

Milan Stibilj: Delo in delovanje

Stik z glasbo sem dobil z učenjem violinske igre na mamino željo (ki je bila izredno muzikalna in je izhajala iz ribniške družine Petelinov, katera je menda Slovencem dala tudi njihovega najbolj slavnega skladatelja Jacoba Gallusa - Petelina) in sem kmalu veljal za takratne razmere kot talentirani učenec. Moj prvi občudovalec je bila dr. Ljuba Prenner, ki je redno obiskovala vse šolske produkcije, na katerih sem nastopal. Spominjam se, da sem jo tudi obiskoval v njeni advokatski pisarni, pri čemer mi je vedno podarila za mene nadvse dobrodošli bankovec. Ti stiki so se prekinili, ko sem jo prosil za pravno pomoč pri moji pritožbi proti Marijanu Lipovšku, ki je, gotovo le zaradi navadne šlamparije in zaprtega kroga politično vplivnejših društvenih članov, kar preveč samovoljno deloval pri založniški dejavnosti Društva slovenskih skladateljev in mi - morda celo nehote - onemogočal natise mojih skladb, saj sem lažje in prej, seveda s Kelemenovim priporočilom, prišel do založniške pogodbe pri nemškemu založniku, kot do tiska pri domačem društvu. Marijan Lipovšek je bil nadvse ugleden kulturni delavec z najboljšimi povezavami v najvišjih, tudi izrazito političnih krogih in kot tak praktično nedotakljiv. Veljalo je, da je bil vrhunski skladatelj in nenadomestljiv spremljevalec na klavirju, čeprav vse to nikoli ni bilo res strokovno potrjeno. Menda je tudi tesno sodeloval z Dragotinom Cvetkom in skupaj sta predstavljala učinkovito povezavo skrajne desnice s skrajno vladajočo levico in v tej povezavi praktično odločala o vsem, kar se je dogajalo na glasbenem področju.

Kolikor vem, je bil prav Lipovšek glavni akter akcije, ki je onemogočila mojo kandidaturo za upravnika Slovenske filharmonije, čeprav je tudi res, da je imel ob istočasni časopisni objavi mojega kritičnega prispevka aprila 1970 (pod naslovom **Politika načrtne majhnosti** in z podnaslovoma: **Zplotništvo v naši glasbeni stvarnosti** in **Slovenski glasbeniki morajo občutiti odgovornost za bodočnost svojega okolja**) za tak poseg ob razmerah znotraj naše glasbene dejavnosti z njegove strani kar močne razloge (- **PRG01.PDF** -). Z njim nisva imela ves kasnejši čas nobenega stika, čeprav se zdi, da je imel o mojem skladateljskem delu najboljše mnenje. Ob neki priliki me je predstavil tujemu muzikologu (ki je bil s strani Fakultete za muzikologijo povabljen kot predavatelj) kot skladatelja in pri tem dodal, da sem zares skladatelj, torej res skladatelj in ne samo skladatelj. To opredeljevanje se mi je zdelo smešno, je pa bilo značilno za provincialno vzdušje, v katerem je obstajala cela vrsta takoimenovanih skladateljev, med katerimi so bili izjemoma le nekateri "res skladatelji". Tako me je presenetila njegova ocena moje skladbe za violino solo v koncertnem listu, ki jo je napisal le malo pred svojo smrtjo. Njegov prispevek ne hvali moje delo le kot vrhunski slovenski strokovni in muzikalni izdelek, ampak opozarja tudi na moj pozitivni miselni pristop k skladateljski dejavnosti (- **PRG02.PDF** - Slov.,Eng).

Za svoje kompozicijsko delo sem sicer vedno dobil najboljše javne ocene, vendar sem se pod površjem moral soočati z nerazumevanjem oz. boljše rečeno, z pritlehnim nasprotovanjem in onemogočanjem moje dejavnosti. Tako

sem slučajno izvedel za vsebino razgovora na nekdanjem Republiškem sekretariatu za kulturo (v svinčenem času komunistične prevlade), kjer – po mojem vedenju je bila tam prisotna takratna muzikologinja Katica Bedina - so se čisto resno spraševali, kako je sploh mogoče, da imam zunaj Slovenije toliko javnih izvedb svojih glasbenih del. Seveda se seveda niso spraševali o možnem strokovnem vrednotenju, temveč so enostavno odkrili rešitev vprašanja in ugotovili, da so posredi očitno moje homoseksualne povezave. Nisem se odzval na bedasto in za slovensko glasbeno kulturo značilno in naravnost smešno razmišljanje ob boleznem in pravzaprav tradicionalnem pomanjkanju vsake strokovne razgledanosti.

Vsekakor je bil tudi zanimiv odnos slovenske kulturne javnosti do dvojnega v svetovnem pogledu vrhunskega in za slovensko glasbeno kulturo enkratnega mednarodnega strokovnega priznanja slovenskemu skladatelju z dvema nagradama: **GRAND PRIX INTERNATIONAL DU DISQUE** in **PRIX EDISON** za *Philipsovo* gramofonsko ploščo z mojo kompozicijo *Epervier de ta faiblesse, domine* (www2.arnes.si/finearts/stibilj/ms-cd/index.html), pod geslom WEB-PRESENTATION na straneh 1, 139, 140, 152, 156, 166, 169 in 181 v www2.arnes.si/finearts/stibilj/epervier.html)

Na združenju skladateljev in na Akademiji za glasbo pa so vrli glasbeniki reagirali panično in so enostavno ugotovili, da sta ti najbolj ugledni mednarodni priznanji zame in predvsem seveda za našo glasbeno združbo in seveda predvsem tudi zame brez vsakega pomena, saj so na plošči predstavljeni trije avtorji. Če pustim na strani tudi javno objavljeno mnenje (pisec Kristijan Ukmar), da skladba za nas ni zanimiva, ker uporablja francosko besedilo, lahko le še dodatno ugotovim, da je to delo pri nas popolnoma zamolčano, praktično sploh ni predstavljeno v naših radijskih programih in poleg vsega tudi, da priznanje celo v našem leksikonu pod mojim imenom, celo kolikor je to ime sploh upoštevano (v najnovejši, bolešno razširjeni izdaji leksikona v letu 2011, je moje ime enostavno izpuščeno). Povsem jasno je, da uglednost na potrjeni mednarodni ravni predstavlja zgolj le razlog za bolešni in bolani odpor znotraj naše glasbene srenje. Ob tem se lahko tudi dodatno vprašamo, kako in koliko je tako za Slovence sploh pomembna množica tujih skladb s tujimi besedili v našem opernem in koncertnem programu? In sploh: koliko slovenskih glasbenih avtorjev je doslej prejelo vsaj mali delček mednarodnega "grand prix"?

Od vsega začetka sem napačno razmišljal. Prepričan sem bil namreč, da mora človek, če se želi ukvarjati s skladateljskim delom, imeti ustrezno visoko izobrazbo. Zato sem se na vse načine trudil, da bi končno le postal študent teorije na srednji glasbeni šoli. To ni bilo niti najmanj enostavno, kajti za teoretične študije je bil osnovni pogoj obvladovanje klavirske igre. Tu sem bil popolnoma nemočen, saj mi ta instrument za nujno potrebno vežbanje ni bil dostopen. Trudil sem se na vse mogoče načine, dokler nisem dobil

dovoljenja, da med počitnicami vežbam klavirsko igro na šolskem instrumentu. Dva meseca sem tako presedel dolge ure za klavirjem in si poskušal pridobiti znanje štirih letnikov, s čimer bi se lahko vpisal na takoimenovani teoretski oddelek srednje glasbene šole, kar je bila praktično predstopnja za študij kompozicije. Štirinajst dni sem vežbal le levo roko in nato štirinajst dni samo desno in na koncu ves mesec istočasno igro z obema rokama. Sprejemni izpit za srednjo šolo je bil prava pravcата komedija. Mukoma sem preigral predpisane skladbe in pri sprejemni komisiji žel pomilovalne poglede, posebno še, ker sem moral priznati, da je bil izpitni program edini klavirski zvočni dosežek v moji pianistični karieri. Sprenevedati se je bilo nepotrebno, saj so me vsi poznali kot več ali manj uspešnega violinista.

Kljub vsemu sem bil sprejet na teoretski oddelek Srednje glasbene šole, seveda s skupnim upanjem, da bo moja klavirska igra ustrezno napredovala, kar pa se na žalost ni zgodilo. Dve leti sem nato živetaril na srednji stopnji teoretičnega oddelka, potem pa sem se upogumil in se brez zaključene srednje stopnje prijavil za sprejemni izpit za Akademijški kompozicijski študij.

Že po drugem letniku teoretičnega oddelka Srednje glasbene šole sem namreč nad svojim glasbenim šolanjem dokončno obupal, toliko bolj zaradi neprijetnega dogodka na letnem izpitu. Tu sta trčila moj predmetni profesor Pavel Šivic in član izpitne komisije Lucijan Marija Škerjanec zaradi manjkajoče označbe tonalitete pri moji harmonski nalogi. To je bila Šivičeva zahteva, ker je hotel na ta način ustvarjati občutek nekakšne modernosti, nekakšne bližine do "atonalnega" glasbenega izražanja pod vplivom Slavka Osterca, na katerega je prisegalo celo več generacij slovenskih glasbenih avtorjev, od Karla Pahorja, pa vse do Iva Petrića. Na izpitu sem torej sedel med dvema zelo glasnima, danes bi rekli "legendama" slovenske glasbe, ki sta preko mene, nič krivega, vpila drug na drugega in vsak na svoj način dokazovala svoj prav. Že sem se v mislih soočal z izgubljenim letnikom, vendar se je na koncu zame vse srečno končalo. Naj še pripomnim, da sem se povsem (kolikor sem bil sploh že strokovno razgledan) strinjal s Škerjančevim stališčem, vendar tega seveda nisem smel izraziti, kajti bil sem ubogi učenček brez vsake pravice povedati svoje mnenje.

Imel sem torej srečo: bil sem sprejet v prvi letnik študija kompozicije na Akademiji za glasbo in to očitno le zato, ker je Karol Pahor kot ugleden partizanski skladatelj potreboval vsaj enega učenca, s pomočjo katerega bi lahko Akademija in tudi on sam opravičil svoje sorazmerno visoke mesečne dohodke. Ves čas sem bil edini študent v njegovem "kompozicijskem razredu" in mislim, da sem tudi edini, ki ima diplomu kompozicije z njegovim podpisom, čeprav sem ga v dolgih letih petletnega študija z enoletnim podaljšanjem (ker mi Danilo Švara ni dal pozitivne ocene iz predmeta "orkestralna igra") videl v glavnem le na izpiti.

Vendar ni šlo vse brez problemov. Najhujši spor je nastal že po prvih skupnih srečanjih. Ko sem kmalu po pričetku šolskega leta prišel v tajništvo Akademije za glasbo, me je tajnica vprašala, kaj vendar imam s Pahorjem, ki je prišel ves razburjen v pisarno in dejal, da ne mara študenta, ki si domišlja da več ve, kot on sam. Razlog je bilo najino prvo šolsko srečanje, ko sem mu pokazal moje prve skladateljske poizkuse. Medtem, ko je on moje izdelke hvalil, sem bil jaz kritičen in sem ga opozarjal na skladateljske prijeme, ki bi jih bilo treba bolje izpeljati. Moja lastna kritičnost ga je očitno zbegala. Seveda sem se mu moral za predrzno kritiziranje svojega lastnega dela opravičiti in moje opravičilo je bilo tudi brez nadaljnega sprejeto. Jaz si nisem mogel privoščiti, da ostanem brez profesorja, Pahor pa seveda ni smel ostati brez učenca.

Večkrat sem razmišljal, odkod tako močan vpliv Slavka Osterca na njegovo neposredno okolico in tudi celo na naslednje generacije. Osterc je bil po svojem značaju izredno dobrodušen in nadvse priljuden človek. Nikomur ni hotel odvzeti poguma pri skladateljskem delu, pa je zato vsakega pohvalil in takoj predlagal, da njegov izdelek pošlje nekam v južno Ameriko, kjer naj bi ga tudi izvedli. Tako je nastala vrsta nekakšnih skladateljev, ki so se sklicevali izključno le na Osterčevo pohvalo in pridno uporabljali njegove skladateljske "prijeme". Seveda je bilo zato tudi potrebno kar naprej sprejemati in poudarjati njegova vrednotenja, brez katerih bi bile za vso "skladateljsko združbo" seveda razvrednotene vse njegove pohvale. Pri vsem tem je bil Osterc izjemno talentiran glasbenik (kar je jasno razvidno iz njegovega opernega dela iz časa pred odhodom v Prago), vendar mu zaradi njegove slabe razgledanosti po glasbenem znanju in manjkajoče formalne glasbene izobrazbe ni bilo mogoče študirati na ustrezni glasbeni šoli in je zato v Pragi kot menda nekakšni privatni učenec padel pod vpliv češkega skladatelja Alojzija Haba in njegove ljubiteljske "skladateljske tehnike", ki jo je kasneje pridno in z izjemnim uspehom prenašal na slovensko, več ali manj slabo razvito glasbeno dejavnost, ki je tako upala, da se bo tako z Osterčevo pomočjo rešila ceciljanstva in s svojo "novo ustvarjalnostjo" osvojila glasbeni svet.

Celotna obstajajoča in umetniško v skladu z obstoječim kulturnim stanjem uveljavljena skladateljska generacija na Slovenskem ni imela nobenega razumevanja za sodobne tokove evropskega glasbenega ustvarjanja, predvsem pa ne na miselne zahteve tega posla ("ugledni" glasbenik, menda je bil to Pavle Šivic, je v tedniku Naši razgledi javno protestiral proti mnenju skladatelja Stockhausena, da mora skladatelj misliti) in je načeloma onemogočala vsako javno predstavitev tudi tehnično in muzikalno pod vplivom takratne poljske sodobne glasbene ustvarjalnosti kar zelo drugačnega kompozicijskega pristopa pri izdelavi novih glasbenih del. Tako je prišlo do ustanovitve skladateljske skupine mlajše generacije, ki pa je imela svoj vzor v nekakšnem klubu skladateljev na Srednji glasbeni šoli pod vodstvom učitelja teoretičnih predmetov Jurija Gregorca, ki se je hotel tako izkazati kot sposoben kandidat

za profesorja kompozicije na Akademiji za glasbo.

Treba je povedati, da skladateljska skupina Pro musica viva ni nastala z željo po strokovnemu napredku kompozicijskega delovanja, temveč iz povsem praktičnih nagibov: denarno podporo za uresničenje javnih izvedb novih glasbenih del ni mogel dobiti posameznik, temveč po socialistično usmerjenih pravilih delovanja le delujoča skupina. Da smo za naš obstoj pri tem dobili podporo Dragotina Cvetka, smo se morali zahvaliti takratnemu stanju slovenske glasbene provincijalnosti. Cvetko nas je izkoristil kot stranski pripomoček za svoje ribarije z Lucijanom M. Škerjancem, tako da smo bili, v odločilni meri po zaslugi Iva Petrića, več ali manj obravnavani kot "borbena opozicija" v imenu Slavka Osterca (tradicionalnega strokovnega nasprotnika L. M. Škerjanca) do takratnih več ali manj "partizanskih" profesorjev Akademije za glasbo, predvsem seveda L. M. Škerjanca, ki je bil (in je ostal tudi še danes) edini slovenski predstavnik glasbenega profesionalizma, to je stroge in dosledne uveljavitve kompozicijske strokovnosti.

Dragotin Cvetko je bil po študiju pedagog z menda kaj malo izvirno diplomsko nalogo, vendar z odličnimi političnimi povezavami tudi preko partijsko pravovernega brata Cirila, ki so mu omogočile ustanovitev muzikološke stolice pod njegovim vodstvom na ljubljanski univerzi, s čimer se je rešil odločilnega vpliva L. M. Škerjanca na Akademiji za glasbo in njegovega tamkajšnjega (gotovo povsem upravičenega) odklanjanja navidezne strokovnosti zgodovinskega oddelka, ki ga je pred tem Cvetko na Akademiji za glasbo vodil.

Sam sem dosti kasneje vendarle spregledal Petrićevo zgledovanje po vzoru Slavka Osterca, ko sem skušal uveljaviti kritično strokovno obravnavo lastnih glasbenih del ob priložnostnih sestankih skupine. Izkazalo se je, da Ivo Petrić enostavno ne prenese kakršnekoli, tudi še tako nedolžne, ter tudi povsem dobronamerne in kaj malo kritične obravnave vseh in tudi njegovih notnih zapisov. To je bila z moje strani prvo razočaranje v vrsti nesmiselnosti obstoja skupine Pro musica viva. Problemi so se zaostriili ob ideji, da skupina ustanovi komorni ansambel, s katerim bi bile omogočene izvedbe slovenskih glasbenih del s solističnimi zasedbami. Tu je nadvse aktivno nastopil Ivo Petrić, ki je hotel imeti - kot sicer popolnoma nesposoben dirigent - celotno umetniško kontrolo nad delovanjem bodočega ansambla in je to nadvse agresivno tudi skušal doseči. Pri tem je med srečanji članov skupine Pro musica viva v stanovanju Jakoba Ježa nastal nadvse glasen, prazaprav kar divji prepir med Petrićem in Darijanom Božičem, kdo bo dirigiral (povedati je treba, da bi bil Božič gotovo bolj primeren dirigent) koncerte bodočega ansambla. Ta prepir je bil tudi končni razlog, da sem zapustil skupino, kar je praktično, to se je izkazalo kmalu zatem, pomenilo konec skupine Pro musica viva. Takoj po mojem odhodu je sodelovanje odpovedal tudi Alojz Srebotnjak (ki je celo izjavil, da mu je žal, ker ni skupine zapustil kot prvi), ostali pa so bili tako že

pred tem popolnoma nedejavni in so zgolj obsedeli na ruševini, ki jo je praktično naredil Ivo Petrić. On sam je res (leta 1962) ustanovil nekakšen "ad hoc" ansambel (njegov edini stalni član je bil seveda Petrić kot "umetniški vodja"), imenovan seveda po Slavku Ostercu, ki pa je bil strokovno več ali manj nepomemben, saj mu je obstoj, kolikor sploh lahko govorimo o vrednotenju Petrićevega ansambla, zagotavljala poleg domače materialne pomoči zgolj trgovina z izmenjalno dejavnostjo s tujimi skladatelji in organizatorji koncertnih dejavnosti.

Kmalu po pokopu skupine Pro musica viva se je pri meni doma oglasil Darijan Božič s predlogom, da bi brez Petrića nadaljevali z delovanjem skupine. Zaradi slabih preteklih izkušenj s kolegi sem svoje sodelovanje seveda odklonil, kar je predstavljalo dokončni propad sicer tako neuresničljivih ambicij.

V davnem času leta 1963, točneje 8. aprila 1963, sem pripravljaj pismo na naslov Vilka Ukmarja, ki ga, seveda zaradi bojazni pred možnimi političnimi posledicami, nisem nikoli oddal in je ostalo kot zasnova v mojem osebni arhivu. Naslovljeno je s "Cenjeni gospod doktor" in začenja z naslednjo ugotovitvijo: "Pred dnevi sem slučajno bral vašo razpravo o slovenskih skladateljih, pa sem bil presenečen nad skrajno neugodno vsebinsko, predvsem pa politično oceno mojega skladateljskega delovanja. Ker je vaša razprava očitno napisana za uporabo na najvišjih političnih mestih in ker mi je sedaj popolnoma razumljivo, da mi je bila na osnovi vaše karakteristike že dvakrat odklonjena prošnja za štipendijo, vam moram izraziti svoje pripombe".

Vilko Ukmar je na Akademiji za glasbo predaval glasbeno zgodovino in zdi se, da je pri tem mirno dovoljeval, da sem ga v svojem indeksu (kot nevednež in nadvse naivno) označeval z doktorskim naslovom, do katerega ni imel nobene pravice. Diplomiral je na Pravni fakulteti, kot glasbenik pa je bil zgolj ljubitelj in si je v našem več ali manj ljubiteljskem glasbenem okolju pridobil mesto nekakšnega "glasbenega esteta". Vilko Ukmar je bil po mojem mnenju značilni primer dosti razgledanega strokovnega prevaranta v provincialnem in politično izpostavljenem okolju, ki mu ni nikoli nihče - gotovo ne tudi zaradi splošno razširjene prakse pri podobnih primerih v njegovi okolici - stopil na prste. Zaradi sličnega razloga je očitno užival tudi nedeljeno podporo našega "vrhunskega" muzikologa Dragotina Cvetka (saj mu ni mogel biti nevaren in je bil poleg vsega tudi na njegovi strani v njegovih nasprotjih do edinega našega glasbenega profesionalca Lucijana M. Škerjanca oz. "Luciferja", kot ga je Cvetko v razgovorih imenoval) ter prav tako tudi sam za muzikološko delovanje neprimerno izobražen, saj je bil po moji informiranosti študent in doktorant pedagogike, torej z malo ali pa sploh nobenega muzikološkega znanja, kar je tudi večkrat dokazoval s svojim delovanjem.

Čeprav vse kaj drugega kot za takratne čase politično "napreden" - saj je

bil pred koncem vojne tudi direktor ljubljanske opere - je Vilko Ukmar od Sekretariata za kulturo prejel nalogo, da napiše nekakšno oceno sodobne slovenske glasbene ustvarjalnosti. Ta "študija" je bila več ali manj oz. pravzaprav gotovo po nesreči (saj je bila izdelana za interno uporabo na Sekreteriatu za kulturo in je tudi sicer vzorni primer zlonamernih prizadevanj znotraj naše glasbene stroke) pri Zvezi kulturnih organizacij tiskana oz. razmnožena in je sedaj gotovo dostopna kjerkoli v arhivih. Publikacijo sem lahko videl in prebral pri prijatelju Zvonimirju Cigliču. Za slovensko glasbeno znanost, kakršnakoli ta že je, bi morala biti ta "študija" nadvse zanimiva, saj je ogledalo moralnih vrednot nekaterih slovenskih takoimenovanih kulturnih delavcev v takratnih "svinčenih" časih in primer brezobzirnega, s političnimi sredstvi izkoriščenega ščuvanja primitivne miselnosti proti vsaki možni kvalitativno konkurenčni skladateljski dejavnosti. Saj je razvrednotil med drugim tudi delo (pač v skladu s „strankarskimi“ odnosi) celo praktično edinega slovenskega glasbenega intelektualca Lucijana Marije Škrjanca.

Ta gospod mi v svoji razpravi ni le samovoljno "določil" napačnega učitelja kompozicije (kar je le dokaz njegove strokovne šlamparije, medtem ko je vse skupaj vsekakor napisano v skladu z medsebojnimi trenji v okviru "vrhunske" slovenske glasbene srenje, s katerimi pa jaz sam v študijskih odnosih na Akademiji za glasbo nisem imel nobenih stikov), temveč je celo v svoji oceni zapisal (navedeno po spominu) ugotovitev, "da Stibilj v svojem skladateljskem delovanju prevzema negativne sestavine iz zapadnjaške (socializmu sovražne) glasbene ustvarjalnosti", medtem ko naj bi moj kolega iste generacije Alojzij Srebotnjak - sicer tudi s piščevimi sorodstvenimi povezavami - prevzemal iz "zapada" izključno za socializem pozitivne sestavine.

Vilku Ukmarju se nisem v zvezi z njegovo nedvoumno barabijo nikoli osebno pritožil, pač pa sem se odzval kot skladatelj, saj sem kot naročilo Društva slovenskih skladateljev napisal glasbeno delo z naslovom "Kameleon variacije". Izvod tega dela, ki obsega 66 strani, se nahaja v rokopisnem oddelku Berlinske državne knjižnice (- **PRG03.PDF** -). V njem sem kot osnovo za variacije uporabil Ukmarjevo klavirsko skladbo "Proste vaje članic za leto 1928", oz. del tega dela z naslovom "Vilko Ukmar: Drža IV". Na osnovi te skladbe sem izdelal variacije v delovnem stilu komponiranja vidnejših domačih glasbenikov (povezanih s koračnico italijanske okupacijske vojske) s čimer sem hotel prikazati izoliranost naše skladateljske dejavnosti od takoimenovanih "socialističnih vplivov", kar po drugi strani pomeni ugotovitev, da slovenska glasbena ustvarjalnost še zdaleč ni nadgradila ceciljanske šole in njenega dojemanja, ki je tudi do danes ostalo edino strokovno in estetsko merilo v zgodovini naše nacionalne glasbene izraznosti.

Skladba je povzročila kar nekaj hude krvi, saj sem se moral zaradi nje celo zagovarjati pri takratnem predsedniku Društva slovenskih skladateljev

Urošu Kreku, ki se je tudi sam odkril v tem glasbenem delu in je od mene (seveda brez uspeha) zahteval, da spremenim naslov in podnaslov glasbenega dela.

Seveda so mi bile na osnovi take politične denunciacije onemogočene vse možnosti za strokovno izpopolnjevanje v inozemstvu, pri čemer mi tudi istočasne izjemno pohvalne pri nas objavljene strokovne ocene mojih kompozicij niso prav nič pomagale. Več let kasneje in po vrsti še dodatnih neuspešnih prošenj za inozemsko štipendijo, sem se opogumil in obiskal Dušana Tomšeta, prijatelja iz gimnazijskih let, ki je delal na Sekretariatu za kulturo, ter mu obrazložil celotno situacijo. Dejal sem mu, da poznam "uradno" karakteristiko, ki je vzrok moje zaprtosti v jugoslovanske meje in da bom, kolikor se ne bodo smiselno razveljavile absurdne, strokovno zlonamerne in v političnih krogih uveljavljene karakteristike, na ustreznih mestih tudi ustrezno reagiral. Dušan Tomše me je poslušal, mi dejal, naj počakam in odšel v sosednjo sobo. Vrnil se je čez nekaj minut in mi dejal: "Milan, dobil boš štipendijo". Tako sem se lahko, vendar seveda šele konec leta 1966, po šestih letih neuspešnih prošenj, nadvse uspešno izpopolnjeval v Holandiji, kjer sem lahko kasneje, v letu 1968, kot znanstveni sodelavec Univerze v Utrechtu uresničil svojo elektroakustično kompozicijo, **MAVRICO za štirikanalni magnetofonski trak**, ki je še danes edino tovrstno delo slovenskega skladatelja, ki je z dvema objavama na Philipsovih gramofonskih ploščah dosegla za slovensko glasbeno ustvarjalnost enkratni mednarodni strokovni ugled. Naj še povem, da sem v Holandiji doživljal najlepše dneve svojega skladateljskega življenja.

Vendar pa se s tem barabarska zgodba še ni končala. Primerno "politično zgrajena" uslužbenka Sekretariata za kulturo mi je (očitno kot maščevanje za neljubo intervencijo) sporočila, da mi dodeljujejo štipendijo le za štiri mesece (kar je bilo sicer v nasprotju z informacijo iz Beograda). Pred odhodom iz Holandije pa sem ob vljudnostnem obisku na holandskem ministrstvu za kulturo v Haagu od tamkajšnje predstavnice gospe Talsma izvedel, da imam z njihove strani odobreno štipendijo za dva semestra in da je seveda škoda, da ostaja polovica sredstev zanjo neizkoriščenih. Zaradi drugih, že prej sprejetih obveznosti (medtem sem dobil povabilo za delo v okviru Berlinskega umetniškega programa s pričetkom v drugem semestru istega šolskega leta), pa prijaznega povabila, naj vendarle še ostanem v Holandiji, nisem mogel sprejeti.

Povabilo za štipendijo v Berlinu sem prejel s posredovanjem **Vinka Globokarja**, ki me je (seveda po navodilu iz Berlina) v Ljubljani obiskal in me vprašal, če bi tako povabilo sprejel. Seveda so bile v ozadju želje nemške kulturne politike po političnem vplivu v vzhodni Evropi, za takoimenovano "železno" zaveso, saj Jugoslavija takrat sploh ni imela nobenih diplomatskih povezav z Zvezno republiko Nemčijo. Globokar je preko gramofonske plošče

poznal mojo skladbo **SKLADJA za klavir in orkester**, ki se mu je zdela toliko primerna, da me je lahko kot skladatelja priporočil vodstvu DAADa (Deutscher akademischer Austauschdienst) v takratnem Zapadnem Berlinu, ki je vodilo organizacijo Berlinskega umetniškega programa. Povabilo - zanj je bilo treba izpolniti dosti zahteven vprašalnik - sem seveda sprejel, saj mi je berlinska štipendija vsaj za kratek čas omogočila skladateljsko preživetje in poleg tega sem se tudi vsaj za kratek čas rešil copotanja po slovenski glasbeni mlakuži.

Z Globokarjem, ki je takrat tudi kot nekdanji štipendist prebival v Berlinu, sva se dobro razumela, saj sem imel o njegovih kompozicijskih prizadevanjih najboljše mnenje, čeprav mi so bile njegove ideje o glasbenem gledališču že takrat in še bolj kasneje kar zelo sumljive, saj so se vedno bolj oddaljevale od miselne kontrole glasbene abstrakcije, ki je bila in je še vedno zame edino in nezamenljivo sredstvo muzikalnega izražanja. Mislim tudi, da mi je kasneje zameril stvarni prikaz prve izvedbe njegovega orkestralnega dela (s podnaslovom: Skladatelj Vinko Globokar in "samoupravno muziciranje") v Sobotni prilogi DELA januarja 1975 (- **PRG04.PDF** -), vendar brez očitno pričakovanega hvalospeva. Tudi če razmišljamo o v prispevku navedenih strokovnih mnenjih, skorajda ugotovimo, da so ti skupaj z "našim" Globokarjem pravzaprav pripravljali in omogočali današnje razbohotenje zabavnjaštva, kjer seveda brez ustvarjalnih prizadevanj z majhnimi, "električno" pretirano ojačenimi in s toalkali odločilno poudarjenimi instrumentalnimi skupinami in v večini z enim samim samcatim spremljevalnim akordom ali enostavno zgolj z oglušujočim bobnanjem pride do izraza bolj kot glasba, oz. bolje rečeno: sploh brez glasbe, nekakšna, danes ji pravimo multimedialnost, kjer "divjajo zverine, poskakujejo jožki in rjovejo slaboumneži!", kot je dejal nekdanji glavni urednik nemške televizijske hiše Dieter Lesche (SPIEGEL). Agresivnost se zdi kot kopija filmskega ponašanja govejih gonjačev iz filmskega ameriškega zahoda, le da so revolverje zamenjale kitare, ki so sicer kar zelo grozilno uporabljene kot revolverji.

Sredi leta 1973 sem dobil povabilo, da v šolskem letu 1973-74 predavam kompozicijo in analizo sodobnih glasbenih del na Montrealski univerzi v Kanadi. Seveda me je povabilo razveselilo in sem ga tudi z veseljem sprejel, saj mi je zagotavljalo širok razgled po glasbenem dogajanju izven Evrope. Moje padagoško delovanje sem uresničil s splošnim zadovoljstvom, vendar sem s tem postal za slovensko glasbeno srenjo, ki jo ni združevala strokovna glasbena prizadevnost, temveč medsebojna brutalno pridobitniška izražanja zavisti, po povratku iz montrealskega univerzitetnega okolja padel v kar zelo bolešno slovensko zaprtost in postal celo nekakšen "outlaw" slovenske "glasbene kulture". Ostal sem brez zaposlitve in brez možnosti kakršnegakoli zaslužka. To je prišlo celo tako daleč, da so me poklicali v Kresijo na sedež davčne uprave in me zasliševali kako se preživljam, ker da nimajo nobenih podatkov o moji finančni situaciji. Bil sem sumljiv, kakor da se preživljam s kakršnokoli ilegalno dejavnostjo.

Pred odhodom v Kanado sem bil zaposlen kot tajnik Glasbene mladine Slovenije, na mojo prošnjo za neplačani dopust pa predsednik Miloš Poljanšek (sedaj častni meščan občine Brežice, sicer pa pravcati totalistično pokvarjeni politik) sploh ni odgovoril in da se o njej sploh ni razpravljalo sem izvedel šele po povratku. Nekorektnost in pokvarjenost njegovega postopka sem moral razčistiti s tožbo na sodišču (- **PRG05.PDF** -), s čimer sem končno dokazal resnost in poštenost svojega delovanja v celotnem dogajanju. V skrajni revščini sem se preživiljal s skromnimi prihranki iz Kanade in kljub mnogim poskusom nisem mogel dobiti tudi še tako preproste službice. Kot v Kanadi habilitirani profesor glasbe in gotovo z enkratno mednarodno pohvalo za skladateljsko objavo na Philipsovi gramofonski plošči sem namreč očitno predstavljal strah in trepet strokovno slabotne in zato v našem okolju toliko bolj bolešno zavistne glasbene združbe.

V mojem najbolj problematičnem življenjskem obdobju mi je glasbeni kolega Anton Nanut dejal, da je pripravljen posredovati za moj hiter sprejem v komunistično stranko, s čimer si bom lahko zagotovil delo kot profesor na ljubljanski Akademiji za glasbo. Nanut je bil na Akademiji profesor za dirigiranje, bil je tudi pri nas ugleden dirigent in je imel tudi kot umetniški vodja folklorno-komunističnega ansambla Slovenski oktet odlične politične zveze na najvišjih mestih.

Ponudba je pri meni povzročila hude moralne pomiselke. Izhajal sem iz družine, ki je v svoji sredi imela po vojni umorjenega domobranca, mojega brata Borisa, po drugi strani pa sem nujno potreboval zaposlitev, seveda z željo na mojem strokovnem področju, za katero sem bil pripravljen žrtvovati vse, tudi mojo politično usmerjenost. V zvezi z Nanutovo ponudbo sem se posvetoval z očetom, ki je bil po vojni več mesecev zaprt (vendar ni nikoli izvedel zakaj). Oče je razumel mojo stisko in je takorekoč v imenu protikomunistične družine sprejel možnost, da se včlanim v Komunistično partijo. Obiskal sem tudi dr. Antona Trstenjaka, uglednega slovenskega psihologa, ki mi je po dolgem razgovoru dejal, da je povsem normalno in sprejemljivo, da si ljudje v naši politični stvarnosti na tak ali podoben način pomagajo preživeti. Z dr. Trstenjakom sva imela tudi ves kasnejši čas prave prijateljske odnose. Ob nekem priložnostnim srečanju je izrazil celo svoje zadovoljstvo, ker sem v nekem časopisnem prispevku navedel njegove misli. Po mojem povabilu je tudi sodeloval kot predavatelj na prvi prireditvi novoustanovljenih Slovenskih glasbenih dnevov.

Torej sem bil junija 1975 po hitrem postopku sprejet v Komunistično stranko Slovenije. To je bila z moje strani čista neumnost. Moral bi vedeti, da sem bil glede na moje družinsko poreklo sprejet zgolj kot plačnik članarine in da so naprej delovale vse družinske politične karakteristike. Politično se nisem praktično nič udeleževal, celo demonstrativno sem izstopil iz nekega odbora za kulturno dejavnost, ker sem ugotovil, da je njegov predsednik Jožko Humer

samovoljno ponarejal zapisnike sej. Končal sem svojo politično "kariero" in brez vsake utemeljitve vrnil svojo partijsko izkaznico v letu 1988, potem ko sem na televiziji slišal nekega bedastega komentatorja, ki je dejal, da je treba Prešernov dan, najbolj pomemben praznični dan slovenske kulturne dejavnosti februarja vsako leto, prestaviti na dan v januarju, ker da je to dan pomembnega športnega smučarskega uspeha (- **PRG06.PDF** -).

Poleg vsega pa je bila konec leta 1975 odklonjena odobritev moje prošnje za habilitacijo na Akademiji za glasbo (- **PRG07.PDF** -), ki je bila pogoj za tamkajšnje zaposlitev. Zato sem moral pristati na ponudbo predsednika Kulturne skupnosti Slovenije Iva Tavčarja, ki me je hotel pridobiti za delo pri njegovi skupnostije (poznal je namreč moje delovanje pri Glasbeni mladini in poleg tega je bilo zanj tudi primerno, da sem član Komunistične stranke) in mi je tudi zameril, ker se zaradi mojih strokovnih želja nisem prijavil na tamkajšnji razpis, pa je tako po najinem tozadevnem razgovoru septembra 1975 zame razpis ponovil in tako sem z mnogo slabe volje postal pisarniški uslužbenec, kar je praktično pomenilo konec mojega prizadevanja na strokovnem kompozicijskem področju. Odslej sem se lahko ukvarjal s skladateljskim delom le v svojem prostem času in le nekajkrat sem si lahko privoščil enomesečni neplačani dopust za svojo glasbeno dejavnost.

V zvezi z mojim partijskim članstvom pa sem v Nemčiji doživljal vrsto neprijetnosti. Naenkrat me namreč tamkajšnji prijatelji niso hoteli več niti pogledati, kajti vedeti je treba, da so Nemci nadvse občutljivi do komunistične dejavnosti. Ne morem natančno vedeti, kdo je med njimi razglasil novico o mojem "komunizmu", sem pa gotov, da je to bil Vinko Globokar, saj je imel edino on možnost neposrednega kontakta z osebnostimi na potrebni visoki ravni v Nemčiji. Poleg tega je imel novo, seveda nadvse preračunljivo prijateljsko sodelovanje z Lojzeto Lebičem, uglednim slovenskim skladateljem in članom slovenske Akademije znanosti in umetnosti, ki je samega sebe prikazoval kot gorečega nacionalista in antikomunista kljub svoji zelo ugodni privilegiranosti v partijskem okolju. Lebič namreč očitno ni mogel pozabiti moje stare kritike, ki mu je očitala in strokovno odklanjala domala bolesto samohvalo o posebni in nacionalno nadvse pomembni "slovenskosti" njegovih glasbenih izdelkov na osnovi ustreznih "slovenskih" naslovov njegovih glasbenih del.

Vsekakor ne morem pozabiti dogodka ob najinem zadnjem osebnem srečanju. Kot oblikovalec koncertnega programa Slovenskih glasbenih dnevov sem organiziral izvedbo njegove skladbe za podolžno flavto in zanjo tudi preskrbel izvajalko iz Berlina. Pred koncertom v Zemonu pri Ajdovščini smo se tam sestali, da se dogovorimo o podrobnostih koncertnega nastopa. Prišel je seveda tudi akademik gospod Lebič, ki pa me ni niti pogledal. Začuden nisem vedel kaj naj storim, vendar sem kot starejši stopil k njemu, da ga formalno pozdravim. Gospod je odskočil kot bi ga pičila kača in dejal, da se on nikoli ne

bo rokoval s komunistom. Glede na dejstvo, da sem izvedbo njegove kompozicije in celotno srečanje organiziral jaz kot "komunist" in da je gospod Lebič to "komunistično" uslugo nadvse "dobrohotno" sprejel, sem ta dogodek seveda obravnaval kot izraz duševne bolezni v okviru bolestne slovenske kramarske mentalitete.

Sicer pa sem imel z dirigentom Antonom Nanutom, kasnejšim pomembnim nagrajencem Prešernovega sklada za življensko delo, in z obema ljubljanskima orkestroma neprestano težave. Nanut je bil popolnoma nesposoben za vsako študijsko delo z orkestrom in mi je s svojo ignoranco pokvaril izvedbe tudi na uglednih tujih festivalih, tako v Varšavi (kjer se je očitno popolnoma nepripravljen na koncertu kot dirigent dobesedno izgubil (- **PRG08.PDF** -), kot v Pragi (revija LIDOVA DEMOKRACIE v kritiki: "s kontrastnimi, dinamično vzburljivimi vstopi pihal, ki pa so bili za čuda premalo natančni in so tako oslabili vtis, kljub vsemu nesporno zanimive novitete, ... " (- **PRG09.PDF** -). Za Iva Petrića, umetniškega vodje Slovenske filharmonije pa so bila moja dela poleg tega, da so bila moja, enostavni preveč zahtevna, saj so pri programiranju člani orkestra in Petrić vedno najprej pregledali partiture in izvedbe odklonili, če jih z orkestrom ni bilo mogoče na hitro "prebrati" (- **PRG10.PDF** -) in so bile torej študijsko vsaj malo zahtevne. S takim poslovanjem je imela Slovenska filharmonija takorekoč tradicionalno prakso, ko je onemogočala (- **PRG12.PDF** -) ali pa z neodpustljivo neresnostjo javno izvajala slovenska glasbena dela.

Ob tem lahko le ugotovim, da tudi jaz sam nimam nobenega svojega, pri nas posnetega orkestralnega glasbenega dela, ki bi zadovoljil strokovne izvedbene kriterije. Še več: ne poznam tudi nobenega strokovno zadovoljitega posnetka odlične, sicer folkloristične in z izjemnim političnim ugledom mnogokrat javno izvajane skladbe "Bela krajina" Marjana Kozine, ki bi zadovoljil vrednote izvajalskih zahtev. Kot uslužbenec Ministrstva za kulturo sem skušal doseči sklep, da bi za skrbnejšo produkcijo posnetkov slovenskih glasbenih del, ki bi potrebovala več delovnega časa orkesterskih glasbenikov, zagotovil dodatna materialna sredstva. Vendar je moj predlog propadel zaradi hudega in meni nerazumljivega odpora glasbenikov samih in odgovornih urednikov radijskega glasbenega programa.

Vsaka moja kritična misel pa je bila nasploh sprejeta z odporom, ki je lahko povzročil celo tudi tožben proces (- **PRG11.PDF** -). Tudi sicer (- **PRG13.PDF** - in - **PRG14.PDF** -) mi je bilo sistematično onemogočena kakršnakoli za slovensko glasbo nujna in vsekakor pomembna akcija. Imel sem probleme celo z posrečenimi akcijami (Slovenski glasbeni dnevi, ustanovitev poklicnega zbora), ki sem jih zaradi spletkarenja zapustil in so svojo dejavnost nadaljevale tradicionalno po "slovensko".

Ob svojem življenskem jubileju 2009 in tudi 2010 sem doživel izraze

najbolj čudnih odnosov - seveda samo v domačem okolju: medtem ko sem kot "berlinčan" prejel res nadvse lepe čestitke od županje okraja, kjer imam v Berlinu stanovanje (- **PRG15.PDF** - Ger.), sem pri nas dobil le opozorilo, da moram podaljšati vozniško dovoljenje. Taka obravnava slovenskega skladatelja se je zdela prijatelju skrajno žaljiva, pa mi je zato predlagal, da mi za rojstni dan v letu 2010 napiše ustrezen prispevek za objavo v časopisu. Kot ugleden zgodovinski delavec pa je bil očitno prezaposlen in je zato na hitro napisal nekakšno neuporabno skrupucalo (- **PRG16.PDF** -), ki sem ga seveda moral z vljudno utemeljitvijo odkloniti.

Pravo komedijo sem doživel že leto dni prej, ko se je napovedal Bor Turel kot predstavnik 3. radijskega programa Ars s predlogom, da z posnetim razgovorom naredi posebno oddajo o mojem delovanju na glasbenem področju. Z Borom sva ves čas praktično prijateljevala, pa sem zato izjemoma pristal in dogovorila sva se za obisk pri meni doma. Že po hodniku v hiši je prišel z vključenim mikrofonom skupaj z glasbenim urednikom Matejem Venierjem in ob tej priliki smo uresničili prav prijeten razgovor, ki je bil v celoti tudi posnet. Toda s tem se je vsa zadeva končala: Sicer že predhodno napovedana oddaja (- **PRG17.PDF** -) je enostavno brez vsakega pojasnila odpadla in posnetek našega razgovora je "izginil" in z Borom Turelom se ni bilo mogoče kasneje dogovoriti niti za kratko srečanje pri kavi. Prostaško poslovanje radijskih "glasbenikov" je mogoče razložiti le z interno črno listo za mojo celotno glasbeno dejavnost, kar je lahko le posledica moje pred leti dobljene tožbe zaradi kraje intelektualne lastnine. Vendar radijske in televizijske "dejavnike" po drugi strani ta usmerjenost prav nič ne ovira, da s svoje strani ne bi nadaljevali s svojim protizakonitim postopanjem. Tako je bil dne 27. aprila 2010 brez vprašanja in torej tudi brez dovoljenja v televizijski oddaji o Mariju Kogoju uporabljen, torej **ukraden** moj grafični izdelek iz spleta na Arnesovem računalniku.

Posebno obravnavo zasluži gotovo skoraj desetletni sodni postopek v zvezi z dvema tožbama ob kraji grafičnih zapisov notnih primerov moje glasbe v "muzikoloških" publikacijah avtorjev **Matjaža Barba** in **Leona Štefanije**, ki sem ju na vseh stopnjah izgubil. Sodišča so namreč na vse mogoče načine (tudi pod vplivom Avtorske agencije za Slovenijo in pravnih zastopnikov toženih strank, ki so jih sodnice pridno ubogale) podpirala "uboge" založniške tatove in na vsak način vztrajno poskušala obsoditi okradenega (- **PRG18.PDF** -), kar je menda celo stalna slovenska praksa. Povsem v nasprotju z veljavno zakonodajo so sodišča prav grdo samovoljno opredelila grafično reprodukcijo kot zapis glasbenega besedila in tako omogočila razsodbe, da je mogoče slikovno reprodukcijo partiture enostavno citirati kot besedilo. Pri tem celo niso poskušala niti enkrat v dolgoletnem postopku svoje sklepe zakonsko utemeljiti. Seveda je pri tem z mirnim prenašanjem vseh izsiljevanj pravnega zastopnika tožene stranke in njemu poslušnih sodnic sodelovala moja povsem nesposobna pravna zastopnica, ki je očitno v prvi

vrsti skrbela za svoje dobre odnose s sodnicami in sodniki, saj človek res ne ve, kaj vse ga še lahko doleti. Tako na primer sploh ni reagirala na vrsto nadvse značilnih izjav predstavnikov toženih strank na glavni obravnavi pri Okrožnem sodišču dne 5. decembra 2006 pod vodstvom okrožne sodnice **Majde Irt** (- **PRG19.PDF** -) ob prisotnosti **Ivane Jeglič** in **Nevenke Marolt**. Pisec problematične publikacije **Leon Štefanija** je izjavil, da je, kot je bilo res dogovorjeno, obrazložitev mojih skladateljskih prijemov snemal, vendar je posneto zbrisal, da ne bi prišel kdajkoli v skušnjava in posneto kakorkoli uporabil. To je nadvse bedasta izjava, saj je bilo vse, kar sem povedal, namenjeno njegovi uporabi v strokovni publikaciji, kar vendar veljavna zakonodaja dovoljuje. Ker pa očitno mojih izvajanj ni razumel in je v publikaciji pisal nekaj "po svoje", je moral seveda uničiti dokaz za svoje nerazumevanje. Enako bedasto je bilo njegovo sklicevanje na mnenje Društva slovenskih skladateljev v zvezi z prosto uporabo grafičnih reprodukcij, ki je bilo v resnici privatno mnenje neodgovornega pisarniškega delavca, ki ga je celo na zahtevo Društva slovenskih skladateljev uradno v celoti zavrnila njihova pravna predstavnicca (- **PRG20.PDF** -). Tudi ta dokument je bil s strani sodišč in moje pravne zastopnice enostavno spregledan.

Ponovno je treba s tem problemom v zvezi poudariti, da je pisano besedilo končni izdelek, ki ga lahko razume vsak bralno sposoben človek, medtem ko notni zapis gotovo ni končni izdelek, ker mu manjka nujna zvočna izvedba, torej strokovna interpretacija takega zapisa. Ker je notni grafični zapis zgolj navodilo za strokovno interpretacijo, za živo izvedbo, si je izredno težavno ter z mnogo študijskega prizadevanja in le z ogromno tozadevnih izkušenj mogoče do neke mere pravilno in praviloma po svoje interpretirati, si individualno v mislih predstavljati, vendar brez možnosti – kot pri vsaki slikovni grafiki – da svojo zvočno predstavo, kakršnakoli že ta je, prenese v javnost.

Ni mogoče primerjati in še manj enačiti s črkami uresničen zapis besedila (razumljiv vsem, ki so pismeni) z grafično sliko glasbenega zapisa (- **PRG18.PDF** – strani 5-8) brez zvočne izvedbe. Zato je bila ob knjižni izdaji menda načrtovana tudi zgoščenska z programom v knjigi obravnavanih glasbeni del. V tem pogledu ni bilo nobenih problemov, saj so gospod profesor Leon Štefanija (ki me je za dovoljenje brez uspeha vprašal) in odgovorni spoštovani gospodje pri Študentski založbi vedeli, da za zgoščenko ne bodo dobili izdelovalca brez pismenih dovoljenj lastnikov avtorskih pravic. Tako kot jih zahteva veljavna zakonodaja!

Zato je naravnost smešna trditev direktorja založbe Igorja Brleka, da ob svojem očitno popolnem nepoznavanju veljavne zakonodaje trdi, "da je besedilo vsak zapis, ki se ga zapisuje po določenih pravilih in, ker poznamo pravila, lahko beroči enako interpretira kot je to interpretiral zapisovalec. Pri sliki to ni možno". Ker "pa gre za notno besedilo, ocenjujemo, da je to treba šteti za citat". Res je seveda, da je sliko mogoče opisati z besedami in to tudi

likovni zgodovinarji pridno delajo. Nisem pa še srečal muzikologa, ki bi bil sposoben predstaviti zvočno interpretacijo nekega glasbenega dela z besedami v knjižni obliki, saj imajo notni primeri poleg vsega v veliki večini celo zgolj dekorativni značaj.

Nadvse zanimiva je nadaljna direktorjeva izjava, da so pri založbi za pomoč prosili Miha Trampuža (Slovenska avtorska agencija), ki jim je dejal, naj vztrajajo "pri svojem, ker bo zadeva predstavljala precedens" (- **PRG19.PDF** – stran 3, Slov.) Tudi ta očitno pomembna informacija ni bila podrobnejše obravnavana in je enostavno izginila pod mizo spoštovanega Sodišča in tudi moje pravne zastopnice.

Naslednja dogodka seveda nista nikakršna šala, ki dokazujeta, kako nesprejemljivi sta izjavi spoštovanih gospodov Mihe Trampuža in Igorja Brleka, saj je na spletni strani Slovenske avtorske agencije (- **PRG18.PDF** – stran 1) nedvoumno zapisano, da sme "imetnik" intelektualne lastnine "prepovedati komercialno izkoriščanje predmeta pravice, za katerega ni dal dovoljenja", poleg tega pa sem kot član orkesterskega ansambla doživel situacijo, ko slovenski skladatelj zvočne izvedbe svojega glasbenega dela ni prepoznal kot izvedbe svojega notnega zapisa in celo še več: tudi Prešernov nagrajenec za življensko delo, dirigent Anton Nanut, se je na koncertu v Varšavi miselno izgubil, ker zvočne realnosti moje kompozicije ni prepoznal ob pogledu na grafični notni zapis skladbe, ki jo je na koncertu ob dirigiranju gledal!

Seveda sem se pritožil na Ustavno sodišče in dobil "kratek in jedernat" odgovor kot dokončni sodni sklep, da moje avtorske in intelektualne pravice enostavno niso bile prizadete in da so tako vse moje tožbe od vsega začetka pred skoraj desetimi leti postale brezpredmetne, kar so pred tem sodišča na vseh stopnjah sicer ugotovila, vendar z obrazložitvijo, da so v nasprotju z določili veljavne zakonodaje grafične predstavitve notnih primerov uporabljene kot citati (- **PRG18.PDF** - Stran 6, Slov., Seite 5, Deutsch). S tem je bil celoten postopek vključno z predhodnimi rozsodbami o krivdi tožeče stranke in sploh celotna dolgotrajno razvlečena zadeva po zaslugi Ustavnega sodišča enostavno z najkrajšim možnem postopku pomedena pod "bleščečo" preprogo našega očitno barbarskega in nravno pokvarjenega ali pa celo neumno nesposobnega sodnega sistema, znotraj katerega vse zakonodajne obveznosti očitno nimajo nobene veljave. Tako sem dobil na vprašanje po obrazložitvi sodnega sklepa od tamkajšnje tretjerazredne in neodgovorne uradnice odgovor, da ustavni sodnik **Jan Zlobec** (in z njim tudi člana senata **Marija Krisper Kramberger** in **Jože Tratnik**) "ne daje dodatnih pojasnil in obrazložitve svojih odločitev" in da s tem v zvezi enostavno "ni dovoljena pritožba" (kar je nadvse značilno za državo, ki se diči, da je demokratična!). Očitno so ustavni sodniki dojeli nagrmdenost pravnih nepravilnosti celotnega sodnega postopka in so veleumno sklenili, da je najbolje, vse skupaj kar zelo nasilno zaključijo. Človek se lahko sprašuje, ali sem po mnenju Ustavnega

sodišča vsa dolga leta plačeval delo sodnic in sodnikov (predvsem seveda sodnic) na vseh ravneh in plačeval tudi račune moje pravne zastopnice za prazen nič!? Ustavno sodišče mi je namreč postreglo z informacijo, ki je potrdila sodno razveljavite vsekakor v zakonodaji veljavne razliko med besednim citatom in grafično reprodukcijo (- **PRG18.PDF** - Stran 6, Slov., Seite 5, Deutsch). Lahko le ugotovim, da se naša velespoštovana sodišča vključno z Ustavnim sodiščem pridno ravnajo po lastnih izkušnjah, ki jim zagotavljajo nekakšne "samoupravne" pravice, pri tem pa se prav nič ne brigajo in celo onemogočajo uveljavljanje določil ustavne zakonodaje in določil zakonodaje o avtorskih pravicah! Tožil sem obe založbi, ker sem upal na opravičilo, dobil pa sem le očitek njune užaljenosti nad mojo "predrznostjo" (- **PRG18.PDF** - Stran 2, 3, 4, Slov.)!

Poleg vsega je seveda tudi zanimivo, da slovensko sodstvo očitno sledi naukom Mao Tse-tunga, ki je učil, da vse pripada vsem in da je intelektualna lastnina tako nič vredna kakršnegakoli varstva, kot so nič vredni intelektualci sami (*Dahlkomp, Rosenbach, Schmitt, Stark, Wagner* - **DER SPIEGEL, 35/2007**). Prosta uporaba tuje intelektualne lastnine, ki jo, kot se zdi, dobesedno vsiljuje naše sodišče (pri tem celo pridno sodeluje Slovenska avtorska agencija, s čimer le dokazuje svojo kar zelo surovo pridobitniško usmerjenost) je vidno, da je tozadevna odgovornost na sodišču (in seveda pri Slovenski avtorski agenciji) praktično razveljavljena. Torej slovenska sodišča uveljavljajo upravno-pravni terorizem, prav tiste kitajske odnose, ki jih poznamo iz Maovih sloganov in kitajske kulturne revolucije? (- **PRG18.PDF** - strani: 7, 8, Slov.)

Toda ostaja tudi odprto vprašanje, na katerega bo treba vsekakor nekoč le odgovoriti: po vseh sodnih sklepih nisem več lastnik svojih intelektualnih izdelkov in tako sedaj ostaja neprijetno vprašanje, kdo je sedaj po njihovem mnenju lastnik in čuvar avtorskih pravic (veljavnih po določenih slovenske zakonodaje) mojih glasbenih del!? Kljub vsemu pa vendarle pogrešam tudi odgovor na moje vprašanje, "v kakšni meri je zakonodaja Republike Slovenije odločilna ... za delovanje Sodišč na vseh ravneh" (- **PRG18.PDF** - stran: 13, Slov., Seite: 19, 20, Deutsch)? Seveda je najbolj enostavno delovati, če se sodniki, celo na Ustavnem sodišču, lahko sklicujejo na svojo nedotakljivo "versko" resnico, ki je ni potrebno ali celo ni mogoče kakorkoli dokazati! Jaz se v pismu od 22. novembra 2009 prazaprov nisem pritožil, ampak sem prosil za razjasnitev meni povsem nerazumljive in z ničemer utemeljene rzsodbe.

Zato je bilo v odgovoru na to pismo s strani formalno neodgovorne uslužbenke Ustavnega sodišča povsem nepotrebno opozarjanje na 41. člen Zakona o Ustavnem sodišču, ki navaja, da enostavno "ni dovoljena pritožba" (ki je sicer nadvse nerodno oblikovan glede na vsebino 25. člena, ki pravi, da je "vsakomur ... zagotovljena pravica do pritožbe ali drugega pravnega

sredstva proti odločbam sodišč", kar verjetno gotovo velja tudi za spoštovano Ustavno sodišče). Na moje pismo od 13. marca 2011 sodniku Ustavnega sodišča spoštovanemu Janu Zobcu pa sploh nisem dobil odgovora, kar kaže na dejstvo, da Slovenija sploh ni pravna in socialna država. Njeni spoštovani odgovorni sodniki na Ustavnem sodišče ne poznajo niti osnovna načela medčloveške vljudnosti!

Zdi se da spoštovani gospe in gospodje, delujoči na Ustavnem sodišču Republike Slovenije, sploh niso seznanjeni z vsebino slovenske ustavne zakonodaje v njenem 15. členu, ki pravi, da je "Vsakomur ... zagotovljena pravica do pritožbe ali drugega pravnega sredstva proti odločbam sodišč" in konkretno v mojem primeru, da je "Zagotovljena ... pravica do zasebne lastnine ... " (33.člen). **Moje skladateljsko delo in delovanje ni izsledek Ustavnega sodišča Republike Slovenije, pač pa je Spoštovano Ustavno sodišče le izsledek oz. če hočete, posledica mojega obstoja!** Saj pravi Ustavna zakonodaja v svojem 3.členu: **Oblast ima ljudstvo.**

S tem vsem v povezavi sem ugotovil in vprašal tudi za mnenje dekana Filozofske fakultete (- **PRG21.PDF** -), rednega prof. dr. Valentina Bucika, da tamkajšnji muzikologi lažejo, kradejo in uveljavljajo stalinistične metode eliminiranja zanje neprijetnih glasbenih ustvarjalcev iz seznama slovenskih skladateljev (in to celo iz najnovejšega leksikona iz leta 2011), pa na to vprašanje od 21.maja 2010 nisem dobil nobenega odgovora. Na ponovno vprašanje pa sem 18. marca letos le prejel nekakšno besedilo, ki ga nisem mogel dojeti kot odgovor na moje vprašanje. Noben smislen odgovor pa seveda lahko pomeni jasno strinjanje te univerzitetne ustanove z mojimi ugotovitvami, le da dekan ne sme ali pa nima poguma, to javno in jasno priznati: **muzikologi na Oddelku za muzikologijo z moralno podporo Filozofske fakultete kradejo, lažejo in v slovenskem kulturnem življenju uveljavljajo tudi bolševiško-stalinistično prakso eliminiranja zanje očitno neposlušnih osebnosti.** Ti so namreč s svojo nravno izprijenostjo in z usodnim nepoznavanjem veljavne slovenske zakonodaje povzročili moje reakcije, ker enostavno ne morem dovoliti šušmarskega razveljavljanja moje življenske intelektualne dejavnosti, ki predstavlja očitno po njihovem mnenju (kot je razvidno tudi iz sklepov spoštovanih sodišč) zgolj "material" in "surovino" za njihovo pridobitniško izkoriščanje.

Marija Bergamo, nekdanja voditeljica Fakultete za muzikologijo je poskušala brez potrebe nekako enačiti naloge skladatelja in muzikologa. Skušala je uveljaviti "ustvarjalni" pomen muzikologije (več ali manj z očitnim in nepotrebnim manjvrednostnim kompleksom) v prispevku MUZIKOLOGIJA MED ZNANOSTJO IN UMETNOSTJO (MUSICOLOGIKAL ANNUAL XXXIV), ki ga je zaključila z stavkoma: "Skladatelj in muzikolog se namreč ne v metodi, ne v obvladovanju, ki so potrebne za glasbeno upodabljanje oz. muzikološko interpretacijo, ne razhajata. Zavest o tem je **perspektiva muzikologije, ki bi**

morala biti umetnost, da bi lahko bila smiselna kot znanost”.

Muzikolog je tako gledano torej v osnovi ustvarjalni umetnik in poleg tega tudi muzikolog, ki skrbi za delovanje muzikologije. Res je, da se je večina današnjih muzikologov najprej preizkušala z kompozicijo, pa je bil ta posel zanje preveč zahteven in so zato presedlali v muzikologijo. Celó "profesor muzikologije" dr. Dragotin Cvetko se pri nas javno prikazuje kot muzikolog in skladatelj, pa vendar nima nobenega znanega ustvarjalnega dosežka. Slovenci smo torej tako srečni, da imamo muzikologe-ustvarjalce, čeprav ne vemo, kaj taka opredelitev komurkoli sploh kaj pomeni, predstavlja pa za njihovo delovanje vsekakor težko obremenitev. Vsekakor je nam spoštovana gospa prof. Marija Bergamo zapustila zahtevno dediščino, ki se zrcali z umetniško in zato prav gotovo povsem neprimerno slovensko muzikološko dejavnostjo.

Zdi se, da je za Slovence skladateljsko ustvarjalno delo, tudi po mnenju pravne oblasti in celo tudi Avtorske agencije za Slovenijo (čeprav ta seveda javno objavlja povsem drugačne informacije – **PRG18.PDF** -, strani 5 - 8), namenjeno le tatinski muzikološki in drugačni pridobitniški dejavnosti, saj na osnovi sicer brez upoštevanja veljavne zakonodaje sprejetih sodnih sklepov in "sklepa" Ustavnega sodišča avtor ni več lastnik svojega dela potem, ko ga je izdelal in kakorkoli in kjerkoli predstavil! To so nam preskrbeli naši "ustvarjalni" muzikologi!

Prof. Dr. Wolfgang Löwer, zaupnik (ombudsman) Združenja znanstvenih raziskovalcev Nemčije je v reviji SPIEGEL (04.07.2011) dejal: "Osnovno moralno načelo, da si ne prisvojiš tuje lastnine, je tako samo po sebi umevno kot zavest, da ne sežeš babici v denarnico. Tudi če tudi seveda vem, da se oboje dogaja".

Naši politični in drugi dejavniki pridno segajo v babičino denarnico in to celo z podporo državnih ustanov, ki sicer skrbijo le za svojo kramarijo in se prav nič ne prizadevajo za uveljavljanje pravne države, temveč jo celo onemogočajo. V Republiki Sloveniji uveljavljajo duhovno usmerjenost v pravno barbarstvo, kot je opozoril z navedkom iz splošno veljavne Deklaracije o človeških pravicah že naš predsednik.

Milan Stibilj, december 2011