Ali ste snemali tudi albume?

Studijska snemanja smo imeli na radiu v studiu 14, našem glavnem studiu. Snemali smo za potrebe Radia, ampak albumov pa takrat še ni bilo.

Kakšni so bili snemalni pogoji, kakšne so vaše izkušnje s snemanj tekom let?

Na tem področju se je pa precej naredilo. Od začetka je bilo še kar malo primitivno, mislim, snemalna tehnika ni bila dovršena kot je danes. Danes imajo izvrstne snemalne mize, fine in občutljive mikrofone. Takrat smo se morali pa sami potruditi, da se je čim boljše slišalo na posnetkih. Veliko smo eksperimentirali – kje bo mikrofona, kje bomo stali in tako naprej. Seveda sprva ni bilo tudi nič nasnemavanja. Pozneje smo imeli playbacke, ampak v glavnem samo za pevce.

Ali nam lahko poveste kje bi lahko našli te posnetke?

Na Radiu Slovenija. Sicer so ogromno posnetkov zbrisali. Rekli so, da je to ogromno enega balasta, ki samo jemlje prostor in so zbrisali skoraj $\frac{3}{4}$ našega arhiva, tako da smo komaj rešili nekaj najboljših posnetkov, ki smo jih arhivirali.

Delali ste tudi kot radijski urednik. Kakšna je bila v tistem času programska politika na RTV Ljubljana, kako se je delalo program, kdo ga je sestavljal, kdo je odločal o tem kakšno glasbo se bo kupovalo?

Programski svet je določal, ampak kar se jazza tiče sem imel jaz predvsem veliko težav, ker našim šefom, recimo neposredno našemu glavnemu glasbenemu

uredniku, ni bilo preveč všeč, da sem predvajal veliko jazza, predvsem mu ni bilo všeč petje Armstronga in podobnih ali če so trobentači visoko igrali. Izbirati sem moral bolj umirjeno jazzovsko glasbo. Ampak pozneje se je ta stvar liberalizirala, pogled na jazz se je sprostil.

V katerih letih ste bili urednik?

Dolgo časa, zadnjih 30 let.

Kje se je RTV oskrbovala z jazzom?

Pri velikih gramofonskih firmah imajo posebne oddelke, ki pošiljajo posnetke v propagandne namene radijskim postajam. In tudi jaz sem bili nekaj časa na takšni listi urednikov in sem iz parih zelo znanih, predvsem nemških gramofonskih firm dobival gratis najnovejše izdaje plošč zato, da sem jih tu predvajal. Ampak potem se je to zakompliciralo zaradi carine. Recimo, če je v Avstriji urednik dobil takšne plošče, je bil oproščen carine, pri nas pa smo morali plačati kar veliko denarja. Oni so vsak teden ali pa trikrat na mesec poslali veliko plošč in to je nanoslo ogromno denarja.

Kje ste dobivali informacije o glasbenem dogajanju, recimo o koncertih?

Informacije o jazzu nasploh smo v glavnem dobivali iz ameriških revij kot je *Down Beat* ali pa nemškega *Jazz Podiuma*. Šlo je za dvotedenske ali mesečne izdaje z zelo natančnimi podatki. Notri so bile najnovejše izdaje plošč, koncerti, recenzije plošč in knjig, kritike koncertov. To so bile, *Downbeat* je še danes, izvrstne revije. *Jazz Podium* je bil za nas zelo interesanten, ker je pač obravnaval evropsko jazzovsko sceno.

Kakšen pa je bil odnos vaših kolegov na radiu do jazzu?

Ne morem reči da bi bil kdo proti.

TRANSKRIPT INTERVJUJA Z MOJMIROM SEPETOM

Kako se spominjate svojih glasbenih začetkov?

Svojega začetka se spominjam, če začnem čisto od začetka, v svojem šestem letu. Mama je imela doma klavir, bila je učiteljica, učila je v šoli, jaz sem bil pa pač dopoldne včasih tudi malo sam in sem se velikokrat usedel za klavir in sem sestavil eno pesmico, ki sem jo potem mami zapel in odigral in je bila seveda čisto vzneta, kot češ nova zvezda se je rodila. No, saj jaz sem jo potem najbrž v življenju malo razočaral, ampak kaj moremo. Je pač tako, da me je potem dala takoj učiti klavir in tako se je začelo. To je bilo leta 36., pred drugo svetovno vojno in jaz sem pridno igral klavir, tako da so bili še kar zadovoljni z mano. Ta stvar je šla seveda naprej. Kazal sem neke tendence, da bi sam nekaj improviziral, sam nekaj napisal, sam nekaj, kaj jaz vem, ene skladbice delal in tako sem tudi kar precej tega že takrat kot študent, pravzaprav kot srednješolec, napisal čisto kot samouk. Potem pa sem začel pri šestnajstih letih igrati še trobento in tako se je pač ta stvar začela. Sem bil pa potem po maturi takoj sprejet v orkester, ki ga je takrat vodil Bojan Adamič. Tam so takrat nekako rabili trobentača in jaz sem naredil avdicijo in sem bil sprejet, istočasno pa sem študiral klavir. Tako da sem imel nekako to srečo, da sem imel pri šestdesetih letih točno štirideset let službe in sem lahko rekel na svidenje radio, zdaj grem pa jaz tako rekoč v penzion, čeprav ta penzion... zdaj so me našli in so me potegnili ven iz naftalina in moram kar naprej nekaj praskati, kar mi pa seveda čisto odgovarja in me veseli.

Kdaj ste se pa prvič srečali z jazzom?

O...ja to pa še...z jazzom, kako bi človek rekel, no veste kaj... imel sem teto in očeta v Ljubljani in sem bil, se natančno spomnim, štiri leta star, ko so me peljali v Nebotičnik...a ne, to pa ne more biti, ker se mi zdi, da je bil Nebotičnik 38. leta šele sezidan. No skratka, peljali so me v Nebotičnik in tam je igrala neka taka kvazi jazzovska zasedba. Jaz takrat seveda še nisem imel pojma, da je to tak kavarniško salonski jazz in sem bil ves navdušen in sem tam stal pri tistem orkestru. Da bi rekel, da sem se začel zanimati za to zvrst glasbe, pa je bilo takoj po osvoboditvi ali pa celo med samo okupacijo, ko smo poslušali tuje radijske postaje in takrat predvsem tisti

znameniti *Air from Munick* in tudi *Voice of America*. In tam so seveda takrat šele pogruntali Amerikanci, ki včasih dolgo rabijo za kakšno stvar, da je pravzaprav jazz ena velika propaganda za to antifašistično koalicijo in pravzaprav, da je jazz najbrž velika zadeva tudi za Ameriko, ki se takrat sploh še ni zavedala, da je ta jazz nekaj posebnega in so ga gledali tako tudi malo postrani, kot češ, to je ena zamorska glasba, tam se nekaj gredo, bog se jih usmili. Potem, ko so to pogruntali, so pa seveda te oddaje začele zelo zelo zelo...vsak večer pozno so se oddajale in to smo mi, samo uho nas je bilo, in smo poslušali. Takrat seveda sem se jaz spoznal z jazzom in sem ga nekako vzljubil in dejansko se je pokazalo, da o tem sploh ni debate, da je jazz pravzaprav muzika 20. stoletja, da je to muzika, ki je vplivala na popolnoma vse smeri glasbe, vsepovsod najdeš usedlino jazz, ki je po mojem, no brez dvoma, muzika 20. stoletja. Če bi nekdo rekel, kaj pa se je takrat v glasbi res pomembnega zgodilo, se je to. In v rocku in povsod so te usedline.

Kdo so bili vaši vzorniki?

Poglejte jaz sem začel intenzivno poslušati jazz v eri swinga. To je bilo pa takrat, ko so igrali tako imenovani big bandi. Recimo Woody Herman, potem Benny Goodman in seveda potem tudi taki orkestri kot so bili Tommy Dorsey in Harry James. In Harry James je bil recimo moj vzornik na trobenti. Vi se ga najbrž sploh ne spomnite, to je...

Ples na vodi.

Ples na vodi, pa to. On je bil ene vrste virtuoz, ene vrste, kako bi človek rekel, ciganski violinist na trobenti in je imel en popolnoma značilen ton. Bil je, moram reči, tudi komercialno uspešen. Čeprav je to takrat veljalo nekako za jazz, je bila pa v bistvu to pravzaprav komercialna glasba. Pravi jazzarji so takrat igrali po luknjah. Kaj jaz vem, Ellington pa Armstrong. No, ta mi je bil strašno pri srcu in ta je bil nekako moj vzornik. Seveda, njega doseči je bilo pa tako rekoč takrat...mi nismo imeli niti take šole, niti takrat takih profesorjev, da bi v tej smeri lahko človek sploh mislil. Danes je to čisto nekaj drugega. Danes so ljudje študirali zunaj, vsi ti inštrumenti so v tem smislu strašno napredovali. Takrat smo bili pa mi, čeprav sem jaz hodil na Akademijo, več ali manj samouki v teh stvareh. Poslušali smo radio, hodili v kino, pesmi prepisovali dol. Ni bilo ne trakov, ni bilo ničesar. Skratka, danes ti dobiš knjige, dobiš vsega vruga, takrat ni

bilo nič. In seveda, kar je bilo tudi zelo nerodno, je bila ta smer strašno strašno v opreki z uradno akademijsko usmerjenostjo. Če si se ti kot študent s tem ukvarjal, so te gledali precej postrani.

No, Harry James, potem seveda, potem je bil orkester Glenna Millerja. Spomnim se, da smo gledali tisti film, ki je, jaz ne vem kako to, zašel k nam. Kaj je že? Serenada v dolini sonca. Ko je Sonja Heni drsala, je Glenn Miller zaigral tiste slavne zadeve. Pa Moonlight serenado. Jaz vem, da je dva dni igral v Celju in sem vse štiri predstave videl. Ko sem bil čisto očaran od tistega romantičnega zvoka nekega big banda. Seveda, zaradi tega je bil pa Glenn Miller tako popularen po celem svetu, ker je imel pač ta stil. No, to so bili, lahko rečem vzorniki - Harry James na trobenti, kot klarinetist Benny Goodman in pa Woodie Herman. To so bili takrat orkestri, ki so delovali, ampak so bili pa tudi tako popularni kot danes nek znani band. To se je pač vrtelo in poslušalo.

Kje ste kupovali plošče, inštrumente in notne zapise?

Ha ha...nikjer, ker ni bilo kje za kupiti.

Kaj pa potem kasneje?

Meni so prvo trobento prešvercali iz Trsta. No, čisto prvo trobento mi je kupila mama, ko sem bil v 6. gimnaziji. To je bila ena stara trobenta, pa še kar nekako. Ampak seveda potem, ko sem prišel v profesionalen orkester to ni šlo več. Ta trobenta ni bila čisto uglasena in tako naprej in so mi do nove pomagali priti neki znanci. Nekako so mi prešvercali, kakor se reče, en inštrument, ki je bil pa takrat kar dobre znamke, iz Trsta. Potem so se stvari malo izboljšale. Kasneje smo celo dobili tudi nek denar od radia, da smo lahko kot profesionalen orkester nabavili nekaj inštrumentov. Ampak to so bile cele procedure. Tu pri nas se tega ni dobilo. To so morali uvažati ali iz Amerike ali iz Pariza, jaz ne vem od kod.

Plošče, prve. Najprej prvi gramofon. Vem, da sem z Jazz ansamblom takrat igral v Parizu na enem gostovanju. No, saj je Skale najbrž tudi o tem govoril, saj on je bil zraven. Igrali smo v vojaških bazah za ameriško vojsko, saj drugače nisi mogel dobiti dovoljenja za igranje, ker je bil francoski sindikat tako močan, da te niso pustili igrati. No, ker smo pa mi igrali za Amerikance, za ameriškansko vojsko in ameriškanske

oficirje...tisto je bila pa takrat ena, kako bi človek rekel, ena država zase. Tisto je bila Amerika in nismo imel potem nič s francoskim sindikatom za opraviti. Mi smo bili tam angažirani in smo tam seveda igrali. In takrat sem jaz tudi svoj prvi gramofon kupil. To je bilo okrog 56. leta. Pa prve plošče. Pa takrat je Majda tudi prvič nastopila z nami kot pevka in smo bili zaljubljeni v Billy Holliday in smo tam njene plošče kupovali. Tako, da sem jaz kompletno gažo - en mesec smo igrali - porabil za približno 35 plošč in to je bilo vse. No, tako je bilo to.

Kako ste bili seznanjeni z jazzovskim dogajanjem v tujini?

Vse smo zvedeli preko radia. To je bil edini vir informacij in vsega. Vedeli smo vse. Za vsakega inštrumentalista, kako se imenuje, v katerem orkestru igra, ta je pa šel k onemu. To so bile debate seveda, tudi potem, tako med nami. To se je vse vedelo, ker se je pač to poslušalo.

V katerih zasedbah ste vi igrali, kdaj, s kom, kakšno zvrst jazza in katere inštrumente?

Še ko sem bil srednješolec v Celju smo ustanovili big band. Zanimivo, da je takrat imelo Celje, med letom 46 in 48,49 dva big banda. Celje kot eno tako mesto. In sicer, Vesele študente, kjer sem jaz igral trobento. Takrat sem že toliko znal trobento, da sem lahko igral. Orkester je bil sestavljen iz študentov, ki so študirali v Ljubljani in so se za vikende vozili domov. Zato so se imenovali Veseli študenti in meni se zdi, da smo 47. za Silvestra prvič igrali v Celju. To je bila zasedba, ki je imela tri trobente, dve pozavni, štiri saksofone in ritem. Nekaj ljudi je bilo srednješolcev iz Celja, nekaj pa kot rečeno. Istočasno pa je bil ustanovljen orkester Žabe v Celju, ki pa še danes deluje. To so bili pa celjski fantje, ki so tam res živeli. Ko sem šel potem v Ljubljano, je ta orkester razpadel. Mi smo se že preselili, jaz sem se pa potem bolj malo vozil v Celje in je ta orkester prenehal delovati.

S 1.1.1950 sem bil nastavljen redno kot trobentač v orkestru Bojana Adamiča. Takrat je imel Plesni orkester. Tam sem igral trobento. Istočasno sem pa seveda igral klavir in sodeloval v enem orkestru, ki se je imenoval Ljubljanski plesni sekstet. To je bila pa ena taka snemalna grupa ljudi, ki smo snemali za radio. Zraven so sodelovali Ati Soss - klarinet, potem Kampič - harmonika, potem jaz sem igral klavir, Mitja Butara kitaro, Borut Finžgar bas, bobne pa Janez Sever, ki je bil potem tudi na radiu. To je bila ena

mala zasedba, ustanovljena iz nekaj ljudi, ki so sodelovali v big bandu, nekaj pa jih je bilo izven njega.

Nakar sem jaz potem kasneje, mislim da okrog leta 1959, ustanovil Ansambel Mojmira Sepeta, v katerem so sodelovali Ati Soss – klarinet in saksofon, Jure Robežnik – vibrafon in klavir, jaz pa trobento in klavir. Če je on igral vibrafon sem jaz klavir, če sem pa jaz trobento, je pa on igral klavir. Potem Mitja Butara, ki je žal že umrl, kitaro, potem je v začetku igral Janez Sever bobne in Finžgar bas, kasneje smo ju pa zamenjali, ker smo se že zelo profesionalizirali in smo si morali pomagati tudi z notami in aranžmaji so bili zahtevnejši in tako naprej. Zamenjali smo ju s Pavletom Omanom na basu, na bobnih pa je bil Koko Jagodic. Seveda smo sodelovali tudi na Jazz festivalu, prvem in drugem. Ampak nismo se pa usmerili samo v jazz. Smo igrali tudi različne druge - tako popularno muziko in vse sorte - vendar naš najljubši teren je bil le jazz.

Moram pa reči, da sem gostoval tudi v Ljubljanskem jazz ansamblu, posebej takrat, ko je Urban Koder, ki je bil takrat nekako prva violina, to se pravi trobentač v jazz ansamblu, šel k vojakom. Tisto leto sem jaz tam igral in takrat sem potem tudi z njimi gostoval v Parizu. To je v glavnem vse, kar imam za povedati.

Kaj pa repertuar? Ali je ta obsegal avtorske skladbe, ali so bile to v glavnem priredbe?

V začetku so bile v glavnem priredbe. Saj veste kako je z jazzom. Jazzar pozna, Amerikanci pravijo, standard. Igrali smo standarde, se pavi tiste evergreenske skladbe, ki se v jazzu pač igrajo. Brez tega ne gre tudi na nobenem jazz festivalu. Takrat še ni bilo zelo običajno, da bi mi jazzovske skladbe pisali. Mi smo jih samo prirejali za našo zasedbo. Nekaj je bilo pa tudi tega, ne prav veliko, ampak nekaj je bilo. Recimo imamo eno ploščo...Saj ne vem, če jo imate. Jaz je tudi nimam, ampak mi jo je Jure Longyka, ki eno oddajo vodi, presnel, ker on jo pa ima. In mi jo je presnel na trak. Ta je izšla, jaz zdaj ne bom trdil katerega leta, zdi se pa mi da 62. ali nekaj takega. V bistvu prva jazz plošča v kompletni Jugi.⁶⁴ V kompletni Jugoslaviji. Ansambel Sepe. Iz Beograda so nas prišli iskat. Mi smo snemali za Radio Ljubljana,

⁶⁴ Podatek kljub prepričanju intervjuvanca ni točen, saj veljajo za prvo izdano jugoslovansko ploščo jazz posnetki Ljubljanskega jazz ansambla iz leta 1960. Morda je imel vprašani v mislih prvo ploščo jugoslovanskega modernega jazz.

Radio Beograd je pa potem to ploščo izdal. Jazz Sepe ali kaj piše gor. Nimam pojma...hehe.. ne vem več. Imam pa doma to in tam smo igrali standarde kot so Caravan in razne evergreene, poleg tega pa tudi dve ali tri originalni skladbi, eno Jureta Robežnika, pa mislim da eno mojo, pa eno od Atija. Ne vem. Se ne spomnim natančno. Ampak tako, da se vidi, da smo že nekako... Zanimivo je bilo, da je bila to sigurno prva plošča jazza, ki je bila posneta v Jugoslaviji. Takrat je prišel še Willis Canover, tisti slavni voditelj oddaje Music USA, kjer je bil v glavnem jazz. Bil je ekspert za jazz. In smo to ploščo seveda razdajali raznim takim ljudem, tako da je sam zdaj nimam. Imam pa en trakec.

Nekje sem prebrala, da je bil ta vaš ansambel prva zasedba, ki je igrala moderni jazz.

Veste kaj to pomeni. Da nismo igrali dixiland. Dixilanda se je držal Jazz ansambel - Urban, pa Skale, ker so imeli tako zasedbo. Mi smo pa igrali modernejši jazz. Takrat je bil znan trobentač Clifford Brown, pa Miles Davis. Mi smo se malo po tej plati ravnali. Takrat je bil, nekako so rekli, cool ali bebop. No, mi smo malo v to smer rinili, kakor smo seveda znali in mogli. To se pravi, mi smo imeli bolj moderen zvok, osnova nam je bila, če poznate George Shearing kvintet, kjer je igral klavir slepi pianist iz Anglije, ki je imel znamenit zvok svojega ansambla. Tudi zelo popularen, čeprav je igral čisto pravi jazz. Zelo popularen, nekaj takega kot Glenn Miller. On je igral klavir, pa vibrafon, pa kitara. In to je zvenelo tako nekako ubrano, lepo. No, to je bil tudi en naš vzornik. To se pravi, poskušali smo igrati bliže takrat sodobnejšemu jazzu.

Kolikšen je bil v skladbah delež improvizacije?

Precejšen. Kako bi rekel? Dolga leta smo z mojim ansamblom igrali tudi na Bledu v Kazini, recimo julij, avgust pa september, in so nas včasih kar malo postrani gledali. Tam je bila pa takrat internacionalna publika, ki je seveda kar precej razumela jazz. Mi smo zaigrali temo, potem pa improvizirali. Saj veste, to pa ni najbolj komercialna muzika. In so nam včasih delodajalci malo žugali, dajte no hudirja kaj malo boljšega igrat. Mi smo pa seveda igrali fisto, kar se nam je dopadlo. No, danes se to več ne da tako. Ti moraš le za ljudi igrati. Ampak takrat je bilo tudi precej ljudi, predvsem rednih gostov iz tujine, Francije, katerim je bila glasba, ki smo jo igrali zelo všeč.

Kako pa so bili plačani nastopi? Ali so bili plačani dovolj, da bi se lahko preživeli samo z njimi?

Vsi ti, ki sem jih zdajle naštel so imeli svoje službe. To smo mi vse igrali *en plus* kot se reče. Vsi so bili glasbeniki, ampak so imeli neke svoje službe. Recimo, Ati pa jaz v Big bandu. In recimo, če smo mi na Bledu igrali, smo seveda prišli ob enih domov, smo se naspali in zjutraj... hvala bogu mi nismo nikoli imeli vaje pred deveto uro, tako da se je vse nekako steklo.

Nismo imeli takega menedžmenta kot je danes, ko imajo taki popularni ansambli svojega menedžerja, ki jim rihta vse sorte. Na nas so se obračali direktno. Smo seveda igrali po celi Sloveniji, pa po Jugoslaviji, ko smo spremljali tudi razne modne revije, pa v Rusiji, pa vse sorte, na raznih koncertih in smo bili kar, moram reči, spodobno plačani. Samo, da bi pa samo od tega živeli, pa dvomim, če bi se izšlo.

Kje ste nastopali in ob kakšnih priložnostih?

To sem že malo povedal. Nastopali smo v glavnem na prireditvah, plesnih, pa seveda na televizijskih oddajah in radijskih snemanjih. Radijska snemanja bi dal na prvo mesto. Tega smo veliko posneli. Ker ni bilo toliko dotoka drugih plošč, so tako glasbo rabili in smo mi dosti tega posneli. Igrali smo tudi na raznih brucovanjih, maturitetnih plesih, vse sorte stvari. Od Murske Sobote do Kopra. Spremljali smo tudi kakšne pevce, na primer Iva Robiča, z nami je potem pozneje pela tudi Majda, velikokrat Marjana, tako da je bil malo bolj pester spored. Saj veste, ena taka veselica. So pa taki ansambli ob takih priložnostih morali igrati popolnoma vse, tudi polke. Žal, to je pač tako in ni kaj. Mislim, saj nimam nič proti polki, ampak bog se usmili. Vem, da je bila v Kijevu prva naša razstava potrošnih materialov 63. leta in takrat smo tam gor imeli neke koncerte, ki so bili seveda razprodani. Nastopali smo tudi z raznimi pevci iz Jugoslavije. Je bila neka razstava, skratka takih dobrin, ki jih takrat v Rusiji seveda sploh ni bilo in je bilo prav zanimivo. No, pa seveda, kot sem že omenil, igrali smo v Parizu v ameriških bazah in to dvakrat in se imeli kar fino.

Kaj bi lahko povedali o Jazz festivalu, ki je potekal na Bledu, pa potem v Ljubljani?

Kaj bi lahko rekel? Moram reči, da sem bil zraven pri začetku snovanja tega festivala, čisto v organizaciji potem nisem sodeloval, vem pa, da sta bila od začetka tu

pomembna Jure Robežnik in Skale. Mi smo to z velikim veseljem podpirali in z velikim veseljem igrali. To je bila seveda od začetka ena čisto jugoslovanska zadeva. To so bile v glavnem zasedbe iz jugoslovanskega področja, potem se je pa to seveda razširilo. Kot veste smo imeli sijajne udeležence, vrhunske soliste, tako da je bila, to ena iniciativa, ki se je pokazala za strašno fino.

Kje ste vadili?

Če človek igra trobento in klavir so strašne komplikacije. Prvič, ko sem se preselil iz Celja, nisem niti imel klavirja. Potem sem ga, ker sem dobil eno sobo, pripeljal sem, da sem ga lahko vadil. Trobenta je v vsakem stanovanju silno nezaželjena zadeva, saj to si lahko predstavljate. In to smo seveda vadili po raznih prostorih - kletnih, radiu, pa kaj pa vem kje - kar je pač bilo. Jah, bile so težave, nekaj časa sem celo hodil vadit gor v Nebotičnik, popoldne v kavarno, ko ni bilo nobenih ljudi. Od tod obstaja tudi ena na pol legenda, zakaj so mi rekli Mojzes. Zato, ker so prijatelji stali spodaj, da bi šli na večerjo k Šestici, jaz pa sem zgoraj igral, in so me klicali, *get down Moses*. No in iz tega ven naj bi prišel ta moj nadimek. V glavnem so bili problemi, seveda so bili. Dokler nimaš svojega stanovanja, pa še potem so težave. No, ampak jaz sem le 62. leta imel to srečo, da me je mama nagnala, starši no, da sem nekako šel v eno zadrugo in da sem potem dobil eno stanovanje na odplačevanje, na Rozmanovi, in je bilo potem malo lažje. Saj kar se klavirja tiče. Čeprav so ta stanovanja akustično zelo, kako bi rekel, porozna.

Ali ste imeli jazz glasbeniki tistega časa kakšen svoj stil, image, da ste bili na zunaj razpoznavni?

Ne vem, če smo mi sploh kaj na to dali. Moram reči...ne...tako, da bi bili strašno zanemarjeni ali pa zadrogirani sploh ne...ne vem...ja...veste, da vam ne znam odgovoriti na to. Mi smo se tako poznali, tako smo bili različni, da smo se pač prepoznali. Eden je imel dolge lase, eden je bil na kratko ostrižen. Da bi bilo pa kaj posebnega, da bi mi kakšne zunanje znake v tem nosili, pa niti nismo do tega prišli. Meni se zdi da ne.

Kakšna je bila publika, ki je poslušala vašo glasbo?

Veste kako je, recimo na podeželju, v obrobju... Mi smo tudi koncerte prirejali z mojim ansamblom, seveda mešane. Je bil kak komad, dva, tri jazz, drugače pa je bil program bolj pevski. Publika je bila zelo diferencirana. Na, Jazz festival so seveda prišli ljudje, ki so to muziko res poznali in ljubili in je to čisto nekaj drugega. Če pa ti igraš na enem plesu, kjer ljudje pričakujejo tudi kak Straussev valček, so pa seveda gledali zelo čudno, če smo mi tam nekaj improvizirali. Brez tega pa nismo shajali. Mi smo to pač vsilili, včasih tudi ljudem, ki tega niso najbolj marali. In to je bilo tako. Kaj moreš? V glavnem smo le gledali, da nismo ljudi preveč nategovali. Moraš se pač toliko prilagoditi, da se stvari dajo nekako prenesti.

Kako se je širša javnost odzivala na jazz oziroma kako se je v medijih pisalo o tem?

Od začetka, bi rekel, precej sovražno. Saj veste, da je bila ta muzika od naših kulturniških oblasti predstavljena kot neka dekadentna glasba, ki je uvožena iz zapadnega sveta, ki je seveda socializmu nasprotnik in je v bistvu ena kuga, ki se širi pri mladini. Mladi ljudje so bili vsi za jazz, seveda. Nekaj časa je bilo zelo hudo, ampak to proti 50. letom. Smo morali zelo paziti. Jaz vem, da smo še v Celju, ko sem omenil fisti orkester Veseli študenti, imeli tudi nekaj ameriških not od raznih aranžerjev, ki smo jih bog ve kje dobili, pojma nimam, najbrž v kakšni ameriški knjižnici, in smo jih prelepili z ruskimi naslovi. Pisalo je Night and day in mi smo napisali Noč i dien, ker je bila hajka. No, ampak tu je veliko veliko vlogo odigral Bojan Adamič, ki je bil takrat nekako le - on je bil partizan in starejši - je le nekako imel vpliv in je bil tudi dosti gobčen in pismen, da se je spopadal s temi raznimi in je v medijih prav on odigral veliko vlogo. Recimo, ena debata je bila o jazzu, ali ja ali ne, in je on ravno razlagal kako je to pravzaprav glasba mladih, ki pravzaprav ustvarja demokracijo, ker že improvizacija sama na sebi je nekaj kar je bolj v skladu s človekovo samostojnostjo kot nekaj drugega, in da to nima nobene zveze s politiko in tako naprej. Tako da je bil potem ta trend, da je to nekaj slabega, le premagan.

Kdaj, kje in za koga so bili narejeni prvi posnetki vaših skladb?

Samo za Radio Ljubljana. Ni bilo drugega naročnika.

Kdaj pa je bilo to?

To je bilo približno 52., 53. leta.

Snemalo se je na radiu ?

Saj ni bilo nobene druge možnosti.

Kdaj so bile pa posnete kakšne plošče vaših zasedb?

No, saj to jaz zdajle ne vem. Na začetku 60. let. Tisti ansambel, ko sem rekel, ansambel Sepe...

...ki je bila v Beogradu izdana?

Ja, ki je bila v Beogradu. Ampak to je bilo seveda vse iz posnetkov, ki smo jih mi naredili za Radio Ljubljana. To so oni nekako odkupili.

Kaj pa, da bi šli v studio prav z namenom, da se posname ploščo? To je bilo najbrž kasneje.

Ja, mislim, da smo tako delali bolj pevske. Ker tiste so bile bolj zaželjene. Za jazz smo mi nekako Radio Ljubljano nategnili, da nas je snemal. Sicer nerad, ampak že nekaj. Ampak, če je bil pa kakšen pevec, je bilo pa fino. Tisto je bilo pa že bolje.

Se je dalo lažje prodati?

Ja, se je dalo lažje prodati, saj, kakor danes.

Kakšni so bili pa snemalni pogoji in kakšne so vaše izkušnje tekom let s snemanji?

Kakšne razlike državni proti zasebnim studiem?

Moram reči, da so tu zasebni studii odigrali precejšno vlogo, da so tudi prisilili radio in televizijo, da so se začeli malo izboljševati tehnični pogoji. Mi smo seveda dolgo časa živeli v radiu na štirikanalnem magnetofonu. Dolga dolga leta. V glavnem smo vso to ero big banda in začetkov popevke delali na tem štirikanalnem magnetofonu. Nakar so seveda začeli, predvsem takrat Bevc, v svojih privatnih studiih delovati z mnogimi prijemi in večkanalnimi magnetofoni in je to seveda vplivalo tudi na radio, da so morali iti s časom naprej in nekaj narediti. Zdaj jaz nimam toliko izkušenj s temi

privatnimi studii. Če kaj delam, delam na radiu. Moram reči, da je teh producentov, snemalcev malo, premalo, ampak tisti, ki so, so pa kar dobri.

Kdaj so se pa začeli pojavljati ti zasebni studii?

V 60. letih, bi rekel.

Bili ste tudi urednik na RTV Slovenija. Kakšna je bila v tistem času programska politika na radiu oziroma televiziji. Kdo je sestavljal program, kdo je o čem odločal, kje se je glasbo kupovalo, kako se je odločalo katero glasbo se bo kupilo in tako naprej?

Ko sem bil urednik smo bili usmerjeni v kvalitetno muziko. Mislim, imeti smo hoteli stvari, ki so bile res dobre. In to je jasno, kje je leglo. Kriterij te zabavne muzike je pač Amerika. Tako je in kaj hočemo zdaj. Od tam pač prihajajo stvari. V Trstu smo mi nabavljali – od San Rema ali pa bolj te popevkarske zadeve. Razne druge plošče pa...jaz ne vem, kakšnega stalnega dobavitelja mi nismo imeli. Mi smo bili precej odvisni od raznih entuziastičnih zbiralcev, ki so kaj hodili po svetu, potem so nam pa prinesli za posnet. Dokler seveda ni bila ta stvar tako odprta, da smo lahko kaj naročili. Več ali manj smo nekaj šmuglali, pa švercali. Saj to je bila ena žalost. Ko sem bil potem tudi pomočnik odgovornega urednika za glasbeni program, je bilo seveda treba vedeti, da imamo mi tri programe in da so za vse tri programele različne zvrsti glasbe in je treba več ali manj vsega nekaj imeti.

Kje ste na radiu dobivali informacije o glasbenem dogajanju, recimo o izdaji novih plošč, o raznih koncertih?

A, to smo bili pa naročeni recimo na Down Beat, pa na nemške časopise. To smo že vse imeli. In tam so se našli tudi kakšni naslovi, kjer se plošče lahko nabavijo. No, saj potem se je ta stvar s časom uredila. Od začetka je bilo pa malo čudno.

Kako je bilo s studijskimi snemanji na RTV? Kako si lahko prišel zraven?

Težko. Imeli smo svoj prav. Ta je dovolj kvaliteten, dajmo nekaj posnet z njim. In seveda je bilo tako, da ti na radiu nisi mogel posneti 14 stvari. Potem so bili pevci pa tisti, ki so izdajali kakšne plošče strašno žalostni. Recimo tudi za časa kvarteta Janše, ki je igral saksofon in v glavnem svojo muziko - je vsako leto prišel, da bi posnel kakšnih

15 stvari. Ja, sem rekel, stari moj to je nemogoče. Ne morem jaz. Kaj bodo pa drugi rekli? Kakšnih 5,6 dobro, v redu, pa že to je trajalo eno uro. Seveda smo podpirali take ljudi, za katere smo vedeli, da so kvalitetni. Da bi pa nekdo kar dobil...Čeprav so bile tudi razne, ene vrste avdicije - dajmo tega sprobati, dajmo tega sprobati. Da bi pa kar en neznan dobil, da bi tam kar nekaj snemal, tega pa takrat seveda ni bilo.

TRANSKRIPT INTERVJUJA Z DR. URBANOM KODROM

Kako se spominjate svojih glasbenih začetkov?

Moja mama je bila pianistka in je želela, da bi tudi jaz igral klavir, zato me je kot čisto majhnega mulca poslala k svoji sošolki iz konzervatorija in sem zelo napredoval. Potem je pa ta sošolka šla iz Glasbene matice in sem dobil drugo profesorico, ki me je pa tepla po rokah in nisem hotel več igrati. Tako je bilo konec in najbrž ne bi bilo nič, če ne bi imel sošolca, katerega brat je pisal glasbene priredbe za Vesele berače. To je bil tak študentski orkester. Ko je nekaj članov odšlo v partizane in med njimi tudi poznejši režiser Mirč Kragelj, ki je igral trobento, so me te Berači nekako določili, da bom igral trobento. Leta 43. Potem mi je oče kupil trobento, začel sem igrati in dobil veselje za jazz in vse te stvari. Pozneje sem seveda še študiral v Rimu kompozicijo, tako da sem se izsolal v glasbenem smislu. Drugače sem pa končal medicino, kot osnoven študij. Samo nekako me je potem tudi glasba privlačila in sem začel komponirati in veliko igrati. To je nekako moja glasbena pot.

Z jazzom ste se srečali pri Veselih beračih. Kako je to takrat izgledalo?

Nastop jazza je bil največji obrat v slovenski družbi mladih. Nikoli pozneje se ni tako zavrtelo. Vedeti morate, da je bil prej v zabavni glasbi Strauss pa razne narodne pesmi, plesne glasbe ni bilo. Jazz je bil pa zelo svoboden. Prvič, pojavila se je improvizacija, drugič je pa med vojsko bila to tudi močna fora, da je to bila ameriška glasba in mi smo zelo zaupali in čakali, da bodo Amerikanci uredili to svetovno vojno in našli skupno korist, da bomo zmagali. Zato nas je to še bolj družilo. Zato tudi ni slučaj, da je šlo toliko teh mladih fantov v partizane. Način obnašanja se je zelo spremenil. Sam sem izhajal iz stare meščanske družine in sem bil zelo strogo vzgojen. Potem smo postali veliko bolj svobodni. V odnosu do vsega, do punc, na primer. Družili smo se... kot mladina zdaj živi. Ni bilo več tako po pravilih. Kljub temu smo bili pa zelo orng fantje. Počeli nismo nobenih svinjarij, kar se ne bi smelo. Jazz je bil v tistem času več kot samo glasba. Bil je pripadanje eni določeni strukturi ljudi, ki je živela zelo svobodno. Ogromno športa je bilo, vsi smo se zelo ukvarjali s športom. Pijančevanja so bila redka. Naša droga je bil jazz.

Kako je bilo v vojski z jazzom?

Mislilim, da je Adamič za partizansko pleh musko priredil nekaj ameriških maršev. Takoj po vojni nas niso čisto nič ovirali. Po vojni sem prišel v Adamičev orkester na Radiu in smo igrali ogromno jazza. Takrat je bil direktor Ante Novak, oče pesnika Novaka in kitarista Novaka. On je imel to finto, da smo mi igrali jazz, na sredini pa je on imel politični govor in je govoril naj vsi volijo proti kralju. Politična propaganda. In ljudje so veliko hodili na te koncerte, ker je bilo to prvič, da je bil orkester. Adamič je imel sicer že med vojno en tak orkester, pod Italijani, takrat so igrali na radiu, preden je šel on v partizane. Prej pa ni bilo takih orkestrrov.

Je bil to isti orkester, ki je igral tudi pod okriljem OF v Frančiškanski dvorani?

Isti. Italijani niso razumeli tistih vicev. Enkrat so dojeli in so potem prepovedali. Ampak nekaj časa je šlo. V Ljubljani je bilo vse organizirano podtalno. Pri Italijanih so zaslužili denar, potem so pa v dvorani kjer je zdaj socialno zavarovanje prirejali vesele večere. Kjer je tudi Ježek nastopal.

Rekli ste, da vas tik po vojni niso ovirali. Kdaj pa se je to začelo.

Za nagrado, ker smo tako dobro pripravljali volitve, da je kralj izgubil, so nas povabili v Beograd. Takrat je bila z nami pevka Tatjana Okonjevska, ki je strašno lepo pela ruske romance in vojaške pesmi. V Ljubljani je imela zelo velik uspeh. Ljubljana je bila navajena na jazz orkester in ona je bila nekaj novega. Ko smo prišli v Beograd, je bilo pa seveda drugače. Beograd še nikoli ni imel plesnega jazz orkestra. Ona je pela fiste svoje pesmi, potem smo pa mi na koncu igrali aranžma orkestra Hary Jamesa, Beat by boogie, zelo hiter, funky komad. Jaz sem imel solo in ljudje so čisto znoreli. Začeli so vpiti Harry James, Harry James, Harry James... Skratka, gospa Okonjevska ni imela pojma kaj pomeni Harry James. Mislila je, da ploskajo njej in je hodila v prvo vrsto in dajala globoke poklone. Sredi noči se je pa skuhalo. V naš hotel so iz CK-ja poslali po Adamiča in Novaka. Sprejel ju je Đilas, tedanji šef Agitpropa, in jima je hotel, ker sta bila v uniformah – Adamič je tudi dirigiral v uniformi – dol potrgati medalje. Skratka, končalo se je tako, da smo morali imeti naslednji dan koncert čisto brez jazza. In ker nismo imeli drugega repertoarja smo vsi, ki smo znali kaj pisati, celo noč pisali aranžmaje, zjutraj smo se naučili in zečer smo imeli čisto nov spored. Kazen

je potem prišla, prepovedali so nam igrati jazz, Adamič pa je moral za učitelja klavirja v Albanijo. Bil je deportiran. To je bilo decembra 45 in do leta 48 nismo smeli igrati jazza. Do Informbiroja. Potem se je pa lahko igralo karkoli. V 50. je bilo odlično. Takrat smo že formirali svoje manjše orkestre. Čisto zares se je pa začelo leta 60, ko so se začeli jazz festivali na Bledu. Potem se je ustvaril kritični odnos, prišle so mednarodne kritike, vse so klasificirali...

Najprej ste začeli pri Veselih Beračih, potem...

Potem sem imel že med vojsko tudi svoj manjši orkester, s katerim smo vadili pri nas na vrtu v lopi. Prav zabavno je bilo, ko so enkrat noter vdrli domobranci in nas vprašali, če mogoče igramo ameriško glasbo. Rekli smo, ne, ne, to je slovensko in so nam verjeli, tako, da ni bilo nič narobe.

Leta 53 sem s prijatelji, Vebletom, Skaletom, Rijavcem in še nekaterimi, ustanovil nov orkester, ki se je imenoval Solisti Plesnega orkestra Radia Ljubljana. Ta se je pozneje spremenil v Ljubljanski jazz ansambel. Igrali smo do leta 68, potem sem pa jaz kmalu nehal igrati trobento in sem samo komponiral.

Igrali ste pa dixieland?

Ja, dixieland. Mainstream, ne čisto dixieland. Mainstream je osrednji tok jazzovske muske, tudi Ellington. Bolj črnsko glasbo, ker dixieland je izrazito belska oznaka za jazz. Oldtimersko musko. To pa zato, ker se takrat ni dalo dobiti zasedbe, da bi igrala moderno. To nam je najbolj šlo.

Kako je bilo pa s ploščami?

Mi smo prvo ploščo izdali pri Jugotonu, prvo ploščo jazzu v Jugoslaviji. To je bilo precej pozno. Potem smo vse skupaj izdali štiri plošče jazzu. Posneli smo veliko plošč, samo ne vse jazzu. Zadnja je bila The best of, izdana leta 93.

Ali je šlo v glavnem za priredbe ali tudi za avtorske skladbe?

Nekaj je bilo mojih skladb, drugače so bile pa v glavnem priredbe.

Kakšen je bil delež improvizacije?

Improvizacija v našem ansamblu...mi smo improvizirali: Dušan Veble, jaz in klarinetist – najprej je igral z nami Ati Soss, potem je prišel Borut Bučar – ostali so pa igrali po notah, pozavnist si je sole pisal.

Kje ste igrali?

Včasih smo igrali v Domu armije, imeli smo pa tudi precej turnej: po Avstriji, igrali smo na Poljskem, po Jugoslaviji ogromno, seveda. V Beogradu smo velikokrat nastopali. Pa na Radiu smo igrali, pa na televiziji, ko se je začela. Tam smo pa redno nastopali.

Kakšna je bila publika?

Mladi. Zelo fina publika. Precej uporniška.

Kako so bili plačani nastopi?

Nikoli niso bili dobro plačani.

Ne bi mogli živeti od tega?

Nemogoče. Saj je bilo plačano, ampak, da bi od tega živeli pa ne. Nam ni bil problem, ker smo bili v službi v orkestru na Radiu. Mi smo bili državni uslužbenci. Dopoldne smo se dobili v tavelikem orkestru, popoldne pa v tamalem.

Večina jazzarjev je bila na Radiu v službi?

In danes tudi.

Kaj pa je takrat igral PORL?

Ta je imel zelo različne repertoarje. V glavnem je spremljal pevce, Marjano, pa Majdo, pa Jelko Cvetežar. Jazza se je igralo zelo malo in prav zato smo mi ustanovili svoj orkester.

Ali ste imeli jazz glasbeniki in vaša publika kakšen svoj stil oblačenja?

Ne tega ni bilo. Malo tega je bilo med vojno. Spomnim se, da so si Veseli berači rezali ovratnike na srajcah in da se je nosilo zelo ozke hlače. To je bilo med vojno. Po vojni pa ne. Po vojni ni bilo niti denarja za obleke, ni bilo mode.

Kaj pa plošče po vojni? Se jih je dobilo?

Mi smo imeli srečo, da so nekateri fantje iz malo boljših družin, ki so se zanimali za jazz, pred vojno kupovali plošče. Pred vojno jih je bilo tu zelo veliko. Ena trgovina je bila v pasaži Nebotičnika. In tako so imeli pri mojem sošolcu Jožetu Balohu doma veliko plošč in potem smo tisto poslušali. Do vojne so bile plošče in smo bili na tekočem. Potem se jih je pa zelo težko dobilo. Poslušali smo radio. Med vojno smo poslušali BBC Jazz, seveda zelo pazljivo, da nas ne bi dobili. Po vojni pa ameriške oddaje.

Je bil med vojno jazz prepovedan?

Med vojno so ga prepovedali Nemci. Pod Italijani nismo imeli radijskih sprejemnikov, ker so jih pobrali. Nemci so jih vrnil, ker so imeli v Ljubljani svojo postajo. Seveda, ni se pa smelo poslušati sovražnih postaj, ki pa so vrtele jazz.

Med vojno naj bi bil ustanovljen tudi prvi slovenski jazz klub.

Ja bil je, pod Italijani, v tistem času, ko jaz še nisem igral. Na Trubarjevi ulici je bil tak jazz klub, kamor so zahajali. V glavnem se je igralo poker in poslušalo kakšne plošče. Sam sem bil tam samo enkrat.

Kako so se oblasti odzivale na jazz?

Takoj po vojni se je smelo igrati vse. Poleg tega je bil Adamič šef glasbenega programa in je on določal kaj se bo igralo. Takrat jim še ni potegnilo in tudi niso mogli biti takoj proti ameriški muziki, ker so v bistvu le izšli kot zmagovalci te ameriško ruske koalicije, kot prijatelji. Niso mogli takoj prepovedati jazz, tudi če se jim je gravžal. Ampak po tistem koncertu v Beogradu, ko so nam prepovedali, pa jazz nismo igrali. Igrali smo ruske marše, pa take stvari. Zraven smo pa mi vseeno igrali jazz, samo ne na Radiu.

Nastopati z jazzom niste mogli?

Ne, ne. Druga garnitura Veselih beračev je plačala kazen, ker so igrali nekaj takega. Ni bilo pa nič zelo hudega, nekaj so morali plačati. Pozneje smo pa lahko posneli na Radiu kar smo hoteli. To zdaj ni več tako. Ta mladi ne morejo. Čim smo imeli naštudirano, smo šli snemati. Posneli smo ogromno jazza.

Kakšni so bili snemalni pogoji?

Snemalni pogoji so bili neprimerno slabši. Ni bilo večkanalnega snemanja. Spomnim se, da smo imeli vsi trobilci Jazz ansambla, pozavna, trobenta, klarinet in saksofon, en sam mikrofonski in potem smo plesali enkrat bliže enkrat dlje. Zdaj je to neprimerno boljše.

Ali bi lahko primerjali jazz sceno v Ljubljani, Zagrebu in Beogradu?

Od plesnih orkestrrov se je prvi ustanovil v Ljubljani, zato ker je bil Adamič v parizanih. V Beogradu dolgo časa ni bilo orkestra, v Zagrebu je pa tudi bil kasneje. Jazzisti so bili pa povsod dobri. Recimo, Gojkovič, sijajen trobentač iz Beograda, Edika Sađil, ki je igral tenor-saksofon...prav zaradi Sađila sem se jaz nešteto krat vozil v Beograd z vlakom, dvanajst ur tja in dvanajst nazaj, da sva eno noč igrala skupaj na Taž Majdanu v enem manjšem orkestru. Sva se imela zelo rada. Tam je bilo zelo lušno igrati, ker je bilo na štadionu okrog 30 000 ljudi in so čisto noreli. Bilo je prekrasno. To so bile take zveze. Bili smo tudi precej povezani z zagrebškim Jazz Quartetom, Boško Petrovič in te. Nekako bolj smo se pa vsi spoznavali potem, ko se je začel jazz festival na Bledu. Tam smo bili vsi na istem kraju, stanovali smo v istih hotelih in se lušno imeli. Igrali smo na koncertih, pa cele noči na jam sessionih.

Ali bi lahko rekli, kje v tedanji Jugoslaviji je bila jazz scena v tistem času najbolj razvita?

V Ljubljani je bila najbolj. To je sigurno.

Zakaj, po vašem mnenju?

Zaradi Adamiča. Ker nas je mlade mulce tako hitro zbral skupaj, da smo dobili določene izkušnje. Ker je bil akademski muskonter, nas je tudi zelo trdo držal in smo

začeli dobro igrati. Čeprav so imeli na jugu mogoče malo več tega improvizatorskega duha, ki pa se je potem pojavil tudi pri nas. Naš orkester je bil res smešen. Ko smo začeli igrati, sva bila samo midva z Dušanom Vebletom improviatorja, nihče drug. Drugi so igrali po notah.

TRANSKRIPT INTERVJUJA S FRANCETOM KAPUSOM

V petdesetih letih ste bili vodja Akademskega plesnega orkestra. Kako se je ta orkester navdušil za jazz?

Mi in tudi radijski orkester smo nekako do leta 60 igrali izključno plesno glasbo. To je bila plesna glasba, ki je sicer smrdela po jazzu, ampak dvomim, da je bil to jazz.

Ali niste igrali swinga?

Swing smo igrali. Edino swing smo igrali, ampak to ni bila resna glasba. Tega nimam za jazz.

Kaj pa Veseli berači?

Med vojno bi lahko rekli, da je bilo malo več tega, ker so nekateri dobivali informacije od zunaj, časa je bilo dovolj, mladina ni imela kaj delati in tisti ki so bili talentirani za musko so imeli... Mislim da je bila 43. ali 42. leta revija plesnih orkestrrov v Frančiškanski dvorani. Nastopilo je sedem ali osem večjih orkestrrov. Tam je s svojim ansamblov, ki je bil seveda med boljšimi, nastopil tudi Adamič. Med vojno, bi rekel, da je bilo več tega kar bolj smrdi po jazzu kot po vojni. Po vojni smo igrali Glenn Millerja in te stvari. Temu pa res ne moremo reči jazz. Jaz ne morem. Lahko rečete drugi, ampak jaz ne morem.

Ali so se dobile kakšne plošče?

Bile so plošče. Jaz sem imel malo ploščo Tomy Dorseyja, On the sunny side, na drugi strani je bila Perphidia. To smo skušali igrati z Akademskim plesnim orkestrom, ampak to ni bil jazz.

Se je te plošče dalo kupiti?

Jaz sem jih kupil od nekoga, ki jih je prinesel iz tujine, ampak ni bil tak ljubitelj. Ampak to je bil res, res skromen jazz. Mi smo imeli na razpolago zelo malo plošč, ker smo imeli tudi zelo malo gramofonov.

Ali ste potem to glasbo spoznavali preko filmov?

Preko filmov in preko Voice of Amerika. To se je sicer zelo slabo slišalo, ker je bilo na kratkih valovih.

Kaj pa so vrteli?

Plesno glasbo. Artie Shaw. Pa tudi Armstronga. No, on pa je jazz, on pa improvizira.

Kaj pa modernejše stvari? Milesa Davisa, na primer. Saj on je že leta 49 posnel Birth of the cool.

To je bilo od nas zelo oddaljeno. Do 49. leta so bili big bandi še kar precej popularni. Poznali smo Woody Hermana. Hermanov Woodchoppers ball smo igrali od 45. leta. No, ta je bil...imel je štiri sole, sicer napisane. Mislim, da jih je Rijavec snel za Radio iz posnetkov radijskih oddaj. Tu so se improvizirani deli, tako kot so bili improvizirani, odigrali tudi pri nas. To ni bila improvizacija. Ali lahko rečemo, da je bil to jazz? Ne vem. V plesnem orkestru je bilo enako, razen Kodra, ki je improviziral. Koder je bil edini res improvizator. Veble ne. Veble si je vse napisal, ampak je izgledalo kot da improvizira. Saj morda je to tudi improvizacija.

Kako se je na vašo glasbo odzivala oblast?

Oblast je bila itak enoumna in samo tisto kar je bilo všeč Sovjetski zvezi je smelo biti všeč ljudem pri nas. Mi smo bili takrat mladi, stari 18 let, in jasno nismo bili za ta ruski sistem življenja, ki nam je bil odvraten, ki pa se je pri nas kar temeljito uvajal. Jasno smo bili zagledani v Ameriko. Bili smo pravzaprav neke vrste opozicija, poslušali smo ameriško glasbo. Jasno, oblasti to ni bilo všeč. Z orkestrom VB, ki ga je takrat vodil Ati Soss in je bil zelo popularen, smo ob sobotah in nedeljah igrali v Narodnem domu. Vsako soboto in nedeljo je prišlo nekaj čez tisoč ljudi v Narodni dom. Bilo je tako nabito, da si si moral na poti do stranišča med ljudmi delati prostor. Igrali nismo slabo. Muskonterji so bili zelo dobri, saj smo celo vojno pravzaprav prosti čas porabili za igranje instrumenta. Bili so zelo dobri. Saksofoni so bili, moram priznati, kar vrhunski. Najbrž je bila muska tudi dobra. Mi smo imeli dober občutek. Tudi kamorkoli so nas povabili so bili z nami zelo zadovoljni. Ampak smatram, da muska ni bila samo muska, ampak je šlo tudi za upor proti režimu. Ljudje so čutili, da je v tej glasbi močna

opozicija in so zato prihajali. Enkrat smo igrali eno italijansko zadevo, ki je imela izrazit ritem, ki je ljudi napeljal na tržačana. To je bilo plesanje s trdimi stegnjenimi nogami, tako, da se je stvar tresla. Potem je prišel en s policijo, vzel mikrofon in ustavil musko in povedal po mikrofonu, da je ta ples prepovedan in da v kolikor se bo nadaljeval, bodo zaprli plesišče. Potem smo bili zaslišani pri sodniku za prekrške in dobili odločbe, da mora vsak plačati 3000 dinarjev globe. To je bil pa tak strošek, da sem si moral denar sposoditi od strica, ker oče ni imel toliko. To je bila res resna kazen. Oblast nas je tako tiščala, ampak niso pa imeli nobenega mehanizma, da bi nas uničili, ker smo bili samostojni. Mi nismo iskali nobene državne podpore, ker smo sami zaslužili z nastopi. Ker takrat so bila ustanovljena kulturna društva, katerim je država dajala denar in seveda tudi vplivala na to kaj bodo delali. Tudi jaz sem potem 51., 52. leta vodil en big band pri kulturno-umetniškem društvu Kajuh. Tam je pozavno igral tudi Globokar. Ta orkester je bil pa plačan od države in tam so imeli vpliv.

Kdaj ste pa začeli voditi Akademski plesni orkester?

Z Veselimi berači smo potem nadaljevali. Malo smo se oddaljili od te mladosti, povprečna starost je bila že 20 let in Ati se je zaposlil v radijskem orkestru. Potem smo bili v eni krizi, nismo vedeli kako naj nadaljujemo, orkester je prevzel pokojni Lesjak, ki pa ni bil preveč zagret in 52. leta je bilo Veselih beračev konec.

Ker pa smo nekateri hoteli nastopati, sem 54. leta prevzel Akademski plesni orkester. 55. leta sem šel jaz k vojakom in sem prosil Dušana Hrena, da prevzame orkester. On je sprejel, ker je bil takrat njegov orkester v krizi in mu je to zelo odgovarjalo. Pobral je ta dobre od naših ljudi – on je imel to možnost, jaz nisem mogel reči pet jih bo šlo stran in prišlo bo pet novih. Če bi to napravil, bi še tistih ostalih pet potem šlo. Jaz sem moral delati s tem kar smo imeli. On je pa prišel na novo, pripeljal je svoje in pobral naše in začeli so dobro delati. Šli so igrati na Bled. Imeli so tudi tri Zagrebčane in so v Kazini zelo dobro igrali. Ko sem prišel nazaj od vojakov, sem rekel, da nima smisla, da bi vodil in sem rekel, da grem igrati. Potem je orkester z Duletovo pomočjo leta 1957 dobil ponudbo, da gremo v Moskvo na svetovni festival mladine in študentov. To je bil pa blazen zagon. Takoj julija smo začeli vaditi v studiu 14 – Dule je bil že na Radiu v službi, radijski orkester je šel že sredi junija na dopust in mi smo imeli studio za sebe. Napravili smo velik preskok naprej in lahko rečem, da smo igrali profesionalno. V

Moskvi smo res dobro igrali. Bili smo edini big band med 30 000 nastopajočimi. Nastopali smo na štadionu, okrog je bilo pa strahotno veliko ljudi.

Kaj ste pa igrali, da so vam pustili?

Igrali smo Kentonovo Theme to the west in to tistemu vodiču, ki nas je vodil ni bilo vseč. Rekel je, da to ne bo šlo in smo morali dati drug naslov. To imamo tudi posneto in je res dobro – Theme to the west, Perphidia, Moonlight serenada. Pozneje smo bili še na mladinskem festivalu v Helsinkih, ampak že z Ad hockom. Ker ta orkester je pričel po prihodu z Rusije stagnirati. Saj to je normalno. Če je velik uspeh, težko nadaljuješ in padaš. Potem je Dule rekel, da tega ne bo več vodil, da ni več take perspektive kot je bila in potem sem spet jaz prevzel ta orkester. Smo pa po zaključku sezone 59 nehali. Rekli smo, da tako ne gre več in smo ustanovili Ad hock. Ta se pa ni hotel več baviti s plesno glasbo, ki bi smrdela po jazzu, ampak smo hoteli igrati jazz. Tudi koncert v Filharmoniji smo prepotentno imenovali večer čistega jazza, pure jazz. Ampak je palilo.

Člani so bili...

Nekaj jih je bilo iz Akademskega orkestra nekaj pa čisto drugih, že profesionalcev. To so bili ljudje, ki so igrali tudi po drugih orkestrih. Ad hock je pomenil neko revolucijo v slovenskih razmerah. Ni bil več big band, ampak je bilo samo 11 ljudi. Takrat smo se začeli malo bolj intenzivno baviti z jazzom, predvsem z improvizacijo. Ker prej je bilo improvizacije strašno malo ali pa je bila taka plesna, na plesne komade, around melody, ampak to so bile bolj samo sledi jazza. Tu smo pa hoteli imeti prav jazzovski program in mislim da je to tisti pravi začetek jazza. Bil pa je prej Ljubljanski jazz ansambel, ki se pa je bavil z jazzom, z dixielandom. Tam pa je vsa stvar bazirala na improvizaciji. Tam pa je bil jazz, ampak dixieland. Mi smo pa hoteli nekaj drugega in 60. leta se je Janez Gregorc zelo zanimal za jazz in ga je tudi veliko poslušal. Takrat je tudi Gil Evans že posnel svojo prvo z Milesom, Miles ahead, Miles in mi smo se vsi zelo zagreli za jazz in smo skušali tukaj napraviti nekaj podobnega. Recimo, da je bilo tu precej posnemanja, ampak je pa že kar fino smrdelo po jazzu. Takrat se nam je pridružil Peter Ugrin, ki je bil zelo navdušen nad improvizacijo in Ati Soss, ki je že v Plesnem orkestru precej improviziral. Tu smo šli pa malo globlje v jazz. To so bili ti

začetki. Potem smo bili 61. povabljeni na jazz festival na Bledu, nastopali smo še na treh festivalih in smo bili prava osvežitev. Tu je šlo predvsem za avtorsko glasbo, Janez Gregorc je pisal svoje kompozicije v kar solidnem, takrat smo rekli avandgardnem stilu. Bili smo na Bledu, potem smo bili povabljeni na koncert v Graz, koncertirali smo na Dunaju, tudi v Berlinu. Skratka, bili smo kar zanimivi tudi za evropske odre, ker smo iskali nekaj novega kar drugi niso. Ne vem, ali si niso upali ali niso imeli te afinitete do res modernega ali se jim je zdelo pretežko. Ne vem. To je bila tista zadeva, ki je bila drugačna od tega, kar je delal Plesni orkester. Plesni orkester je bila vedno ena bolj zabavna zadeva. Mi smo si prizadevali spraviti jazz v naš prostor in ga popularizirati. Pri tem smo imeli kar solidne uspehe. Potem je ta stvar počasi zamrla. Že 56. leta, ko smo z eno manjšo zasedbo igrali v Bourdeauxu v ameriškem oficirskem klubu, je že prišel Bill Haley s svojimi Kometi in takrat sta se jazz in pa plesna glasba, ki je inklinirala na jazz morala počasi umikati tem kitaristom. V sedemdesetih smo se morali precej mučiti, da smo si spet pridobili publiko za jazz. Ker to obdobje vmes je bilo tisto, ki je bilo za jazz zelo nepomembno. In tudi v Ameriki je bilo tako. O tem piše tudi Miles v svoji avtobiografiji. Študentska populacija se je povsod oprijela Beatlov in tudi negirala jazz. Jazz je takrat stagniral, ker je bilo zanj strašno malo porabe, tudi v Ameriki. To je v tej Milesovi knjigi kar dobro opisano. Potem se je ta stvar malo popravila. Mi smo začeli z ponedeljkovimi jazz večeri na Bellevueju, ki smo jih imeli kar precej časa. Obenem pa je tudi na jazz festivalih prišlo do obrata, kjer so začele prevladovati modernejše struje, free jazz in tako naprej in takrat so bili naši ansambli pravzaprav popolnoma odrinjeni od nastopanja.

TRANSKRIPT INTERVJUJA Z MARJANOM LOBORCEM

Kako bi opisal slovensko jazz sceno v petdesetih letih?

Pri nas je bil zamik v naprednosti igranja zelo velik, zato ker ni bilo materialov. Takrat absolutno nisi dobil nobenega materiala. Niti inštrumentov ni bilo, da bi si kupil in se učil. Jaz sem bobne sam naredil, da sem sploh igral. Kdor je imel inštrumente je igral, tudi če ni znal.

Do kdaj ni bilo vsega tega?

Pozno. 58., 59. leta smo začeli dobivati in še to od fotrov, ki so hodili v tujino. Prijatelja je oče vprašal kaj naj mu prinese iz Nemčije in ta si je zaželel plato od Milesa Davisa. Trije ali štirje so imeli plato, mi smo pa hodili od enega do drugega.

Kaj pa radio?

Edino Voice of America. To smo poslušali. Zelo aktualni so bili big bandi, pa tudi modernejše stvari. Od bebopa vse naprej. Ampak big bandov je bilo ogromno. Saj je bilo v Ljubljani leta 58 šest big bandov, od tega štirje zelo dobri: APO v Narodnem domu, Tabor, Tine Rožanc in radijski. Igrali so na plesih in revijah. Iz APO je Adamič kadriral za radijski orkester. APO je bil celo izbran za najboljši big band iz socialističnih držav in so jih za nagrado poslali v Kairo.

Drugače pa k nam ni nič prišlo. Ker so nas komunisti zadavili. Tudi tega v Ljubljani ne bi bilo, če ne bi Adamič tega izposloval, ker je bil po činu major in je v Beogradu rekel, da se bo v Ljubljani igralo jazz. To je njegova zasluga.

Kdaj se je pri nas začel pojavljati moderni jazz?

Jaz temu ne pravim moderen, ampak naprednejši od prejšnjega. To se je začelo v Kazini po letu 55. Tam so že začeli igrati cool in bebop. Sepe in Robežnik in te so že probavali, ker so prišli do materialov preko Radia. Oni so bili zaposleni v big bandu in jasno je Radio do teh materialov lažje prišel. Toda iz Radia ni prišlo med ljudi nič.

Profi koncu petdesetih let se v Ljubljani torej ni igralo več samo tradicionalnega jazza in swinga. Kdo so bili tisti, ki so se takrat nagibali k naprednejšim smerem?

Poslušalo se je cool in bebop. Toda tipično ni bebopa pri nas igral nihče, ker tehnično nismo zmogli. Ker tudi šolani niso bili muskonterji za to. Smo pa probavali, kakor smo ga dojali.

Cool smo pa igrali. Matevž Strlič je bil čisti slovenski Miles Davis. Ni visoko igral, imel pa je zelo lepo linijo. Še pred šestdesetimi je imel svoj band, Ljubljanski solisti: Dragan Popovič je igral klavir, njegov brat Dušan Popovič bobne, Matevž Strlič trobento in Boris Kofol bas. Perfektno so igrali. Imeli so zelo odmeven koncert v Unionski dvorani. Kasneje sem tudi jaz nastopal z njimi. Leta 63 smo igrali skupaj v Piranu.

Potem je bil pianist Miha Tomaževič. Z njim sem igral na drugem blejskem festivalu. Miha Tomaževič – klavir, Boris Kofol – bas, Zdeslav Surina iz Reke, ki je igral tudi v APO – trobento in jaz bobne.

Kje ste vse igrali?

Na plesih. Vsak vikend. Na vsaki gimnaziji je bil band in so igrali. Potem je bi še Narodni dom, pa Tabor in Podmornica v železniški tiskarni. Igrali smo jazz in ameriško pop glasbo, standarde – Sinatro, Anita O'Day. Te, ki jih še danes igramo. Špilov smo imeli ogromno. Vsako soboto na Šubički, od petih do osmih, od odmihih do enajstih par metrov naprej na srednji ekonomski, v nedeljo od petih do osmih v gradbenem internatu na Viču, od osmih pa na gostinjski šoli. Vsak teden od septembra pa do konca šolskega leta.

V začetku šestdesetih sem igral tudi v Narodnem domu s sekstetom Aleksandra Milerja. Aco Miller je pisal aranžmaje in igral klavir, bas je eno leto igral Kofol, drugo leto pa Miro Vigele, Marinko iz Bosne, ki je v Ljubljani študiral, je igral kitaro, Jože Dobrajc tenor, bil je perfekten tenorist, getzovski, Romano Piccino iz Reke, italjanskega porekla, ki je v Ljubljani delal Akademijo, je igral alt in klarinet – čisti Parker. Potem sem šel v vojsko, oni so se pa preselili v Leva, kjer so profesionalno igrali v baru. Ampak takrat se je band že razbil in so igrali še drugi. Potem so šli pa zadnji vzdihljaji iz Leva še v Ilirijo.

Najboljše kar se je v Ljubljani dogajalo je bil pa Bellevue. Tam se je začelo leta 59. Na Bellevueu je igral kvartet: Jože Fink – bobne, jaz sem bil pa konstantna zamenjava,

Franc Baher – tenor, Drago iz Tržiča – klavir, Zdene Otrin – bas. To je bil konstanten band.

Kako so se pa imenovali?

Niso imeli imena. Band Bellevue. Oni so bili tam zaposleni, z mesečno plačo. Potem je pa Dragota včasih nadomeščal Borut Lesjak. Igrali so vsak dan od osmih do dveh, treh. Dolgo časa. Do leta 66...ne, še dlje. Vsak dan razen ponedeljka.

Koliko je bilo tam ljudi?

Nabito. Čez teden niti ne. Čez teden je bilo je polno, ampak v soboto in nedeljo pa nisi niti noter mogel.

Kakšna je bila publika?

Muskonterji, pa njihove ženske, pa mogoče je še kdo noter priletel. Še Marjana je gor pela, pa Vlado Leskovar je začel tam peti.

Ali je ta band z Bellevueja kaj posnel?

Nič. Snemali so samo tisti iz Radia, drugih niso pustili zraven. Mi smo...Rudi Finžgar je bil glasbeni urednik na Radiu Ljubljana, igral pa je tudi bas. In ga je Aco povabil v band, da smo preko njega potem na Radiu snemali. Posneli smo pa ogromno. Dve leti se je vlekla oddaja Mladi pevci pred mikrofonom. To je bila javna oddaja, kjer je spremljal Sepe Band, potem smo pa imeli s temi pevci turnejo po celi Sloveniji. Mi smo spremljali mlade pevce, Sepe je imel pa drugi del – koncert z Marjano in Majdo. Mi smo bili prvi band izven Radia, ki smo snemali. Snemali smo pa tri jajca, vmes pa en jazz komad. Drugače se ni dalo.

Ali so se plošče takrat že dobile?

Po letu 60. 61. leta sem šel prvič v Trst, sem prvič dobil vizo. Drugače smo bili pa zaklenjeni.

Ali ste se imeli za subkulturo?

Za tiste čase sigurno. Samo moram pa reči, da nas ni nihče preganjal.

Ali ste imeli svoj stil oblačenja?

Uuu, ne...takrat smo vsi hodili v oblekah. Bili smo upedenani, v kravatah.

Ali so bili glasbeniki večinoma iz Akademije ali ne?

Večinoma so imeli srednjo šolo. Par jih je bilo iz Akademije. Saj Jože Privšek ni imel akademije, on še srednje ni imel.

Jože Privšek je imel tudi svoj ansambel?

On je igral vibrafon. Igrali so dixieland. Ko smo mi igrali v Narodnem domu, so oni igrali na klasični gimnaziji. Igral je tudi z Robežnikom. Imel je veliko variant. Drugače so pa igrali na plesih v Soči, v Festivalni dvorani.

Kdaj so bili plesi v Soči?

Konec petdesetih, začetek šestdesetih. Tam so igrali špic bandi. Potem se je pa nehalo. 65., 66. je bilo že konec. Sicer so še malo igrali, ampak nepomembni bandi.

Kako je prišlo do tega zatona?

Začelo se je nekaj drugega. 64. so pri nas že igrali Beatle, prišle so kitare in za nekaj časa je jazz popolnoma poniknil. Tudi festival ni bil obiskan, čeprav je bil blazno moderen. V Halo Tivoli so prišla blazna imena (plačalo jih je ameriško zunanje ministrstvo), ampak je niso napolnila. Na festival so prišli le najbolj zvesti poslušalci, ni pa bilo široke publike. V sedemdesetih je pa postal spet zelo popularen. Takrat je pa študentarija začela masovno prihajati v Križanke. Prišlo je do novega vala. Z novimi, mlajšimi ljudmi.

Kaj lahko poveš še o festivalu na Bledu?

Bled je bil blazno hvaležen festival, mnogo boljši kot v Ljubljani. Nabralo se je ogromno ljudi iz cele Juge.

Kakšne so bile jazz scene v Beogradu in Zagrebu v primerjavi z Ljubljano?

Ljubljanski big band je bil absolutno najboljši. Potem je bil zagrebški, kjer so že malo eksperimentirali z zvokom in tako, ampak to ni bil Elington. Beograjski mi ni bil všeč. Bil je še skopski, pa Novi Sad. Bosanci niso imeli nič.

Priloga C: Foto arhiv



Ansambel *Broadway* leta 1939 v Radovljici: Karlo Boštjančič, Janez Martinc, Hugo Schell, Tone Martinc, Aleksander Skale in Lacko Zupančič (vir: Amalietti, *Zgodbe o jazzu*)



Solisti *PORL* 1956: Mik Soss, Ati Soss, Miško Hočevar, Aleksander Skale, Urban Koder, Mario Rijavec in Dušan Veble (vir: Amalietti, *Zgodbe o jazzu*)



Ljubljanski jazz ansambel 1958: Dušan Veble, Urban Koder, Borut Bučar, Miško Hočevar, Aleksander Skale, Mario Rijavec, Mik Soss (vir: The best of Ljubljanski jazz ansambel)



Ljubljanski jazz ansambel 1961: Franci Puhar, Dušan Veble, Kajetan Župan, Miško Hočevar, Mario Rijavec, Urban Koder, Aleksander Skale, Borut Bučar (vir: The best of Ljubljanski jazz ansambel)



Akademski plesni orkester sredi 50. let na Bledu (vir: osebni arhiv Dušana Hrena)



Akademski plesni orkester sredi 50. let (vir: osebni arhiv Dušana Hrena)



Big band RTV Ljubljana leta 1962 (vir: Amalietti, Zgodbe o jazzu)



Big band RTV Ljubljana leta 1963, solist Vinko Globokar (vir: osebni arhiv Borisa Kofola)



Ad hock (vir: osebni arhiv Borisa Kofola)



1960: Zdeslav Surina, Romano Piccino, Tone Plantarič, Dragan Popovič, Boris Kofol, Marjan Loborec (vir: osebni arhiv Borisa Kofola)



Kvartet Zdeslava Surine 1960 v ljubljanski Filharmoniji: Miha Tomaževič, Zdeslav Surina, Boris Kofol, Marjan Loborec (vir: osebni arhiv Borisa Kofola)



Matevž Strlič (vir: osebni arhiv Borisa Kofola)



Jam session 1963 na Bledu: Mojmir Sepe, Dušan Popovič, Marko Rous, Boris Kofol, Matevž Strlič, Boško Petrovič