



4

# glasba v ŠOLI IN VRTCU

glasba v šoli in vrtcu | letnik XVIII | 2014 | ISSN 1854-9721 | številka 4

## Uvodnik

- Franc Križnar** 1 Uvodnik

## Raziskave

- Zeqirja Ballata** 3 Glasbena kultura Albancev v času druge svetovne vojne  
**Trena Jordanoska** 10 Od IRAM-a do BuzAr-a – zgodovina digitalnega arhiviranja glasbene kulturne dediščine v Makedoniji

## Ocene

- Franc Križnar** 19 Bernardica Kraljević Mikulandra: *Slavite ga z zvonkimi glasbili*  
**Franc Križnar** 21 Henrik Neubauer: *Obračun/Moje delo in življenje*  
**Franc Križnar** 23 *Godbeni zvoki – Zborniku ZSG na pot*  
**Franc Križnar** 25 Marko Motnik: *Jacob Handl-Gallus: Delo – izročilo – recepcija s tematskim katalogom*  
**Darja Koter** 29 Oživljeni skladatelj – zbornik razprav o Petru Liparju  
**Franc Križnar** 33 Marjana Mrak: *Bogo Leskovic*  
**Franc Križnar** 35 Edo Škulj: *Leksikon orgel in orglarjev*

## Intervju

- Dragica Žvar** 38 Intervju s Francijem Krevhom ... In glasba za tolkala živi ...  
**Franc Križnar** 43 Franci Krevh, Marjeta Humar: *Tolkalni terminološki slovar*

## Obletnici

- Mitja Reichenberg** 46 Tako je govoril Strauss – Ob 150-letnici rojstva Richarda Straussa  
**Franc Križnar** 56 Davorin Jenko (1835–1914) – Po stotih letih srbstva in slovenstva, panslavizma v eni in isti osebi

## Poročila

- Sonja Kralj Bervar** 59 Cikel Pogovori s skladatelji  
**Daša Arhar, Nives Kemperle, Danaja Koren, Nina Rupnik** 62 Glasbene delavnice za dojenčke na oddelku glasbene pedagogike Akademije za glasbo v Ljubljani

## Notna priloga

- Vlado Pirc** Glasbene iveri  
**Jasna Vidakovič** Tomaž Bajželj: uglasbitve sedmih skladbic za otroke na ljudska besedila – analiza  
**Tomaž Bajželj**



## Uvodnik

### Glasba v šoli in vrtcu

Revija za glasbene dejavnosti v vrtcu, za glasbeni pouk v osnovnih, srednjih in glasbenih šolah ter za zborovstvo, številka 4, letnik XVIII, 2014 | ISSN 1854-9721

**Izdajatelj in založnik:** Zavod RS za šolstvo, Poljanska cesta 28, 1000 Ljubljana, tel. 01/300 51 00, faks 01/300 51 99 | **Predstavniki:** dr. Vinko Logaj | **Uredništvo:** dr. Franc Križnar (odgovorni urednik), Edita Bah-Berglez, izr. prof. dr. Bogdana Borota, dr. Inge Breznik, red. prof. dr. Darja Koter, doc. dr. Mitja Reichenberg, izr. prof. dr. Barbara Sicherl Kafol, dr. Veronika Šarec, dr. Dragica Žvar, prof. dr. Dimitrije Bužarovski, prof. dr. Göran Folkestad, dr. Irena Miholič, prof. dr. Patricia Shehan Campbell | **Naslov uredništva:** Zavod RS za šolstvo, Poljanska 28, 1000 Ljubljana, tel. 01/ 300 51 18, e-naslov: franc.kriznar@siol.net | **Urednica založbe:** Simona Vozelj | **Jezikovni pregled:** Mira Turk Škraba | **Prevod povzetkov v angleščino:** Matjaž Babič | **Prevod članka v slovenščino:** Savo Mrvaljevič | **Oblikovanje:** Anže Škerjanec | **Računalniški prelom in tisk:** Design Demšar d.o.o., Present d.o.o. | **Naklada:** 540 izvodov.

**Letna naročnina (4 številke):** 40,89 € za šole in ustanove, 23,79 € za posameznike, 19,61 € za dijake, študente in upokojeince.  
Cena posamezne številke v prosti prodaji je 11,27 €.

© **Zavod Republike Slovenije za šolstvo, 2015** | Vse pravice pridržane. Brez založnikovega pisnega dovoljenja ni dovoljeno nobenega dela te revije na kakršenkoli način reproducirati, kopirati ali kako drugače razširjati. Ta prepoved se nanaša tako na mehanske oblike reprodukcije (fotokopiranje) kot na elektronske (snemanje ali prepisovanje na kakršenkoli pomnilniški medij).

Poština plačana pri pošti 1102 Ljubljana. | Revija je vpisana v evidenco javnih glasil, ki jo vodi Ministrstvo izobraževanje, znanost, kulturo in šport, pod zaporedno številko 572. | **Revija Glasba v šoli in vrtcu je indeksirana v Répertoire International de Littérature Musicale (RILM, New York, ZDA)**

Letnik 18 (2014) sklepamo po bolj ali manj uspešnih vseh štirih številkah (od tega je bila prva številka dvojna, tretja pa tematska – Delo z nadarjenimi) z eno od naših običajnih. Pa spet ne čisto običajnih, saj hkrati v njeni notni prilogi končujemo letošnji cikel glasbene (skladateljske, torej ustvarjalne), etnomuzikološke in slavistične obdelave izvornih slovenskih ljudskih pesmi Karla Štreklja. Obe začetni raziskavi v avtorstvu dveh tujcev vsaka na svoj način in z drugačno vsebino segata na Balkanski polotok; tako v eni spoznavamo zagotovo dovolj odmaknjeno glasbeno polpreteklost Albanije, o fragmentu aktualne in sodobne digitalno ohranjene glasbe pa skočimo še v bližnjo Makedonijo. V letih 2012–2013 nam je ostalo še nekaj »dolgov« pri ocenah notnih izdaj in knjig, ki jih v zaporedju predstavljamo zdaj: najprej je to notna zbirka hrvaških otroških zborov s klavirjem, orglami in Orffovim inštrumentarijem Bernarde Kraljević Mikulandre *Slavite ga* (2010), potem *Obračun / Moje delo in življenje* (2012) Henrika Neubauerja, zbornik *Zveze slovenski godb Godbeni zvoki* (2012), ena zadnjih in najboljšejših znanstvenih monografij *Jacob Handl Gallus* (2012) Marka Motnika, oživljeni skladatelj – zbornik razprav o Petru Liparju (2013) in *Leksikon orgel in orglarjev* (2013) Eda Škulja. V intervjuju prinašamo pogovor s tolkalcem Francijem Krevhom in predstavljamo slovenski projekt SToP, tolkalni ansambel, ki je letos prejel nagrado Prešernovega sklada, ter njegov na novo izdani *Tolkalni terminološki slovar* (2013). V kar dveh obletnicah se spomnimo 150. obletnice rojstva Richarda Straussa (1864–1949) in stoletnice smrti našega in srbskega skladatelja Davorina Jenka (1835–1914). V poročilih so tokrat predstavljeni pogovori s slovenskimi skladatelji, ki jih opravlja dr. Sonja Kralj Bervar v stanovskem DSS, in glasbene delavnice za dojenčke na oddelku za glasbeno pedagogiko Akademije za glasbo v Ljubljani. Tokratno notno prilogo je z uglasbitvami slovenskih otroških ljudskih pesmi Karla Štreklja prispeval Tomaž Bajželj (roj. 1979), med otroke, mladince in mladinke ter zborovodje pa jih pospremljata etnomuzikologinja Jasna Vidakovič in slavist Vlado Pirc.

Upamo le, da nam bo v teh težkih in turbulentnih časih uspelo nadaljevati naše delo – ali celo več kot to, poslanstvo – v nespremenjeni obliki in vsebini, saj smo leta 2015 tik pred našo jubilejno, dvajsetletnico izhajanja revije *Glasba v šoli* (in vrtcu).

Raziskave



# Glasbena kultura Albancev med drugo svetovno vojno

## Povzetek

Glasbena kultura v širšem pomenu besede oziroma glasbeno ustvarjanje v ožjem, v času druge svetovne vojne v svetu, Evropi in pri Slovencih, skupaj s ostalimi narodi nekdanje Jugoslavije in tudi z Albanci vred, je bila, sicer v daleč težjih okoliščinah kot v mirnodobskem času, še kako živo aktivna in »prisotna«. Ne toliko na bojnem polju za obrambo napadene ali že (prej) podjarmljene domovine posameznih narodov in ozemelj raznih zavojevalcev kot na delovnih mizah posameznih glasbenih ustvarjalcev, ki niso - iz različnih vzrokov - mogli fizično biti prisotni na bojnem polju, zraven borcev za osvoboditev domače grude. Vendar so ti glasbeni ustvarjalci lahko imeli pred seboj, vsak na svojem ustvarjalnem področju napisana vredna komorna, orkestralna, vokalno-inštrumentalna in glasbeno-scenska dela visokih kompozicijsko-tehničnih in dramatično-revolucionarnih teženj, ki predpostavljajo prispevek k nadaljnjem bogatenju nacionalnega glasbenega ustvarjanja in glasbene kulture, kakor slovenskega, tako ostalih narodov nekdanje Jugoslavije vključno kulture albanskega naroda. Takisto so k realizaciji visoko umetniških glasbenih komornih, orkestralnih, vokalno-inštrumentalnih in glasbeno-scenskih del - v tistih okoljih kjer je le bilo možno - prispevali tudi profesionalni glasbeni poustvarjalci - pevci, inštrumentalisti, komorni ansambli, pevski zbori in orkestri z glasbenimi inštitucijami in ustanovami vred, kot izraz nasprotovanju vojni (vihri) in vseh podobnih teženj raznih zavojevalcev za podjarmljenje drugih narodov.

## *Musical culture of Albanians during the World War II*

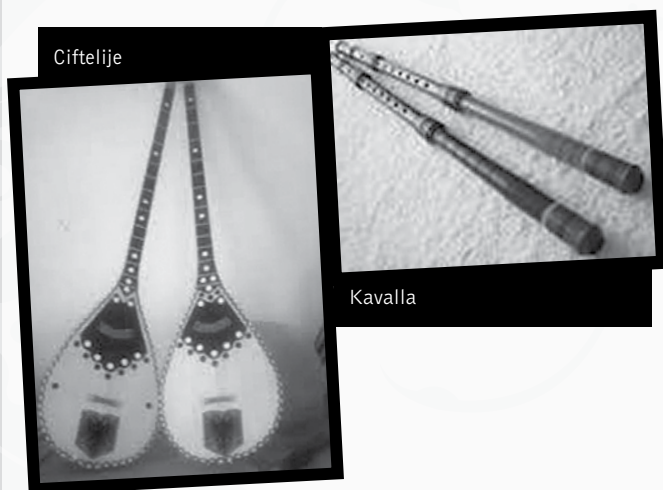
### Abstract

*During the World War II in the entire world, in Europe and in Slovenia, as well as in other nations of the former Yugoslavia including Albanians, musical culture in a broader sense or musical production in the stricter sense of the term, was very alive and »present«, although the circumstances were far more difficult than in the peacetime. To a lesser extent, it was present on battlefields to defend the fatherland that was under attack or that has already been subjugated, or to defend the territories that belonged to various conquerors, much more, however, on the workbenches of individual authors who - for various reasons - were not able to fight alongside the combatants for the freedom of their fatherland. Yet each of these musical authors managed to compose chamber works, orchestral works, vocal-instrumental works and musical stage works characterized by excellent composition technique and dramatic revolutionary tendencies. These works represent a further enrichment of the national musical production and musical culture of the Slovene nation as well as other nations of the former Yugoslavia including the Albanian nation. Singers, instrumentalists, chamber ensembles, choirs and orchestras as well as musical institutions, wherever at all possible, did their part to contribute to the realization of high quality chamber, orchestral, vocal-instrumental and musical stage performances, whereby they expressed their opposition to war and to various conquerors striving to subjugate other nations.*

Albanci so skupaj z drugimi južnoslovanskimi narodi med drugo svetovno vojno sodelovali v oboroženem boju proti okupatorju. Glasbeni ustvarjalci, poustvarjalci in ljubitelji niso stali križem rok. Z orožjem in z ramo ob rami so se borili z drugimi borci in skupaj z njimi prepevali revolucionarne in rodoljubne pesmi z inštrumentalno spremljavo (kitara, harmonika, klarinet, trobenta) ali brez nje, peli v zborih ter izvajali koračnice množičnega, revolucionarnega značaja. Drugi so se posvečali umetniško zahtevnejšim vokalnim, vokalno-inštrumentalnim, koncertantno-simfoničnim in glasbeno scenskim stvaritvam.

Albanski skladatelji, ki so živeli v svoji samostojni državi, so delovali v razmeroma boljših življenjskih in delovnih razmerah za razvoj glasbene kulture in izobraževanja. Znotraj svoje države so med drugo svetovno vojno imeli kolikor toliko dobre možnosti za ustvarjanje pesmi in skladb revolucionarnih in splošnih vsebin ter sestavov, kakor tudi zahtevnejših stvaritev višje in visoke kakovostne ravni. Prav tako so imeli več možnosti za uresničitev svojih skladb različnih kompozicijskih tehnik, sestavov in vsebin oziroma značajev glede na dejstvo, da so bile boljše razmere za delovanje poklicnih glasbenih ustanov (solisti, ansambli, zbori, simfonični in pihalni orkestri, godbe na pihala) in ljubiteljskih društev. Vodili so jih ne le glasbeni ljubitelji, marveč tudi poklicni glasbeniki, zato so bile na dokaj visoki organizacijski ravni.

V nasprotju s pogoji skladateljev v Albaniji pa – po končanju balkanskih vojn in prve svetovne vojne v času ustanovitve Kraljevine Srbov, Hrvatov in Slovencev in (prve) Jugoslavije, vse do druge svetovne vojne in še kasneje – velik del etničnih Albancev Jugoslavije (tako rekoč toliko, kolikor je takrat bilo prebivalcev v sami Albanski državi) ni bil šolan pa tudi šolanih glasbenikov ni bilo. Bili so odcepljeni od svoje matične države, delovali so zunaj svoje domovine, razdeljeni po Jugoslaviji, v mnogo težjih življenjskih razmerah. Šolali so se le nekateri, vendar ne v maternem jeziku; na področjih dela, šolanja in ustvarjanja niso bili enakopravni z drugimi državljani. Kljub temu so etnični Albanci na ozemlju nekdanje Jugoslavije – ki so bili v zadnjem stoletju razdeljeni zaradi zgodovinskih in drugih okoliščin in so v okviru danih možnosti živeli s sosed-



Ciftelije

Kavalla

njimi narodi z drugačno zgodovino in kulturo ter drugačnim jezikom – po svojih močeh med drugo svetovno vojno z udeležbo okrog 53.000 partizanskih borcev v letih 1941–1945 z orožjem, pesmijo in glasbo – od glasbe na ljubiteljski do tiste na najvišji poklicno-umetniški ravni – prispevali k osvoboditvi Kosova in nekdanje Jugoslavije.<sup>1</sup>

## Dejavnost ustvarjalcev različnih smeri in generacij



Fan Stilian Noli

Med drugo svetovno vojno so opazni elementi prisotnosti glasbene kulture Albancev že od generacije ustvarjalcev, rojenih v osemdesetih letih 19. stoletja. Ena izmed pomembnih intelektualno-literarnih (poezija, študije, prevodi), političnih (v letih 1923–1924 član albanskega parlamenta, leta 1924 voditelj demokratične revolucije, predsednik albanske vlade) in ne nazadnje glasbenih osebnosti je **Fan Stilian Noli** (Ibrik Tepe, Turčija, 1882 – Florida, ZDA, 1965), skladatelj in muzikolog, po gimnaziji v Edreni (1898) učitelj na grški šoli v Egiptu (1903–1906); od tam je odšel v ZDA, kjer je diplomiral na univerzi Harvard. Leta 1919 je bil imenovan za škofa avtokefalne vzhodne cerkve Albancev v Bostonu, kjer je vodil albansko cerkev. Z glasbo se je najprej ukvarjal kot samouk, nato pa je od leta 1908 študiral bizantinsko glasbo pri ruski cerkvi (Gregorieff) v Bostonu. Redni študij na konservatoriju za glasbo je končal v New Englandu, kompozicijo (W. Smith, Mayer) na College of music (1938), nato še muzikologijo v Bostonu (1939), kjer je doktoriral s tezo *Beethoven in francoska revolucija*. Kot skladatelj je poleg več zborovskih pesmi oziroma antologije zborov za cerkvene potrebe, dveh orkestralnih skladb (simfonična pesnitev Skënderbeu, 1937; rapsodija Shqiptare za orkester, 1937) in vokalno-inštrumentalno delo (Gaspari i varfër, balada za tenor in orkester, 1937), ustvarjenih pred drugo

<sup>1</sup> Muzika i muzičari v NOB. Beograd, 1982; str. 205–206, 254–255, 335–336. Zeqirja Ballata, *Gjurmëve të muzës, OPGBG »Rilindja«, Prishtinë, 1987, Muzika gjatë luftës Nacionalçlirimtare*; str. 125–140.

svetovno vojno, leta 1939 napisal Uverturo z bizantinskimi temami za simfonični orkester in Sonato za violino in klavir – v enem stavku, ki jo je začel pred II. svetovno vojno, dokončal pa leta 1940. Do začetka druge svetovne vojne je napisal več spisov in člankov o A. Toscaniniju, F. Schubertu, sodobnih glasbenih delih, C. Monteverdiju, R. Straussu, cerkveni bizantinski glasbi.

Iz generacije rojenih v devetdesetih letih 19. stoletja je **Martin Gjoka** (Bar, Črna gora, 1890 – Skadar, 1940). Glasbo se je učil v frančiškanski gimnaziji v Skadru, nato pa pri skladateljih Paloku Kurtiju in Franu Ndoji (klavir, violino, flavto). Teologijo in glasbo je študiral v Salzburgu. V tistih letih je začel komponirati drobne instrumentalne skladbe. Po končanem študiju leta 1912 se je leto dni za tem vrnil v Albanijo in poučeval v osnovni šoli, nato v gimnaziji Illiricum. Leta 1917 je ustanovil zbor in orkestralni ansambel ter ju tudi vodil. Kasneje je bil župnik cone Dukagjin, kjer se je ukvarjal s predelavo svojih del. V Skadru je Martin Gjoka vztrajal za krepitev glasbene dejavnosti umetniških društev Rozafa in Bogdani. Prek teh dveh društev so bili vzpostavljeni stiki z glasbo pomembnih albanskih skladateljev (Prenkë Jakova, Çesk Zadeja, Tish Daija, Tonin Harapi) in velikih evropskih mojstrov. Skladatelj M. Gjoka je bil eden izmed najbolj znanih osebnosti glasbenega življenja po osvoboditvi Albanije izpod Otomanov (1912). Med drugim je pred drugo svetovno vojno in med njo – leta 1939 – komponiral skladbo *Super flumina* v B-duru za štiri glasove (štiriglasni zbor) in harmonij.<sup>2</sup>

Iz generacije skladateljev, rojenih v prvem desetletju 20. stoletja, je tudi skladatelj **Kristo Kono** (Korçë, 1907 – Tirana, 1991). Že mlad je bil dejaven in je že leta 1920 igral v mestnem pihalnem orkestru, po treh letih postal klarinetist v pihalnem orkestru Vatra z znanim glasbenikom, dirigentom in rodoljubom Thomajem Nasijem. V letih 1927–1928 je študiral klarinet in harmonijo v Scholi Cantorum v Parizu, nato še na Conservatorio di musica Giuseppe Verdi v Milanu, ki ju je končal leta 1932. Vrnil se je v domovino in poučeval v raznih šolah, kratek čas tudi v pedagoški šoli v Tirani, kasneje na učiteljski šoli v Gjirokastrju in Korçëju, kjer je vodil zbor Lyra in napisal več zborov in zborovskih priredb. Priredil je ljudske pesmi (*Kur më vjen burri nga stani*, *Sylarushja*, *Mes'hollë këputura* idr.) za znano sopranistko Tevto Tashko. V letih 1945–1948 je delal pri komiteju umetnosti. V letih 1948–1952 je bil v Moskvi in tam pisal filmsko in instrumentalno glasbo ter večja vokalna dela. Med drugo svetovno vojno je napisal samospev *Vasha dhe hëna/Dekle in mesec* za glas in klavir (1945), *Rapsodi* për kor e orkester nr. 2/Rapsodijo za zbor in orkester št. 2 (1939), *Rapsodia Shqiptare nr. 1/ Albansko rapsodijo št. 1* (1942).

Skladatelj **Pjetër Dingu** (Skadar, 1908 – Durrës, 1989) je leta 1940 objavil v Italiji zbirko albanskih ljudskih pesmi Lyra

2 Gl. Sokol Shupo, Enciklopedia e muzikës Shqiptare, Vëllimi I, str. 96–98 in 213–215. Gl. še Akademia e Shkencave e Shqipërisë, Fjalor Enciklopedik shqiptar I, Tiranë, 2008, str. 854.

shqiptare/Albanska lira, leta 1942 pa sta s tenoristom Kristaqijem Antonijem posnela gramofonsko ploščo z zbirko albanskih ljudskih pesmi. Leta 1940 je bil dirigent pihalnega orkestra v Draču, ki ga je vodil v letih 1944–1945. Med njegovimi glasbenimi deli so med drugim *Fantazia popullore nr. 1 Shqipëria/Narodna fantazija št. 1 Albanija* za pihalni orkester (1940), *Marshi nr. 2 Çlirimtarët/Koračnica št. 2 Osvoboditelji* za pihalni orkester (1944), *Këngë-vals/Pesem – valček* za pihalni orkester in *Këngë për hekurudhën/Koračnica – Pesem za železnico*. Med komornimi deli je napisal še *Serenadë* për violinë e piano Kujtimi i një nate pranverore/*Serenado* za violino in klavir (1944), *Spomin pomladanske noči*, samospeve Ja pranvera/Evo pomlad, *Këndon bilbili/Slavček poje*, med zborovskimi deli pa *Urra, të gjithë të punojmë/Naprej, naj vsi delamo*.



Lorenc Antoni

**Lorenc Antoni** (Skopje, 1909 – Priština, 1991) se je po gimnaziji v Skopju in Beogradu učil glasbo zasebno. Leta 1941 je prišel v Uroševac in bil tam nekaj let učitelj glasbe. Leta 1944 se je preselil v Prizren in tam začel prirejati in obenem – po ustanovitvi KUD Agimi/Zora – voditi istoimenski ljubiteljski pevski zbor društva. Tam je leta 1948 prispeval k ustanovitvi osnovne glasbene šole, leto dni kasneje pa tudi srednje glasbene šole. Poučeval je in bil ravnatelj ter nadaljeval s prirejanjem ljudskih pesmi za pevske zборе, s komponiranjem rapsodij, suit in podobnih skladb za orkestrske zasedbe,<sup>3</sup> slonečih na albanskih ljudskih pesmih in plesih.

Nekaj skladateljev je iz generacije, rojene v drugem desetletju 20. stoletja. **Prenkë Jakova**<sup>4</sup> (Shkodër, 1917 – 1969) je po končani osnovni šoli in gimnaziji že v dijaškem obdobju pokazal posebno nadarjenost za glasbo. Študij klarineta je začel pod vodstvom M. Gjoke in Z. Kurtija v frančiškanski gimnaziji v Skadru in dobil začetna znanja violine. Leta 1936 je ustanovil pihalni orkester liceja Illiricum, v katerem so sodelovali učenci, ki so postali kasneje pomembni albanski skladatelji (T. Harapi, Ç. Zadeja, T. Daija, S. Gjoni). V letih 1936–1938 je učil kitaro v vasi blizu Skadra, zatem v mestecu Orosh do leta 1942. V tem

3 Zeqirja Ballata, Gjurmëve të muzës, OPGBG »Rilindja ..., str. 59–68.

4 Sokol Shupo, Enciklopedia e muzikës..., str. 114–17.

obdobju je zbral več pesmi, ki jih je kasneje orkestriral za pihalni orkester. Leta 1943 je nekaj mesecev študiral klarinet na Accademii Santa Cecilia v Rimu. Po osvoboditvi je bil glasbeni direktor v Domu kulture v Skadru, kjer je deloval do konca življenja. Ob delu v omenjenem Domu kulture so nastala in bila izvedena njegova prva dela: pesmi, glasbene slike za soliste, zbor, orkester, pihalni orkester idr. Z zborom in mestnim ansambлом je na raznih koncertih izvedel več del tujih (M. Glinka, A. Dargomižski idr.) in domačih (K. Kono, K. Trako, T. Daija in Ç. Zadeja) avtorjev. Med drugo svetovno vojno je P. Jakova komponiral inštrumentalne in orkestralne skladbe: *Jabolka za harmoniko* (1940), *Valček za klavir* (1941), *Tantum ergo v e-molu za mešani zbor in harmonij* (1941), *Himna frančiškanskega kolegija v e-molu za dva glasova* (1941), *Tantum ergo v d-molu* (1942), *Ave Marija v e-molu za glas in harmonij* (1942), *Marijine litanije za tri glasove in harmonij* (1943) ter pesmi: *Pesem pastirja* (1940), *Spomin* (1940), *O, kako lepo* (1941), *Bolečina* (1941), *Vijolica* (1941), *O, bože, prišli so tujci* (pred 1944), *Juda Makabej* (pred 1944).

**Abdullah Grimci** (Shkodër, 1919) je glasbeno vzgojo začel v rojstnem mestu v dvanajstem letu starosti. Kot inštrumentalist je sodeloval v šolskem pihalnem orkestru, kasneje tudi v mestnem orkestru. V obdobju neposredno pred začetkom druge svetovne vojne je bil član vojaškega pihalnega orkestra iz Tirane, potem pa je začel študirati kompozicijo na Accademii Santa Cecilia v Rimu. To je bil tudi čas, ko je že komponiral skladbe za vojaške (pihalne) orkestre, vokalno-inštrumentalne skladbe (koračnice, paradne koračnice, potpurije, fantazije na ljudske teme idr.). V tistem času naj bi napisal tudi solistične komorne skladbe: *Samospev za glas in klavir*, *Dve skladbi za violino in klavir* ter *Skladbo za violončelo in klavir*.

**Ramadan Sokoli** (Shkodër, 1920 – Tirana, 2008) je študiral in diplomiral iz flavte na Conservatorio di musica v Firencah v letih 1940–1944. Iz teh let so njegove pesmi *Turtulleshë*, *Blegëron delja*, *Zanusha*, *Rritu mollëzo* idr., ki so že ponarodele, in pa *Nocturno* za godala. Po vrnitvi v domovino je bil v letih 1945–1946 glasbeni inštruktor na ministrstvu za obrambo.

Iz generacije, rojene v dvajsetih letih 20. stoletja izhajajo skladateljske osebnosti, ki so v svojih skladbah tesno povezane z revolucionarnim značajem. **Dhora Leka**<sup>5</sup> (Korçë, 1923 – Tirana, 2006) je bila po končanem ženskem pedagoškem inštitutu Mati Kraljica v letih 1942–1943 učiteljica v vasi Plasë pri Korçëju, konec leta 1942 pa je že bila v ilegali in takoj za tem aktivna partizanka z orožjem v rokah vse do osvoboditve. V tem času je napisala več partizanskih in revolucionarnih pesmi, značilnih za tisti čas po obliki in vsebini: *Kushtrimi/Alarm*; *Rini, rini/Mladina, mladina, Që nga gjokset djaloshare/Že od mladih nog*; *Ato male rripa-rripa/Tiste strme planine*; *Hakmarrja/Maşčevanje, Marshi i Divizionit I./Koračnica I. divizije*; *Plaku dhe i riu/Starec in mladenič* idr.

<sup>5</sup> Akademia e Shkencave e Shqipërisë, Fjalor ... 1, str. 1460.



Redžo Mulić

**Redžo Mulić** (Gusinje, Črna gora, 1923 – Priština, 1982) se je takoj po prihodu v Prištino septembra 1941 povezal s partijsko enoto Prištine. Na začetku je deloval politično in opravljal naloge, ki so mu bile naložene v partijski organizaciji. Kasneje je deloval kot udeleženec NOV predvsem na glasbenem področju, tj. kot glasbenik.<sup>6</sup> V njegovi partijski organizaciji so sestanke začenjali z Internacionalo. Peli so tudi druge revolucionarne in rodoljubne pesmi: *Mladina in mladinke*, *Pšenica je šla v klas*, *V Sibirijo so jih pregnali*, *Kosovski smo mladi partizani*, *Rdeča sta vzhod in zahod*, *Naj padeta sila in nepravilnost*, *Hej, zavijajmo rokave*, *Puška moja*, *Avanti popolo*. V tem času je obiskoval albansko gimnazijo v Prištini in deloval kot glasbenik. Igral je violino, trobento in kitaro ter ustanovil orkester z različnimi glasbili, ki so jih imeli v tistem času. V tem orkestru so igrali R. Mulić (prva violina), Xh. Leka (prva mandolina), H. Hysniu (druga mandolina), neki Prizrenčan (verjetno druga violina) in nekateri drugi. Orkester je vodil R. Mulić. Vsak dan je ob štirih zjutraj zbudil člane, da so vadili in se naučili razne revolucionarne pesmi, ki jih je prirejal sam – vse do šestih zjutraj. V albanski gimnaziji so prirejali tudi koncerte in v programe vključevali mladinske revolucionarne pesmi. Tako je Petrit Dushi poleg drugih pel tudi *Pesem o Mustafi Bakiju*. Kot glasbeni aktivist v NOV je bil Mulić leta 1942 določen za vojaškega komandirja mladincev, ki jih je učil rokovati z orožjem in pripravljaj za vstopanje v bojne odrede. Leta 1943 je odšel v Tirano, kjer je nadaljeval z delovanjem. Tam se je udeležil demonstracij, v katerih je bilo veliko mrtvih in ranjenih, več pa so jih odvedli v koncentracijsko taborišče Porto Romano. V tem času je sodeloval na šesti mladinski konferenci svobodne Albanije v Arbani. Takrat se je naučil več izvornih albanskih partizanskih pesmi, ki jih je prenesel na Kosovo: *Thakmarrja/Maşčevanje*, *Dal'ngadalë po vjen behari/Počasi prihaja pomlad*, *Malet me blerim mbuluar/Planine, prekrute z zelenjem*, *Himni i Këshillit Nacional- Çlirimtar/Himna narодноosvobodilnega odbora*, *Marshi funeral/Pogrebna koračnica* idr. Mulić je med NOB vodil kulturno ekipo okrožnega propagandnega odreda v Prištini. Takrat (1944) je komponiral *Koračnico šeste albans-*

<sup>6</sup> Zeqirja Ballata, Gjurmeve të muzës ..., str. 190–200.



ke divizije (1944), ki je skupaj z NOV Jugoslavije vodila zadnje boje proti skupnemu sovražniku nad Višegradom, kjer je za tifusom umrlo veliko borcev.

## Prispevek glasbenih poustvarjalcev

Med drugo svetovno vojno niso bili nič manj aktivni tudi glasbeni poustvarjalci različnih generacij. Cela plejada pevcev, pihalcev, trobilcev in godalcev, kakor tudi zborovskih in orkestrskih dirigentov, je bila še kako aktivna, ko je sodelovala v ad hoc ustanovljenih pevskih skupinah in zborih, komornih inštrumentalnih ali/in vokalno-inštrumentalnih ansamblih, zlasti trobilnih, vse do godb na pihala oziroma pihalnih in drugih orkestrrov, ki so delovali na terenu med drugo svetovno vojno. Glasbeni poustvarjalci so bili v okviru danih možnosti enako kot glasbeniki »z ramo ob rami« s soborci. V posebno ugodnih priložnostih, kadar je le bilo mogoče, so izvajali ne le pesmi, koračnice in plese, marveč tudi razmeroma obsežnejša zborovska, orkestralna in vokalno-inštrumentalna dela.

**Mihal Ciko**<sup>7</sup> (Korçë, 1902 – Tirana, 1986) se je že v zgodnji mladosti vključil med rodoljubne kroge albanske kolonije v Romuniji kot pevec baritonist v albanskem rodoljubnem cerkvenem pevskem zboru, pa tudi kot igralec v dramah *Besa* (*Častna beseda*) in *Vdekja e Pirros* (*Smrt kralja Pira*), albanskega rodoljuba in književnika Samija Frashërija. Leta 1920 se je vrnil v rojstni Korçi. Skupaj z dirigentom umetniške pihalne godbe Vatra/Ognjišče Thomasom Nashijem in slikarjem Vangjushijem Miojm je ustanovil Shoqërinë e arteve të bukura/Društvo lepih umetnosti, v katerem so izvedli več nastopov zbora z rodoljubnimi pesmimi, pa tudi dramskimi deli. Najprej je študiral solopetje na Dunaju, za tem pa je v Milanu končal konservatorij G. Verdi, kjer je diplomiral leta 1926. Po študiju je uspešno nadaljeval pevsko in pedagoško kariero v italijanskih in romunskih opernih gledališčih, kakor tudi na konservatoriju C. Monteverdi v Milanu. Leta 1942 se je dokončno vrnil v domovino, kjer je vodil Radio Tirana. Ustanovil je tudi moški zbor, ki ga je vodil do leta 1947, obenem prirejal koncerte s šolanimi pevci in pevkami (T. Tashko, M. Kraja, J. Truja, Gj. Kosturi, K. Antoniu, K. Koço) ter pianisti (T. Guraziu, L. Gjoka, M. Ettore) tistega časa. Uspešen je bil tudi pri ustanavljanju simfoničnega orkestra Radia Tirana z italijanskimi in albanskimi inštrumentalisti, kakor tudi glasbene šole, prav tako pri Radiu. Kasneje je prišel v rojstno Korçë kot učitelj glasbe, ustanovitelj in dirigent zbora ter igral pomembno vlogo v glasbenem življenju. Tu (in v Elbasanu) je postavil opereto *Agimi/Zora* rojaka K. Konoja. Po ustanovitvi Albanske filharmonije se je vrnil v Tirano kot solist, učitelj petja in režiser opernih del, dejavnosti, ki jih je opravljal tudi v gledališču opere in baleta. Vmes je poučeval na oddelku za solopetje na umetniškem liceju J. Misja v Tirani in nato tudi na tamkajšnjem državnem konservatoriju.

7 Gl. še Sokol Shupo, Enciklopedia e muzikës ..., str. 30–32.

Tenorist albanskega rodu, igralec in režiser **Kristaq Antoniu**<sup>8</sup> (Bukarešta, 1907 – Tirana, 1979) je po študiju na buka-reštanski glasbeni akademiji od leta 1939 do svoje smrti živel in deloval v Tirani. Tu je leta 1939 odigral in posnel kot igralec enajst filmov, kot tenorist pa je v buka-reštanski operi med drugimi vlogami pred drugo svetovno vojno in po njej leta 1942 realiziral vlogo Turiduja v operi *Cavalleria rusticana* P. Mascagnija. Med vlogami v filmu (razen pred in po 2. svetovni vojni) je leta 1939 igral v albanskem filmu *Takimi në liqen/Sestanek pri jezeru*.

Pianist **Tonin Guraziu** (Skadar, 1908 – 1999) je zasebno študiral v Bariju in Neaplju. Študij klavirja je zatem končal na bolonjskem konservatoriju leta 1932 z odličnim uspehom. Po vrnitvi v Tirano je zasebno poučeval klavir. V tridesetih letih preteklega stoletja in tudi med drugo svetovno vojno je skupaj s pionirji kultivirane albanske glasbe (Marie Kraja, Thanas Tashko, Mihal Ciko, Kristaq Antoniu) odigral več solističnih koncertov kot pianist. V tistem obdobju je prvič v Albaniji izvedel koncerte z deli velikih svetovnih mojstrov: L. v. Beethovna, W. A. Mozarta, J. S. Bacha, F. Chopina, F. Liszta, C. Debussyja, P. I. Čajkovskega, E. Griega idr. Kot klavirski pedagog je vzgojil več mladih in perspektivnih pianistov (M. Kristidhi, L. Tafaj, R. Radoja idr.). Ob koncu druge svetovne vojne je še napisal kakšno skladbo, npr. *Gorjansko fantazijo* za klavir idr.

Sopranistka **Marie Kraja** (Shkoder, 1911 – Tirana, 1999) je diplomirala iz solopetja na graškem konservatorju v letih 1930–1934. Nastopala je pred in med drugo svetovno vojno ter po njej doma in v tujini. Po vojni je tudi poučevala na akademiji lepih umetnosti v Tirani. Med vojno je nastopala in imela več solističnih recitalov na festivalu Maggio Fiorentino v Firencah in v več središčih v Albaniji.

**Baki Kongoli**<sup>9</sup> (Elbasan, 1913 – Tirana, 1980) je po končanem učiteljsišču v Elbasanu poučeval v Fierju, Lushnjë, Proger blizu Korçëja. Študij violine je končal na italijanskem Conservatorio di Pavia (1931–1937). Na učiteljsišču v Elbasanu je poučeval do leta 1943. Nastopal je kot violinist in bil ves čas med soborci za osvoboditev domovine izpod okupatorjev. Po osvoboditvi je nadaljeval delo kot profesor na učiteljsišču v Elbasanu, kasneje je odšel v Tirano kot vodja komiteja umetnosti in kulture, nato bil odgovoren za glasbeni odsek pri ministrstvu za šolstvo in kulturo, sredi petdesetih let preteklega stoletja je bil tajnik za glasbo pri zvezi pisateljev in umetnikov Albanije, konec šestdesetih let pa je bil imenovan za namestnika direktorja folklornega inštituta.

Glasbeni pedagog in etnomuzikolog **Eftim Dheri** (Drač, 1914 – Tirana, 1977) se je po študiju v Bukarešti leta 1930 vrnil v Albanijo in postal učitelj na meščanski srednji šoli v Draču. Študij za zborovsko glasbo je končal na konservatoriju G. Verdi v

8 Akademia e shkencave e shqipërisë, Fjalor ... 1, str. 81.

Akademia e Shkencave e Shqipërisë, Flajor 2. str. 1334.

9 Sokol Shupo, Enciklopedia e muzikës ..., str. 134–135, 68–70.

Milanu. V letih 1942–1945 je poučeval na pedagoškem učiteljskišću v Prištini, nato je odšel za profesorja glasbe na gimnazijo v Skadru. V tem času je zbral okrog pet tisoč ljudskih pesmi za albanski folklorni inštitut ter napisal več analiz in študij.

**Mustafa Krantja**<sup>10</sup> (Kavajë, 1921 – Tirana, 2002) se je šolal na učiteljskišću v Elbasanu, igral violino, bil član šolskega orkestra in mestnega orkestra Elbasan. Bil je učitelj v Laçu, leta 1940 učitelj v Prištini, nato pa še na gimnaziji v Gjirokastëru. Kot dirigent, ki je diplomiral v Pragi, je bil med drugim tudi šef simfoničnega orkestra Radia Tirana.

**Hysen Pelingu** (Shkodër, 1921 – Tirana, 1997) je potem, ko je nekaj časa študiral na konservatoriju G. Rossini v Pesaru, zaradi vojne vihre prekinil študij in se leta 1942 priključil partizanom v boju proti okupatorju za osvoboditev domovine. Maja 1944 je kljub vsemu uspel izpeljati prvi samostojni pevski recital. S tem delom je nadaljeval tudi po vojni kot koncertant na festivalih in v nacionalnem gledališču opere in baleta v Tirani.

## Entuziazem glasbenih ljubiteljev

Med drugo svetovno vojno je bilo na Kosovu med borci veliko ljubiteljev glasbe, pevcev in (manj) instrumentalistov, ki so peli tudi pesmi revolucionarnih in rodoljubnih vsebin, kot so *Internacionala*, *O punëtorë e punëtore/Delavska pesem*, *Bilećanka*, *Kënga e punës/Pesem o delu*, *Marshi funeral i Leninit/Leninova posmrtna koračnica*, *Kënga e shokut Tito/Pesem tovariša Tita*, *Barikadat proletare/ Proletarske barikade*, *Avanti popolo*, *Fusha, ju fusha/Polja, o, polja*, *Marshi i Frontit popullor/Koračnica narodne fronte*, *Zbudita se vzhod in zahod*, *Rini, rini/Mladina, mladina*, *Marseljeza*, *Kënga e Perlat Rexhepit/Pesem o Perlatu Rexhepiju*, *Dal'ngadalë po vjen behari/Počasi prihaja pomlad*, *Shqiponjat partizane/Partizanski orli*, *Malet me blerim mbulluar/Gozdovi, prekrti z zelenjem*, *Kah na erdhën këta partizanë/Odkod so prišli ti partizani*, *Karaorman planina*, *Kaži bre kaži*, *Mlado Makedonçe*, *Kënga e Tomë Kolës/Pesem o Tomë Kolji* (komandir partizanske enote, padel v Bukoviku pri Gostivaru) idr. Pesmi so peli ne samo v albanskem, marveč tudi v srbskem oziroma hrvaškem, italijanskem in ruskem jeziku, tj. bodisi v izvirnem jeziku, bodisi v prevodih, ki so jih opravili borci sami.

Nekateri med borci so bili tudi dobri pevci, pa čeprav samo ljubitelji, npr. Fahri Ramadani, Minir Canhasi, Deno Grković, Hamit Thaqi, Ymer Pula, Dušan Tomović, Abdyl Gllava, Gani Hoxha, Živka Bogošević (kasneje znana kot šolana pevka), Faik Pruthi, Pavle Furlan, Remzi Dushi idr. V redkih prostih trenutkih niso manjkali niti plesi, kot so npr. *Kolo druga Tita*, *Oj, djevojko Milijana*, ob spremljavi mandoline, čiftelije in kavalla.<sup>11</sup> V letih 1944–1945 so se tem glasbilom pridružili še klarinet, trobenta, harmonika, bobni. Tako so pri nekaterih partizanskih enotah »ustanovili« kar prave male »orkestre«.

<sup>10</sup> Akademia e Shkencave e ... 2, str. 1335.

<sup>11</sup> Gre za izvorne albanske ljudske instrumente, za katere žal nimamo ustreznih (strokovnih glasbenih) prevodov v slov. jeziku (op. urednika; F. Križnar).



Glasbenik in politik Fadil Hoxha

Nekateri borci ljubitelji in entuziasti so pisali tudi poezijo revolucionarnega značaja, ki so ji potem prilagajali različne melodije. Med njimi je tudi **Fadil Hoxha**<sup>12</sup> (Djakovica, Kosovo, 1916 – Priština, 2001). Pred začetkom druge svetovne vojne je bil član skupine komunistov iz albanskega Skadra, vključenih v NOV leta 1941, nosilec vodilnih, tudi najvišjih političnih funkcij, komisar in komandant glavnega operativnega štaba NOV in partizanskih enot za Kosovo, nosilec partizanske spomenice 1941 in reda narodnega heroja. Pred vojno je kot učitelj pisal pesmi, ki jim je podlagal revolucionarne in rodoljubne melodije. V svoji osemkitični pesmi *Oj Kosovë, oj nëna jonë/ Kosovo, mati naša* je orisal težko stanje na Kosovu v času fašistične okupacije in obenem spodbujal bojevnike za boj proti okupatorju do zadnjega diha. Tej pesmi je priredil melodijo *Pesmi o Čapajevu*, ki so jo soborci hitro sprejeli in jo peli v kosovskih vojaških enotah – odredih Zejnel Hajdini, Emin Duraku, v Šarskem odredu in v bataljonu Bajram Curri. V svoji drugi pesmi *Jemi vëllazër pionierë/Smo bratje pionirji* je prilagodil melodijo albanske pesmi *Me shami, xhamadan të kuq/Z rdečo ruto in telovnikom*, ki naj bi dobro zvenela. Predelal je tudi srbski oz. hrvaški pesmi *Vanja* in *Mali i Sharrit/Šar planina*, ki so ju pogosto peli kosovski borci, obe pa sta bili popularni v kosovskih vojaških odredih in bataljonih.

**Hamit Thaqi** (Vaksincë, Makedonija, 1924) je bil že pred drugo svetovno vojno član ZKJ, od leta 1941 član KPJ in udeleženec NOV, komisar 3. bataljona sedme albanske brigade Makedonije in nosilec partizanske spomenice 1941. Že kot dečka sta ga v njegovem rojstnem kraju, v šoli, kot člana zbora velike skopske medrese in v prištinski gimnaziji, med NOV in kasneje, spremljala pesem in glasba. Smrt narodnega heroja Emina Durakuja decembra 1942 ga je spodbudila, da je napisal pesem, posvečeno temu rodoljubnemu ideologu, z naslovom *Pesem o Emini Duraku* v sodelovanju s soborcem Vehapom Shitom, ki jo je zapel na melodijo popularne makedonske in internacionalne pesmi *Bolen mi leži Mile Pop Jordanov*. To pesem so nato peli že v prvih dneh januarja 1943 in je bila priljubljena med

<sup>12</sup> Muzika i muzičari ..., prav tam, str. 205–206, 335–336.

borci, ki so spoštovali Emina Durakuja. Peli so tudi revolucionarno pesem *Avanti popolo* (v italijanščini).

Ko je v spopadih pri vasi Livoč umrl soborec Musa Zajmi, je napisal revolucionarno pesem *Kosova e gjerë/Široko Kosovo*, ki ji je podložil srbsko melodijo Svrljiška brda. Na isto melodijo naj bi peli tudi *Këngë për Hysni Zajmin/Pesem o Hysniju Zajmiju*, padlem skupaj s Hajrom Plavo.

Borec **Xheladina Hana** (Djakovica, 1918 – Priština, 1948) je napisal pesem z naslovom *Këngë për Hysni Zajmin/Pesem o Hysni Zajmiju*, ki govori o tem Zajmiju, padlem skupaj s Hajrom Plavom v Črni gori leta 1944. To pesem naj bi peli na melodijo srbske pesmi *Svrljiška brda*.

Tudi književnik, pesnik, diplomant francoščine v Parizu in borec **Zeqirja Rexha** (Gjakovë/Djakovica, 1910 – Tirana, 1972) je svoji pesmi *Elif senja 40/Elif leto 40* podložil neki albanski napev. Prav tako so bile znane in priljubljene pesmi *Hajdar Dushi dhe dëshmorët e Kalasë së Dodës/Hajdar Dushi in žrtve pri Kalaja e Dodës*, *Ku kam vajzen, ku kam djalin/Kje mi je hči, kje sin*<sup>13</sup> in *Himni i Këshillit Nacional-Çlirimtar/Himna narodno-osvobodilnega odbora*, ki so jih borci peli v glavnem na melodije ruskih revolucionarnih pesmi.



Narodna heroja nekdanje Jugoslavije Boro Vukmirović in Ramiz Sadiku (desno)

Pesem *Oj Shqipëri/Oj, Albanija* je napisal narodni heroj **Ramiz Sadiku** (Pejë/Peć, Kosovo, 1915 – Landovica pri Prizrenu, 1943) v pečkem zaporu, potem ko je Italija napadla Albanijo.



Akademik, mag. Zeqirja Ballata (roj. 1943; foto Tihomir Pinter, 1995)

## # Viri in literatura

1. Akademia e Shkencave e Shqipërisë, Fjalor ... 1.
2. Akademia e Shkencave e Shqipërisë, Fjalor 2.
3. Akademia e Shkencave e Shqipërisë, Fjalor Enciklopedik shqiptar I. Tiranë, 2008.
4. Ballata, Zeqirja. Gjurmeve të muzës.
5. Ballata, Zeqirja. Gjurmeve të muzës, OPGBG »Rilindja«. Prishtinë, 1987, Muzika gjatë luftës
6. Nacionalçlirimtare.
7. Muzika i muzičari v NOB. Srboštampa, Beograd, 1982.
8. Shoqata e kompozitorëve e kosovës, Këngë korale revolucionare, Prishtinë, 1984.
9. Sokol Shupo, Enciklopedia e muzikës Shqiptare, Vëllimi I.

<sup>13</sup> Gl. Shoqata e kompozitorëve e kosovës, Këngë korale revolucionare, Prishtinë, 1984.

# Od IRAM-a do BuzAr-a – zgodovina digitalnega arhiviranja glasbene kulturne dediščine v Makedoniji

## Povzetek

IRAM (Inštitut za raziskovanje in arhiviranje glasbe) je presenetljiv primer digitalnega arhiva, ki temelji na navdušenju ustanovitelja Dimitrija Bužarovskega in skupine mladih makedonskih znanstvenikov. Digitalizacija osmih zvočnih in prepisov zbirk balkanskih kultur in tradicij (glasba, pripovedi, narečja), ki so jih zapisali vodilni makedonski etnomuzikologi in jezikoslovci v letih od 1950 do 1980, in štiri video zbirke s Kosova in zahodne Makedonije, ki so jih zabeležili 2009–2011, kar sodi med bogato multimedijsko gradivo, ki je shranjeno v tem arhivu. Leta 2012 je bila njegova vsebina prenesena na BuzAr (Arhiv Bužarovskega) z namenom, da se ohrani vitalnost in dolgo življenje digitaliziranih artefaktov.

**Ključne besede:** Iram, BuzAr, digitalno arhiviranje, glasbena kulturna dediščina, Dimitrije Bužarovski.

Ko je leta 1999 Dimitrije Bužarovski utemeljeval idejo o Inštitutu za raziskovanje in arhiviranje glasbe (IRAM), si še nihče ni predstavljal, da bo iz nje vzniknil velik projekt, ki bo zaznamoval novo obdobje v muzikološkem in etnomuzikološkem krogu makedonske glasbene kulture v prvem desetletju novega

*From IRAM to BuzAr – a history of digital archiving of music cultural heritage in Macedonia*

## Abstract

IRAM (Institute for Research and Archiving of Music) is an astonishing example of a digital archive based on the enthusiasm of his founder Dimitrije Bužarovski, and that of a group of young Macedonian scientists. The digitisation of eight audio and transcription collections of Balkan cultures and traditions (music, tales, dialects and customs) recorded by the leading Macedonian ethnomusicologists and linguists 1950–1980, and four video collections from Kosovo and Western Macedonia recorded 2009–2011, are among the richest multimedia materials stored in this archive. In 2012 its contents were transferred to BuzAr (Buzarovski Archive), to keep the vitality and longevity of the digitized artifacts.

**Keywords:** IRAM, BuzAr, digital archiving, musical cultural heritage, Dimitrije Bužarovski.

tisočletja. Čeprav je bila glavna dejavnost IRAM-a zamišljena kot prenos glasbene kulturne dediščine iz analogne v digitalno obliko, je IRAM prav kmalu postal središče, okrog katerega – poleg digitalnega arhiviranja samega – raste in se razvija popolnoma nov sklop znanstvenih, izobraževalnih in umetniških

dejavnosti. Pionirski poseg v digitalizacijo zvočne kulturne dediščine se je kmalu razširil na grafične, besedilne in avdiovizualne vsebine, ki omogočajo nadaljnje raziskave na področju vseh znanstvenih disciplin, ki se ukvarjajo s fenomenom glasbene kulture.

Gotovo je, da je tako opredmeteno idejo lahko postavila na noge le izjemno kompleksna oseba, ki je že imela znanje in dolgoletne izkušnje pri delu z analogno in digitalno tehnologijo obdelave zvoka, dizajniranja studija (delovnega prostora) in njegovega infrastrukturnega opremljanja ter vzdrževanja; ki se je ukvarjala z izobraževanjem in usposabljanjem znanstveno-raziskovalnega osebja za delo z novimi tehnologijami; in ki je, povrh vsega, imela za seboj bogato znanstvenoraziskovalno oziroma muzikološko dejavnost. Ob upoštevanju, da je bila ideja takrat še povsem nova, je to pomenilo projekt, ki je terjal tehnične, materialne in človeške vire, na koncu pa tudi podjetniški duh in osebnost, sposobno najti finančna sredstva in združiti vse te vire v en sam, učinkovit mehanizem.

Zaradi vsega navedenega IRAM vse do danes istovetijo z imenom Dimitrija Bužarovskega, ki je bil ves čas tudi njegov upravitelj. Leta 2012 je dal IRAM preimenovati v BuzAr (Arhiv Bužarovskega), kar naj bi zagotovilo njegov nadaljnji obstoj, ki bi tako postal neodvisen od lokalnih gospodarskih pretresov in sprememb v kulturni politiki. S tem se je nadaljevala vitalnost tega arhiva, ki je dokazal, da je na podlagi entuziazma in prostovoljstva ob hkratnem profesionalnem delu in odnosu do raziskovanja in arhiviranja vendarle mogoče doseči rezultate, ki daleč presegajo to, kar počno državne subvencionirane institucije. Med najbolj pomembnimi priznanji za dosedanje rezultate IRAM-a je verjetno dejstvo, da ga je dr. Dietrich Schüller, dolgoletni direktor najstarejšega zvočnega arhiva na svetu (Phonogrammarchiv, Österreichische Akademie der Wissenschaften), v poročilu *Audiovisual research collections and their preservation* (2008: 26, 27) uvrstil med največje poklicne arhive v Vzhodni Evropi. Ob tem kaže poudariti, da prostovoljstvo in navdušenje, ki sta glavni značilnosti tega arhiva, nista – po mnenju Bužarovskega – nekaj novega, saj je bil že pred njegovim nastankom in je danes prav tako levji delež raziskovalnega dela v družboslovju in humanistiki zasnovan na istem načelu. Prepričan je, da je projekt le nadaljevanje osebne vneme in delovnih naložb, ki so jih prispevali etnomuzikologi, folkloristi in jezikoslovci pri zbiranju in snemanju kolekcij, ki so bile digitalizirane v IRAM-u oziroma v BuzAr-u.

Zato smo se odločili predstaviti v tem besedilu edinstveno dejavnost digitalnega arhiva IRAM/BuzAr, ki je dala in še daje odlične rezultate in s tem prispeva k ohranitvi kulturne dediščine v regiji. Glede na dejstvo, da kompleksnost gradiva onemogoča – vsekakor pa otežkoča – idealno klasificiranje, smo uporabili kombinacijo kronološkega pristopa in klasifikacije po posameznih vprašanjih.

## 1 Začetki, Macedonian Music Council in mmc.edu.mk

Leta 1996 je Buzarovski ustanovil Makedonski glasbeni svet (Macedonian Music Council), ki takoj postal član IMCA (International Music Council, UNESCO). Nosilna ideja je bila združiti vse institucije, ki se v Makedoniji ukvarjajo z glasbo, v eno telo, ki bi lahko pomenilo močan lobi pri oblikovanju glasbenokulturne politike v državi. Kljub dejstvu, da so vse večje institucije (Fakulteta za glasbo, Makedonska filharmonija, Makedonska opera in balet, festivali Ohridsko poletje, Skopsko poletje in Skopski jazz festival, Zveza skladateljev, Zveza izvajalcev glasbe, Združenje glasbenih učiteljev, Glasbena mladina) privolile v to in sprejele udeležbo, je kmalu začelo upadati zanimanje članic za sodelovanje in skupne akcije, medtem ko se je delo MMC-a zreduciralo na volontersko vzdrževanje prve makedonske spletne strani mmc.edu.mk. Oblikovanje domene januarja 1997 z namenom promotivne dejavnosti (podobno dejavnostim glasbeno-informacijskih središč v drugih državah) ima pionirski pomen za distribucijo informacij o glasbenem življenju v Makedoniji na svetovnem spletu. Pozneje, najprej IRAM, nato pa BuzAr, prevzame domeno in njeno vzdrževanje do julija 2014.

Univerza v Pittsburghu (ZDA) je domeni omogočila brezplačno gostovanje na svojem strežniku, k čemur je še zlasti pripomogel prof. dr. George Mitrevski, ki je bil v tistem času gostujoči profesor na Univerzi sv. Cirila in Metoda v Skopju. Dr. Mitrevski je prav tako pomagal oblikovati prvo stran, navigacijo in uporabo FTP-storitev za redno posodabljanje spletne strani. Leta 1998 so mmc.edu.mk namestili na strežnik UNET v Skopju, ki je prav tako brezplačno gostil stran do januarja 2003. Registracijo domene so dokončno opravili leta 1998 (prejšnji naslov je bil del UP-strani). Od leta 2003 domeno mmc.edu.mk gosti makedonski Telekom, ki je dal na voljo tudi brezplačno uporabo svojega avdio in video strežnika (Bužarovski 2007: 2).



Dimitrije Bužarovski v glavnem studiu (2008)

Poleg Bužarovskega se veliko dodiplomskih in podiplomskih študentov ter doktorandov udeležuje dizajniranja in vzdrževanja posameznih delov strani. Zasnovana kot statična spletna stran je ostala v bistvu nespremenjena vse do danes – predvsem zaradi zelo ugodne in hitre navigacije. Poleg tega je njena dolgoletna prisotnost na svetovnem spletu prispevala svoje k visoki bonitetni oceni indeksiranih strani. Še posebno pomembno je, da je samo tri leta po namestitvi stran postala največja baza makedonske glasbene kulture in aktualnih dogodkov na internetu (Prav tam: 3).

Angleški jezik je bil že na začetku izbran kot lingua franca, kar je prav tako prispevalo k uspešni distribuciji strani, medtem ko je bilo prvo gradivo v makedonščini postavljeno leta 2006. Sčasoma – zlasti ko sta se pojavila prvi avdio in video – je bilo treba stran sproti predelovati zaradi omejenosti prostora na strežniku; zato je bilo kar precej gradiva prenesenega v arhiv. Vendar že samo oblikovanje digitalne podatkovne baze z informacijami o makedonski glasbeni kulturi nedvomno vodi k nadaljnji digitalizaciji kulturne dediščine, kar dodatno priča o sistematičnosti Bužarovskega pri načrtovanju dejavnosti, ki jih je imel za ključne v razvoju makedonske glasbene kulture.

Kot glavna komunikacijsko-informacijska povezava z javnostjo in vsemi zainteresiranimi uporabniki je stran [mmc.edu.mk](http://mmc.edu.mk) odigrala zelo pomembno vlogo pri spodbujanju in širjenju idej IRAM-a/BuzAr-a. Njen razvoj v celoti odraža stopnje razvoja informacijske tehnologije:

- besedilne datoteke in grafi (1997),
- fotografije (2000),
- avdio mp3- in MIDI-datoteke (2002),
- avdio streaming datoteke (format Real Audio G2) (januar 2003),
- video datoteke (oktober 2003),
- video streaming datoteke (januar 2005) (Prav tam: 2).

V njej so se pojavljali različni deli, ki – po drugi strani – kažejo na zelo široko in bogato dejavnost IRAM-a/BuzAr-a:

- študentski internetni radio (prva oddaja 24. januarja 2003; vsebuje 112 radijskih oddaj v formatih Real Audio G2 ali mp3),
- kronika filmov (prvi video objavljen 14. oktobra 2003; vsebuje več kot 170 kratkih filmov v formatu QuickTime Movie MPEG-1, o koncertih, konferencah, predstavitev, zagovorih disertacij itd.),
- konference (prva konferenca 22. novembra 2001; vsebuje elektronske izdaje besedil osemnajstih mednarodnih konferenc v organizaciji IRAM-a/BuzAr-a, v formatih html in pdf),
- film *Tempus v Makedoniji* (prvi film v streaming video formatu, v dolžini 60 minut),
- informacije o skladateljih, izvajalcih, muzikologih in etnomuzikologih iz Makedonije,
- vodnik skozi glasbene dogodke (najave dogodkov v makedonskem glasbenokulturnem življenju),

- digitalna knjižnica knjig, kritik, esejev in člankov, diplomskih nalog, magistrskih tez in doktorskih disertacij v formatu pdf,
- publikacije – avdio povezava z melogramsko zbirko Firfova – CD-ROM 1 (odlomek),
- mednarodno tekmovanje mladih glasbenikov Ohridski biseri,
- Western Balkan Project in Music Education – Winter School 2006.

Od leta 2012 je BuzAr popolnoma prevzel vzdrževanje strani, pri čemer je zasnovana nova glavna stran z logotipom ter objavo novic in povezav do drugih delov, in sicer za video (Flash Video, format FLV, vgrajen v html), avdio, kritike, knjige, znanstvena besedila in življenjepisi Bužarovskega.

Julija 2014 je dobil BuzAr novo domeno [buzar.mk](http://buzar.mk).

## 2 Prvo snemanje in prvi CD

Takoj po izvolitvi za dekana FMU (Fakultete za glasbo)<sup>1</sup> leta 1995 (bil je dekan v dveh mandatih, 1995–1997 in 1997–1999) se je Bužarovski močno angažiral pri pospeševanju intenzivnosti vseh njenih dejavnosti. Z odpiranjem magistrskega študija je začela fakulteta razvijati magistrski program Menedžmentv kulturi in umetnosti, prva na Balkanu pa je odprla tudi doktorski študij kompozicije in interpretacije. V tem smislu izstopa strategija Bužarovskega za postopno višanje ravni univerzitetnega orkestra in pevskega zbora, ki kar kmalu začneta izvajati repertoar z visokimi umetniškimi zahtevami (Stravinski, Prokofjev, Hindemith, Wagner idr.). Razvoj obeh ansamblov FMU je zaokročila kompletna postavitev odrskega dela, komične opere *Despina in Mister Dox* (op. 35 Bužarovskega); opera je spomladi 2001 doživela kar devetnajst izvedb v Makedoniji in v Wiener Kammeroper.

IRAM je rezultat planske strategije Bužarovskega in se smiselno vklaplja v njegove načrte za oživljanje celotne dejavnosti FMU v Skopju; to je, da z IRAM-om kot inštitutom, v katerem naj bi postopoma digitalizirali zvočno kulturno dediščino (vendar bi sproti snemali tudi dogodke iz sodobne glasbene kulture), lahko FMU integralno zaokroži svojo izobraževalno, ustvarjalno in znanstveno dimenzijo. Leta 1999 je Bužarovskemu uspelo od Evropske komisije dobiti prvi Tempus Project (gre za JEP 13567/1998, konzorcija, ki ga sestavljata Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten iz Haaga in Trinity College of Music z University of London); ta mu je omogočil dobaviti opremo za prvi studio in pripraviti otvoritev oddelka za sonologijo, ki je sprejel prve študente v študijskem letu 2000/01.

Cilji programa so usposabljanje študentov iz teoretičnih in pedagoških oddelkov za delo z elektronskimi in računalniškimi napravami v teoriji in izobraževanju, usposabljanje študentov

<sup>1</sup> Fakultet za muzička umetnost, op. p.



za snemanje in arhiviranje glasbe ter usposabljanje skladateljev za ustvarjalno delo z elektronskimi in računalniškimi napravami (Bužarovski 2002a: 4). Omenjeni prvi studio je vseboval veliko različnih analognih in digitalnih naprav, med njimi računalnike Power Macintosh G3 in G4, programsko opremo Logic Audio in Pro Tools, Yamaha mixer O2R, naprave DAT in ADAT ter konfiguracijo Capybara/Kyma. Bužarovski je urednik prvega učbenika *Od naravnih do računalniških zvokov in tonov* za ta oddelek, kot tudi prve izdaje knjige *Angleško-makedonski slovar tehničnih terminov s področja obdelave zvoka*; obe deli sta izšli leta 2000.

Simbolično prvo snemanje z novo opremo in v novem studiju je bilo opravljeno 4. septembra 2000. Posneli so koncert, na katerem je Bužarovski premierno izvedel svoja *Nokturna* (op. 49 za klavir). Danes je slišati zanimivo, da je pred koncertom sam pripravil snemalno opremo, vklopil računalnik za snemanje (v Logic Audio v 3.5) in stopil na koncertni podij (ob tem, da je studio dve nadstropji pod koncertno dvorano). Kmalu je izšel tudi prvi CD o tem zgodovinskem dogodku (Bužarovski 2003a: 8).

### 3 Začetek digitalizacije – Kolekcija Firfov

Poleg snemanja omenjenega koncerta je na dejavnosti arhiva odločilno vplival še drug dogodek: digitalizacija *Kolekcije Firfov*, ki kot prva večja sistemsko organizirana digitalizacija analognih nosilcev na Balkanu potrjuje standardne procedure, ki jih predpisuje IASA (International Association of Sound and Audiovisual Archives), in uveljavlja idejo o čim hitrejši, nujni potrebi zaščite zvočne kulturne dediščine. Tako pridobljene izkušnje so odločilno vplivale na digitalizacijo drugih kolekcij, ki so danes v arhivu.

Osebni stiki in poznanstva Dimitrija Bužarovskega z družino Firfov, ki je arhivu brezplačno odstopila vse gradivo (ka-

sete in zapiske s podatki), so prispevali k izboru te kolekcije za ta pionirski digitalizacijski podvig (Prav tam: 3). Da bi zagotovil potrebno tehniko in spremno strokovno pomoč, se je Bužarovski prijavil in pridobil še dva mednarodna projekta: TEMPUS (JEP 15019–2000, z istim konzorcijem) in SCOPES (2000–2003 SNF) v sodelovanju z Musikethnologisches Archiv der Universität Zürich. Sodelovanje dr. Ernsta Lichtenhahna in dr. Dietera Ringlia iz züriškega arhiva je bilo zelo koristno pri premoščanju etnomuzikoloških problemov, ki so se pojavljali med digitalizacijo (Bužarovski 2002a: 5, 6).

V končni, digitalizirani verziji vsebuje *Kolekcija Firfov* 1.362 ljudskih pesmi in plesov ter 383 melogramov ljudskih pesmi. V avdio tehniki je digitaliziranih 44,1 kHz/16 bit SDII datotek, kar skupaj znaša 29,47 GB, razporejenih na 129 avdio datotek v skupnem trajanju 45 ur, 38 minut in 18 sekund. Poleg kopij na trdih diskih so posneti tudi trije kompleti CD; dva sta deponirana v Musikethnologisches Archiv, eden se nahaja pri družini Firfov.

Približno ob istem času je Bužarovski navezal stik tudi z dr. Dietrichom Schüllerjem, čigar ekspertiza in pomoč sta bili ključnega pomena pri prenašanju potrebne dokumentacije in standardov za digitalno arhiviranje zvoka, ki jih je Bužarovski naknadno detajlno obdelal v knjigi *Temelji digitalnega arhiviranja zvoka* (2002). Ta knjiga, skupaj z drugo izdajo prej omenjenega *Slovarja tehničnih terminov s področja obdelave zvoka* (2001), ni bila namenjena le študentom sonologije, temveč je prispevala k širši afirmaciji problema digitalnega arhiviranja glasbene kulturne dediščine (Bužarovski 2002: 1, 2). S tem namenom je Bužarovski odstopil dvesto izvodov knjige Svetu za radiodifuzijo Republike Makedonije za nadaljnjo distribucijo vsem radijskim postajam v Makedoniji, katerih arhivi so še v analognem formatu.

Vzporedno z digitalizacijo primarnih artefaktov je Bužarovski dojel potrebo po zbiranju oziroma snemanju dopolnilnih gradiv (zlasti videov), ki imajo nalogo omogočiti lažjo analizo in pravilno tolmačenje temeljnega gradiva. S tem namenom si je jeseni 2001 omislil prvo digitalno kamero (Sony DCR-TRV30) in DV Recorder (Sony GV-D300), s katerima je snemal in montiral prve Kronike IRAM-a (prvo posneto montirano gradivo poroča o IRAM-ovi londonski konferenci *Reflections on Macedonian Music – Past and Future* iz leta 2001) (Bužarovski 2003a: 6). Kronike IRAM-a so postale pomemben poročevalec o IRAM-ovih in tudi drugih dogodkih; iz njih je nastal zelo pomemben video arhiv makedonske glasbene kulture v prvem desetletju novega tisočletja (čez 170 kratkih dokumentarnih videov). Leta 2002 začne Bužarovski snemati tudi prve večje dokumentarne filme, ki so bili dokončani in javnosti predstavljeni leta 2003. Trije filmi se nanašajo na udeležence v nastajanju *Kolekcije Firfov* (filmi *Gjorgji Donevski*, *Baččorki* in *Kosturčanki*), medtem ko četrti predstavlja družino Sandžakovski, iz

katere izhaja eden najpomembnejših skladateljev makedonske duhovne glasbe, Kalistrat Zografski (1830?–1914).

Prva, že prej omenjena, IRAM-ova mednarodna konferenca (organizirana na Trinity College of Music v Londonu) je ponudila še eno, zelo pomembno fronto za predstavljanje raziskovalnih rezultatov, izmenjavo mnenj z mednarodno znanstveno skupnostjo in afirmacijo ter spodbudo za mlade znanstvenike, ki so sodelovali pri projektih IRAM-a. Dne 24. januarja 2003 so predvajali prvo oddajo internetnega študentskega radia, ki je tako ponudila še eno obliko zbiranja gradiva o makedonski glasbeni kulturi in tudi promocijo IRAM-ovih dejavnosti. Tako so se z digitalizacijo primarnih avdio posnetkov, skeniranjem fotografij, partitur, besedil in drugih grafičnih gradiv, snemanjem videov, organiziranjem mednarodnih konferenc, oddajo internetnega študentskega radia in predstavitvijo vseh teh dejavnosti na spletni strani mmc.edu.mk, zaokrožile dejavnosti IRAM-a.

Vse te dejavnosti so terjale ustrezno tehnično opremo, tako da je do leta 2003 Bužarovski načrtoval, instaliral in trajno vzdrževal kar tri studije. Opremljeni so bili z Macintoshovimi računalniki G3 i G4 s programsko opremo Pro Tools (Digi 001), Logic Audio, Final Cut Pro 3 in Sibelius 1.4, z dvema Yamahinima miksetama O2R, s stroji DAT i ADAT, z vmesniki, MIDI kontrolerji, visokokakovostnimi mikrofoni in drugo avdio tehniko za produkcijo in reprodukcijo zvoka (Prav tam: 13).

Za potrebe arhiviranja je bilo treba priskrbeti ustrezno reprodukcijsko analogno strojno opremo. Pri konfiguriranju studi-

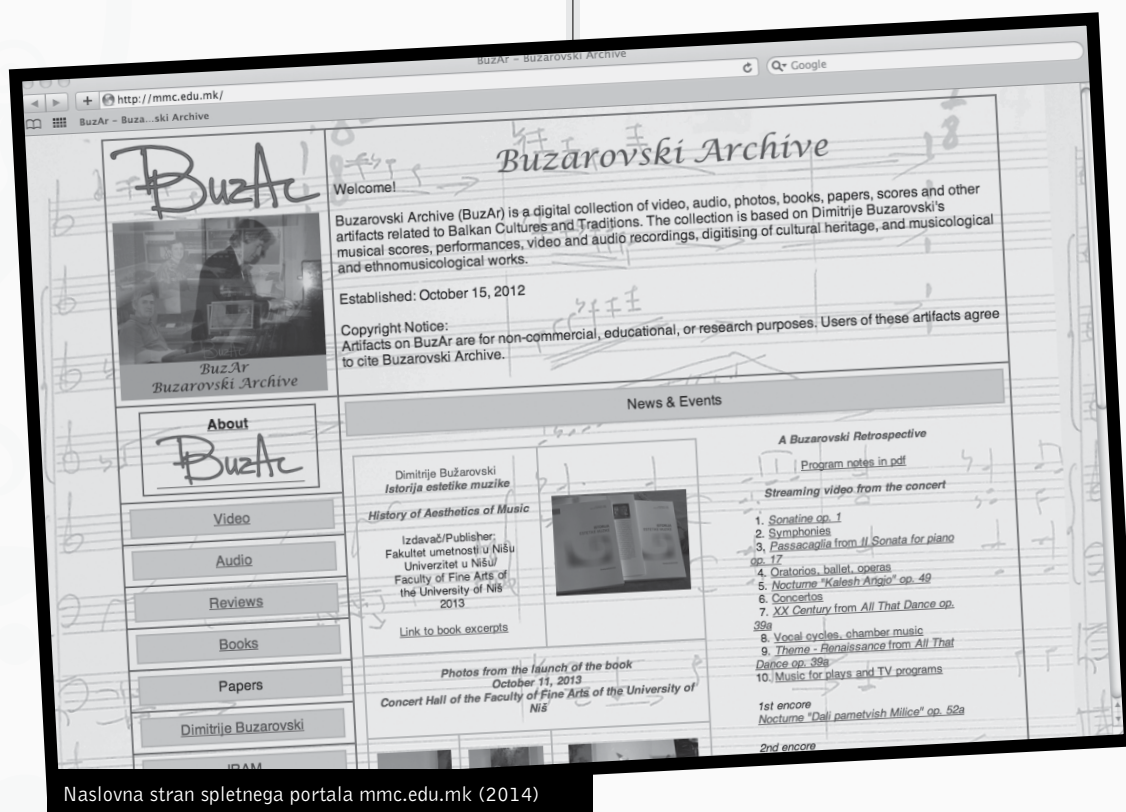
jev so bili zagotovljeni dvokanalni magnetofon 38/19 Revox, štirikanalni magnetofon 19/9,5 Tandberg, gramofon AKAI, kasetofon Marantz in 16-mm filmski projektor. Studiji so med sabo povezani z omrežjem Ethernet, ki omogoča idealno komunikacijo in prenos gradiva.

## 4 Širjenje dejavnosti

Fascinantne izkušnje in rezultati ob digitalizaciji *Kolekcije Firfovo* so v kratkem našli nadaljnjo rabo pri digitalizaciji *Kolekcije Vidoeski*; Božidar Vidoeski (1920–1998) je bil eden utemeljiteljev makedonske lingvistike in eden prvih makedonskih dialektologov. To je bil hkrati začetek digitalizacije govornih gradiv (3.600 minut makedonskih dialektov, ljudskih pripovedk, šeg itd.). Center za pokrajinsko lingvistiko Makedonske akademije znanosti in umetnosti je odstopil (za digitalizacijo) 53 kaset; kmalu nato pa so, navdušeni nad rezultati digitalizacije kaset, našli še 12 trakov (Bužarovski 2004: 7, 8); gre za najstarejše terenske avdio posnetke na magnetofonskih trakovih iz Makedonije, nastale na področju Štipa in Kočanov leta 1952. Material je še dodatno pomemben, ker je bil del nastopajočih in posnetih informantov rojen še v devetnajstem stoletju, s čemer so dobljene dragocene informacije o življenju v Makedoniji v otomanskem obdobju (Bužarovski 2005: 5).

V naslednjem obdobju se obeta digitalizacija še nekaj avdio kolekcij:

- *Kolekcija Badev* (359 pesmi); Nikola Badev (1918–1976) je bil ljudski pevec in zbiralec ljudskih pesmi;
- *Kolekcija Brzanov* (pesmi, govor in drugo gradivo, 68 melogramov); Mile Brzanov (1943–1997) je bil etnomuzikolog;



Naslovna stran spletnega portala mmc.edu.mk (2014)



- *Kolekcija Penušliški* (3.300 minut govornega gradiva, pesmi, predstavitev ljudskih glasbil, makedonski dialekti, ljudske pripovedi, običaji itd.; glej Dimkov 2008); Kiril Penušliški (1912–2004) je bil utemeljitelj makedonske folkloristike in filolog.

*Kolekcija Brzanov* (podobno kot tudi *Kolekcija Firfov*) vsebuje poleg avdio gradiva še 68 melogramov. Začetek digitalizacije melogramov je povezan s *Kolekcijo Firfov*. Kot smo že omenili, je Bužarovski prejel od družine Firfov 383 melogramov; en del je bil evidentno povezan z avdio kolekcijo (Mitevka 2005, Bužarovski 2010). To gradivo je omogočilo standardizacijo procedure digitalizacije melogramov, vključno s skeniranjem izvirnega melograma in njegovim zapisovanjem v notno programsko opremo.

S tem so se odprle tudi nove perspektive v zvezi s procesom melografitiranja, kajti zapisovanje v notno programsko opremo omogoča MIDI zapis, ki s tem postane pomembno orodje za znanstveno analizo digitaliziranih gradiv. Na splošno lahko rečemo, da je proces digitalizacije še posebno pomemben za nadaljnjo kvantitativno analizo temeljnih gradiv (glej Bužarovski 2002b). Tako na primer Bužarovski uporablja spektralno analizo za določanje natančne višine pri izvajanju ljudskih pesmi istega ali različnih pevcev v različnih časovnih obdobjih (več o tem v besedilu *Vračanje h Kolekciji Firfov: ustna tradicija po tridesetih letih*, Bužarovski 2003b). Po mnenju Bužarovskega je spektralna analiza najnatančnejši grafični zapis, ki – na določen način – naredi melograme odvečne. Omejitve notacije pri predstavljanju mikrotonov, ritmičnih svoboščin in posebnosti različnih interpretacij – zlasti predstavljanje glasbenih okraskov ipd. – peljejo k rezultatom, ki so lahko bistveno različni od posnetega izvornika (kar je mogoče ponazoriti z MIDI izvajanjem partitur melogramov). V tem smislu je melogram le orientir, ki ima, brez poznavanja „izvajalske kode«, zelo limitirano uporabno vrednost. Po Bužarovskem je z uporabo spektralne analize digitaliziranih avdio zapisov ta problem rešen, ker je pač dobljena natančna grafična kopija primarnega artefakta. In vendar, poleg skeniranja melograma vztraja Bužarovski tudi na izdelavi prepisov v notnih procesorjih, s čemer lajšamo MIDI analize in proces branja nasploh, zlasti kar zadeva besedilo pesmi.

Poleg že omenjenih melogramov iz melogramskih delov *Kolekcije Firfov* in *Kolekcije Brzanov* bodo v prihajajočem obdobju digitalizirane tudi druge melogramske kolekcije, in sicer:

- kolekcija turških makamov in usulov (319 melogramov), ki so vključeni v knjigo *Tonski sistem turške glasbe* Aide Islam (2007);
- *Kolekcija Linin* (761 melogramov, 32 statij, 63 skladb in 53 orkestracij ljudskih pesmi); Aleksandar Linin (1906–1998) je bil makedonski etnomuzikolog.

Izkušnje, pridobljene s snemanjem dokumentarnih videov, so uporabljali pri snemanju novih folklornih gradiv, zlasti pri delu na terenu. Tako so bile v obdobju 2009 do 2011 posnete štiri nove video kolekcije:

- *Kolekcija glasbenih tradicij planinske regije Karadak*, opremljena s 26 melogrami,
- *Kolekcija ženskih ženitovanjskih pesmi iz vasi Simnica, Gostivarska regija*, opremljena s 39 melogrami,
- *Kolekcija otroških glasbenih ljudskih plesov s Kosova*, opremljena s sto melogrami, z detajlnimi pojasnili gibanja in strukture plesov,
- *Kolekcija otroških glasbenih ljudskih plesov albanskega prebivalstva iz Pologa*, opremljena s 73 melogrami, z detajlnimi pojasnili gibanja in strukture plesov.

Kot smo že omenili, je bilo – vzporedno z zbiranjem in digitalizacijo primarnega gradiva – izboljšano tudi zbiranje metapodatkov oziroma procesa anotacije in katalogizacije. Video in avdio gradivo v IRAM/BuzAr-ovih arhivih spremljajo katalogi, izdelani po mednarodnih standardih; nekateri med njimi sestojijo iz več kot 60 polj, z zapisi v latinici (ob adekvatnih standardih aliteracije) (Bužarovski 2006: 5).

Pri vsakdanjih dejavnostih IRAM-a/BuzAr-a so enako pozornost posvečali tudi sprotnemu dokumentiranju sodobnih dogodkov. K nadaljnjemu pospeševanju dejavnosti je prispeval prevzem tretjega Tempusovega projekta (JEP 17088–2002 – Multimedialni program), s čemer je opremljen tudi četrti studio (med novo programsko in strojno opremo so računalnik Macintosh Pro G5, Final Cut Pro 4, Sony DCR-VX2000 in že pereče nujni svetlobni park). Tako obogatena tehnika je omogočila avdio snemanje 120 koncertov. Del koncertov je posnet tudi zunaj poslopja FMU: v dvorani Doma armade, Sabornega hrama (stolnice) in katoliške cerkve v Skopju (Bužarovski 2005: 2). Del koncerta je posnet tudi kot kompletni video z več kamerami in zelo natančno montažo. Tako so npr. 6. decembra 2004 posneli simfonični orkester FMU v dvorani Doma armade s sporedom *The Young Person's Guide to the Orchestra* Benjamina Brittna in *Pictures at an Exhibition* Musorgskega/Ravela. Poleg omenjenega obstajajo tudi video posnetki koncerta tega ansambla z Ravelovim *Klavirskim koncertom* v G-duru in Franckovo *Simfonijo v d-molu*, kot tudi dobrodelnega koncerta komornih izvajalcev, namenjenega pomoči psihiatrični bolnišnici v Skopju (vsi iz leta 2005). Prvi IRAM-ov samostojni video program je bil posnet s turškim folklornim ansamblom Yeni Yol leta 2004 (Prav tam: 3, 4).

Oddelek za video dejavnosti arhiva trajno snema:

- cikle portretov doajenov makedonske glasbene kulture v letu 2013 (Ljubomir in Vera Brandolica, Zoran Dimitrovski, Aleksandar Džambazov in Jordan Canevski iz leta 2011, in Ivan Kočarov, Snežana Anastasova-Čadikovska in Evuška Trpkova-Elezovikj) ter

- glasbene spote iz žanra umetniške glasbe v letu 2014 (*Syrinx* Zografskega z Biljano Kamčevo, flavta; Telemannovo *Fantasia II* z Danielo Petkosko, flavta; *Pan, Niobe and Bacchus* Benjamina Brittna s Tankico Mitevo, oboa in *Estudio Virtuoso Flamenco n.1* Krzysztofa Zgraje s Strašom Temkovim, flavta).

K številnim dejavnostim arhiva nedvomno prispevajo tudi radijske oddaje internetnega študentskega radia (doslej skupaj 113), ki prav tako vsebujejo zelo pomembno arhivsko gradivo, med njimi zlasti portrete skladateljev in izvajalcev.

Sčasoma je IRAM prerasel v »vodilno institucijo za promocijo novih idej«, ki je »s svojimi impresivnimi dosežki vzburkala letargično znanstvenoraziskovalno sceno v Makedoniji« (Bužarovski 2003a: 2). Uspah IRAM-a je bil v mnogočem rezultat vključevanja mladega raziskovalskega kadra, ki je volontersko, z veliko vnemo, z odprtim duhom, svežimi idejami in zelo pozitivnim delovnim vzdušjem prispeval k bogatemu arhiva digitaliziranega gradiva. Povezovanje digitalizacije z več kot petdesetimi končanimi magistrskimi tezami in doktorskimi disertacijami pa še bolj oplemeniti znanstveno dimenzijo realiziranih dosežkov.

K promociji in afirmaciji dejavnosti arhiva in izmenjavi strokovnih mnenj so svoje prispevale tudi številne predstavitve v Makedoniji in tujini, med njimi zlasti osemnajst mednarodnih konferenc, zbranih okoli nekaj tem: *Reflections on Macedonian Music – Past and Future*, *Contemporary Trends in Musicology and Ethnomusicology*, *Cultural Policy and Music Education in Culture and Music*.

Četudi so glavna domena IRAM-ovega zanimanja bili in ostali digitalni mediji in komunikacija, se je v njem razvila tudi založniška dejavnost: CD-ji, DVD-ji, knjige, posterji in drugo predstavitveno gradivo (Bužarovski 2006: 6).

## 5 BuzAr 2012

Kot že rečeno, kontinuiteto IRAM-a iz leta 2012 prevzema in zagotavlja BuzAr (Bužarovski Archive). Arhiv je bil ustanovljen 15. oktobra 2012 z glavnim ciljem, ki ga navdihuje »najvplivnejša in najproduktivnejša ideja novega tisočletja« – deponiranje glasbene kulturne dediščine v digitalni obliki (BuzAr 2012). Istega dne je bil izveden retrospektivni koncert *Od opusa 1. do opusa 62* skladatelja Dimitrija Bužarovskega. Video tega dogodka, ki je bil kombinacija živega in posnetega izvajanja in na katerem se je avtor pojavil v vlogah pianista, avdiovizualnega umetnika in vodnika skozi lastno ustvarjalnost, je bil hkrati prvi »video streaming« na spletni strani BuzAr-a.

Kot je zapisano na začetku spletnega portala, gre za digitalno kolekcijo videov, zvočnih posnetkov, fotografij, knjig, statijev, partitur in drugih artefaktov, ki zadevajo balkanske kulture in

tradicije, in ki so povezane z muzikološkim, etnomuzikološkim, pedagoškim, skladateljskim in izvajalskim delom Dimitrija Bužarovskega.

Nova dimenzija arhiva je celostni digitalni aranžma ustvarjalnosti Dimitrija Bužarovskega. Vanj je vključen tudi ves osebni arhiv Dimitrija Bužarovskega, v katerem je obilo bogatega gradiva, ki ne sestoji samo iz partitur, pač pa tudi iz zvočnih zapisov in videov, posterjev, programskih knjižic, kritik, tiska, korespondence, fotografij in drugega – ki ne podaja samo prerez njegovega osebnega dela, temveč tudi podobo glasbene kulture, v kateri je deloval.

S ciljem urediti svoj opus je zgradil model skladateljskega digitalnega arhiva, zasnovanega na petih kategorijah artefaktov: partiture, MIDI, avdio, video, grafika in besedila, kot tudi bazo metapodatkov z definiranimi deskriptorji. Svojo idejo je detajlno predstavil na 18. IRAM-ovi konferenci (Bužarovski 2012). Ta povsem korespondira s sodobnimi sistemi CMS (Content Management Systems), ki omogočajo iskanje in povezovanje različnih artefaktov v multimedialnih bazah. Leta 2012 je Bužarovski predstavil svoj model tudi v makedonskem Združenju za zaščito avtorskih glasbenih pravic (ZAMP) z idejo afirmirati potrebo po standardizaciji digitalne ureditve osebnih arhivov skladateljev (Bužarovski 2012). Razumljivo, ista načela veljajo tudi za arhive izvajalcev, muzikologov in etnomuzikologov.

Tako oblikovani arhiv BuzAr vsebuje približno 1,5 TB digitaliziranih artefaktov, osredinjenih v nekaj večjih celot: 239,71 GB avdio (44,1 kHz/16 bit in 48 kHz/24 bit), 767,87 GB video (posnetih v DV PAL), 417,22 GB opus Bužarovskega in 24,03 GB datotek spletnega portala mmc.edu.mk.

Muzikologinja dr. Viktorija Kolarovska-Gmirja v svoji recenziji retrospektivnega koncerta Bužarovskega ugotavlja: »Tak način ohranjanja in predstavljanja skladateljevega dela v digitalni eri se povsem ujema s strategijami za zaščito kulturne dediščine in zavedanja o potrebi graditve zgodovine lastnih postopkov in dejavnosti. Dimitrije Bužarovski je eden tistih, ki neutrudno ustvarjajo zgodovino – z vsako svojo idejo, realizacijo, stvaritvijo, z vso svojo energijo in nesebičnim delom ter ustvarjalnostjo.« (2012: 91)

Pomen projekta IRAM/BuzAr pridobiva in bo še pridobival svojo vrednost. Uporaba zamisli »data migration« in dosledno spoštovanje sprejetih standardov o ohranitvi kulturne dediščine v digitalni obliki podaljšuje in jamči njegov dolgoročni obstoj in vitalnost (glej Bužarovski 2013). Po drugi strani pa večplastnost in obseg arhiviranega gradiva ponuja plodna tla za nova raziskovanja, ne le s področij muzikologije in etnomuzikologije, temveč tudi lingvistike, antropologije in zgodovine – še zlasti če upoštevamo, da bodo imeli prihajajoči rodovi na razpolago veliko boljše orodja za kvantitativno analizo. Ne glede na to, da je preteklo samo desetletje, fascinantna številka

kolekcij in drugih artefaktov, ki jih vsebuje arhiv, impresivno priča o ogromni naložbi, predanosti in navdušenju vseh, ki so sodelovali v okviru IRAM/BuzAr-ovih dejavnosti.


## #Viri

1. BuzAr. (2014). About BuzAr. Retrieved from: <http://www.buzar.mk/AboutBuzAr.htm> [10. 8. 2014].
2. Buzarovski, D. (2002a). IRAM and Digital Promotion and Archiving of Macedonian Music Culture. V D. Buzarovski (ur.), *Reflections on Macedonian Music – Past and Future*, I London Conference. Skopje: IRAM, str. 1–9.
3. Buzarovski, D. (2002b). Musicology and Ethnomusicology in the Digital Era. V D. Buzarovski (ur.), *Contemporary Trends in Musicology and Ethnomusicology*, The Struga Music Autumn. Skopje: IRAM, str. 2–12.
4. Buzarovski, D. (2003a). IRAM in Its Second Year. V D. Buzarovski (ur.), *Reflections on Macedonian Music – Past and Future*, Second London Conference. Skopje: IRAM, str. 2–15.
5. Buzarovski, D. (2003b). Firfov Collection Revisited: Oral Tradition after 30 Years. V D. Buzarovski (ur.), *Contemporary Trends in Musicology and Ethnomusicology*, Second Struga Conference. Skopje: IRAM, str. 41–52.
6. Buzarovski, D. (2004). The IRAM Phenomenon – IRAM in its Fourth Year. V D. Buzarovski (ur.), *Reflections on Macedonian Music – Past and Future*, Third London Conference. Skopje: IRAM, str. 3–15.
7. Buzarovski, D. (2005). IRAM phenomenon – IRAM in its fifth year – Multimedia. V D. Buzarovski (ur.), *Reflections on Macedonian Music – Past and Future*, Fourth London Conference. Skopje: IRAM, str. 1–8.
8. Buzarovski, D. (2006). 40 Years of Higher Music Education in Macedonia – The IRAM Phenomenon Again. V D. Buzarovski (ur.), *Reflections on Macedonian Music – Past and Future*, XII IRAM Conference. Skopje: IRAM, str. 1–6. Dostopno na <http://www.mmc.edu.mk/IRAM/Conferences/XIICConf.html> (1. 10. 2007).
9. Buzarovski, D. (2007). Keeping Pace with the Rhythms of the Internet – 10 years of Macedonian Music Culture at the mmc.edu.mk Web Site. V D. Buzarovski (ur.), *Researches in Musicology and Ethnomusicology*, XIV IRAM Conference. Skopje: IRAM, str. 1–6. Dostopno na <http://www.mmc.edu.mk/IRAM/Conferences/XIVConf.html> (1. 10. 2007).
10. Buzarovski, D. (2010). Connecting Zivko Firfov's audio and transcription collections, Intro. CD ROM. Dostopno na <http://www.buzar.mk/IRAM/Editions/FirfovCD-ROM1/Intro.html> (10. 8. 2014).
11. Buzarovski, D. (2012). Digital Archiving of Contemporary Composers Works. V *Music, Culture and Identity*, XVI-II IRAM Conference. Skopje: IRAM, str. 1–11. Dostopno na <http://www.mmc.edu.mk/IRAM/Conferences/XVIII-Conf.html> (10. 9. 2012).
12. Buzarovski, D. (2013). Digital Extension of Music Memory – Music as a Collective Cultural Memory. *Kultura/Culture* 4. Skopje: Mi-An, str. 123–129.
13. Bužarovski, D. (2002). Osnovi na digitalnoto arhiviranje na zvukot. Skopje: IRAM.
14. Bužarovski, D. (2012). Upatstvo za korišćenje na modelot za digitalen arhiv na tvoreštvo od sodreneni avtori, izraboteno i podareno na site avtori od Republika Makedonija od Dimitrije Bužarovski. Zduženie za zaštita na avtorski muzički prava Musical Copyrights Society of Macedonia – ZAMP, str. 1–8. Dostopno na <http://www.zamp.com.mk/ZAMPUpatstvo.pdf> (14. 2. 2014).
15. Dimkov, T. (2008). Pesnite na Badev na hard-disk. *Globus* 50, str. 54–57. Dostopno na <http://www.globusmagazin.com.mk/?ItemID=01A4405CE6B6844DB357686547619CBC>.
16. Kolarovska-Gmirja, V. (2012). Muzikata i nejzinite 'akteri' – Retrospektivniot koncert na kompozitorot Dimitrije Bužarovski. *Muzika* 18, str. 86–91.
17. Mitevaska, I. (2005). Comparison between the Transcriptions and Audio Materials of the IRAM Digitized Collections of Zhivko Firfov. V D. Buzarovski (ur.), *Contemporary Trends in Musicology and Ethnomusicology*, X IRAM Conference. Dostopno na <http://www.mmc.edu.mk/IRAM/Conferences/XConf.html> (1. 10. 2007).
18. Schüller, D. (2008). Audiovisual research collections and their preservation. TAPE (Training for Audiovisual Preservation in Europe). Amsterdam: The European Commission on Preservation and Access. Dostopno na [http://www.tape-online.net/docs/audiovisual\\_research\\_collections.pdf](http://www.tape-online.net/docs/audiovisual_research_collections.pdf) (14. 2. 2014).

Ocene



© Copyright 1942 by ...  
International Copyright ...  
... (Copyright ...)

## Bernardica Kraljević Mikulandra: *Slavite ga z zvonkimi glasbili*



Med tokratnimi recenzijami notnih izdaj, aktualnih tudi za slovensko glasbeno (re)produkcijo, segamo po notni zbirki, ki je izšla na Hrvaškem. Gre za notno zbirko **Slavite ga glazbalima zvonkim/Slavite ga z zvonkimi glasbili** v izboru in priredbah za otroški zbor in klavir, orgle in Orffova glasbila Bernardice Kraljević Mikulandre. V zbirki osemnajstih vokalno-inštru-

mentalnih duhovnih skladb gre za neke vrste izbor, vsebinsko usklajen s potekom cerkvenega leta s tradicionalnim začetkom v adventu (tj. štiri tedne pred božičem). Zbirka je že leta 2010 izšla pri osrednji hrvaški cerkveni založbi Glas koncila v Zagrebu (cena 74 kun, tj. ok. 10 evrov). V večini primerov gre za priredbe, med deli, ki se jim od skladbe do skladbe, od zbora do zbora ves čas spreminja spremljevalna inštrumentalna zasedba, pa je tudi nekaj avtorskih del hrvaških in drugih skladateljev, kot so E. Ebel, J. S. Bach, B. Kraljević Mikulandra, I. Žan, S. Topić, Đ. Tomašić in M. Martinjak.

Delo, notna zbirka, obsega 115 strani (30 cm) in je kot četrti zvezek izšlo v seriji *Canticum novum*, kar pomeni »nova pesem«. Avtorica Bernardica Kraljević Mikulandra že v predgovoru (str. 7–9) napove, da gre za prvo tovrstno zbirko na Hrvaškem, zlasti še, ko gre za otroško petje duhovne glasbe z Orffovimi glasbili. Na tem področju je po njenih besedah kar veliko pomanjkanje glasbenopedagoških spoznanj Orffovega Schulwerka in Orffovega Keetmana. V tem bi se morda lahko tudi Slovenci pridružili sosedom Hrvatom? Nato se zvrstijo notni zapisi (11–111), večinoma v hrvaškem jeziku, ni pa redke primer pojave (izvirnega) nemškega jezika. Ta ostane tudi v teh objavljenih notah tak, kot je – nemški. Delo začne venec šestih adventnih oz. božičnih pesmi, vseh v priredbi av-

torice zbirke, eno od njih (*Spavaj mali Božiču/Spi mali božič*) je priredil Miroslav Martinjak, parte za tolkala pa je dodala B. Kraljević Mikulandra. Po dveh otroških zborovskih skladbah v nemškem jeziku (Eduard Ebel, *Leise rieselt der Schnee/Rahel sneg prši* in postni koral J. S. Bacha, *Wer hat dich so geschlagen?/Kdor je bil premagan?* iz *Pasijona po Janezu*) sledi *Križev pot* na besedilo Sonje Tornić (z orgelsko spremljavo). V seriji štirih *Psalmov* (51, 23, 17 in 95) je zadnji delo avtorja Ivana Žana. V zadnjem delu so na vrsti otroški zbori na besedila Vladimirja Nazorja (*Slava*), Slavka Topića (*Dan Gospodnji/Gospodov dan*), Đura Tomašića (*Anđeoske eto hrane/Angelska hrana*) in Sonje Tornić (*Cvijete svibanjsko nosimo/Nosimo majsko cvetje*). Zvezek osemnajstih vokalno-instrumentalnih miniatur za otroški zbor s spremljavo končuje edino ciklično delo, štiristavčna *Misa* »*Gaudete*«/Vesela maša M. Martinjaka z orglami, ki jim je B. Kraljević Mikulandra dodala le še Orffova tolkala. Vsi štirje stavki (*Gospodine/Gospod, Slava, Svet in Jagnčje Božji/Jagnje Božje*) so prava apoteoza omenjenega zvezka, tudi v smislu že omenjenega cerkvenega leta in duhovne literarne ter glasbene vsebine. Avtorica je zbirko izdala z lastnimi duhovnimi skladbami in priredbami za otroški zbor in različna spremljevalna Orffova glasbila, da bi posodobila zborovski glasbeni repertoar za otroke, s katerim se srečujejo vodje glasbenih dejavnosti v

šolah in cerkvah ob različnih prazničnih koncertih in v liturgiji z otroki.

V dodanem življenjepisu avtorice (113; roj. 1966) spoznamo, da je avtorica B. Kraljević Mikulandra diplomirala na Glasbeni akademiji zagrebške univerze in da je zaposlena v osnovni glasbeni šoli Rudolfa Matza v Zagrebu. Tam poučuje solfeggio. Kot pedagoginja in zborovodkinja je bila večkrat nagrajena na glasbenih festivalih. Na Pedagoški fakulteti v Zagrebu je bila leta 2009 izvoljena za predavateljico na umetniškem področju glasbene pedagogike. V svojih umetniških uspehih je posnela za različne nosilce zvoka duhovno glasbo z zagrebškim otroškim zborom »Kardinala Alojzija Stepinca«.

Recenziji za to notno izdajo sta prispevala hrvaški skladatelj in dirigent Tomislav Uhlik ter regens chori zagrebške katedrale in redni profesor na Kataloški bogoslovni fakulteti mag. art. Miroslav Martinjak. Zagotovo sta obe recenziji več kot pozitivni, sicer zbirka ne bi doživela izida prav pri zagrebškem Glasu koncila. Avtorica je prispevala računalniški notni izpis, notografske korekture je opravil Tomislav Koščak, delo je grafično oblikovala Mirjana Kos, za tisk pa ga je pripravila založba Glas koncila. Grafika Markulin v Lukavcu je natisnila zbirko v nakladi 500 izvodov.

## Henrik Neubauer: *Obračun/Moje delo in življenje*



Baletnik, koreograf, režiser, publicist in zaslužni profesor na Akademiji za glasbo ljubljanske univerze dr. Henrik Neubauer (roj. 1929) je spet presenetil z novo obsežno knjigo. Ta z naslovom *Obračun/Moje delo in življenje* sama po sebi govori in piše o vsem, kar je njen avtor počel in doživel. Kot večina Neubaerjevega knjižnega opusa je tudi to delo izšlo v samozaložbi z nekaterimi podporniki (Javni sklad za kulturne dejavnosti, Društvo baletnih umetnikov Slovenije, SNG Ljubljana in Ma-

ribor, Zdravniška zbornica Slovenije), kar je seveda v tem primeru še drugi avtorjev dosežek, saj knjiga obsega več kot 400 strani (njena cena je 49 evrov).

Henrik Neubauer je po rodu Gorenjec. Leta 1953 je diplomiral na ljubljanski Medicinski fakulteti in na Srednji baletni šoli. Izpopolnjeval se je na visoki koreografski šoli v Moskvi in v New Yorku, kjer je diplomiral leta 1965. Že v času študija v Ljubljani je bil redni član in solist ljubljanske opere (Marcutio in Lorenzo v baletu S. Prokofjeva *Romeo in Julija* in naslovna vloga v *Godcu* V. Ukmarja). V letih 1960–1972 je vodil baletni ansambel Opere SNG Ljubljana, potem pa bil vse do leta 1982 direktor in umetniški vodja Festivala Ljubljana. V tem je zaslužen za njegovo vključitev v evropsko združenje glasbenih festivalov. V letih 1984–1986 je vodil Opero in balet SNG Maribor, v obdobju 1989–2002 pa je predaval operno igro na ljubljanski Akademiji za glasbo in bil leta 2004 izvoljen v naziv rednega profesorja za to področje. Redno je vseskozi gostoval kot plesalec, predavatelj, koreograf in režiser po Sloveniji in tujini (Avstrija, Bolgarija, Hrvaška, Irska, Italija, Slovaška, Srbija idr.); ustvaril je okrog osemdeset baletnih koreografij (na TV Ljubljana idr.). Ukvarja se z baletno terminologijo, piše, objavlja in predava s področja opere, operete in baleta. Je tudi častni doktor Univerze plesa v Parizu (1970). Nagrado Lydie Wisiak (2002) pa je odklonil.

Po spremni besedi (Črt Škodlar), avtorjevi zahvali in še enemu (avtorjevemu) uvodu *Za začetek* sledi bogato in obširno besedilo s slikovno bogato opremo, razdeljeno v sedemnajst poglavij in podpoglavij. Avtor jih je razdelil glede na svoje aktivnosti, ki jih tako ali drugače (včasih s polnimi imeni in priimki sopotnikov – prijateljev in sovražnikov, spet drugič zamolčane) marsikdaj opiše tako podrobno in terminsko natančno, da se da iz njih marsikdaj izluščiti tako idejne in vsebinske kot oblikovne zgodovinske segmente nekdanje slovenske kulturne politike v celoti: *Festival Ljubljana*, *Mednarodni gledališki inštitut*, *Od športnega rekreativca na vrh Kolesarske zveze Slovenije*, *Mariborsko obdobje*, *V pedagoškem poklicu*, *Otroštvo in šolanje*, *Baletni plesalec*, *V zdravniški službi*, *Spet v gledališču*, *Ustvarjanje plesov*, *Nekaj filmskih poskusov*, *Operne režije*, *Pisana in govorjena beseda*, *Društveno delo* in *Za konec*. V *Dodatkih* so objavljena celotna besedila avtorja samega kot še Marjana Marinca, Toneta Partljiča, Roberta Neubauerja in Hellmutha Matsiaseka. Zelo bogat in obsežen je na koncu avtorjev (tabelarični, statistični) »obračun«, ki prinese kot neke vrste »noto finalis«. Ta obsega: 74 solističnih plesnih nastopov (1948–1972), 38 plesnih nastopov v baletnem zboru (1946–1971), 5 igralskih nastopov (1959–2009), 82 koreografij baletov (1957–2004), 84 koreografij v dramskih in opernih predstavah (1954–2004),

42 krajših koreografij za baletno šolo, proslave in prireditve (1952–2009), 12 krajših koreografij za filme in televizijo (1962–2000), 33 opernih in operetnih režij (1975–2009), 9 režij opernih odlomkov (1997–2007), 15 režij francoskih dramskih predstav na Gimnaziji Poljane (Ljubljana, 1996–2004), en knjižni prevod (1984), 7 prevodov opernih besedil (libretov, 1986–2009), 31 (avtorskih) knjig in knjižic (1958–2012), 27 prispevkov v drugih knjižnih izdajah (ne samo v slovenščini, tudi v srbsko-hrvaškem jeziku, angleščini, nemščini; 1955–2012), 16 prispevkov – sodelovanj pri leksikonih, slovarjih in enciklopedijah (1966–2011), več kot 13 predavanj na univerzah doma in v tujini (1965–2005), več kot 33 drugih predavanj doma in v tujini (1955–2009), več kot 31 članstev v mednarodnih (13) in domačih (18) organizacijah (1965–2002) in kar 17 nagrad in priznanj: pet tujih in dvanajst slovenskih.

Samo seštevek, kaj šele naslovi iz vse navedene statistike več kot povzamejo vse tisto, kar v bogati (avto)monografiji H. Neubauerja zdaj izvemo na novo. Vsega tega je toliko in je tako bogato, da bi marsikdo vsega ne opravil niti v dveh življenjih, četudi jih ima Neubauer za seboj tudi že 85 (let namreč). Pa z vsem tem še niti približno ni končal, saj še vedno vneto koreografira, piše, predava, poučuje ... Bravo maestro in profesor!



## Godbeni zvoki – Zborniku ZSG na pot



Zveza slovenskih godb je ob štiridesetletnici organiziranih godb na Slovenskem in petnajstletnici ustanovitve zveze izdala *Godbene zvoke*. Poleg strokovnih člankov avtorjev Nejca Sukljana (ta je tudi urednik; *O godbah in godbeništvu*), Marka Repnika (*Godbeništvu na Slovenskem*) in Ervina Hartmana ml. (vsi trije so prispevali še oris in razvojno pot Zveze slovenskih godb in njenih predhodnikov) so predstavljene vse (114) slo-

venske godbe, ki so članice Zveze slovenskih godb in prejemnice najvišjih priznanj. Zbornik je izšel leta 2012, ki je bilo Adamičevo leto (po Bojanu Adamiču, 1912–1995); ob tej priliki so nazdravili v županovi sobi Mestnega muzeja Ljubljana s posebno polnitvijo štajerskega vina, z godbenim vinom.

Kot so na predstavitvi poudarili predstavniki ZSG predsednik Tone Urbas, podpredsednik in urednik Nejc Sukljan ter častni predsednik Ervin Hartman, je zbornik prvi prikaz organiziranega povezovanja slovenskih godb na pihala in pihalnih orkestrorov. Zasnovan je v treh obsežnih tematskih sklopih in na 362 straneh (velikega formata) predstavlja najprej terminologijo in kratek zgodovinski prerež, za njim sta prikazana razvoj godb v Evropi in na Slovenskem ter delovanje zveze in njenih predhodnic.

Slovenske godbe na pihala kot ustaljene glasbene formacije se sicer ponašajo s skoraj tristopetdesetletno tradicijo, vendar so začele svoje stanovsko združenje organizirati šele pred dobriimi štiridesetimi leti. Tako so se leta 1972 prvič povezale pod okriljem takratne Zveze kulturno-prosvetnih organizacij Slovenije v Združenje pihalnih orkestrorov Slovenije. Kot samostojno zvezo društev pa so leta 1997 slovenske godbe ustanovile Zvezo slovenskih godb. Omenjeni zbornik je tako prvi in edini tovrstni zapis o slovenskih godbah in godbeništvu doma, saj

je njegov osrednji del namenjen predstavitvi godb, ki so nanižane v kronološkem sosledju nastajanja. Biografska izkaznica posamične članice zveze podaja informacijo o vodji ansambla (kapelnik, dirigent) in vseh aktivnih članih ter na kratko predstavi njeno zgodovino. Sklepni del zbornika navaja pomembnejše podatke in dosežke z domačih in mednarodnih tekmovanj. Ti pričajo o značilni kakovostni rasti slovenskih godb. Pomen godb je v zborniku razviden iz pregleda tekmovanj, ki potrjuje, da so bile skladbe slovenskih avtorjev vedno sestavni del revij in tekmovalnih programov, kar tudi v današnjih časih ostaja nujen in neločljiv del slovenske godbene kulture. Predstavljeni so tudi organiziranost in nosilci najvišjih priznanj, ki so zadnjih štirideset let in več ustvarjali podobo slovenskih godb na pihala in prispevali k njihovi večji prepoznavnosti. Celotna vsebina zbornika, vključno s predstavitvijo godb na pihala in pihalnih orkestrrov, ki so člani ZSG, pomeni tudi neprecenljiv vir podatkov o orkestrih, času in organiziranem delovanju ter o osebnostih, ki so znale tradicijo slovenskih godb na pihala popeljati v današnji čas. Gre za podatke, ki jim bo tudi tako imenovani statistični del (slovenske) muzikologije neizmerno hvaležen še daleč v prihodnost. Izkušnje pri doslej prodanih zbornikih kažejo, da so jih godbe na pihala kupile za razna priložnostna darila svojim dolgoletnim članom ob njihovih jubilejih ali kot nagrado za delo v godbi na pihala. Za vsakega godbenika, ki je bil v omenjenem jubilejnem letu član godbe na pihala, bo zbornik s fotografijo in imenom članstva godbe na pihala neizbrisen spomin na njegovo ljubiteljsko glasbeno delo.

Uvodnim besedam urednika N. Sukljana, tedanjega predsednika RS dr. Danila Türka, predsednika ZSG T. Urbasa in direk-

torja JSKD mag. Igorja Teršarja sledijo že omenjeni strokovni prispevki. Prva v posamični predstavitvi vseh 114 slovenskih godb na pihala (te sežejo tudi onkraj državnih meja v Prosek in Ricmanje v Italiji) je najstarejša, tj. idrijska godba na pihala. Deluje že skoraj 350 let in ni najstarejša samo pri nas, ampak nosi tovrstni evropski primat, saj je bila ustanovljena davnega leta 1665, medtem ko je najmlajša med njimi petnajstletna Vaška godba z Vrha nad Laškim (ustanovljena leta 2009). Sledi dosti preglednic in tabel, iz katerih so razvidne slovenske godbe, prejemniki najvišjih odličij in priznanj ZSG (Bojan Adamič, Pavle Brzulja, Edvard Eberl, Emil Glavnik, Josip Grgasović, Mihael Gunzek, Tomaž Habe, Ervin Hartman st., Ervin Hartman ml., Jožko Herman, Anton Horvat, Jože Hriberšek, Viktor Friderik Kavalič, Ivica Knavs /godbam na pihala so priključene tudi mažoretke/, Srečko Kovačič, Avgust Krajšek, Drago Krevh, Franci Lipičnik, Drago Lorbek, Tone Lotrič, Ivan Marin, Jože Meden, Leander Pegan, Filip Pirc, Darij Pobega, Miro Saje, Marjan Stropnik, Vinko Štrucl, Gvido Učakar, Peter Valtl, Fabio Vatovec in Alojz Zupan), člani organov in komisij združenj godb v Sloveniji po letu 1972, pregled tekmovanj slovenskih godb na pihala (koncertni program) in imensko kazalo.

Lektorski pregled zbornika je opravil Iztok Razdrih, izdajo je sofinanciral Javni sklad RS za kulturne dejavnosti, izdajatelj ZSG pa se za podporo pri tej izdaji zahvaljuje tudi Papirnici Vevče. Oblikovanje je prispevala Milena Oblak Erznožnik, 750 izvodov pa je natisnila tiskarna Partner graf Grosuplje. Godbeniki in drugi si lahko zbornik nabavijo po treh različnih cenah (odvisno od števila naročenih oz. kupljenih izvodov) od 35 do 45 evrov.

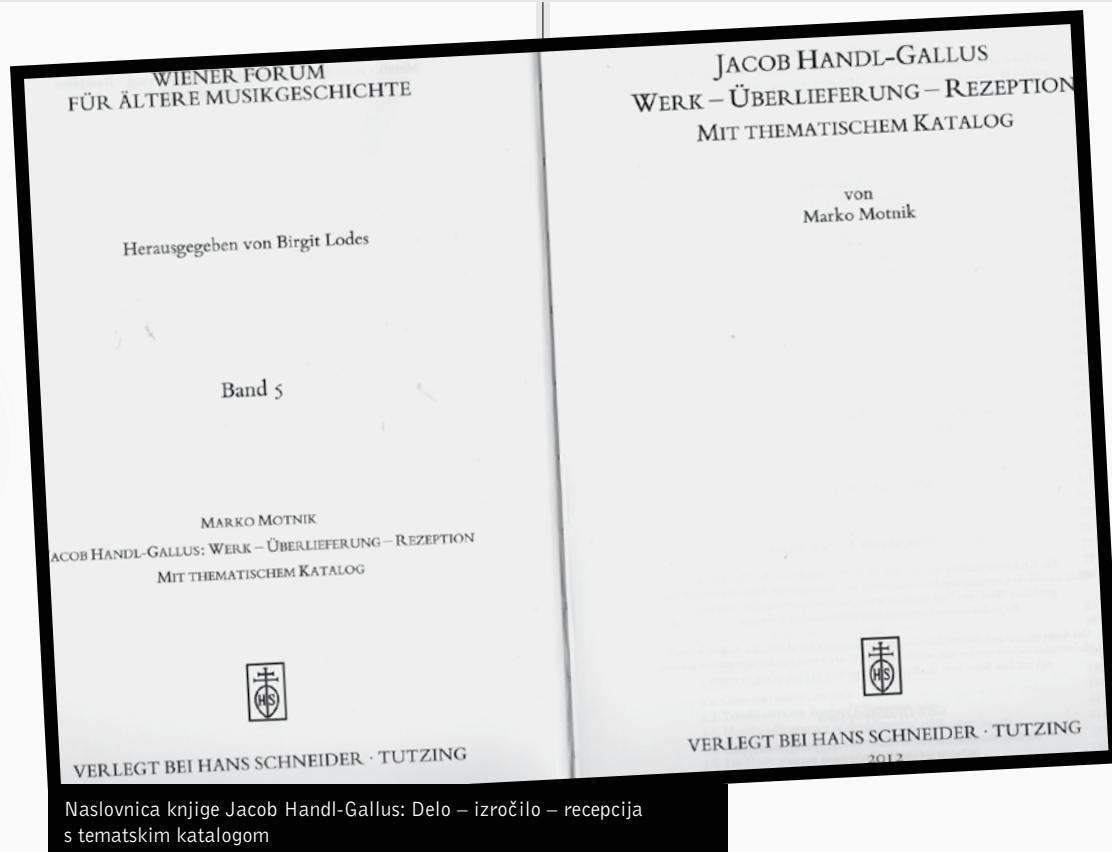
# Marko Motnik: *Jacob Handl-Gallus: Delo – izročilo – recepcija s tematskim katalogom*

V glavnem v tujini šolajoči se in delujoči muzikolog mlajše generacije dr. **Marko Motnik** je pri nemški založbi Hans Schneider izdal obsežno monografijo v nemščini *Jacob Handl-Gallus, Werk – Überlieferung – Rezeption, mit thematischen Katalog* (Tutzing, 2012; Dunajski forum za zgodnjo glasbeno zgodovino; 5. knj.; 708 str., 85 evrov). Knjiga ni le izvirno znanstveno in muzikološko delo, temveč tudi delo praktika, saj je M. Motnik tudi organist, čembalist in pedagog, ki že nekaj časa živi in deluje na Dunaju, monografija pa je nastala na podlagi njegove doktorske disertacije na univerzi za glasbo na Dunaju (2010). Z njo želi avtor ponovno obuditi zanimanje za tega pomembnega slovenskega skladatelja v času pozne renesanse in zgodnjega baroka.

Skladatelj Jakob Petelin Kranjec (latinsko Iacobus Gallus Carniolus, tudi Handl ali Händl) (1550–1591) s svojim kompozicijskim opusom (maše, madrigali, moteti), objavljenim v zadnjem desetletju svojega življenja, spada med najbolj priljubljene in najpogosteje izvajane skladatelje svojega časa. Številni viri kažejo, da se je njegova priljubljenost obdržala še celo stoletje po njegovi smrti (če ne prav do danes?). Saj so njegovo vokalno glasbo v tistem času poznali in izvajali po vsej Evropi. Znanih ali/in dokazanih je več kot 550 skladb, v katerih se Gallus kaže kot skladatelj, ki je oblikoval izviren glasbeni jezik,

po drugi strani pa tudi sam obseg njegovega glasbenega dela nima para med tedanjimi in sedanjimi (sodobnimi slovenskimi) skladatelji.

M. Motnik v študiji sistematično obravnava številne doslej bolj ali manj znane pisne in glasbene vire med 16. in 18. stol. Ti pričajo o razširjenosti, distribuciji, izročilu in recepciji Gallusovega opusa v celoti. Osvetljeni so tako individualni glasbeni tiski Gallusovih del kakor antologije iz 16. in 17. stol., ki so pri recepciji njegove glasbe igrale pomembno vlogo. Avtor v študijo vključuje tudi aspekte izvajalske prakse. Saj je npr. eno od poglavij posvečeno samo prepisom Gallusovih del v tabulature (tj. instrumentalna notna pisava med 14. in 18. stol.) za glasbila s tipkami in lutnjo. Motnik se nadalje posveča glasbeno teoretičnim spisom 16. in 17. stol., ki navajajo Gallusova dela. Kot izjemno uspešen primer recepcije določenega Gallusovega dela obravnava npr. razširjenost in pomen Handlovega moteta *Ecce quomodo moritur iustus/Glejte, kako umira pravični*. Na koncu pa povzame dosedanja spoznanja o Gallusovem življenju in osebnosti ter se z novimi spoznanji posveti predvsem skladateljevi glasbi v smislu izvajanja in izvajalske prakse in recepcije v 16. in 17. stol. ter izročilu njegovih del v virih. Monografijo vsebinsko zaokroža obsežen katalog doslej vseh znanih in izpričanih naslovov Gallusovih del. Ta knjiga o Gallusu –



Naslovnica knjige Jacob Handl-Gallus: Delo – izročilo – recepcija s tematskim katalogom

njegova dela sistematično prikazuje s podprtimi viri v širšem evropskem kontekstu – osvetljuje z novega zornega kota vse, kar je doslej nastalo in je znano o njem. Še posebno je to nov ali morda celo drugačen pogled na Gallusa, njegovo življenje in delo, (pozno) renesančno in (zgodnjo) baročno glasbo in s tem neposredno tudi na starejšo zgodovino glasbe na Slovenskem.

Pri tem se avtor ne izogiba navajanju dosedanjih dosežkov na področju evropskega, svetovnega in tudi slovenskega glasbenega deleža o raziskovanju in pisanju o Gallusu, temveč jih vse natančno navede. Med temi so zagotovo še posebno vredni omembe avtorji Rafael Ajlec, Dragotin Cvetko, Janez Höfler, Ivan Klemenčič, Borut Loparnik, Danilo Pokorn, Andrej Rijavec, Jože Sivec, Lucijan Marija Škerjanc, Edo Škulj, med starejšimi ne moremo mimo Janeza Gnjezde, Tomaža Hrena, Angelika Hribarja, Franceta Malavašiča, Josipa Mantuanija in Kamila Maška, do najnovejših diskografskih in notografskih dosežkov Muzikološkega inštituta ZRC SAZU in dolgega seznama naslovov s sodobnega elektronskega medija, s spleta. Knjiga je bogato ilustrirana s sicer verjetno bolj težko dostopnim izvirnim slikovnim gradivom, z Gallusovimi rokopisi in tiski ter predvsem s številnimi transkripcijami, tako nujnimi za prepotrebno analizo, še zlasti pa za temeljito izdelan in prikazan Gallusov tematski katalog. Kako obsežna je študija, ne pove le število strani (708), temveč tudi dejstvo, da je že samega kazala skoraj štiri strani drobnega tiska. Avtorjevemu predgovoru (I–II) sledi uvod (1–24), ki postavi Gallusa v prostor in čas, na vrsti so že reprodukcije novejših tiskov skladateljevih

del in na koncu tega še časovna, krajevna in imenska tabela Gallusovega življenja. Glavno Gallusovo izročilo (prvo poglavje; 25–96) nadaljuje s poglobitvijo že omenjene sistematike bogato ilustriranega skladateljevega opusa s preglednico krajev, datumov in naslovov Gallusovih tiskov nekaj več kot zadnjih deset življenjskih in ustvarjalnih skladateljevih let: posamični tiski, njihova distribucija in razširjanje individualnih tiskov. Prav tako avtor napiše marsikaj o razširjenosti Gallusovega opusa na Češkem, Slovaškem, Poljskem, v Avstriji in Sloveniji, Nemčiji, severni Evropi idr. Gallusove skladbe, izdane v zbirkah (drugo poglavje; 97–148) pišejo o skladateljevih natisih skladb v drugih in ne njegovih zbirkah, večinoma iz časov po njegovi smrti. V rokopisnem gradivu (tretje poglavje; 149–190) smo opozorjeni na vokalno glasbo na latinska (16 del) in nemška (10 skladb) besedila. Vidiki Gallusovih izvedb: vokalno-instrumentalno muziciranje (četrti poglavje; 191–214) prinašajo med drugim igranje figuralne glasbe v 16. in 17. stol. in orgelsko spremljavo Gallusovih motetov. Neke vrste (evolucijski) prehod med (pozno) renesanso, katere glavni predstavnik je bil prav Gallus in porajajočim se (zgodnjim) barokom, neke vrste logično nadaljevanje prejšnjega poglavja s sicer posamičnim in postopnim pojavljanjem glasbil – najprej kot podvajanje, potem pa občasno in sprotno prevzemanje inštrumentov pevskih glasov – piše naslednje poglavje, ki pogloblja avtorjevo analizo partitur in tabulatur, podvajanje solističnih glasov in spremljave, redukcijo, skrajšanja in razširitev, koloriranje, transpozicijo, se pojavi v petem poglavju (215–274). Glasbene razprave skladatelja Gallusa so predmet

šestega poglavja (275–292). Posebno poglavje avtor name- ni enemu najbolj popularnih Gallusovih (latinskih) motetov *Ecce quomodo moritur iustus* (sedmo poglavje; 293– 314). V povzetku lahko dokaj zgoščeno preberemo še enkrat vse zdaj že bolj ali manj znane Motnikove teze (315–321); v prvem do- datku (322–327) dobimo seznam ohranjenih Gallusovih tis- kov, v drugem (328–329) pa beremo o Gallusovih besedilnih kontrafakturah (tj. zamenjavah starih besedil z novimi). Sle- dijo številne in uporabljene kratice: *RISM* – (*Library*) *SIGLA* (*Repertoire International des Sources Musicales/Mednarodni seznam glasbenih virov – knjižnic Sigla*), nemške in bibliograf- ske (330–336). Bibliografija (337–390) prinaša seznam roko- pisov in tiskov (do 1800), sekundarno uporabljeno literaturo (te je še največ), notne izdaje in seznam digitalnih podatkov- nih baz. Tematski katalog je obsežnejši del monografije, saj obsega nekaj manj kot 300 strani (391–682). Ta ni novit, saj se začne z avtorjevim navodilom za rabo, seznamom izvirnih rokopisov in tiskov. Sledi katalog maš (štirje zvezki), motetov, vseh štirih zvezkov *Opus musicum* in madrigalov v *Harmonia morales* in *Moralia*, drugih tiskov, dela neugotovljenega av- torstva (Gallus), izgubljenih (pogrešanih) ter neizdanih del in priloga. Ta prinaša vsebinske razvrstitve v vseh štirih zvezkih Gallusove zbirke motetov *Opus musicum*. Pomen kataloga je v njegovi tematskosti, vpisu notnih incipitov (tj. notnih začet- kov popisanih skladb). Da sloni kar precejšen njegov del na dosedanjih ugotovitvah in dosežkih našega zadnjega živečega »gallusologa« prof. dr. Eda Škulja, pa avtor kar sam zapiše na začetku kataloga. Finale študije je namenjen seznamu (imen; 681–692) in Gallusovih del (693–708).

Obsežna in kakovostna monografija, morda kar prva tovrstna v svetu, je res mogočna. Če že ne drugega, priča o tem kar 1201 opomba (vse so navedene le v prvem delu te monografije, str. 1–314).



Dr. Marko Motnik

Dr. **Marko Motnik** (roj. 1976 v Slovenj Gradcu) je po maturi na ravenski gimnaziji (1995) in glasbeni šoli Frana Koruna Ko- željskega v Velenju leta 2005 končal študij orgel in leta 2006 še čembala in instrumentalne pedagogike na univerzi za glasbo



Jakob Petelin (I. Handl Gallus), 1590



Jakob Petelin (I. Handl Gallus), 1593

na Dunaju. Leta 2010 je tam doktoriral iz muzikologije s študijo *Recepcija del Jacoba Handla-Gallusa*. V letih 2001–2008 je deloval kot organist na historičnih orglah (iz leta 1714) v župnijski cerkvi sv. Mihaela na Dunaju, v letih 2004–2008 je bil sodelavec Radia Slovenija (Radio Ars), od leta 2006 je član ansambla za historični ples *Tantz-Art* na Dunaju, v obdobju 2007–2011 je sodeloval s saško akademijo znanosti oz. njenim Bachovim arhivom v Leipzigu, v letih 2007–2010 je projektno sodeloval z avstrijsko akademijo znanosti in umetnosti na Dunaju, v

letih 2008–2009 je bil član zasebne ustanove Esterhazy v avstrijskem Eisenstadtu, od leta 2010 pa je asistent za starejšo historično muzikologijo na univerzi za glasbo na Dunaju. V zadnjih letih je objavil več muzikoloških razprav o glasbi med 16. in 19. stol.: monografije, izvirni znanstveni članki, predavanja, strokovni članki in edicije skladb historičnih priredb del Jacoba Gallusa in Georga Prennerja, ki sta izšli v zbirki *Monumenta artis musicae Sloveniae* (MI ZRC SAZU). Kot organist, čembalist in plesalec nastopa po vsej Evropi.

# Oživljeni skladatelj – zbornik razprav o Petru Liparju



Peter Lipar (1912–1980), skladatelj, dirigent in učitelj, je svoje delovanje posvetil glasbenemu življenju v Kranju. Tam je ustvarjal kot skladatelj, deloval kot pobudnik in ustanovitelj različnih pevskih in instrumentalnih skupin, bil njihov zborovodja in dirigent, odlikoval se je kot učitelj in ravnatelj kranjske

glasbene šole in ne nazadnje kot organizator koncertne dejavnosti. Dejaven je bil v Društvu glasbenih pedagogov Slovenije, kot podpredsednik Društva slovenskih skladateljev in v drugih stanovskih društvih nekdanje Jugoslavije. Zgodovina glasbenega šolstva v Kranju sega v leto 1909, ko je bila ustanovljena glasbena šola tamkajšnje čitalnice, edina na območju Gorenjske. Že prva leta delovanja se je ob poučevanju inštrumentov in glasbene teorije posvečala tudi zborovski dejavnosti. Njena razvojna pot je bila med prvo svetovno vojno prekinjena, obnovljena pa šele leta 1925. Med učitelji medvojnega obdobja je bilo nekaj eminentnih glasbenih osebnosti, kot so bili zbiratelj in prirejevalec slovenskih narodnih Zdravko Švikaršič, violinist in kasneje rektor ljubljanske akademije za glasbo Leon Pfeifer, dirigent, violinist in skladatelj Uroš Prevoršek, vsestranski glasbeni pedagog in avtor prvih didaktičnih gradiv za poučevanje harmonike na Slovenskem Albin Fakin in drugi. Fakin je kot ravnatelj glasbene šole prenovil učne načrte in ustanovil mladinski orkester, s katerim je leta 1934 uspešno nastopil tudi v ljubljanski dvorani Union in s tem opozoril na pomen vsestranske glasbene poudarjalnosti kranjskega glasbenega izobraževanja. Po njegovem odhodu leta 1937 je v šolskem letu 1938/39 mesto ravnatelja in hkrati učitelja na kranjski gimnaziji prevzel Peter Lipar. Z njim se je začela nova doba, ki je prinesla številne uspehe na področju izobraževanja in vsestranske

glasbene poustvarjalnosti v Kranju. Liparjeva dobra izobrazba, ki jo je pridobil na ljubljanskem Državnem konservatoriju, mu je omogočala suverenost na različnih področjih, med drugim na skladateljskem, saj je absolviral tudi kompozicijo, in sicer pri modernistično usmerjenem učitelju Slavku Ostercu. Ljubljanski konservatorij je imel več izobraževalnih stopenj – nižjo, srednjo in višjo, vendar je zadnja v primerjavi z evropskimi standardi prinesla diplomu na ravni srednje stopnje. Zato so se najambicioznejši mladi skladatelji, instrumentalisti in pevci podali na nadaljnje šolanje na Dunaj ali v Prago. Zakaj se Peter Lipar ni odločil za nadaljevanje študija na višji stopnji, ni znano. Zdi se, da je svoje ambicije zavestno usmeril v učiteljski poklic, skladateljsko ustvarjalnost in poustvarjalnost na področju orkestrske in zborovske dejavnosti, kar je v dolgoletnem delovanju tudi uresničil. Glasbeno delo Petra Liparja v slovenski muzikološki znanosti doslej ni bilo deležno primerne in poglobljene pozornosti, čeprav je s svojim vsestranskim delom presegel povprečje. O njegovem delu je nekaj manjših zaznamkov v splošni leksikografski in revijalni literaturi, na Akademiji za glasbo v Ljubljani pa sta leta 1984 nastali diplomski nalogi o Liparju kot zborovodji moškega pevskega zbora France Prešeren in njegovem zborovskem opusu (Janez Foršek, *Moški pevski zbor France Prešeren in Peter Lipar*; Anica Ajdovec, *Peter Lipar: zborovski skladatelj*). Ob stoti obletnici njegove smrti je bil končno deležen večje pozornosti. Ob tej priložnosti sta Glasbena šola Kranj in Inštitut glasbenoinformacijskih znanosti pri Centru za interdisciplinarne in multidisciplinarne raziskave in študije Univerze v Mariboru februarja 2013 pripravila znanstveni simpozij o življenju in delu Petra Liparja. Organizatorji (vodji simpozija sta bila dr. Franc Križnar in zasl. prof. dr. Primož Kuret) so k sodelovanju povabili ugledne slovenske muzikologe, glasbene teoretike, zgodovinarje, arhivarje in profesorje glasbe, nato pa poskrbeli, da so vsi prispevki simpozija objavljeni v publikaciji *Peter Lipar (1912–1980)*, ki jo je pod uredniškim vodstvom Franca Križnarja izdala Glasbena šola Kranj (2013).

Publikacija je zasnovana kot zbornik referatov s spremnimi besedami, ki so jih prispevali podžupanja Mestne občine Kranj Nada Mihajlovič, ravnateljica Glasbene šole Kranj Petra Mohorčič, urednik Franc Križnar in drugi vodja simpozija Primož Kuret, končuje pa jo seznam objavljenih Liparjevih zborovskih skladb (Mitja Gobec). V posamezne segmente Liparjevega delovanja so se poglobljali Franc Križnar (»Glasbenik Peter Lipar – življenjske in delovne prelomnice«), Aleš Gabrič (»Kulturna ustvarjalnost v Kranju v času Petra Liparja«), Damir Globočnik (»Kranj – Prešernovo mesto, Kranj je preveval Prešernov duh«), Mija Mravlja (»Programska usmeritev pevskega zbora France Prešeren Kranj in dirigenta Petra Liparja«), Katarina Debevec (»Opus skladatelja Petra Liparja v naših knjižnicah«), Ivan Florjanc (»Orkestralni opus Petra Liparja – problematika, analitični uvid in izsledki«), Jernej Weiss (»Liparjevi samosp-

vi«), Andrej Misson (»Zborovske skladbe Petra Liparja [1912–1980]«), Tjaša Ribizel (»Komorne skladbe Petra Liparja«) in Mitja Gobec (»Objave zborovskih skladb v slovenskih revijah, avtorskih in tematskih zbirkah«). Publikacija obsega 145 strani besedil in slikovnega gradiva.

Uvodno študijo je prispeval Franc Križnar. Avtor si je zadal nalogo predstaviti Liparjevo življenjsko pot in profesionalno delovanje, pri čemer se je naslonil na arhivske vire in dosedanje objave v leksikografski, monografski in publicistični literaturi. V prvem poglavju se poglobi v Liparjevo biografijo in bibliografijo, ki doslej še nista bili objavljeni tako celovito in ne s kritično distanco, ki jo zmore Križnar. Nadalje ugotavlja Liparjevo delovanje na področju vodenja pevskih zborov in izpostavi njegove največje dirigentske uspehe (moški in mešani pevski zbor France Prešeren), pri čemer le bežno omeni vodenje simfoničnega orkestra Glasbene šole Kranj, čeprav je ta ansambel za slovensko glasbeno šolstvo in širšo kulturno sceno velikega pomena. Pač pa ga podrobno predstavi v vlogi organizatorja glasbenega življenja gorenjske prestolnice, njegovo delovanje v stanovskih društvih, skozi navajanje številnih nagrad in priznanj pa tudi recepcijo v strokovni javnosti. Označi ga kot tehnetnega skladatelja Osterčeve šole, pri čemer ugotavlja, da razen v mladostnih delih vplivi nekdanjega učitelja po drugi svetovni vojni niso bili tako očitni ter da je svoje ustvarjalno delo prilagajal družbenopolitičnim in splošnim kulturnim mejnikom, v največji meri pa je ustvarjal skladno s svojo glasbeno poustvarjalnostjo. Opozarja tudi na Liparjevo diskografijo, vendar se ne pogloblja v to tematiko. Avtor na koncu študije poda seznam literature, s katerim potrjuje vso širino te študije.

Aleš Gabrič, ki se raziskovano posveča novejši zgodovini slovenskega prostora, je v zadnjih letih s svojimi razmišljanji pogosto prisoten na znanstvenih srečanjih glasbene narave. Njegove kulturnozgodovinske študije namreč slikovito dopolnjujejo pojave v razvoju glasbenega življenja, družbenopolitične in splošne kulturne premike, ki so nedvomno vplivali na glasbeno ustvarjalnost in poustvarjalnost. Tokrat se je posvetil orisu kulturnega življenja v Kranju od leta 1938, ko je tjakaj zašel Peter Lipar in si je Kranj prizadeval držati korak s kulturnim razvojem podobnih mest predvojne Dravske banovine. Podrobneje se je posvetil vsestranskemu vzponu Kranja kot kulturnega središča Gorenjske v prvih dveh desetletjih po vojni in izpostavil številna kulturna društva ter poklicno usmerjene kulturne ustanove. Gabrič za obdobje pred drugo svetovno vojno izpostavi problematiko, ki je zaradi državnega ustroja dolgoročno onemogočala večji kulturni razvoj, čeprav je bilo mesto v tistem času v gospodarskem razcvetu. Za čas po drugi vojni pa opozori na spodbude lokalnih struktur, ki so si dejavno prizadevale, da bi Kranj postal vodilno kulturno središče v regiji, tako na področju profesionalnih kot tudi amaterskih združb. Avtor posebej izpostavi poti, ki so pripeljale do profesionalizacije gledališke, muzejske in knjižnične dejavnosti,



ob tem pa opozori na vzpon in uspehe ljubiteljskih kulturnih dejavnosti.

Gabričevo razmišljanje dopolni prispevek Damirja Globočnika, ki se kot umetnostni zgodovinar osredotoči na povezovanje mesta s spominom na Franceta Prešerna. V tem kontekstu, začeni s postavitvijo Prešernovega nagrobnega spomenika leta 1852, se podrobneje posveti času po drugi svetovni vojni, ko se je Kranj imena velikega pesnika vse bolj oprijemal. Kot ugotavlja, se je to med drugim odražalo tudi v delovanju oziroma poimenovanju kulturnih društev in profesionalnih ustanov ter v postavljanju spominskih obeležij. Kranj si je namreč prizadeval, da bi postal Prešernovo mesto, saj je pesnikovo ime odražalo sinonim za politično naprednost in revolucionarno miselnost. V tem slogu je že leta 1945 nastalo ime moški in nato mešani pevski zbor France Prešeren, ki sta desetletja delovala pod Liparjevim vodstvom in redno izvajala tudi uglasbitve Prešernovih pesmi.

Mija Mravlja je bila dolgoletna pevka Mešanega pevskega zbora France Prešeren in nekdanja arhivistka gorenjske enote Zgodovinskega arhiva Ljubljana. V prispevku se na podlagi arhivskega gradiva osredotoča na programsko usmeritev Liparjevega moškega, ženskega in mešanega pevskega zbora France Prešeren, ki jih je zaporedoma vodil polnih trideset let (1945–1975). Avtorica predstavi razvoj posamezne zasedbe in Liparjevo programsko naravnost, v zvezi s katero pravi, da je Lipar kot Osterčev učenec pri sestavljanju koncertnih programov pogledoval v sodobnost. Na temelju programskih listov in drugega ugotavlja, da je Lipar v koncertne sporede uvrščal skladbe takrat sodobnih slovenskih skladateljev, lastna dela in tehtne priredbe ljudskih pesmi, ob tem pa je skladno s časom posegal tudi po partizanskih, revolucionarnih, delavskih in narodnoubuditeljskih delih slovenskih, drugih jugoslovanskih in nekaterih ruskih avtorjev. Njegovi zbori so v omenjenem obdobju nastopali na političnih manifestacijah, množičnih prireditvah, v tovarniškem in podeželskem okolju, snemali pa so tudi gramofonske plošče in pripravljali radijske koncerte. Posebej opozori na mednarodno dejavnost zborov in udeležbo na tekmovanjih višjega ranga, s čimer poudari Liparjev pomen in uspešnost njegovega delovanja na področju zborovstva, ki je doseglo in preseglo slovenski pomen.

Namen prispevka Katarine Debevec je bil sestaviti popis ohranjenih del Petra Liparja, pri čemer se je naslonila na arhivsko gradivo v NUK, ki še niso objavljena v sistemu Cobiss, ter na objave njegovih del v glasbenih revijah (*Naši zbori*, *Grlica*); prav tako je ugotavljala morebitna druga hranišča. Tako je nastal prvi sistematični pregled dostopnega gradiva, ki potrjuje skladateljsko dediščino Petra Liparja, (ne)ohranjenost rokopisov in dostopnost tiskov. Avtorica je popis del razdelila na orkestralni in komorni (in solistični) opus ter vokalno-instrumentalna dela (samospevi, zbori s spremljavo, zbori a cappe-

lla). Med ta dela je vključila tudi različne zborovske zasedbe. Njeno delo je dragocen prispevek k poznavanju Liparjevega opusa, predvsem s stališča obsežnosti, posameznih zasedb ter pregleda tiskov in rokopisov. Ob tem je pričakovano, da bodo v NUK njeno delo nadgradili in ga uvrstili v sistem Digitalne knjižnice, s čimer bo dostop do gradiva omogočen širšim uporabnikom. Prav to je ena od osrednjih poslanstev tovrstnih znanstvenih srečanj.

V Liparjev orkestralni opus se je poglobil Ivan Florjanc, tudi skladatelj in profesor glasbenoteoretičnih predmetov na Akademiji za glasbo v Ljubljani. Njegove analize instrumentalnih del slovenskih skladateljev poznamo iz številnih podobnih publikacij in številne med njimi so prinesle nove, predvsem pa tehtne ugotovitve o posameznih opusih. Podobno je bilo pričakovati tudi za Liparjev opus. Avtor uvodoma ugotavlja, da je v Liparjevi zapuščini le eno orkestralno delo (*Plesna suita za godalni orkester*), med tem ko se večkrat omenjena *Koračnica* za veliki simfonični orkester najverjetneje ni ohranila. Odpira številna vprašanja in išče vzroke za obseg orkestralnega opusa, prepozna njegov kompozicijski profil, ga umešča v Osterčev kompozicijsko šolo ter primerja s Karolom Pahorjem, prav tako Osterčevim učencem. Osrednjo pozornost namenja analitični osvetlitvi *Plesne suite*. V vsem je zelo temeljit in dosleden v navajanju podporne literature. Besedilo s slikovitim jezikom dopolnjuje z njemu lastnim večplastnim humanističnim razmišljanjem. Širina razglabljanja nekoliko zamegli temeljni cilj – prikazati značilnosti Liparjevega orkestralnega opusa na primeru ene skladbe. To mu sicer uspe v marsikaterem segmentu, predvsem oblikovnem, podrobneje pa nas seznanja le s prvim stavkom sicer štiridelne suite, vendar dovolj poglobljeno, da opozori na glavne značilnosti celotnega dela.

Jernej Weiss spada v mlajšo generacijo slovenskih muzikologov in med tiste, ki se raziskovalnemu delu posvečajo z veliko vnemo in poglobljeno znanstveno analizo. To dokazuje tudi v prispevku o Liparjevih samospevih. Ti so pogosto predmet Weissovega študija, zato velja za enega izmed boljših poznavalcev razvoja samospeva na Slovenskem. Avtor je k zelenemu cilju – raziskati kompozicijsko, oblikovno in glasbenoestetsko izraznost Liparjevih samospevov – pristopil analitično. Uvodoma kritično ugotavlja, da so dosedanje – sicer redke – obravnave tega opusa zelo posplošene, predvsem pa, da so posamezni avtorji vanj uvrščali tudi skladbe za otroški zbor in klavirsko spremljavo, kar se mu zdi s stališča oblikovnih definicij nekoliko sporno. Prav tako opozori na dejstvo, da so Liparjevi samospevi natisnjeni, večkrat izvajani in tonsko arhivirani, kar pa ni vplivalo na njihovo širšo recepcijo v laični in strokovni javnosti. Znani so le v lokalnem okolju. Z analizo ugotavlja, da so Liparjevi samospevi pomemben del njegove ustvarjalnosti in opozarjajo na njegov kompozicijski razvoj oziroma nihanja v slogovni usmeritvi. Pri tem izpostavi značilnosti cikla *Jesenske impresije* iz časa študija pri Slavku Ostercu, v katerem

prepozna jasne poteze učitelja, melodično in harmonsko ekspresivnost. V nadaljevanju opozori na skladateljev slogovni »decrecendo« po drugi svetovni vojni, ko se Lipar tako skladno s časom oddalji od modernističnih prvin predvojnega obdobja in se usmeri k enostavnejši zgradbi, bližji interpretom in poslušalcem.

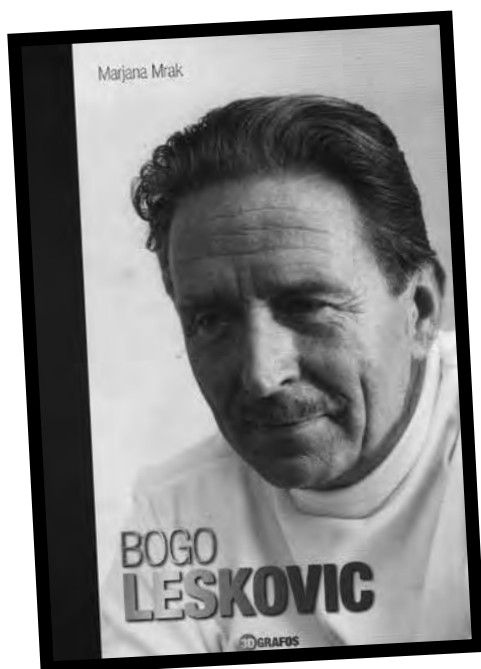
Andrej Misson, skladatelj, glasbeni teoretik in zborovodja, se posveti Liparjevemu zborom in v svojem tradicionalnem slogu poda temeljne smernice skladateljevega glasbenega stavka. Pri tem ne obide pomena besedilnih predlog, ki se jim v primerjavi z glasbenimi izhodišči posveča enakovredno. Misson sistematično upošteva dosedanje razprave o zborih Petra Liparja, jih dopolnjuje in odpira nova vprašanja. Išče ozadja in vzgibe skladateljevega ustvarjanja ter opozori na Liparjevo članstvo v predvojnem akademskem moškem zboru pod vodstvom Franceta Marolta, ki je dolgoročno vplivalo na njegovo zborovsko ustvarjalnost. Prav tako opozori na tesne povezave med komponiranjem in poustvarjalno prakso z različnimi zbori, kot Liparjevo zlato obdobje nastajanja zborovskih del pa označi petdeseta leta 20. stoletja. To je čas, ko je vodil moški in nato mešani pevski zbor France Prešeren v Kranju. Misson na podlagi izbranih skladb (zborovodja bi si želel nekoliko širše obravnave) ugotavlja, da se Liparjev slog skozi desetletja ni pretirano spreminjal, kar utemeljuje z analizo del različnih obdobj. Opredeljuje ga kot oblikovno razgibanega, glasovno raznolikega, v posameznih delih pa prepozna skladateljevo dobro poznavanje homofonega in polifonega stavka, rezonanzialni slog, modalnost, težnjo k onomatopoeiji, ekspresivno akordiko Osterčevega vpliva, stopnjevano do disonančnih sozvočij, in

skladnost z besedilnimi predlogami. Misson v sklepnih mislih poudari prepričljivost Liparjevih zborovskih skladb, ki se je ni mogoče naučiti in ne posnemati.

Tjaša Ribizel se ukvarja z Liparjevim številčno sicer dokaj skromnim komornim opusom in ugotavlja, da se mu je posvečal v času študija in tudi kasneje, predvsem, ko je vodil gimnazijski moški zbor in mladinski godalni kvartet, pa tudi v zadnjem desetletju svojega ustvarjanja. Nekatera dela so ohranjena v celoti, druga fragmentarno. Avtorica jih umešča v tri ustvarjalna obdobja in ugotavlja, da je večina napisana za violinske sestave s klavirjem. Posebej izpostavi naravnost k harmonski ekspresivnosti in vpliv Osterčeve šole, formalno jasnost, na primeru skladbe *Melodija strojev* (1947), pa tudi obrat k t. i. konstruktivizmu, ki simbolizira delovanje strojev. Prav s tem delom, tako avtorica, Lipar dokaže, da je zmožni stopiti korak dlje, kot ga je zastavil njegov cenjeni učitelj. Čeprav se avtorica pri večini del ustavi le fragmentarno, opozori na pomen Liparjevega komornega opusa in s tem nakaže nujnost nadaljnjih raziskav.

Tematski zbornik o življenju in delu Petra Liparja je prinesel številna nova spoznanja in opozoril, da je skladatelj, zborovodja in vsestranski promotor glasbenega udejstvovanja vreden poglobljene strokovne in znanstvene pozornosti. Večinoma poglobljeni prispevki, ki so dopolnjeni s praktičnim seznamom objavljenih Liparjevih zborovskih skladb v glasbenih revijah, avtorskih in tematskih zbirkah (vzorno ga je pripravil Mitja Gobec), so med drugim dokazali, da so tovrstne publikacije dragoceni viri za glasbeno poustvarjalnost v sedanjosti in znanstvenoraziskovalno stroko v prihodnosti.

## Marjana Mrak: *Bogo Leskovic*



Tudi slovenski dirigent in skladatelj Bogo Leskovic (Dunaj, 29. 11. 1909 – Ljubljana, 22. 10. 1995) ima svojo monografijo. Obsežno delo na 391 straneh je prispevala muzikologinja Marjana Mrak (1940) in v delu s preprostim naslovom *Bogo Leskovic* dodobra orisala življenje in delo tega našega glasbenega umetnika polpretekle dobe.

Kljub temu da je bil po rodu Dunajčan, je študiral glasbo najprej v Ljubljani na glasbenem konservatoriju: violončelo pri Emeriku Beranu, kompozicijo pa pri Slavku Ostercu in Lucijanu Mariji Škerjancu. To je nadaljeval na Dunaju na tamkajšnji Akademiji za glasbo in gledališče in leta 1932 diplomiral iz študija violončela (Friedrich Buxbaum) in kompozicije (mojstrski razred Josepha Marxa). Dirigiranja se je učil zasebno pri znamenitem Josefu Kripsu in solopetje pri Marie Rado Danieli; pri njej je bil nekaj časa celo asistent. Kljub temu pa je svojo glasbeno kariero začel kot violončelist koncertant. Leta 1940 je postal dirigent v mestnem gledališču Baden, čez leto dni pa je tam debitiral tudi kot pevec tenorist. Pel je le eno leto in se potem povsem posvetil dirigiranju. Že po drugi svetovni vojni je postal eden najbolj dejavnih simfoničnih dirigentov na Dunaju. Občasno je gostoval tudi v Ljubljani, kamor se je leta 1951 vrnil za stalno. Do leta 1975 je bil Leskovic dirigent Opere in baleta SNG in Slovenske filharmonije, v letih 1968–1973 pa tudi direktor ljubljanske Opere in baleta SNG. Občinstvu je predstavil velik del svetovne simfonične, operne in baletne poustvarjalnosti ter prvič izvedel vrsto novih slovenskih del. Dirigiral je predvsem klasična in romantična dela, veliko pozornosti je namenjal slovenskim skladateljem, nekaj njegovih največjih interpretativnih dosežkov pa je povezanih z deli francoskih impresionistov. Pod njegovim vodstvom je ljubljanska

Opera SNG 1956 gostovala s predstavo Sergeja Prokofjeva *Zaljubljen v tri oranže* na Holandskem festivalu v Amsterdamu in na odru Velike opere v Parizu. Philipsov gramofonski posnetek te opere je dobil veliko nagrado Akademije Charlesa Crosa in je dolgo veljal za najboljši posnetek tega dela. Leskovic je nato gostoval pri najslavnejših evropskih orkestrih in leta 1974 tudi v Avstraliji. Številne evropske radijske postaje imajo arhivske posnetke del, ki jih je dirigiral. Za svoje delo je leta 1972 prejel najvišjo slovensko nacionalno nagrado na področju kulture – Prešernovo nagrado.

Leskovic je skladanju namenil samo prvi dve desetletji ustvarjanja. V ospredju njegovega opusa je simfonija v enem stavku *Domovina*, v kateri je zamisel uporabiti motiviko (nekdanjih) jugoslovanskih ljudskih pesmi kot izraz občutja domovinske pripadnosti in kot gradivo za veliko simfonično obliko, izpeljal v razkošnem poznoromantičnem orkestrskem zvoku. Po zapiskih in pismih M. P. Musorgskega je napisal nov konec k njegovi operi *Hovanščina*. Ta je bila v Leskovičevi verziji po koncertni izvedbi na Dunaju uprizorjena v Berlinu, Frankfurtu in Ljubljani. Mednarodni uspeh je doživelo tudi *Sedem balkanskih plesov* Srba Marka Tajčevića v Leskovičevi priredbi za simfonični orkester (1954).

Leskovičevo monografijo je lektorirala Mateja Dermelj, oblikovalec bogate knjige je bil Andraž Kožar (za 3 D Grafos iz Radomelj), z letnico 2013 pa so jo promovirali v polno zasedeni mali Osterčevi dvorani Slovenske filharmonije 20. februarja 2014. Obsežno in več kot lično monografijo je v sto izvodih natisnila tiskarna Demat. Slovenska filharmonija (v njenem imenu je napisal posvetilo knjigi na pot aktualni direktor Damjan Damjanovič) je očitno tudi materialno podprla njen izid, prav tako pa več kot pomagala pri njeni promociji. Še preden se podrobno dotaknemo izjemno bogatega življenja in umetnosti B. Leskovica in jima sledimo po omenjeni knjigi, v uvodu preberemo bogat povzetek vsega, kar bo sledilo v knjigi. Ta se potem med besedo in sliko v kar 56 poglavjih sprehodi po raznolikem (glasbenem) delu in življenju skoraj devetdesetletnika: od njegovega rojstva na Dunaju, študija glasbe v Ljubljani in na Dunaju, prek začetka kariere violončelista, pedagoga in korepetitorja, pevske šole Marie Rado Danieli, začetnih pevskih in dirigentskih korakov v Badnu, okoliščin ob ustvarjanju »simfonije življenja« (*Domovina*, 1940), življenja in dirigiranja na Dunaju (1946–1956) in hkratnih gostovanj v Ljubljani, do preselitve, dekreta in prošenj za delo v Ljubljani, prvih dirigentskih uspehov v Ljubljani z operami P. I. Čajkovskega (*Jevgenij Onjegin*, *Čarodejka* in *Pikova dama*), gostovanja z dvema operama (Opera in balet SNG Ljubljana – W. A. Mozart, *Don Juan*, in G. Rossini, *Italijanka v Alžiru*) v Dubrovniku (1955–1960), opere S. Prokofjeva *Zaljubljen v tri oranže* (na gostovanju po

Holandiji in Franciji); po predigrah sledi Leskovičevo prvo gostovanje s Slovensko filharmonijo po Evropi, gostovanja v jugoslovanskih koncertnih dvorinah, velika solistična imena, ki so za časa B. Leskovica gostovala v Ljubljani, v epizodi o legendi slovenskih violinistov in koncertnih mojstrov Aliju Dermelju nosi poglavje naslov »Kot dragocen dragulj je zablestel iz orkestra violinski solo Alija Dermelja ...«, o »usodnem« letu 1968 s predlogom za ukinitvev Slovenske filharmonije ter spominski plaketi in častni diplomi v jubilejnem letu te naše osrednje državne glasbene ustanove (v jubilejnem gledališkem letu 1967/68 je B. Leskovic postal ravnatelj SNG Opera in balet Ljubljana); o svoji veliki (dirigentski) ljubezni, ki se piše Richard Strauss, se kot umetnik dotakne kritike (»... saj veš, da so naše kritike bolj kisle ...«); o (dirigentskih) gostovanjih po Madžarski, snemanju v Hilversumu in koncertih z nizozemskimi orkestri od Leningrada do Taškenta, po Skandinaviji; snemanja in koncerti v Hamburgu, Kölnu, Frankfurtu, Berlinu in Münchnu, Luganu in Zürichu, z Royal Philharmonic Orchestra v Londonu, Arbitrer elegantiarum/posrednik med dirigenti, Prešernova nagrada (1972); Holandski festival je bil leta 1972 v znamenju Musorgskega; o *Zlatem petelinu* N. Rimskega Korsakova (Leskovic je z opero M. P. Musorgskega *Boris Godunov* odšel z mesta ravnatelja SNG Opere in baleta Ljubljana leta 1973); veliko gostovanje po oddaljeni Avstraliji (modro kuverto o upokojitvi v Operi in baletu SNG Ljubljana mu je kurir izročil kar na stopnicah); dirigiranje v sloviti koncertni dvorani kraljice Elizabete v Antwerpnu; poslednji vrhovi, skladateljski opus, iz bogate korespondence B. Leskovica z materjo, sestro Leopoldino (Oli, Kadulcek) Peterlin, s svakom prof. dr. Antonom Peterlinom, nečakinjo Tanjo in nečakom Matijo, iz korespondence B. Leskovica z Vero Keršovan (od leta 1969 do 1979), poročeno Leskovic, iz albuma, pisma in spomini, nagrade in priznanja, diskografija, Bogo Leskovic v biografiji, repertoar, viri in literatura, zahvala avtorice (številnim znancem in glasbenikom, ustanovam itd.), pregled nastopov B. Leskovica (kot dirigent, violončelist, profesor violončela, pianist, tenorist) do imenskega kazala.

Knjigo M. Mrak o našem (predvsem) dirigentu Bogu Leskovicu bogatijo številne ilustracije: slike (od zgodnje mladosti), dokumenti, plakati (med njimi se najdejo tudi barvni), pisma, note, glasbenogledališke inscenacije, fragmenti člankov iz časopisov in revij, tako naše (slovenske) kot tuje (mednarodne) provenience; saj skoraj ne mine poglavje brez vsej ene od njih. Tako bi lahko sklenili tole recenzijo z ugotovitvijo, da se monografija o B. Leskovicu enkrat bere, spet drugič gleda. Iz njenih izsledkov je mogoče delno rekonstruirati tudi bogato ljubljansko (slovensko) in evropsko (svetovno) glasbeno reprodukcijo iz obdobja Leskovčevih ustvarjalnih let, torej iz druge polovice 20. stoletja. Knjigo v založbi SF je mogoče kupiti po 55 evrov.

## Edo Škulj: *Leksikon orgel in orglarjev*



V založbi župnije Škocjan pri Turjaku je izšla nova knjiga avtorja in urednika Eda Škulja *Leksikon orgel in orglarjev* (Orgle – orglarji – skladatelji – pisci) v zdaj že znani seriji tovrstnih izdaj *Musica sacra slovena praeludium vitae aeternae*. Jezikovni pregled prve izdaje je opravila Marija Škulj, oblikovanje knjige pa

je prispeval Tone Seifert. Grafično pripravo je podpisal Andrej Jakob, ročne risbe Miro Homšak (1986–1992), digitalne risbe pa Brigita Klajnšek. Knjigo je izdala in založila župnija Škocjan pri Turjaku, zanjo pa odgovarja kar avtor in urednik E. Škulj sam. Knjiga je bila natisnjena v Sloveniji v skromni nakladi sto izvodov (po ceni 30 evrov); izdajateljska in založniška kriza se več kot nadaljuje, očitno v tem poslu v še dokaj povečanem obsegu glede na splošno krizo. Avtor sam ob tej izdaji aludira na svoje prejšnje (podobno) delo *Leksikon cerkvenih glasbenikov* (*Družina*, Ljubljana 2005), ki je obravnavalo tiste posameznike, »ki so se izključno, pretežno ali vsaj delno ukvarjali s cerkveno glasbo, čeprav med enimi in drugimi ni mogoče potegniti jasne ločnice.« (Škulj, 2013, 5).

Kljub temu pa po besedah avtorja tudi ta leksikon hoče biti po eni strani njegovo nadaljevanje, po drugi pa poglobitev vprašanj okrog orgel – »kraljice instrumentov« –, glasbila, ki ga cerkveni glasbeniki najbolj uporabljajo pri svoji službi. Kot pove podnaslov, tudi ta leksikon poleg orgel in orglarjev obravnava skladatelje in pisce, in sicer skladatelje s skladbami za orgle, pisce pa s spisi o orglah. Leksikon ima štiri dele, ki se zaradi abecedne razporeditve gesel od A do Ž med seboj povezujejo. Ta leksikon je res pravi leksikon ali kar »besedni priročnik, besednjak, slovar«, urejen po tradicionalnem geselskem

principu. Zajema tako rekoč večino celotnega obsega (249 od 400 strani). Po (avtorjevi) uvodni besedi (str. 5–6) sledijo gesla (7–254), ki zadevajo orgle, in so vzeta iz ene od prejšnjih avtorjevih knjig z naslovom *Orglarstvo* (Škulj, 1992). Ta obsega poglavja: *Zgodovina orgel*, *Zgodovina orgel na Slovenskem*, *Opis orgel*, *Slovar orgelskih registrov* in *Glasbeni terminološki slovar* (Škulj, 1983). Prav v zadnjem je izbor glasbenih pojmov, ki bolj ali manj neposredno zadevajo orgle. Posamezne orgle sicer niso predstavljene, razen orgelskih inštrumentov šestih (slovenskih) stolnic, ki se ponašajo z najbogatejšo zgodovino tega glasbila (Celje, Koper, Ljubljana, Maribor, Murska Sobota in Novo mesto). Pač pa je v *Dodatku 1* predstavljenih štirideset najbolj reprezentativnih slovenskih orgel, in sicer s skicami, ki jih je v osemdesetih letih 20. stoletja narisal M. Homšak, pri novejših pa so objavljeni njihovi računalniški načrti.

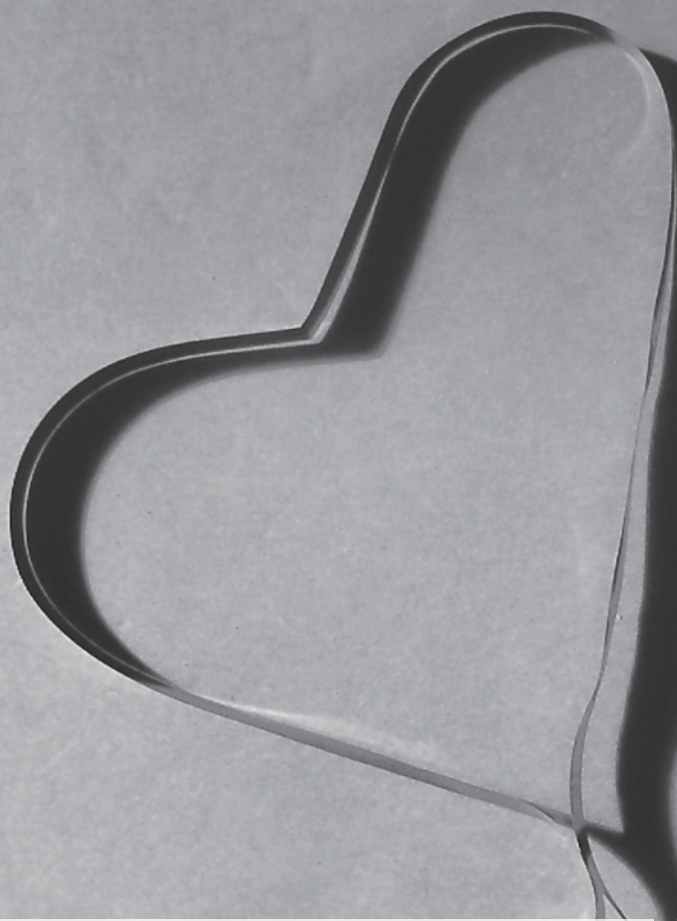
Nakazano je že bilo, da *Zgodovina orgel na Slovenskem* spada v poglavje *Orglarji*. Tam je opisanih petdeset, v leksikonu pa skoraj dvesto orglarjev. Vsekakor gre za neke vrste nadgradnjo ali skoraj bi lahko zapisali, za zadnjo tovrstno avtorjevo perfekcijo. Kot že rečeno, večina posameznih orgel na Slovenskem tudi tokrat ni obdelana v celoti ali kar vse. Zato pa so našete vse orgle določenega orglarja, in sicer po opusih, izdelane in postavljene tudi v tujini, npr. po Hrvaški. Poleg domačih (slovenskih) orglarjev so predstavljeni tudi tuji orglarji oz. njihove delavnice, ki so postavljale orgle na slovenskem ozemlju (Josef Angster, rodbina Mauracher, družina Mayer, bratje Rieger), kakor tudi italijanske delavnice, ki so postavljale svoje izdelke po primorskih cerkvah (Petar Nakić, Gaetano Callido, Pietro de Corte, Pietro Antonio di Valentino Bossi), do sodobnih (npr. Giacomo Mascioni).

V poglavju *Skladatelji* gre seveda za skladatelje orgelskih del. Prvi pregled z naslovom *Slovenska orgelska literatura* je že leta 1936 sestavil in objavil Stanko Premrl v *Cerkvenem glasbeniku*. V uvodu je zapisal: »V orgelski literaturi Slovenci res da nismo preveč bogati in založeni, a vendar se je – hvala Bogu – tudi tovrstne naše glasbe, zlasti v razdobju približno zadnjih 60 let, nabralo toliko, da je že za malo razstavo. Oglejmo si to razstavo kar v našem listu.« (CG, 1936/59, 42). Vendelin Špendov je dosegel na rimskem papeškem inštitutu za cerkveno glasbo doktorat z disertacijo *Organ music in Slovenia/Orgelska glasba v Sloveniji* (Lemont/Illinois, ZDA, 1973) s podnaslovom »Since/od 1900«. V letih 1978 do 1984 je izšla v okviru *Knjižnice Cerkvenega glasbenika* zbirka *Musica organistica slovenica* v desetih zvezkih. V njej so zbrane skladbe širše razsežnosti pretežno »cerkvenih«

skladateljev. V evropskem letu glasbe (1985) pa je Hubert Bergant v *Novem listu* objavil osem nadaljevanj z naslovom *Slovenska orgelska glasba v XIX. in XX. stoletju*, skupaj pa v zbranih spisih *Ob orglah*. V uvodu mdr. piše: »Naša orgelska glasba je, kljub nekaterim redkim objavam v zadnjem času, od začetkov do 19. stol. slabo raziskana. Raziskovanje arhivov se bo muzikologom s časom nedvomno obrestovalo.« (Bergant, 1985, 124–143). Nato naniza in opiše orgelske skladbe od Kamila Maška do Sama Vremšaka, kateremu je že posvetil poseben članek *Pester orgelski opus S. Vremšaka bogati našo glasbeno zakladnico* ob skladateljevi petdesetletnici. Iz sloga je razvidno, da je vse nanižane skladbe sam tudi izvedel (Bergant, 1980, 95–97). Približno v istem času je Janja Črčinovič Rozman v *Cerkvenem glasbeniku* objavila dve temeljni študiji o orgelskih skladbah, in sicer o Ačkovi *Sonati* za orgle (Črčinovič Rozman, 1984, 106–110) in o Osterčevem prispevku slovenski orgelski glasbi (Črčinovič Rozman, 1986, 50–52). Ne smemo pozabiti na *Edicije Društva slovenskih skladateljev*, ki načelno prinašajo obsežnejše skladbe (simfonije z orglami, koncerti za orgle in orkester).

Poleg orglarjev in skladateljev so v leksikonu posebej obravnavani tudi pisci, ki so opisovali orgle (organografi ali organologi) ali pa so razpravljali o teoretičnih orgelskih vprašanjih. Vključeni so tudi študentje, ki so v svojih diplomskih nalogah opisali orgle v določeni dekaniji. Vanj bi lahko uvrstili tudi orgelske izvajalce, vendar je težko določiti, katere. Podobno je s pedagoško dejavnostjo. Zato so vključeni le profesorji za orgle na Akademiji za glasbo. Nekateri opisi o orglarskih obdobjih ali glasbenih oblikah, ki zadevajo orgle, so neposredno vzeti iz *Glasbenega atlasa* (Michels, 2002), ki sta ga v slovenščino prevedla P. Kuret in E. Škulj. Vključene so tudi nekatere mednarodne organizacije, ki združujejo organiste oz. cerkvene glasbenike, npr. *Internationale Arbeitsgemeinschaft für Orgeldokumentation* (IAOD – Mednarodno združenje za orgelsko dokumentacijo; [www.iaod.eu](http://www.iaod.eu)) in *Ars organi Sloveniae* ([www.arsorgani.org](http://www.arsorgani.org)), obe z bogatima digitalnima podatkovnima zbirkama o orglah. Za abecednim delom leksikona je na prvem mestu literatura o slovenskih orglah in sicer v knjigah (255–256), revijah (256–2569), tujih (269) in preglednih knjigah (269–271). V okviru dodatkov so uporabljene kratice (271–272). Kot *Dodatek 1* (273–353) je predstavljenih štirideset orgel s skico ali računalniškim načrtom; v *Dodatku 2* (354–374) so zbrane orglarske anekdote, v *Dodatku 3* (375–378) pa ohranjeni napisi na orglah. Na koncu leksikona so še povzetek (379–380) ter imensko (381–389), krajevno (389–399) in splošno kazalo (400).

Intervju



# Intervju s Francijem Krevhom ... In glasba za tolkala živi ...

## Slovenski tolkalni projekt in *Tolkalni terminološki slovar*

Komorno glasbeno skupino Slovenski tolkalni projekt (SToP) sestavlja osem tolkalcev: **Barbara Kresnik, Marina Golja, Matevž Bajde, Damir Korošec, Franci Krevh, Tomaž Lojen, Davor Plamberger in Dejan Tamše**. Vsi so člani orkestrrov in učitelji na glasbenih šolah. Pred petnajstimi leti so se srečali na poletni glasbeni šoli v Grožnjanu in po ustvarjalnem druženju ustanovili izvajalsko skupino Slovenski tolkalni projekt, ki jo odlikuje komorno muziciranje, izvajanje klasičnih in sodobnih skladb za tolkala in raziskovanje novih zvokov tolkal. Skupina se je uveljavila na številnih koncertih doma in v tujini (Španija, Italija, Avstrija, Češka, Hrvaška, Črna gora, Litva in Južna Koreja) in zato leta 2013 prejela Župančičevo nagrado ter leta 2014 nagrado Prešernovega sklada »za poustvarjalno delo v zadnjih dveh letih in še zlasti za prazvedbo skladbe *Warm Up* za rog in tolkala skladatelja Vita Žuraja«.

Uspešno izvajalsko delovanje skupine SToP je pri skladateljih izzvalo večje zanimanje za zvočno izraznost številnih tolkal. Omenimo najprej skladatelje mlajše generacije (N. Šenk, N. Forte, M. Bonin, V. Žuraj, T. Vulc. A. Zore, P. Strahovnik idr.), ki so v neposrednem stiku s skupino spoznavali bogate izrazne možnosti tolkal in začeli zanje tudi komponirati. Poglobilo se

je sodelovanje z uveljavljenimi skladatelji (A. Misson, L. Lebič). Več povezav med skladatelji in tolkalno skupino daje več možnosti, da so skladbe preizkušene in kasneje tudi izvedene – posredovane občinstvu. In glasba za tolkala živi.

Prek številnih koncertov, festivalov, izobraževalnih projektov in seminarjev, tudi v sodelovanju z drugimi poustvarjalci (Slowind, Komorni godalni orkester Slovenske filharmonije, zbor Carmina Slovenica, Akademski pevski zbor Tone Tomšič) je močno porastlo zanimanje otrok in staršev za učenje tolkal v glasbenih šolah, večje je tudi zanimanje vzgojiteljev in učiteljev za uvajanje igranja Orffovih glasbil v vrtce in osnovne šole.

V veliki meri pripravlja program skupine Slovenski tolkalni projekt **Franci Krevh**, akademski glasbenik, ki je član različnih zasedb: Orkestra Slovenske filharmonije, tolkalne skupine Slovenski tolkalni projekt, ansambla za sodobno glasbo MD 7, Komornega orkestra solistov Društva slovenskih skladateljev (KOS DSS) ter skupine za zgodnjo glasbo Capella Carniola. Z ansamblom za sodobno glasbo MD 7 je leta 2013 prejel Lipovškovo nagrado DSS.

Gospod Franci Krevh, ste neformalni vodja skupine Slovenski tolkalni projekt. Kako načrtujete SToP-ove koncertne sezone, kako izbirate program?



Program v skupini SToP živi in ima svoje življenje; če smo na začetku predstavljali klasični repertoar, smo ga z leti vsebinsko močno razširili. Začeli smo s povabili različnim gostom, instrumentalistom in zborom in s sodelovanjem z različnimi, predvsem mlajšimi skladatelji. Tako smo postali pobudniki novih povezav in nastajanja novih skladb za tolkala. Programe sestavljamo vsi člani skupaj: jaz sem zadolžen za novitete in sodobno glasbo, Dejan Tamše vidi afirmacijo tolkal v popularni smeri. Drugi člani sodelujejo s posameznimi predlogi, največkrat so kje slišali skladbe ali spoznali zanimivega skladatelja; predlogi dežujejo.

Izvedli ste več slovenskih novitet za tolkala. Kako sodelujete s slovenskimi skladatelji?

Društvo Slovenski tolkalni projekt nima tako močnega finančnega zaledja, da bi lahko redno naročalo nove skladbe, saj ostajamo na projektnih razpisih. Imamo pa srečo, da smo zanimiva skupina in nas kot tolkalce vabijo v različne projekte, v katere so vključeni sodobni skladatelji. Tak večji projekt je bil projekt *Tolkala in rog* v Slovenski filharmoniji v letih 2012 in 2013 v okviru Slovenskih glasbenih dni. Skladatelji mlajše generacije so za dva koncerta komponirali samo za tolkala in rog. Za nas komponirajo skladatelji vsako leto, nimamo pa sredstev posebej za naročanje novih skladb.

Imate tudi t. i. »svoje skladatelje«. So tudi med člani skupine skriti komponisti?

Tudi pri nas velja, da bo skladatelj komponiral, če bo izveden; če pride do tesnejšega sodelovanja, do spoznavanja, opisovanja kakega glasbila, potem napiše tudi skladbo za nas. Že pred leti smo se člani skupine dogovorili, da bo skupina neke vrste

»ventil« tudi za glasbene ideje, ki se nam tolkalcem porajajo bodisi na koncertih, ob poslušanju glasbe, ob poučevanju itd. Gre samo za možnost, da izvajamo tudi lastne skladbe, ki smo jo nekateri »izkoristili« bolj, drugi manj. Posneli smo dve moji skladbi, izvajali pa smo skladbe še štirih članov.

Ste preizkuševalci številnih novih idej. Imate tudi vzornike?

Gotovo so kaki vzorniki. Če smo prej igrali klasiko, smo po prejemu Prešernove nagrade odkrili, da se od nas pričakuje kaj več. Že pred dvanajstimi leti smo igrali Johna Caega ali Steva Reicha. Če kje slišimo kaj novega, skušamo prenesti tudi k nam, predvsem pa prepričati naše skladatelje, da raziskujejo, eksperimentirajo itd. Zagotovo ostaja eden izmed naših glavnih ciljev, da izvajamo slovenske skladatelje in iščemo slovensko identiteto.

Ali so poti nastopanja odprte?

Tujina je sorazmerno zaprta, lahko si organiziramo le izmenjave, velika težava je pač denar, saj država v glavnem ne pokriva stroškov gostovanj.

Pri Društvu slovenskih skladateljev je v sodelovanju s Slovensko akademijo znanosti in umetnosti in društvom Slovenski tolkalni projekt pred kratkim izšel *Tolkalni terminološki slovar*. Skupaj z dr. Marjeto Humar ste soavtor tega projekta. Slovar prinaša obsežen nabor tolkalnega izrazoslovja: 634 slovenskih tolkalnih izrazov ter prek 2700 izrazov v angleškem, nemškem, francoskem in italijanskem jeziku. To je angleško-francosko-italijansko-slovenski slovar in je prvi sodobni razlagalni slovar tolkalnega izrazja s tujejezičnimi ustrezniki, da uporabniki laže najdejo slo-



venski izraz. Za boljše razumevanje je med drugim dodanih več kot 130 fotografij in 30 nazornih skic glasbil in tehnik ter tabela obsegov melodičnih tolkal. Spregovoriva najprej o spodbudah za nastanek tega strokovnega dela.

Prva spodbuda je bila ta, da se kot glasbenik v orkestru Slovenske filharmonije srečujem z različnimi partituroami z vseh koncev sveta. Za nas tolkalce je najhuje, da pred nami stoji tuj dirigent, pa ne vemo, kaj pomeni kak znak v partituri. Barbara Kresnik ima francosko šolo in dobro pozna francoske partiture, znake in izraze v njih. Matevž Bajde se je šolal v Mariboru in pozna nemške izraze. Jaz sem kupoval slovarje. Tako smo prepoznavanje znakov neprestano kombinirali, saj te zadeve niso nikjer zapisane na enem mestu.

Veliko delam s skladatelji in tudi oni so pogosto postavljali podobna vprašanja. Nekateri skladatelji vedo o glasbilih več, drugi manj, nekaterim niso znane glavne lastnosti glasbil, drugi ne poznajo obsegov posameznih glasbil. No, to je razumljivo, saj imamo po različnih orkestrih zelo različna glasbila.

Nekoč smo imeli predstavo za otroke *S tolkali okoli sveta*, pripravila in izvajala sva jo s Petro Brdnik. Naenkrat plane iz Petre, da res več ne ve, ali pošlje učenca v razred po palčke, po palce, po claves ali po kaj. To je bila najmočnejša spodbuda, ki me je usmerila v urejanje zmešnjav poimenovanja na našem področju. Otroku je vendarle treba ponuditi enoznačno poimenovanje glasbil.

### Kako je nastajal slovar?

Z delom sem začel leta 2010. Pridobival sem informacije, kupoval knjige, oblikoval sem excelovo tabelo v računalniku. Leta 2012 sem odšel h gospe Marjeti Humar, zaposleni na Slovenski akademiji znanosti in umetnosti. Gospa je mama moje sošolke in prav to znanstvo mi je še hitreje odprlo pot v sodelovanje. Razložil sem ji, kaj bi rad naredil, takoj mi je dala nekaj temeljnih napotkov, kako se pripravlja slovar. V tem času sem poiskal sodelavce, strokovnjake na posameznem področju, npr. tolkalce, pedagoge, muzikologe idr. V ožji ekipi, ki je največ prispevala k tako skrbnemu izdelku, gre zagotovo zahvala Martinu Bajdetu, Simonu Klavžarju, Barbari Kresnik in Patriku Quaggiatu.

V svoj računalnik sem vnašal izraze, z gospo Humar sva se občasno dobivala, o njih razpravljala in leta 2013 sva imela nabor izrazov, ki jih je bilo treba spraviti v neko obliko. Pravnoformalni okvir mi je dalo Društvo Slovenski tolkalni projekt. Pridružil se je tudi Javni sklad RS za kulturne dejavnosti. Ministrstvu za izobraževanje, znanost in šport RS sem prijavil projekt in pridobil sredstva znotraj predmeta slovenski jezik. Januarja 2014 je bil slovar objavljen.

**Popularnost in raba tolkal sta v porastu; kako se razvija iskanje slovenskih poimenovanj novih tolkal?**

V poimenovanju je velika luknja, morali smo stopiti najprej korak nazaj in se dogovoriti o poenotenju poimenovanja glasbil, ki so že dolgo v rabi in imajo več imen, kot npr. pavke ali timpani. Strokovnjaki želimo, da bi bil v rabi izraz timpani.

Drugi korak je vodil v poimenovanje novih glasbil, ki se pojavljajo v svetu, npr. djembe so tako v Ameriki kot v Nemčiji ali Angliji džembe. Dogovorili smo se za poimenovanje po sistemu »piši, kot govoriš«.

### S kom ste se posvetovali o izbiri slovenskih izrazov?

Nisem si predstavljal, da bi sam ali z gospo Humar iskal izraze, zato smo na to temo organizirali dve okrogli mizi in se soočili z mejnimi izrazi. Na okroglih mizah so bili prisotni tolkalci in skladatelji. Vse, kar je v slovarju, sem po elektronski pošti preveril pri širokem krogu sodelavcev in prijateljev (Boris Šurbek, Petra Brdnik Juhart, dr. Mojca Kovačič, dr. Svanibor Pettan, Tadeja Mraz, Mateja Käfer, Achim Bursch, Sašo Vrabič, Maja Povše, Alojz Pirnat, Ervin Hartman, Daniel Leskovic idr.). Tako je slovar res skupno delo in ne diktat. Gospa Humar pa nas je neprestano osveščala, da je najpomembneje izraze, ki jih redno uporabljamo, ohraniti in ne opustiti, črtati, ignorirati ali zavreči.

### Kakšen je notni zapis za tolkala, kako se razvija?

Ker so se tolkala v zahodni glasbi razvijala in uveljavljala v zelo kratkem časovnem obdobju, večinoma v 20. stoletju, notni zapis ni (p)ostal enoten. Zdaj, ko so tolkala uveljavljena, skušamo zakrpati to »rano«. V slovarju smo pomembnejšim klasičnim tolkalom namenili t. i. osebne izkaznice; poleg skice glasbila, načina igranja in njegove posebnosti sta dodana tudi obseg in notacija. Prav zadnja je posebno pomembna pri različnih tehnikah igranja, npr. palica na palico, po robu itd.

### Ali imajo take slovarje tudi v tujini?

Videl sem bolj preproste slovarje in tudi bolj strokovne, v Ameriki pa tudi takega, kot je naš. Pri meni je prevladalo pravilo, da mora to biti praktični slovar, ki je oblikovno zanimiv, jasen v tem, kar želim povedati, pregleden, prave velikosti, razumljiv vsakomur, ki ga bere. Z enim stavkom opišem glasbilo in tehniko igranja, ob strani je dodano slikovno gradivo, da vidimo glasbilo. Slovar je odličen pripomoček tako pri poučevanju tolkal ter poučevanju glasbe na vseh stopnjah izobraževanja v splošnem in glasbenem šolstvu, kot tudi pri izvajanju tolkalnih partov, dirigiranju, prevajanju, nakupih tolkalnih glasbil ipd.

### Kdaj so na Slovenskem tolkala vključili v predmetnik glasbenih šol?

Tolkala so bila vključena v predmetnik že leta 1980, vendar so jih poučevali v skromnem obsegu, saj ni bilo niti zanimanja niti glasbil, razen morda v glasbeni šoli Velenje, ki je zaradi zaledja

rudnika imela vse, tudi ogromno glasbil. Ko smo s SToP-om začeli nastopati, je zanimanje za tolkala zelo naraslo. Z nastopi po šolah je SToP opravil veliko promocijsko in motivacijsko vlogo, zanimanje je še naraslo; zdaj tudi učitelji vedo, da tolkala niso le boben in činele, ampak še kaj drugega.

Tolkala so velika skupina; ali v šolah omejite poučevanje le na nekatera? Imajo učenci svoje inštrumente?

Otrok, ki se v glasbeno šolo vpiše na tolkala, naj ima doma mali boben, morda še komplet bobnov. Če kaže veliko zanimanje, naj ima še ksilofon, vse drugo pa daje glasbena šola. Tolkalcem mora zaradi šolskega nabora tolkal v učnem programu glasbene šole zagotoviti tudi prostor za vajo.

Ali lahko vplivate na predmetnik in učni načrt za tolkala?

Obstaja študijska skupina, ki jo vodi Martin Bajde; sodelujemo predvsem pri pogovorih o tehnikah igranja različnih tolkal. V slovarju nisem načrtoval opisovanja tehnik igranja, s pedagoške strani pa se kaže, da je to potrebno. Učitelji potrebujejo to in zato bo treba izraze za tehniko igranja – načine igranja – tudi posloveniti; menim, da se bodo temu morali posvetiti prav na srečanjih študijskih skupin.

Kako je s študijem tolkal pri nas, se tolkalci lahko izobražujejo na naši Akademiji za glasbo ali morajo v tujino?

Na Akademiji za glasbo v Ljubljani je štiriletni študij tolkal.

Ali se lahko člani skupine SToP tudi izpopolnjujete, kje in kako?

Za to skrbi vsak član ansambla sam. Seveda je to naša želja in dolžnost.

V svet tolkal skuša SToP pritegniti mlade tudi na posebnih koncertih, matinejah. Kako se lotevate takšnih programov?

SToP veliko energije nameni koncertom za mlade. Največkrat so to samostojni koncerti, ki jih izvajamo po Sloveniji ali v Cankarjevem domu v Ljubljani. Za različne starostne skupine imamo pripravljene ustrezne programe.

Za nami je tudi obsežnejši mladinski koncert *Tolkala v orkestru* s podnaslovom *Kaj bi orkester brez tolkal*. V organizaciji Glasbene mladine Slovenije in Slovenske filharmonije smo pripravili komentiran koncert vključevanja tolkal v simfonični orkester skozi čas. V odlomkih del G. Charpentierja, W. A. Mozarta, M. Ravela in drugih so mladi poslušalci slišali in videli bogatenje tolkalne sekcije skozi čas, predvsem pa preboj iz zadnje vrste kot spremljevalne sekcije v ospredje koncertnih glasbil (npr. *Koncert za marimbo*).

Sicer pa vsako leto ob kulturnem prazniku, 8. februarju, pripravimo brezplačen koncert za otroke v Slovenski filharmoni-

niji. Pred leti sem doživel prav čuden kulturni praznik: bil je 8. februar in nisem imel kam. Razmišljal sem: osmi februar, dela prost dan, otroci prosti, starši prosti, in predlagal Slovenski filharmoniji, da bi pripravili brezplačen koncert – kot neke vrste dan odprtih vrat. Glavni motiv je bil, da otroke umaknemo izpred televizorjev in jim ponudimo kulturno vsebino. Predlog je bil sprejet in tako so nastali zanimivi programi: *Tolčemo in tipkamo*, *Tolčemo in godemo* idr. Pestrost koncertov dosežemo s povezavo tolkal z različnimi glasbili in tudi z zborom.

Kaj pa *Mala tolkalna glasba*?

*Mala tolkalna glasba* je SToP-ov projekt, namenjen mladim poslušalcem, ki bi jim radi predstavili čim bolj različne skladbe s komentarji in razlago, npr. staro glasbo.

In festivali?

Soorganizirali smo mednarodni projekt *Musma – Music Masters On Air*, v katerem smo bili hišni ansambel festivala, ko je bil v Ljubljani. Tolkalski festival Bumfest organiziramo v Žalcu že vrsto let. Njegov umetniški vodja je Dejan Tamše, na njem sodeluje vse več skupin iz tujine. Za vrtce in osnovne šole je v Ljubljani organiziran festival Bobri, katerega program tolkala predstavi malo drugače, saj so poleg splošno znanih tolkal uporabljene tudi vsakdanji predmeti. Tako nastane zanimiva predstava klasične tolkalne glasbe z ritmi vsakdanjega življenja. V okviru Evropske prestolnice kulture smo pripravili spektakel-sko izvedbo *Carmina Burana* na velenjskem trgu, v kateri smo združili tolkala in 130 pevcev in pevk z lasersko predstavo. Ta spektakel bi lahko ponovili na vseh večjih trgih v Sloveniji in tudi v tujini.

Vaše profesionalno področje je zelo široko: igrate z orkestrom Slovenske filharmonije, muzicirate z različnimi ansambli, dirigenti in solisti. Ob tem ne zanemarjate svojega pedagoškega poslanstva, ki vključuje poučevanje mladih tolkalcev v glasbeni šoli Grosuplje ter izvajanje več projektov.

Da, že deseto leto sem učitelj tolkal v glasbeni šoli Grosuplje, ki vključuje tudi mlade glasbenike iz občine Škofljica. Razmeroma majhen oddelek, ki šteje šest učencev, sicer ne zadostuje željam vseh mladih po učenju, pa vendar je dovolj velik, da pokriva potrebe pihalnega orkestra in skupin v njihovem življenjskem okolju. Vesel sem, da se je kar nekaj mojih učencev odločilo za nadaljnji študij in kariero tolkalca.

Ste tudi avtor več projektov, namenjenih izključno najmlajšim; predstaviva bralcem najpomembnejše.

Otrokom od četrtega do sedmega leta starosti je namenjena glasbena predstava *Glasbena urica s tolkali in pesmijo okoli sveta*. Gre za domišljjsko potovanje okoli sveta, skozi katerega s

harmonikarjem Markom Brdnikom neposredno in interaktivno predstaviva otrokom osnovna tolkala, kot so mali boben, veliki boben, činele itd. Otroci zraven pojejo, plešejo, odgovarjajo na vprašanja. Za razliko od projektov, ki jih delam sedaj in so premišljeni in načrtovani od samega začetka, je ta predstava rasla in se razvijala skozi leta. Nastala je v mojih študentskih letih in z leti razvijala pedagoške vsebine. Znotraj glasbene predstave je nastala tudi pobarvanka *S tolkali okoli sveta*, v njej so ilustracije tolkal in glavni podatki. Zamišljena je kot utrditev, refleksija slišane po predstavi. Tolkala je narisala Maja Jančič.



Projekt *Kulturno žlahtnjenje najmlajših* – v nadaljevanju tudi *Razvoj otrokove identitete v prostoru in času* – je potekal v vrtcu Vodmat v Ljubljani. Kulturno žlahtnjenje najmlajših prek raznovrstnih umetniških dejavnosti je bil zagotovo eden zanimivejših projektov s predšolskimi otroki. Projekt je vodila Darja Štirn Koren, sodelovanje v njem je dalo priložnost, da skupaj z najmlajšimi odkrivamo povezavo različnih umetniških smeri

(likovna – glasbena – plesna), improviziramo in ob tem spoznavamo tolkala.

Kaj pripravljate za novo sezono, kakšni so izzivi za prihodnost skupine?

Pred nami je nekaj celovečernih koncertov (Trst, Rače, Velenje). Trenutno veliko energije vlagamo v projekt *Pisarna*. To je glasbeno gledališče, v katerem bomo izvedli tolkalni koncert brez tolkal. Je nov korak *Slovenskega tolkalnega projekta*, s katerim brišemo meje med glasbo in gledališčem ter raziskujemo nov prostor.

Decembra načrtujemo dva koncerta slovenskih božičnih pesmi skupaj z Akademskim pevskim zborom Tone Tomšič, januarja 2015 pa nas že čaka festival Bumfest.

Gospod Krevh, bi radi na koncu še kaj dodali?

Osebnostno se mi zdi najpomembnejše izobraževanje. Rad bi povabil vse učitelje na seminarje, ki jih organizira Društvo Carla Orffa. Na teh seminarjih dobijo učitelji veliko svežih idej, obnovijo pozabljeno in se napolnijo za popestritev pouka. Zagotovo pa spremljajte spletno stran [www.stop-projekt.com](http://www.stop-projekt.com) in bodite obveščeni o naših koncertih oz. projektih.


## #Vira

1. Stefaniya, L. (20014). *Slovenski tolkalni projekt*. Publikacija Upravnega odbora Prešernovega sklada pri Ministrstvu za kulturo RS. Ljubljana: Ministrstvo za kulturo RS.
2. <http://www.stop-projekt.com/> (8. 9. 2014)

# Franci Krevh, Marjeta Humar: *Tolkalni terminološki slovar*

Če glasbena umetnost na Slovenskem nima pokazati kakih velikih umetniških, pedagoških in znanstvenih dosežkov na področju strokovne terminologije, je zdaj kar prav, da se je ta zadeva začela odvijati sporadično, postopoma. Prav ob nedavnem izidu *Tolkalnega terminološkega slovarja*, ki sta ga podpisala tolkalec Franci Krevh in leksikologinja, terminologinja in terminografinja dr. Marjeta Humar, se mi je začel »vrteti film« v tej smeri razmišljanja. Je že res, da je prvi (Krevh) tolkalec na različnih ravneh svojega delovanja (solist in član več ansamblov, poklicno pa zaposlen v enem od naših osrednjih državnih simfoničnih orkestrov v Slovenski filharmoniji in pedagog) in druga (Humar), ki deluje poklicno na jezikovnem področju (raziskovalka v Sekciji za terminološke slovarje ZRC SAZU), kje pa je potem preostala (glasbena) stroka? Muzikologija, zajeta v različnih institucijah, univerzah, SAZU?

Kljub temu smo sedaj lahko potešeni, saj so omenjeni in drobni slovar na vsega komaj 178 straneh (14,8 x 21 cm in mehka vezava) izdali skupaj in s tem združili še kakšne druge in ne le strokovne moči: Društvo slovenskih skladateljev, Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU in društvo ansambel Slovenski tolkalni projekt. Oba avtorja in vsi trije izdajatelji so delo pospremili na tržišče kot »nepogrešljiv pripomoček za tolkalce, pedagoge, skladatelje, muzikologe in dirigente«. In

še najkrajša mogoča »osebna izkaznica« slovarja: 634 slovenskih tolkalnih izrazov, 2700 izrazov v nemškem, angleškem, italijanskem in francoskem jeziku, 30 skic glasbil in tehnik ter tabela obsegov melodičnih tolkal; saj glasbeno omikani vemo, da ločimo melodična in nemelodična tolkala. Ni čudno, da se tudi Slovenci lahko pohvalimo prav s tem slovarjem, ki nam razkrije vso zunanost, pa tudi malokatero notranost (ozadje) vseh doslej poznanih tolkal. Saj je prav to ena izmed najbolj razvijajočih se (orkestrskih) skupin (pihala, trobila, godala idr.), ki je doživela v kratkem času kar najbolj nagel in morda celo zavidanja vreden razvoj: tako po številu kot po raznovrstnosti glasbil. Če tolkalom priključimo še številna glasbila, ki so iz izvirne folklore prešla v vrste simfoničnega orkestra, in še marsikatero tehnično obarvano glasbilo, ne moremo skriti, da so se prav od časov slovitih pionirjev (glasbene) instrumentacije, kot so bili npr. A. P. Borodin, H. Berlioz, N. A. Rimski Korsakov, G. Mahler idr., tudi tolkala razvijala prav do danes; verjamemo tudi, da glasbenoinstrumentacijska evolucija s tem še zdaleč ni končana.

Seveda sta imela avtorja tega slovarja ob sebi še številne druge sodelavce, saj gre v tem pogledu za pravo timsko delo. Po zahvali sta si avtorja v uvodu najprej zadala retorično vprašanje: Zakaj slovenski tolkalni terminološki slovar? Nato pa

sta nanizala dejstva o problematiki tolkalne terminologije na sploh, o nastajanju slovarja, njegovi vsebini in ureditvi, vrstah in zgradbah slovarskih člankov, (o)krajšavah in oznakah ter ne nazadnje o avtorjih. Tu sta prvič uporabila vrstni red ter s tem že napovedala neke vrste »ogrevanje« za nadaljnjo sistematično razlage terminov, pojmov, ki se kasneje pojavijo v nasploh najboljše delu samega pojmovnega dela slovarja na str. 15–115 v kar petih jezikih. Sledi še eno pomembnejših del slovarja: angleško-francosko-nemško-italijansko-slovenski slovar in kot posebno poglavje o gongih in tamtamih: prvi (gong) predstavlja med tolkali visečo kovinsko ploščo v obliki diska, ki daje ob udarcu prodoren (in glasen) zvok, drugi (tamtam) pa vsaj načelno prinaša kar dvojno razlag: da je afriško glasbilo oz. črnski boben in da je kitajski in indijski gong brez uglasitve. Obe omenjeni skupini tolkal sta predstavljeni od uvoda, prek zgodovine in uporabe gonga, tamtama (ali kar koli že je), materiala, razdelitve, pa vse do tehnike igranja nanje (str. 165–169). Sledi morda ta hip sploh najbolj pomembna stran, tj. tabela z obsegi (vseh) melodičnih tolkal. Na samo eni strani se pred nami zvrsti tako rekoč celotna galerija (melodičnih) tolkal. Zdaj že ne vemo več, katera od njih so bolj pomembna, karakteristična, bolj množično zastopana tako v glasbi na sploh kot v orkestru. Za mnoge druge pa je morda spet vrednejši komaj polstranski seznam (uporabnih) simbolov, ki se pojavljajo v glasbi pri tolkalih. Tudi literature je komaj za slabo stran, zato pa so dodane reklame (donatorjev ali sponzorjev) izključno »v službi« tolkal; saj nam ena za drugo nizajo tovrstno (trgovsko) ponudbo tolkal, ki je izredno bogata za tako majhno državo, kot je Slovenija.



Tako je prav ta dodatek v neke vrste enakovrednem sorazmerju stanja (kakovosti in količine) tolkal na Slovenskem samo eden od dokazov razvitosti, zasedenosti, prisotnosti, pomena in vloge tolkal pri nas. Pri tem pa pionirja tovrstne terminologije Krevh in Humar zagotovo prednjačita v neke vrste teoretičnem obravnavanju tolkal, v slovarju, kakršnega pri nas še nismo imeli. Majčkena knjižica in njena velika vrednost tako za profesionalce kot amaterje, za ustvarjalce kot poustvarjalce, za glasbeno umetnost, pedagogiko in znanost v celoti. Tolkalni terminološki slovar je mogoče kupiti po ceni 30 evrov.

Obletnici



# Tako je govoril Strauss

## Ob 150-letnici rojstva Richarda Straussa

### Povzetek

*Pred sto petdesetimi leti se je rodil Richard Strauss. V svojem življenju je napisal mnogo dobrih kompozicij, najbolj znan pa je zagotovo po svoji simfonični pesnitvi Tako je govoril Zarathustra. Njegov glasbeni pogled na literarno predlogo, ki jo je pred tem naredil Friedrich Nietzsche, je brez dvoma izrednega pomena za razumevanje glasbene teksture in same ideje. Stanley Kubrick je uporabil uvodne takte te monumentalne glasbene kompozicije in jih vgradil v svoj film 2001: Odiseja v vesolju. Ko pogledamo vse te elemente skupaj, nastane popolnoma novo razumevanje teksture, ki se razvije pred našimi očmi v novo entiteto pogleda na umetnost, ki se staplja v nove sfere, v večdimenzionalne strukture, ki jih je treba brati na nov način. Tako je mitološki lik Zarathustre sestavil trikotnik Nietzsche – Strauss – Kubrick, ki je zagotovo fenomen v razumevanju in poslušanju tega glasbenega dela.*

**Ključne besede:** glasba, filozofija, film.

### Najprej

To pripoved moramo začeti s popotovanjem po zgodovini. Le tako bomo namreč vsaj približno zajeli tok misli, ki je pripeljala do tega, kar hočemo na koncu zaokrožiti v smiselno glasbeno

### Abstract

*Richard Strauss was born 150 years ago. Among many good compositions that he wrote in his lifetime, it is his symphonic poem 'Thus Spoke Zarathustra' that made him distinguished. His musical view of the literary text written by Friedrich Nietzsche is undoubtedly of great importance for the understanding of musical textures and ideas themselves. Stanley Kubrick used the opening bars of this monumental masterpiece and fitted them into his film '2001: Space Odyssey.' When we look at all these elements together, they result in a completely new understanding of texture evolving before our very eyes. A new entity of art perception thus emerges, it blends into new spheres and multidimensional structures to be read in a new way. Thus, the mythical figure of Zarathustra connected Nietzsche, Strauss and Kubrick into a triangle, which is certainly a phenomenon of understanding and listening to this musical work.*

**Keywords:** music, philosophy, film.

celoto, s katero je nadvse dobro polepšati in izpopolniti vedenje mladih glav, ki v današnjem času nadrealnosti in nadčasovnosti izgubljajo smisel ter pomen glasbe kot umetnosti poslušanja, premišljevanja in razumevanja.





Richard Strauss – fotografija s sklada-  
teljevim podpisom

Naslovnica partiture R. Strauss, *Tako je govoril  
Zaratustra*



Res je, da gre pri tem za zelo zapletene postopke, vendar poučevanje nikoli ni bilo preprosto. Samo nekateri današnji farižeji, moderni ministranti, ekonomistični fevdalisti in politični modeli kapitalističnih oligarhij poskušajo narediti iz poučevanja nekakšno tovarno (ne)smislov, ki jih je treba spremeniti v ideologijo vsakdana ali pa v popreproščeno oglašanje mladeži, iz katerih glasov se ne da razbrati vsebine, temveč le zvočne okrajšave, hitro in kratkobesedno meketanje, s katerim se zapolni prosti čas, ki ga potrošništvo tako na veliko obljublja in prodaja.

Ker je komunikacija postala bolj popolna med stroji kakor med ljudmi, je postala tudi vsebinska, moralna in etična narava bolj popolna v svetu navidezne resničnosti, v resničnostnih oddajah, šovmanipulacijah in socialnih omrežjih, kakor pa doma v dnevni sobi, kuhinji in spalnici. Tako je spremljanje in razumevanje glasbenih vsebin postranskega pomena, nekakšen sodoben nadomestek za nekaj, kar se dogaja samo tedaj, ko se nič bolj pametnega ne dogaja – na primer žur. Glasba se s tem trgovanjem uvršča med potrošnja kibernetičnih svetov, v tekmo z neenakovrednimi pogoji, v kateri se ve že vnaprej, da bo izgubila. Zakaj? Ker je edino glasba *par excellence* tista, ki spada v del življenja, za katerega si je treba pač vzeti čas. Mnogo časa.

## Bil je Zaratustra

Pravzaprav niti ne vemo točno, kdo je bil to. Ime Zaratustra (ali Zarathustra, ali perzijsko Zartoš, kurdsko Zerdušt, grško Zoroaster) pomeni le »mož starih kamel«. To pa ni prav veliko, če želimo izvedeti o njem karkoli bolj konkretnega. Gre očitno za

možaka iz pastirskega življenja, saj naj bi bilo njegovemu očetu ime Pourousapsa, kar pomeni »mož sivih konj« in nič drugega. Rodil naj bi se kakšnih 300 let pred Aleksandrom, torej približno leta 640 pred našim štetjem. Iz vsebine sedemnajstih himen v narečju Gatha,<sup>1</sup> o katerih priča Avesta,<sup>2</sup> izvemo, da naj bi jih napisal Zaratustra – le tukaj pa tudi izvemo nekaj malega o njegovem življenju. Iz zapletenega narečja Gatha je mogoče namreč sklepati, da je bil iz srednje Azije oz. severovzhodnega Irana. Kakorkoli – ustvaril je verski, politični in etični sistem, ki naj bi nekoč odrešil tako človeka, kakor tudi ves svet. Ta njegov sistem je ukazoval vero v enega samega boga, imenovanega Ahura Mazda (prev. gospod, ki vse ve), ki je bil po vsej verjetnosti kakšen star bog, poznan iz politeistične dobe, in je veljal za najvišje božanstvo neba. Zaratustra ga je naredil za edinega stvarnika in upravljavca vesolja, za nekakšnega absolutno dobrega duha, iz katerega izvira šest abstraktnih bitnosti: resnica (oz. prava misel), dobra volja in sveta pobožnost, izbrana vrhovna oblast, blagost (ali popoln zakon), poštenost in vsekakor nesmrtnost.

Vseh teh šest bitnosti se nenehno bojuje na strani Ahura proti nasprotniku, zlemu duhu, imenovanemu Ariman<sup>3</sup> (ali Ahri-

- 1 Izraz *gatha* je pravzaprav sanskrtski termin za »pesem« ali »verz«, nanaša pa se na poetično pisanje, uporabljeno največkrat za pripovedi legend in mitov.
- 2 Avesta je delo, ki naj bi ga sestavili magi v ahemenidskem obdobju oz. v času ahemenidskega cesarstva, ki je od leta 550 do 330 pr. n. št. obsegalo območje velikega Irana. Ahemenidi so bili druga iranska cesarska dinastija po Medijskem cesarstvu. Na vrhuncu svoje moči se je iransko ahemenidsko cesarstvo raztezalo na okoli 10,7 milijona km<sup>2</sup> in bilo največje cesarstvo v zgodovini starega veka. Prav tako je cesarstvo v tem času obsegalo okoli 46 odstotkov tedanje svetovne populacije.
- 3 Imenovan tudi *Angra Mainju* (perzijsko *Mainyu*) – in je tudi bog/duh teme.

**„Also sprach Zarathustra!“**  
Tondichtung (frei nach Friedr. Nietzsche)  
für grosses Orchester. Richard Strauss, Op. 80.

Sehr breit. Metr. ♩ = 69.

8 Oboen.  
Clarinetten in Es.  
2 Clarinetten. (in B)  
3 Fagotte.  
Contrafagott.  
I. II.  
4 Hörner (F).  
III. IV.  
4 Trompeten (C).  
I. II.  
3 Posaunen. III.  
2 Pauken.  
Grosse Trommel.  
Becken.  
Orgel. Pedal.  
Erste (16) Violinen.  
Zweite (16).  
Bratschen (12).  
Violoncelle (12).  
Contrabässe (6).  
Sehr breit.  
Adagio

Začetek (uvod) v simfonično pesnitev *Tako je govoril Zarathustra*

man), ki mu pomagajo nekdanji bogovi, padli in ponižani v demone: zle misli, laži, slabo vladanje, upor, nemoč in smrt. Tako se ves svet, materialni in moralni, z njim pa tudi ljudje, suče okoli večnega srditega boja med dobrim in zlim. Absolutno so prepovedana vsa dejanja, ki bi lahko kakorkoli pomagala zlim demonom do zmage. Med ta dejanja spadajo tudi ubijanje, žrtvovanje in zanemarjanje živali, kar je bilo za tiste čase še posebno pomembno. Končni cilj tega boja je zmaga dobrega, za tem pa bodo pravični poplačani, hudobni pa kaznovani. Še to: govorimo o zgodnji in kasnejši dobi zaratuštva,<sup>4</sup> temeljni religiji zahodnih in vzhodnih ideologij.

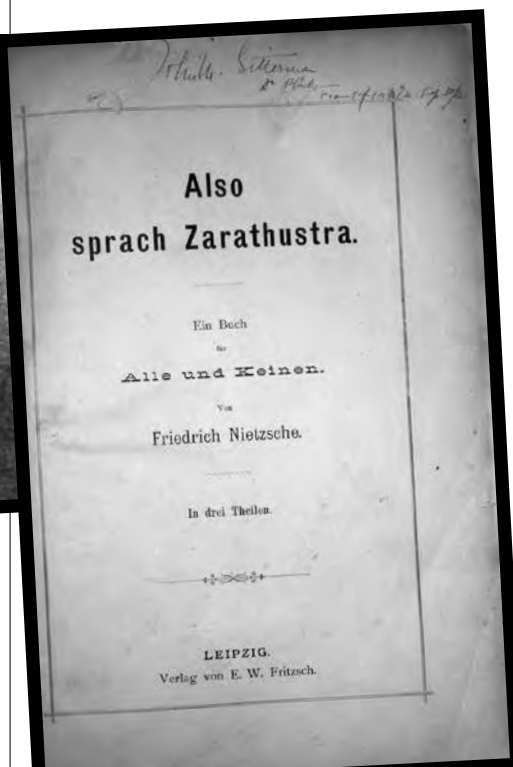
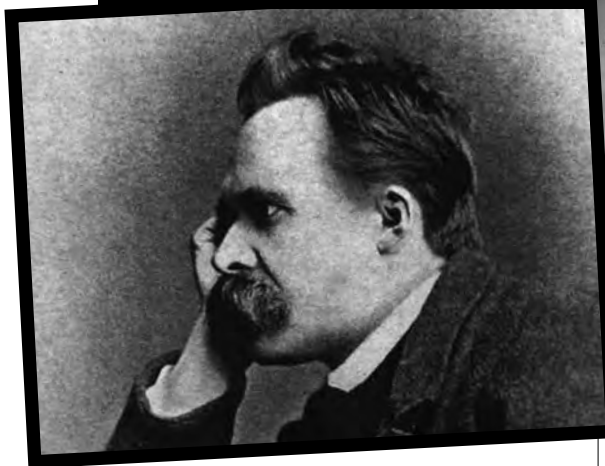
<sup>4</sup> Kar je v tej religiji morda še danes najbolj zanimivo, je njihova globoka ekološka zavest. Ker je po verovanju ves svet božja stvaritev, verniki nikoli ne sodelujejo pri kakršnemkoli poseganju in uničevanju naravnega okolja, ne dovolijo ne presežka in ne pomanjkanja dobrin – saj oboje pripisujejo zlemu duhu. Iz zaratuštva izhajajo tudi mnoge povezave in vplivi na kasnejše religije, tako judovstvo, krščanstvo in islam – če previdno omenimo le nekatere: angeli, konec sveta, poslednja sodba, vstajenje od mrtvih, nebesa in pekel.

## Bil je Friedrich Nietzsche

Te pripovedi ne moremo nadaljevati, če ne postavimo ob Straussa še ene osebnosti – vendar ta ne bo zadnja. Friedrich (Wilhelm) Nietzsche (1844–1900), ki se je rodil natančno dvajset let pred Richardom Straussom, je bil brez dvoma eden največjih nemških filozofov 19. stoletja. Bil je Schopenhauerjev učenec, kmalu pa ga je začela zanimati glasba – in to ne katerakoli. Zanimala ga je glasba Richarda Wagnerja, seveda. Z Wagnerjem sta postala osebna prijatelja, ki pa sta se tudi precej borbeno razšla. V spomin na to druženje in razhajanje imamo vendar tri njegova velika dela: *Somrak malikov ali Kako filozofiramo s kladivom*, *Primer Wagner – problem glasbenikov* (1888) in *Nietzsche proti Wagnerju* (1895).<sup>5</sup> V davnih letih 1883–1885 je na-

<sup>5</sup> Pri nas lahko v prevodu najdemo Nietzsche, Friedrich: *Somrak malikov ali kako filozofiramo s kladivom*; vsebuje tudi *Primer Wagner: problemi glasbenikov*; *Ecce homo: kako postaneš, kar si*; *Antikrist: prekletstvo nad krščanstvo*.

Friedrich Nietzsche



Naslovnica knjige F. Nietzsche, *Tako je govoril Zaratustra*

pisal znamenito knjigo z naslovom *Tako je govoril Zaratustra*<sup>6</sup> in z njo pritegnil veliko pozornosti. Nietzsche je v tem delu svojo misel zavil v podobe in prisposodbe in tako lahko rečemo, da je kljub vsemu filozofsko mislil v literarnem jeziku. Zato vedno obstaja možnost napačnega razumevanja besedila, njegovega napačnega interpretiranja in tudi zlorabljanja. Res je, da je bil nasprotnik morale šibkih, zato se je norčeval iz socializma, pa tudi iz krščanstva — šlo mu je za novo moralo, za moralo kulturno razvitega aristokratskega duha. To je v najbolj žlahtnem smislu tudi vtisnilo svoj pečat delu *Tako je govoril Zaratustra*. Nietzsche je gradil svojo misel iz zamisli o nadčloveku, ki jo izpopolni v nauk o volji do moči<sup>7</sup> ter konča z naukom o večnem vračanju istega. In tako ne moremo mimo mitologije, ki nam prinaša nekoga z imenom Zaratustra, pa tudi ne mimo premislev, ki jih pred nas postavlja Nietzsche.

## Bil je Richard Strauss

Enajstega junija 2014 je minilo sto petdeset let od rojstva Richarda Straussa (1864–1949). Takoj na začetku moramo zapisati, da je bil bolj cenjen in znan kot dirigent, kakor kot skladatelj. Zagotovo je bil ena vidnejših glasbenih osebnosti Nemčije in nemške glasbe po Richardu Wagnerju. Že kot mlad mož je bil deležen glasbene izobrazbe, vendar bolj pod vplivom Mendelssohnovih in Schumannovih romantičnih vzdihov, kakor pa drznosti časa, v katerem je živel. Ko se je srečal s skladateljem in violinistom Alexandrom Ritterjem, mu je ta odkril skrivnostni

[prva tri dela] prevedel Janko Moder, [zadnje delo] prevedel Tine Hribar; spremna beseda Ivan Urbančič]. 1989. Ljubljana: Slovenska matica. Medtem ko prevoda *Nietzsche contra Wagner* (orig.) ne bomo našli.

6 V izvirniku *Also sprach Zarathustra – Ein Buch für Alle und Keinen*, pri nas v prevodu: Nietzsche, Friedrich: *Tako je govoril Zaratustra – knjiga za vse in za nikogar*. 1999. Ljubljana: Slovenska matica.

7 V mislih imamo njegovo veličastno delo Nietzsche, Friedrich: *Volja do moči – poskus prevrednotenja vseh vrednot (iz zapuščine 1884/88)*. 1991; ponatis 2004. Ljubljana: Slovenska matica.

svet glasbene govornice Richarda Wagnerja. To ga je prestrelilo in začel je komponirati v popolnoma novem, poznoromantičnem duhu. Ne moremo prezreti spogledovanja z Wagnerjevo kromatikom, z njegovo drznostjo harmonskega okolja, prav tako pa ne z njegovo melodiko, ki je bila vedno bližja prihajajočemu 20., kakor odhajajočemu 19. stoletju. S svojo bogato glasbeno in orkestralno retoriko je pokazal na glasbo kot na jezik pripovedi in izpovedi, kot na nekaj, kar se zapisuje v družbo močnejše kakor samo s svojo prisotnostjo. Ker je študiral tudi filozofijo, ni čudno, da je njegova glasba polna idej, ki so ljudem več ali manj tuje. Po letu 1900 se je začel celo nagibati k atonalnemu glasbenemu premišljevanju, skoraj vzporedno z glasbenimi eksperimenti, ki jih je tedaj počel Arnold Schönberg (1874–1951), katerega 140. obletnico rojstva se prav tako spominjamo letos. Vendar se je Strauss kmalu umaknil v nekakšen staromodni način komponiranja in obtičal v neki postromantični drži, s katero in v kateri se je tudi izpel.

## Bil je Stanley Kubrick

Kot četrtega soustvarjalca te pripovedi moramo imenovati še filmskega mojstra, režiserja in cineasta Stanleyja Kubricka (1928–1999). Njegovi filmi so izredno koncizni, natančni, dodelani in vsekakor polni tehnične popolnosti. Prav zaradi tega je bil neizprosno in brezkompromisen ustvarjalec, ki je marsikomu grenil ure in dneve sodelovanja z njim. Svoje delo pri vizualnem mediju je začel kot fotograf in zato so njegovi filmi tako polni vizualne sporočilnosti, večplastnosti podob in brezbesednega dialoga. Leta 1968 je posnel film z naslovom *2001: Odiseja v vesolju* (*2001: A Space Odyssey*). Pri tem filmu je bil

Naslovna fotografija filma *2001: Odiseja v vesolju* Stanleyja Kubricka



Stanley Kubrick

režiser in producent, sama ideja pa je nastala po istoimenskem romanu Arthurja Charlesa Clarka.<sup>8</sup> Film se ukvarja s pomembnimi elementi, ki jih lahko imamo – skoraj petdeset let po njegovem nastanku – za temeljne točke današnje družbe. Gre za vprašanja evolucije, tehnologije, umetne inteligence ter zunajzemeljskega življenja.

Kot režiser, mojster podobe in resnični filmski pionir na področju posebnih vizualnih filmskih učinkov, naj bi sodeloval pri domnevnem snemanju pristanka Apolla 11 na Luni.<sup>9</sup> Resnici na ljubo je treba povedati, da so mnogi raziskovali fotografsko gradivo tega dogodka in ga primerjali s filmom o vesoljski odisejdi. Ker je bil Kubrick odličen fotograf, so ga baje povabili k sodelovanju in (ponovno baje) vnaprej posneli vse, kar sta tedaj prenašali NASA in TV mreža po vsem svetu – pristanek na Luni, kot največji filmski dogodek v človeški zgodovini. Primerjali so celo fotografije domnevno prave Lunine površine in ugotavljali nekaj osupljivih podobnosti s filmskim gradivom. Dolge in tehtne razprave so bile izvedene in napisane o tem filmu, duhove je buril računalnik HAL 9000 (v navezi s filmom *Metropolis*, delom Fritza Langa iz davnega leta 1927), ob njem pa tudi velik monolit. Glasba, ki jo je za ta film izbral Kubrick, je več kot dokaz o njegovem izrednem poznavanju zgodovine glasbene literature: Richard Strauss, Aram Hačaturjan, György Ligeti in Johann Strauss.

Kakorkoli – Stanley Kubrick je bil brez dvoma velik ljubitelj »resne« glasbe – od njenih klasicističnih do poznoromantičnih del. V svoji zbirki naj bi imel več kot tri tisoč vinilnih plošč, mnoga izvedena dela pa celo v najrazličnejših izvedbah. Tako

je izbral pač izvedbe, ki so bile najprimernejše za predstavitev filmskega gradiva – naš tokratni pogled bo usmerjen na izvedbo uvoda simfonične pesnitve *Tako je govoril Zaratustra* (orig. *Also Sprach Zarathustra*), dela Richarda Straussa iz leta 1896 v izvedbi Dunajskih filharmonikov pod taktirko Herberta von Karajana.

Ta pesnitev je v glasbenem svetu nekaj posebnega – združuje mitologijo, religiozno ideologijo, filozofijo in glasbeno umetnost. Morda gre za resnični tovrstni »Gesamtkunstwerk«, o katerem je sanjal Richard Wagner in ga uteleševal v svojih glasbenih dramah. Strauss je bil, kot vemo, kar velik občudovalec Wagnerjevih del in tako ni naključje, da se je ukvarjal tudi s to idejo. S povzemanjem in naslanjanjem na literarne ideje so se skladatelji ukvarjali vse od Franza Liszta naprej, toda Stanley Kubrick je k temu pritegnil še film, kar ni bilo dano ne Wagnerju in ne Straussu. Strauss je sicer doživel njegovo rojstvo in prva desetletja delovanja, vendar se ni ukvarjal s tem. Tako je Kubrick spregovoril o Zaratustri prek Straussove glasbe in v Nietzschejevem jeziku na popolnoma nov način, ki ga je treba pač premisliti v različnih dimenzijah.

## Bila je Odiseja in tako je govoril

Sama simfonična pesnitev ima več delov, za razumevanje uvodnega, citiranega dela v filmu *2001: Odiseja v vesolju* pa bi bilo morda dobro, da jih poznamo. Slavni, kulturni, razvpiti, popularni prvi del je uvod in nadvse pomemben za razumevanje celotnega dela. Temeljni motiv je sestavljen iz dveh intervalov: osnovnega basovega tona, njegove čiste kvinte in čiste kvarte oz. oktave prvega. Gre za tone C, G in ponovno C. Za vpogled v ta preprosti glasbeni element in njegovo razumevanje moramo najprej povedati nekaj o Ptolemaju (Ptolemej, Ptolomej).

Bil je starogrški astronom, astrolog, matematik, geograf in fizik, rojen okoli leta 86, umrl okoli leta 179. Pisni viri navajajo, da

<sup>8</sup> Clarke, Arthur C.: *2001: A Space Odyssey*. Hutchinson, United Kingdom, 1968. Ob tem lahko povemo, da je imela ta knjiga pravzaprav tudi nadaljevanja, ki jih je Clarke napisal v upanju na uspeh prvega dela. Tako sledijo knjige *2010: Odyssey Two* (1982), nato še *2061: Odyssey Three* (1987) ter končno *3001: The Final Odyssey* (1997).

<sup>9</sup> Apollo 11 je bila julija 1969 prva vesoljska odprava s človeško posadko, ki je uspela pristati na Luni. Poveljnik Neil Armstrong je 20. julija stopil na mesec in rekel, da je to »majhen korak za človeka, a velik skok za človeštvo«.

je bil rojen v Tebaidi (Egipt), umrl pa v Aleksandriji; pomembno pa je, da je se je veliko ukvarjal z opazovanjem neba. Na področju astronomije je naredil neverjetne korake; ker pa se je ukvarjal tudi z matematiko, ni mogel mimo glasbe. Napisal je za tedanji čas izredno vplivno delo *Harmonije*, ki obravnava del (tedaj poznane) teorije glasbe, matematiko in glasbo samo. Zelo je kritiziral delo in misli svojih predhodnikov, razpravljal pa je o temeljnih glasbenih intervalih s pomočjo matematičnih razmerij – z razliko od Arostoksenovih privržencev ter v skladu s Pitagoro (570 pr. n. št. – 495 pr. n. št.) in njegovimi učenci, ki so se večinoma ukvarjali z glasbeno etično, filozofsko in estetično noto. Pitagora je s filozofskim razglabljanjem povzemal bistvene elemente glasbene teorije in teorije akustike ter našel tako imenovano *harmonijo sfer*. Med drugim je učil tudi to, da se deset svetov na nebu stalnic z ubranim zvenenjem vrtili drug okoli drugega, vendar žal tako, da človeško uho tega ne sliši, lahko pa ga sliši njegov duh. Spoznal je, da je višina tona ob isti napetosti strune obratno sorazmerna z njihovo dolžino. V razmerju strun 3 : 2 (oz. 1/3 dolžine) zazveni čista kvinta, v razmerju 4 : 3 (oz. 1/2 dolžine) pa čista oktava nad osnovnim tonom oziroma čista kvarta od (prejšnje označene) kvinte. Ta sistem imenujemo pitagorejsko uglaševanje, Ptolemaj pa ga je nadgradil z idejo, da mora glasba v splošnem obsegati tetrakorde in oktave in prav nič drugega, saj le tako odraža red in ustroj sveta, kozmosa in človeka. Svojo delitev tetrakordova (ki sicer temeljijo na odnosu osnovnega tona, njegove kvinte in oktave /kvarte/) je izpeljal s pomočjo *monokorda*, enostrunskega glasbila. In tako je razmišljal tudi Strauss in se poklonil tej starodavni ideji.

Morda je mnogo bolj kot njena matematična, melodična in glasbena logika pomembno njeno ideološko mesto v sami pesnitvi. Ob njej se namreč pojavi njena obdelava, razširitev, vendar v H-duru. Skozi vse glasbene stavke nas vodi glasbena misel, ki se ji ne moremo izogniti: Kakšno poanto je Strauss zasledoval, ko je uporabil parafrazo na Nietzschejevo knjigo? Ostanimo pri prvem stavku, uvodu, saj je ta najbolj relevanten za razvoj te misli. Ta glasbeni citat se v filmu pojavi trikrat: v uvodu, na koncu in v delu, v katerem pračlovek dvigne kost in začne z njo tolči – prav ta kost odleti in se spremeni v vesoljsko ladjo. Razmišljajmo.

Nietzschejev uvod govori o tem, kako se je Zaratustra, star trideset let, odpravil v gorovje. Toda kmalu se zgodi obrat. Knjiga pravi takole: užival je (Zaratustra) nad svojim duhom in samoto in se deset let ni naveličal. Nazadnje pa se mi je srce predru-gačilo – in neko jutro je vstal z jutranjo zarjo, stopil pred sonce in ga takole nagovoril: »Ti velika zvezda! Kaj bi bila tvoja sreča, če bi ne imelo teh, ki jim svetiš?«<sup>10</sup> Kubrickov film pokaže v uvodu prvo svetlobo, prvi del filma pa imenuje *Zarja* (orig. *The Dawn*). Naslovna scena pokaže, kako Zemlja vziđe nad Luno,

10 Nietzsche, Friedrich: *Tako je govoril Zaratustra – knjiga za vse in za nikogar*. 1999. Ljubljana: Slovenska matica. Str. 9.

medtem ko se Sonce dviga nad Zemljo. Tako natančno branje Nietzscheja je vsekakor precej naporno, saj postavlja pred nas nalogo o razmišljanju, prav tako kakor to počne Strauss s svojo kvinto in kvarto (oktavo). Trije toni, trije planeti, tri kozmične konstelacije, trije sistemi, trije Pitagorovi toni, temelji za razumevanje nastanka harmonije. Nietzsche pravi, da se je s tem začel Zaratustrov zaton – namreč s tem, da je stopil iz votline in se namenil med ljudi. Pravi: »Jaz moram oditi v nižavo – kakor ti narediš zvečer, ko zaideš za morje in prineseš luč še spodnjemu svetu, ti prebogata zvezda! Jaz moram, kakor ti, zatoni, kakor temu pravijo ljudje, h katerim hočem dol.«<sup>11</sup> Kubrick poimenuje ta del »pripoved o človeku«, prikazuje puščavo, v kateri se skupina prazgodovinskih ljudi bori za preživetje. Nekega jutra se na njihovem področju pojavi velik in skrivnostno črn, gladek, pravokoten monolit, za katerega nekako izvemo, da je napreden stroj, ki so ga zgradila zunajzemeljska bitja. Osamljeni pračlovek uporabi kost kot orodje, s katerim zdrobi najprej druge kosti, nato pa še kot orožje proti drugim. V zrak vrže kost in ta postane plovilo prihodnosti.

Berimo Nietzscheja: »Napravili ste pot od črva do človeka in marsikaj v vas je še črv. Nekoč ste bili opice in tudi zdaj je človek še bolj opica kakor katera si že bodi opica. ... Glejte, učim vas nadčloveka!«<sup>12</sup> Strauss se iz treh tonov odloči sestaviti akord. In to ne kateregakoli, temveč osnovne tri tone dopolni s pitagorejskim načelom. Gre za delitev monokordove strune, ki nam daje v razmerju 1 : 5 veliko terco, imenovano pitagorejska terca, ki daje v osnovi durov trizvok C-E-G. Vendar je ta terca nekoliko višja, kakor jo razumemo danes, v dobi natančno uglašene oktave na dvanajst matematično točnih poltonov. Gre za »čisto« terco, ki je od renesanse do danes prehodila zelo dolgo pot. Ton E je namreč v svoji naravni intonaciji mnogo bližji tonu F, kakor to razumemo danes. Vsekakor je veljal za prvi interval, ki ne spada med tako imenovane popolne konsonance, in so ga uvrščali med mehke disonance. Temelj disonantnega intervala je namreč v tem, da teži k svojemu razvezu, ta pa je v ideji odpravljanje napetosti, ki nastane med tema tonoma. Razvez razumemo kot poltonski postop v smeri, kamor teži disonanca. Toda pri tem nastopi naslednja težava. Strauss napoti ton E v Es, v c-mol.

Vprašati se moramo, ali je disonantni ton zgornji ton intervala (ker po zakonih fizike spodnji zvoni v osnovi podvojeno, močnejše in je zato *temeljni ton*) ali spodnji. Če razvežemo ton E v E, dobimo čisto kvarto (C-F), kar pa pripada labilnim konsonancam, saj je treba najti osnovni ton, kar pa je oktavo nižji ton F novega sosledja (F-C-E, kakor je bilo prej C-G-C). V tem pomenu je postavil Strauss svoj monolitni ton E v praset opic, med praljudi, in povzročil (r)evolucijski razvoj. K temu še dodaten miselni koncept: če pa C-E razvezujemo kot poltonsko disonanco C, nastane kvarta H-E; še bolj zanimivo pa je,

11 *Ib.*, str. 9.

12 *Ib.*, str. 12.

če razvezujemo oba tona protipostopno – torej enega navzgor, drugega navzdol. Dobimo pomemben interval, ki je razklal glasbeno teorijo za stoletja – nastane namreč zmanjšana kvinta H-F (ali obrnjena zvečana kvarta), tako imenovani interval *diabolus in musica*, vrag v glasbi, tritonus, matematična sredina oktave (na vsako stran šest poltonov), interval v razmerju 25 : 18 oz. 10 : 7, disonanca vseh disonanc. Kako pa Strauss? Dobro, hvala. Zapiše, kot smo že povedali, c-mol.

Prav tole idejo, tale H-F, kasneje spremeni z zvišanjem tona F v F# in ponudi novo strukturo, vzporedni svet, diatonično strukturo durovega akorda H-D#-F# in kasnejšega njegovega molovega sopotnika H-D-F#. Današnji vzporedni svet ni več nič novega. V njem živijo milijoni ljudi, z njim se srečujemo vsak dan, že dolgo je znana struktura vesolja, ki obravnava resnične vzporednosti prostora in časa, da lahko vsaj približno razloži teoreme kvantnega sveta in najde zasilne izhode iz še marsikaterega zapletenega vprašanja. Vendar to zagotovo ni tema našega razmišljanja tukaj. Vrnimo se k Nietzscheju in Straussu.

»Glejte, učim vas nadčloveka: to je morje, v njem lahko utone vaše veliko zaničevanje. Kaj je največ, kar morete doživeti? To je ura velikega zaničevanja. Ura, v kateri se vam zagnusi tudi vaša sreča in ravno tako vaša pamet in vaša čednost.«<sup>13</sup> Strauss se obrne k temu in razpre možnost dvojnega, možnost durovega in molovega akorda, s katerima se poigrava. Oba stojita drug ob drugem, kakor svetloba in senca, kakor pritrjevanje in zanikanje. Postopek E v Eb (E-Es), je več kot samo melodramatičen. Res je, da je glasba prvih, torej zgodnjih *organumov* potekala samo v vzporednih kvintah, kvartah in oktavah, vendar je bilo dovolj za idejo o razvoju večglasja. Tako je Strauss zagotovo »vrinil« najprej durov, nato pa še molov akord v ta semantični začetek svojega glasbenega pohoda. Zaratustrovo učenje in razlaganje nadčloveka zagotovo ni nekaj, kar bi bilo vsem prijetno in simpatično, kakor se nam ponujajo izdelki današnjega časa. Vsak stres, ki naj bi človeka odvrnil od nekega dejanja, je danes strogo prepovedan. Dobro počutje je zapoved, v katero je treba verjeti kot v *absolutno dobro*. Zato potrebuje danes toliko ljudi pomoč psihiatrov, tablet in mamil.

Prav zaradi tega, zaradi slabosti, ki jih nosi s seboj permisivna vzgoja otrok in mladih, na katero so nekoč prisegali (in marsikateri nesrečni starši žal to počnejo še danes), je prinesla toliko hudega nad otroke, sedanje polodrasle ali celo odrasle osebe, nesposobne se spogledati z življenjem. Zaratustra pove, da je zaničevanje potrebno, ker le iz njega zraste novo bitje, prenovljen človek. Straussov akord, bi rekli, in Kubrickov pračlovek, ki z novim orodjem (kostjo) pobije svojega bližnjega. Mogočni udarci na timpane, uglašene v kvartnem oz. kvintem intervalu, podprejo udarjanje po predmetih in glavah onih, ki še niso spoznali, da je treba filozofirati s kladivom, če parafraziramo prav Nietzscheja. Strauss nadaljuje svojo glasbeno pripoved in

<sup>13</sup> *Ib.*, str. 13.

če se zazremo v to pesnitev onkraj uvoda, potem slišimo del, ki ima naslov *Von den Hinterweltlern*, kar bi lahko prevedli kot *O onih, ki so za svetom*. V knjigi *Tako je govoril Zaratustra* ima ta del naslov *O onstrancih*, karkoli že to pomeni – vsekakor pa ne moremo mimo same ideje, ki prek Nietzscheja govori o tem. Kubrick pokaže, da obstajata torej že takoj na začetku sveta dve vrsti: oni, ki imajo, in oni, ki nimajo – oni, ki so na oni strani in so torej *onstranci*. V filmskem primeru je to orodje, ki postane orožje in spremeni tok zgodovine. Tisti, ki so *za svetom*, pač ne morejo stopiti v korak z *njim*, saj so vendar *za njim*. Strauss sicer začne ta glasbeni del izredno temačno in s citatom prastarega koralnega napeva *Credo in unum Deum* (temo slišimo v rogovih), vendar se hitro umakne v precej romantično izpeljavo te melodije, ob kateri ponudi gosto harmonijo, pogleda torej *onstran*: kakor bi razvil meglo prek poti, po kateri je mogoče hoditi samo onim, ki imajo pripravo, da to lahko naredijo. Strauss sledi naprej in napiše del z naslovom *Von der großen Sehnsucht*, o velikem hrepenenju. Pa tudi Nietzsche ima kaj povedati, saj zapiše celotno poglavje o tem.<sup>14</sup> V njem piše tudi tole: »O, duša moja, zdaj ni nikjer drugje duše, bolj ljubeče in obsežne in obsegajoče! Kje bi bili prihodnost in preteklost bližje skupaj, kakor pri tebi? O, duša moja, jaz sem ti dal vse in vse moje roke so se izpraznile zate – in zdaj! Zdaj mi z nasmeškom in vsa otožna praviš: kateri od naju naj se zahvali?«<sup>15</sup>

Richard Strauss ob C-dur postavi H-dur. Postavi dušo znotraj citiranega drugega koralnega napeva, sedaj *Magnificat* (v orglah). Srečata in udarita dva svetova, združena v hrepenenje preteklosti in prihodnosti. In Kubrickova Odiseja? Razen uvodnega glasbenega citata ne slišimo več nadaljevanja, toda vseskozi lahko imamo občutek, da gledamo pravzaprav Zaratustrovo (Nietzschejevo) razumevanje sveta, razpon med nekoč in danes, med pradavnino in znanstveno fantastiko. Ali ni film prežet s hrepenenjem, še posebno tedaj, ko poskuša filmski Dave (Bowman) ugasniti računalnik z imenom HAL 9000? Strauss poseže v naslednjem stavku ponovno po knjigi – zapiše del z naslovom *Von der Freuden und Leidenschaften* (prev. *O veselju /radostih/ in strasteh*). Nietzsche se o tem razpiše v poglavju z naslovom *O slasteh in strasteh*, v katerem bere: »Glej, kako je vsaka tvojih čednosti željna najvišjega, hoče vsega tvojega duha, naj bo njen glasnik, hoče vso tvojo moč v jezi, sovraštvu in ljubezni.«<sup>16</sup> Straussov del je poln ognjenih sekvenc, kromatične harmonije, demonsko stisnjenih akordov,

<sup>14</sup> Zanimivo je, da še danes mnogi trdijo, da je Straussova ideja Zaratustre zapisana precej »mimo« dela, ki ga je ustvaril Nietzsche. Tisti, ki so kdaj preposlušali in premislili Straussovo simfonično pesnitev in celo prebrali Nietzschejevo knjigo z enakim naslovom, tej neumnosti vsekakor ne bodo prikimali. Prav zaradi tega vseskozi navajamo naslove Straussovih delov simfonične pesnitve, ki se dobesedno ujemajo z naslovi poglavij iz knjige, sledijo notranjim dialogom Nietzscheja in Zaratustre ter jih pretapljajo v glasbene misli. S tem se je Richard Strauss ne le poklonil enemu največjih filozofov 19. stoletja, temveč opozoril na samo idejo knjige, v kateri so misli in razmišljanja, ki jih je nujno treba spremeniti v globok glasbeni jezik, ki je neposredno vezan na to, kar radi imenujemo *čustva*.

<sup>15</sup> *Ib.*, str. 258.

<sup>16</sup> *Ib.*, str. 40.



Naslovnica vinilne plošče posnetka, ki ga je Kubrick uporabil v svojem filmu

Filmski monolit med praljudmi



v katerih odzvanjajo ideje *fin de siècle*. In sledi v *Das Grablied* (prev. *Nagrobna pesem*), kar je identično poglavju knjige.

Nietzschejev Zaratustra pravi takole: »Od vas, preljubi moji mrtvi, mi prihaja sladek duh, ki raztaplja srce in solze. Resnično, pretresa in raztaplja srce samotno jadrajóčemu.«<sup>17</sup> Prav tukaj se tudi Strauss vrne k prvi ideji, ideji kreacije, kvinti in kvarti, pri čemer se srečata preteklost in sedanjost prek točke smrti. Kubrick se temu delu prikloni v svojem filmu kar nekajkrat – smrt je vsej absolutno zagotovilo, da obstaja *realno*, da se ne bo zgodilo nič, kar bi podrlo vseobsegajočo iluzijo simbolnega in imaginarnega sveta, v katerem ljudje tako radi živimo. Konec filma, človeški fetus, ki se potaplja v kozmos, je hkrati pomoč Straussovim akordom Zaratustre in hkrati podčrtana ideja Nietzscheja, ki hvali bližino zvestobe, ljubezni in vstajenja. Saj poglavje sklene z izredno (njemu netipično) mislijo, ko se obrne k svoji volji in reče: »Da, še zmeraj si mi razbijalka vseh grobov. Slava ti, moja volja! In samo tam, kjer so grobovi, so vstajenja.«<sup>18</sup> Tudi Strauss gre naprej in zapiše del *Von der Wissenschaft* (prev. *O znanosti*). Za idejo mu je služilo poglavje z enakim naslovom, v katerem Nietzsche položi v usta Zaratustri pomenljive besede: »Vi, svobodne duše, kam je prešla vaša svoboda! Skoraj ste, se mi zdi, podobni takim, ki so dolgo gledali izprijene plešóče nage deklice: vaše duše plešejo same!«<sup>19</sup> Ta glasbeni del prinaša *fugato*, nadvse zahtevno polifono glasbeno obliko in kompozicijsko tehniko, s katero Strauss naznačuje učenjake. Sama tema je seveda izpeljava osnovnega motiva uvoda, kar se prelje v del, imenovan *Der Genesende* (prev. *Okrevajoči*).

<sup>17</sup> *Ib.*, str. 127.

<sup>18</sup> *Ib.*, str. 130.

<sup>19</sup> *Ib.*, str. 245.

Poglavje v knjigi nosi naslov *Zdraveči se*, kar je sicer podobno, vendar gre bolj za vprašanje prevoda (Janko Moder), kakor pa napačne ideje. Nietzsche piše: »Komaj je Zaratustra izgovoril te besede, je padel po tleh kakor mrtev in dolgo ostal kakor mrlič. Ko pa se je spet zavedel, je bil bled in je trepetal in je obležal in dolgo ni maral ne jesti ne piti.«<sup>20</sup> Fugato prejšnjega dela se pojavi ponovno, sedaj v svoji polni moči, zakoraka naproti temu, kar Kubrick ponudi v zadnjem delu filma: bežéči čas, neobhodno realno smrt, začetek in konec vsega, kar poganja življenje, poklon velikemu umu, s katerim se srečujeta tako kozmična znanost in monolit kakor tudi slehernik, človek, popotnik po neskončnosti časa in prostora. Po Straussu ostaneta v simfonični pesnitvi še *Das Tanzlied* (prev. *Plesna pesem*) in *Nachtwanderlied* (prev. *Nočna pesem*), obe poglavji v knjigi. Zanimivo za poslušanje je zagotovo dejstvo, kako se ta simfonična pesnitev konča: ponovno smo na začetku, na tistem globokem tonu C, ki odmeva nekje v davnini. Nad njim se pne motiv nove dobe, novega človeka (onega s kostjo, ki pobije druge, in onega, ki potuje po vesolju) v zvenečem H-duru. In čisto na koncu ostane le še en sam ton – dolgi C. Konec se vrne na začetek, rojstvo je ponovno mogoče, kar tudi vidimo in slišimo v Kubrickovem filmu.

Tako je Zaratustra povedal, kar je imel, tako je Strauss zapisal, kar je hotel, tako je Nietzsche premislil, kar je moral, in tako smo spoznali, kar nam je bilo dano.

## Pristanek

Lahko bi rekli, da je na koncu popotovanja vendar pomembno vprašanje: Kam smo pravzaprav prišli? Ali smo prišli tja, kamor smo se namenili? Smo spoznali to, kar nam je govoril Strauss?

<sup>20</sup> *Ib.*, str. 251.



Konec Odiseje, smrt in rojstvo se stakneta

Glede na to, da govorimo predvsem glasbeni publiki in glasbeno mislečim bralcem in bralkam, je treba poudariti, da je Richard Strauss zagotovo natančno prebral in premislil knjigo, ki jo je svetu ponudil Friedrich Nietzsche. Že samo s tem, da je izbral podnaslove svoje simfonične pesnitve po knjižni predlogi, daje jasno vedeti, kakšni ideji je sledil. Prav zanimivo je srečevati zapise o tem, kako da Strauss te svoje kompozicije ni naslonil na Nietzschejevo premišljevanje in kako ni sledil konceptom njegove pripovedi. Upamo, da smo dokazali nasprotno. In še več – prepričani smo lahko, da smo dokazali tudi to, da je režiser Stanley Kubrick sledil dvema ustvarjalcema – Straussu in Nietzscheju. Ko beremo film, ko ga premišljujemo in se ne pustimo od njega samo zabavati, spoznamo mnoge svetove te naj sodobnejše umetnosti, ki kot Wagnerjev *Gesamtkunstwerk* resnično povezuje med seboj vse, kar mu pride pod roko.

Ob pristanku po tako celostnem popotovanju lahko tudi rečemo, da smo se dotaknili obdobja prehoda stoletja, ki je bilo za človeka izrednega pomena. Prelom med 19. in 20. stoletjem ni bil le prelom v koledarju, temveč v mnogih družbeno pomembnih plasteh. Misel, ki jo je nastavljal Nietzsche, ni misel o nacistično in narcistično naravnanim nadčloveku, ki naj bi si podredil ves svet, temveč močna misel o nadčloveku, ki bo sposoben premagati najbolj elementarne težave, ki že stoletja tarejo to družbo. Ko danes pogledamo okoli sebe, pa vidimo, da mu niti približno še ni uspelo kakorkoli nasloniti se na ideje, ki jih je ponudil Nietzschejev Zaratustra. Misleci, ki so sledili – in mislimo na Heideggerja, Adorna, Wittgensteina, Levinasa in Deleuzea –, so postavljali mnoge dodatne poglede in opombe k temu, kar je davno tega povedal Nietzsche. Zato se lahko k njemu vedno vračamo prav tako, kakor se je k njemu vrnil Richard Strauss in prisluhnil oddaljenim besedam Zaratustre – ki je govoril vsem in očitno nikomur.<sup>21</sup> Če (in ker) ima današnji čas vse več težav s totaliteto, torej z nečim, kar bi lahko razumeli v Zaratustrovem jeziku kot vseobsegajočo bit, bi bilo treba premisliti po poti razumevanja glasbe prav kot njeno (glasbeno-zvočno) entiteto, ali pa tako, kot je premišljeval Lukács v

21 Tukaj se z grenkobo naslanjamo na podnaslov, ki ga je napisal Nietzsche – knjiga za vse in za nikogar.

svojem delu *Teorija romana*, v katerem pravi, da je individuum še kar naprej iskal idejo totalitete sveta – toda prav ta individuum se implicitno zaveda, da te totalitete ne bo mogel zajeti.<sup>22</sup> Glasba, ki posega tako daleč in nazaj, kakor posega Straussov Zaratustra, posega in išče entiteto sveta, v katerega je človek nekoč verjel in mu zaupal. Lahko pa se čisto na tiho, prtajeno vprašamo, ali si lahko zamislimo totaliteto današnjega sveta, ki se je zmožna meriti z dramatično silo moderne subjektivitete, ki jo je v bistvu izkoreninila, razlastila – in iz nje naredila to, kar Pippin in Pinkard s takšnim obžalovanjem imenujeta »proces racionalne avtorizacije delovanja«.<sup>23</sup> Glasbena entiteta Straussove misli sega drzno nazaj, sega v dialoško sfero zgodnjih mislecev, postavlja pod vprašaj samo glasbeno paralelo z jezikom, saj radikalno nastavi naslov svoje stvaritve: *Tako je govoril ...* Kaj nam pravzaprav Strauss s tem polaga v današnji čas? Ali želi sporočiti, da skozi glasbo prenaša besede, ki jih je zapisal Nietzsche, ki naj bi jih izgovarjal Zaratustra? Zagotovo ne – to bi bila trivialnost brez primere.

Strauss nikjer ne trdi, da je njegova simfonična pesnitev kakorkoli ubesedenje Nietzschejeve knjige. H knjigi se obrača kot k entiteti, ki mu daje možnost glasbenega premišljevanja in refleksije v jezik zvoka, ki ne prenaša kodnih sporočil besednega pomena. Strauss nas postavi s svojo kvinto in kvarto v začetku pred uganko, ki jo, znotraj konteksta zgodovinskih glasbenih zapisov, razreši s samo idejo. Ko poimenuje stavke po poglavjih knjige, nas napoti k branju, ne le k poslušanju glasbe. Skozi branje pa postaja vse jasnejše, kaj je tisto, kar je govoril Zaratustra. Njegov večni pripev *Tako je govoril Zaratustra* se znotraj tega izkaže kot refren razumevanja, da je le tako lahko govoril Zaratustra in da je le tako lahko spregovoril Nietzsche. Če nadaljujemo – le tako je lahko komponiral Richard Strauss, ki se je v tem odločilnem trenutku pač odločil za Zaratustrovo misel. In pri tem nas pouči še Stanley Kubrick, da v glasbi domuje ob

22 Lukács, Georg: *Teorija romana: filozofsko-zgodovinski poskus o formah velike epike*. 2000. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo. Str. 25–27.

23 V mislih imamo deli Pippin, Robert B.: *Hegel's Practical Philosophy*. 2008. Cambridge: Cambridge Press. Str. 4–5; in Pinkard, Terry: *Agency, Finitude and Idealism: What does it Mean to be a Hegelian Today's*. V: W. Welsch in K. Vieweg (ur.): *Das Interesse des Denkens Hegel aus heutiger Sicht*. 2003. München: Fink. Str. 205–216.



poslušanju tudi razumevanje, s katerim pa se današnji človek vse manj srečuje. Straussovo idejo glasbe je sprejel kot novo entiteto in jo vgradil v veličastno pripoved o možnosti preživetja. Tako naletimo pri tem delu vsaj na dva pomembna diskurza, ki se prekrivata – gre za diskurz vidnega in nevidnega sveta ali bolj konkretno za diskurz podobe in zvoka.

Prav je, da se tukaj ustavimo, saj smo pripotovali. Črni monolit (gr. *monolithos*, mono = *en*, lithos = *kamen*), enota iz enega samega dela, torej enovita, dejanska *entiteta*, je opravila svojo nalogo. Spremenila je tok zgodovine – in z lahkoto trdimo, da bi bila človeška zgodovina bistveno drugačna, če bi ne bilo Zaratuстре, Friedricha Nietzscheja, Richarda Straussa in Stanlyja Kubricka. Da o glasbi sami niti ne govorimo.

Če se bo to naše preišljevanje izkazalo za nekakšno apokrifno besedilo, sploh v luči muzikoloških razprav, pa še toliko bolje.

---

---

---

---

---

## # Literatura

1. Clarke, Arthur C. (1968). *2001: A Space Odyssey*. Hutchinson, London.
2. Lukács, Georg (2000). *Teorija romana: filozofskozgodovinski poskus o formah velike epike*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo.
3. Nietzsche, Friedrich (1989). *Somrak malikov ali kako filozofiramo s kladivom*. Ljubljana: Slovenska matica.
4. Nietzsche, Friedrich (1999). *Tako je govoril Zaratustra – knjiga za vse in za nikogar*. Ljubljana: Slovenska matica.
5. Nietzsche, Friedrich (1991; 2004). *Volja do moči – poskus prevrednotenja vseh vrednot (iz zapuščine 1884/88)*. Ljubljana: Slovenska matica.
6. Nietzsche, Friedrich (1989). *Primer Wagner: problemi glasbenikov; Ecce homo: kako postaneš, kar si; Antikrist: prekletstvo nad krščanstvo*. Ljubljana: Slovenska matica.
7. Pinkard, Terry (2003). *Agency, Finitude and Idealism: What does it Mean to be a Hegelian Today's*. V: W. Welsch in K. Vieweg (ur.): *Das Interesse des Denkens Hegel aus heutigere Sicht*. München: Fink.
8. Pippin, Robert B. (2008). *Hegel's Practical Philosophy*. Cambridge: Cambridge Press.

---

---

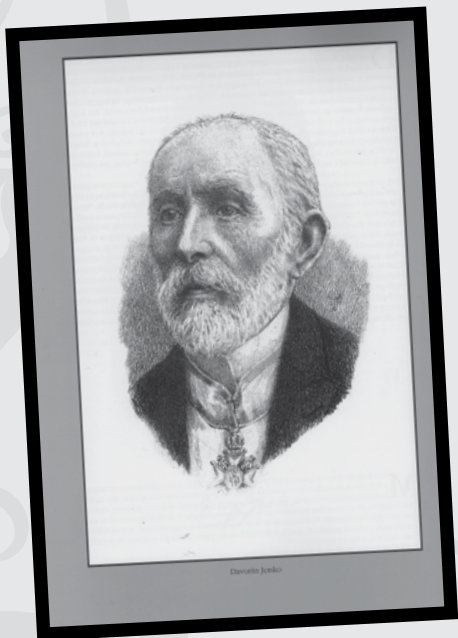
---

---

---

## Davorin Jenko (1835–1914)

Po stotih letih srbstva in slovenstva, panslavizma  
v eni in isti osebi



»Bil je Slovenec in Srb, Slovan v eni in isti osebi, poln vseslovenskega navdušenja in prepričanja prav do konca svojega življenja.« (Dragotin Cvetko, Beograd, 1952, in Ljubljana, 1955).

Skladatelj Davorin (Martin) Jenko se je rodil 9. novembra 1835 v Dvorjah pri Cerkljah na Gorenjskem. Po ljudski šoli v Kranju in Ljubljani ter gimnaziji v Ljubljani in Trstu je na Dunaju

študiral pravo, s katerim pa se ni nikoli ukvarjal poklicno. Kot glasbeni samouk in samotar je danes pomemben za slovensko in srbsko glasbeno kulturo in umetnost. V letih 1859–1862 je bil najprej zborovodja Slovenskega pevskega društva na Dunaju. Že iz tistih časov je poznan tudi njegov skladateljski opus – pretežno popularnih slovenskih zborov in samospevov. Med njimi je prav gotovo najpopularnejši moški zbor (a cappella) *Naprej, zastava Slave!* (1860) na besedilo rojaka, vrstnika in pesnika Sorškega polja Simona Jenka (1835–1869). Ta zbor je bil kasneje tudi slovenska nacionalna himna, danes pa je aktualna himna slovenske vojske. Potem je bil D. Jenko zborovodja Srbskega cerkvenega pevskega društva v Pančevu (1863–1865) in Beograjskega pevskega društva (1865–1877). Iz tega časa obstaja t. i. Jenkov srbski kompozicijski opus, večinoma na patriotsko poezijo (*Sabljo moja, dimiščijo, Bogovi silnih naših otaca* idr.). Ko je Jenko postal dirigent beograjskega Narodnega gledališča (1871–1902), je ustvaril glasbo za več kot osemdeset različnih dramskih del (uverture, predigre, medigre), kot so npr. *Vračara, Didó, Potera, Pribislav in Božana, Markova sablja* z zaključnim zborom *Bože pravde*, kasneje srbska nacionalna himna idr., koncertne uverture *Kosovo, Milan, Srpkinja, Aleksandar* idr. V šestdesetih letih 19. stoletja je bil Davorin Jenko eden prvih (glasbenih) romantikov v slovenski in kasneje tudi v srbski glasbi. V tem je izpopolnil klasična srbska vokalno-

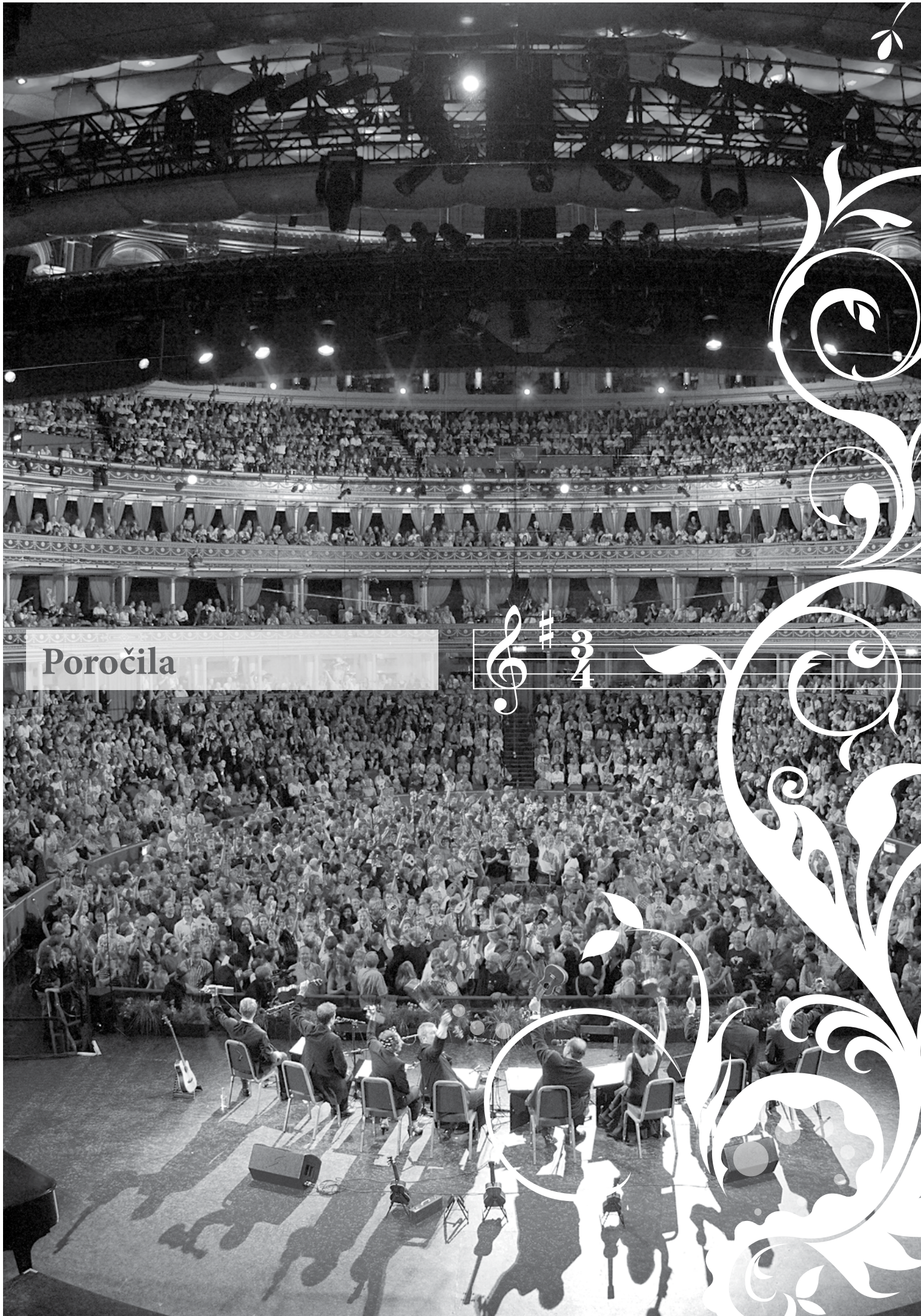
-instrumentalna dela s petjem za glasbeni oder, dvignil instrumentalno (orkestralno) glasbo na višjo umetniško raven in ustvaril prvo srbsko opereto (*Vračara*). V Beogradu je Jenko živel vse od svoje upokojitve (1902) do leta 1910, ko se je vrnil v Ljubljano in tam 25. novembra 1914 tudi umrl. Pokopan je na ljubljanskih Žalah.

Jenkov kompozicijski opus se vseskozi deli na slovenskega in srbskega in ga je tako treba tudi ovrednotiti. Ker sta zborovska glasba in literatura Jenkovega začetka, vzpona, rasti in konca v kompozicijskem naprežanju ves čas dobivali neko slogovno značilnost, ki je bila najprej tipična za (slovensko) čitalniško kulturo, je treba prvo Jenkovo vrednoto iskati v čitalniški glasbi. Tudi večina skladateljev tistega časa se je zanimala za ljudsko pesem. Tako so skladatelji z Jenkom na čelu izdajali priredbe ljudskih napevov in vnašali ljudski značaj v svoja izvirna skladateljska dela. Večglasje teh zborov je bilo neenotno in pod vplivom raznih načinov ljudskega večglasja. Pozneje je takšno čitalništvo podleglo vplivu »Liedertafelna«, kar je bila takrat enotna oznaka za moška pevška združenja v nemško govorečih deželah (prvo tako združenje je leta 1809 v Berlinu ustanovil nemški skladatelj, dirigent in glasbeni učitelj Carl Friedrich Zelter, 1758–1832). In prešlo je v maniro štiriglasnega strogega stavka. S tem se je ujemal tudi izraz teh skladb, ki je večkrat izgubil individualno značilnost, čeprav so posamezniki vendarle ustvarili več pomembnih del. Večina teh ugotovitev velja tudi za Davorina Jenka, ki je poleg Antona Foersterja, Frana Gerbiča in Benjamina Ipavca ena takih in izrazitih osebnosti v zgodovini slovenske glasbene umetnosti. Kljub trdni romantični zasidranosti svojih del je vsaj obrobno sodeloval tudi v *Novih akordih*, ki so v letih 1901–1914 prinašali lažje zborovske skladbe, samospelve, klavirske skladbe lahkega žanra in skladbe za komorno igro. Upoštevana je bila tudi orgelska glasba in celo priredbe za orkester. Večino navedenega opusa ima tudi Jenko, čeprav seveda še zdaleč ni objavil vsega svojega opusa v *Novih akordih*. Jenko je sicer večino svojega opusa ustvaril že pred iztekom 19. stoletja, tako da niti *Novi akordi* niso mogli vplivati nanj, niti ni mogel on v svojem izrazitem romantičnem glasbenem opusu z ničemer vplivati na porajajočo se slovensko glasbeno moderno; ta je zasijala na Slovenskem »še« leta 1914 s Kogojevim mešanim zborom a cappella *Trenotek* (na besedilo Josipa Murna Aleksandrova), torej že v letu izteka Jenkovega življenja (v Ljubljani, 1914). Kljub temu Jenko le spada v rod skladateljev, ki so v 19. ter na prehodu iz 19. v 20. stoletje dali tehten prispevek tako slovenski kakor tudi srbski glasbi. Prav na začetku 20. stoletja so dobila vsa področja slovenske glasbe svojo tehtnost. Slovensko pevsko društveno življenje je s svo-

jimi številnimi zbori razvilo predvsem zborovsko pesem do pomembne višine. Poleg kakovostnih del B. Ipavca in A. Foersterja so prav Jenkovi zbori v vsem tem gotovo pomemben fragment slovenske glasbene romantike. Za to kulturo je bilo značilno, da so njeni avtorji našli osebno tvorno sintezo med značajem ljudske glasbe in sodobnim kompozicijskim slogom, ki je šele prihajal ter s tem pripravil pot moderni slovenski zborovski umetnini pa tudi celotni glasbi. Še bolj pa so se kazala stremjenja po obvladovanju sodobnih glasbenih izraznih možnosti v drugi obliki pesmi – samospěvu. Tudi Jenkovi samospěvi so poleg že omenjenih zborovskih skladb tehtni. Hkrati je pisal za orkester, instrumentalno glasbo, levji delež njegovega opusa pa je tudi scenska vokalno-instrumentalna glasba, vsa na librete v srbskem jeziku.

Davorin Jenko je imel izrazit smisel za melodiko, živo zvočnost in jasno zgradbo. V tem je bil skladatelj pretežno homofonik, čeprav v njegovih instrumentalnih skladbah lahko opazimo tudi polifonske elemente, posebno še tam, kjer razodeva simfonično gradnjo. Na začetku skladateljevega kompozicijskega opusa se občutijo v Jenkovi glasbi tudi razni drugi vplivi od C. Glucka prek F. Schuberta, C. M. v. Webra, F. Mendelssohna Bartholdyja do B. Smetane. Ti vplivi se nanašajo predvsem na oblikovne in tehnične elemente skladb, ki so po svojem duhu slovenske in slovanske. Kasneje se je Jenko osvobajal teh vzorov in se v motiviki vse bolj naslanjal na prvine srbske glasbene folklore. Njegov prehod v srbski nacionalni slog dokazuje, da se je približal ideologiji srbskega kolega Kornelija Stankovića. Tako je prav Jenko s svojimi deli postavil temelje umetni srbski glasbi, ki bi se brez njega ne mogla tako hitro in uspešno razvijati. Jenko je prav v srbskih razmerah odprl nove poglede in utrl nove poti srbski glasbi. Za slovensko glasbo je Jenko pomemben kot eden prvih predstavnikov romantizma in zato je imel okrog leta 1860 v slovenskem glasbenem razvoju pomembno vlogo: njegovo kompozicijsko delo je zanimivo po tem, ker je že tedaj iskal neke vrste »jugoslovanski« ali kar južnoslovanski glasbeni slog. Danes bi ga lahko označili kvečjemu le za eno od vej južnoslovanske glasbe. Jenku sicer ta poskus takrat ni uspel, je pa njegova namera zanimiva tudi za njegovo narodnostno naravnost in za njegovo umetniško delo sploh. Zato ostaja Jenkova glasba v glavnem živa in sveža vse do današnjih dni in ima poleg zgodovinskega tudi umetniški pomen.

Davorin Jenko spada med pomembne slovenske in srbske glasbene (po)ustvarjalce. S svojim glasbenim opusom je tehtno posegel v celotno južnoslovansko in s tem tudi evropsko glasbeno tvornost. Tako je kar precej presegel svoje ozke (po)ustvarjalne dosežke rodne Gorenjske.



Poročila



# Cikel Pogovori s skladatelji

## Ideja o nastanku

Ideja o ciklu pogovorov s skladatelji se je porodila v pogovoru s predsednikom Društva slovenskih skladateljev Nenadom Firštom. Bilo je kmalu po zagovoru moje doktorske disertacije na oddelku za muzikologijo filozofske fakultete v Ljubljani, ki sem jo pripravljala pod mentorstvom red. prof. dr. Matjaža Barba; v njej pa sem obravnavala sobivanje družbenega, stanovskega in umetniškega v zgodovini Društva slovenskih skladateljev.

Po zagovoru, na katerem me je prijetno presenetila delegacija Društva slovenskih skladateljev, sva se z Nenadom Firštom srečala pravzaprav zaradi pobude društva, da bi nekoliko prilagojena in skrajšana disertacija izšla v knjižni izdaji.

Zgodovina Društva slovenskih skladateljev je seveda zbir pobud in prizadevanj tistih, ki so jo pisali in živeli, raziskovalna perspektiva moje naloge pa je bila namerno usmerjena v odkrivanje tistega, kar je v letih njegovega obstoja iz množice osebnih prispevkov preraslo v društveno in si tako v javnem življenju ustvarilo svoje življenje.

Pri tem preprosto ni bilo mogoče spregledati prispevka posameznih skladateljev k razvoju ter obogatitvi društvene dejavnosti in slovenskega glasbenega življenja nasploh. Spominjam

se, kako sem Nenadu Firštu navdušeno pripovedovala svoje vtise o skladateljih, o katerih sem se še pred kratkim učila iz knjig, izvajala njihova dela ali na koncertih spoznavala njihov glasbeni jezik. Ob raziskovanju slovenske glasbene preteklosti sem jih imela priložnost spoznati še drugače, bolj celovito. Prebirala sem njihovo korespondenco, se poglobljala v njihove programske zasnove in se seznanjala z njihovimi osebnimi dilemami. Niso bili več le imena na partiturah in koncertnih listih, pred menoj so zrasle celovite osebnosti, pogosto tudi kritični presojevalci stanja na področjih kulture, izobraževanja in širokega nabora drugih družbenih polj.

Beseda je dala besedo in ideja o tem, da bi javnosti predstavili glasbene ustvarjalce današnjega trenutka, njihov ustvarjalni kredo in razmisleke o svetu, v katerem ustvarjajo in ga s svojo ustvarjalnostjo tudi sooblikujejo, je zagledala luč sveta. Pripravila sem pisno zasnovo, ki sta jo podprla upravni odbor Društva slovenskih skladateljev ter njegova strokovna služba, in septembra 2012 smo na prvem večeru gostili skladatelja in dolgoletnega vodjo založniške dejavnosti društva, Iva Petrića.

Z uvrstitvijo cikla Pogovori s skladatelji v svoj program je Društvo slovenskih skladateljev svoji uveljavljeni koncertni in založniški ponudbi dodalo še tretjo programsko razsežnost;



Dr. Sonja Kralj Bervar in Jakob Jež

občinstvu je omogočilo živ stik s skladateljskimi osebnostmi današnjega trenutka, z njihovimi ustvarjalnimi dosežki in dilemami, njihovimi pogledi na stanje in razvoj nacionalnega glasbenega življenja ter njihovim osebnim doživlajaskim svetom.

### Programska zasnova in izvedba

Programska zasnova in izvedba večerov sta v svojem bistvu preprosti, njuna temeljna rdeča nit pa je popolna osredinjenost na posameznega ustvarjalca. V približno devetdesetminutnem pogovoru se nam tako odstrejo ustvarjalčevo življenje, ustvarjanje, profesionalno delo, njegovi pogledi na kulturno življenje, izobraževanje in svet, v katerem ustvarja. Uvede ga predstavitev, ki prinaša temeljne podatke o gostu večera, pa tudi avtorski pogled na njegov glasbeni izraz in poskus orisa osebnosti skladatelja.

Sledi sproščen pogovor, v katerega se s komentarji ali dopolnili pogosto vključijo tudi obiskovalci. Že v prvi sezoni so namreč odstiranja tančic skrivnosti mojstrov slovenskih glasbenih partitur v Osterčevo sobo na Društvu slovenskih skladateljev privabila zvesto strokovno in ljubiteljsko občinstvo – skladateljske kolege, glasbene poustvarjalce, profesorje, študente in ljubitelje sodobne slovenske glasbe.

Med pogovorom skupaj prisluhnemo kratkim odlomkom del, ki jih izbere skladatelj sam, med ogledom fotografij iz skladateljevega osebnega arhiva, ki jih spremljajo zanimivi, pogosto tudi šegavi komentarji, pa imamo priložnost pokukati v njegov zasebni svet.

Tako poleg strokovnih pogledov odkrijemo še, kdo med skladatelji je najboljši šahist, kdo poliglot, kdo prebira poezijo, kdo

je ljubitelj živali, koga prežema pedagoška muza, koga navdihuje duhovnost, kdo se ukvarja s fotografijo, kdo si je doma ustvaril družinski orkester. Razkrivamo spomine skladateljev o njihovem otroštvu, glasbenih mentorjih, razmišljamo o vlogi glasbenega izobraževanja pri razvoju mladih osebnosti, o ukrepih kulturne politike, o podpori slovenski glasbeni ustvarjalnosti v javnih ustanovah in slišimo še marsikaj zanimivega.

V prvih dveh sezonah so se predstavili skladatelji Ivo Petrić, Darijan Božič, Nenad Firšt, Jani Golob, Peter Šavli, Pavel Mihečič, Uroš Rojko, Jakob Jež, Marko Mihevc Muni, Dušan Bavdek, Janez Matičič, Tomaž Habe in Andrej Misson, 30. maja 2014 pa smo v sodelovanju s konservatorijem za glasbo in balet v Ljubljani pripravili še slavnostni pogovor z akademikom Lojzeto Lebičem ob njegovem življenjskem jubileju ter s tem zaokrožili drugo sezono pogovorov.

Vse večere je za svoj arhiv posnelo Društvo slovenskih skladateljev, nekatere med njimi pa tudi RTV Slovenija. Z arhiviranjem zvočnih zapisov želimo omogočiti njihovo dostopnost širšemu krogu strokovne in druge zainteresirane javnosti, zvočne zapise misli slovenskih glasbenih osebnosti, ki s svojim delom že v današnjem trenutku vstopajo v prihodnjo glasbeno zgodovino, pa želimo ohraniti tudi za prihodnje rodove. Zavedamo se, da s pogovori soustvarjamo dediščino, ki bo obogatila zakladnico spomina slovenske glasbene prihodnosti.

### Je bila odločitev za pogovorni cikel pravilna

Danes se o upravičenosti uvrstitve pogovorov v programski okvir Društva slovenskih skladateljev ne sprašujemo več, saj njihova priljubljenost govori sama zase. Intimna Osterčeva

dvoranica je ob pogovorih običajno napolnjena do zadnjega kotička, nekateri zvesti obiskovalci pa so jih zaradi pomanjkanja prostora poslušali tudi že stoje.

Prepričani smo, da smo s ciklom še izpopolnili kakovostno programsko shemo Društva slovenskih skladateljev, ki profesionalno in kontinuirano skrbi za spodbujanje slovenske glasbene ustvarjalnosti ter kakovostno koncertno in založniško predstavitev njegovega delovanja v domačem in mednarodnem kulturnem prostoru.

Občinstvu smo omogočili »živi stik« z glasbenimi ustvarjalci, z njihovimi ustvarjalnimi dosežki in dilemami, njihovim osebnim doživljajskim svetom in prispevkom za razvoj nacionalnega glasbenega življenja.

S tem smo želeli prispevati k vidnejši vlogi slovenskih skladateljev v današnjem kulturnem in širšem družbenem življenju ter k promociji njihovih ustvarjalnih dosežkov in ustvarjalnosti nasploh.

## Pot naprej

Članstvo Društva slovenskih skladateljev je tako raznoliko in številno, da bi lahko s pogovori nadaljevali še nekaj let, seve-

da če bo pri organizatorjih in občinstvu zanimanje za tovrstne večere. Prepričana sem, da je treba odšteti še številne tančice s skrivnosti glasbenega ustvarjanja, ki poteka v samoti, nagovoriti glasbena vprašanja sedanjosti, ki so v hrupu populizma pogosto preslišana, in opozoriti na umetniške dosežke, ki nastajajo danes in tukaj, med nami.

Vse z namenom ohranjanja spomina, odstiranja novih svetov in širitve kroga ljubiteljev glasbene umetnosti. Da bi jo doumeli, spoštovali, ohranjali in razvijali. Da bi na temeljih dosežene ga spodbujali nova glasbena iskanja. Da bi se zavedali, da med nami ustvarjajo velike skladateljske osebnosti.

Morda bomo ob priložnosti poudarke pogovorov tudi zapisali in izdali v tiskani obliki.

A vse ob svojem času, najprej bo treba zbrati moči za izdajo knjige o zgodovini Društva slovenskih skladateljev, ki je bila pravzaprav povod za nastanek cikla, ki nam širi obzorja in plemeniti srca.




Dr. Sonja Kralj Bervar in akademik Janez Matičič

 Daša Arhar

dasa.arhar@gmail.com

Nives Kemperle

nives.kemperle@gmail.com

Danaja Koren

danajakoren@gmail.com

Nina Rupnik

niniinnaa.nn@gmail.com

# Glasbene delavnice za dojenčke na oddelku glasbene pedagogike Akademije za glasbo v Ljubljani

Od aprila do septembra 2014 je v sodelovanju oddelka za glasbeno pedagogiko Akademije za glasbo v Ljubljani s podjetjem Arsem, d. o. o., potekal projekt Glasbene urice za dojenčke, ki ga je finančno podprl Javni sklad za razvoj kadrov in štipendiranje.

Glasbenošolski sistem otrokom omogoča vstop v glasbene šole s petimi leti starosti, medtem ko v tujini v zadnjih letih razvijajo programe, ki so namenjeni mlajšim otrokom. Po tem vzoru je bil zasnovan tudi omenjeni projekt, ki ga v Sloveniji izvajamo prvič v sodelovanju z Akademijo za glasbo ljubljanske univerze kot najvišjo glasbenoizobraževalno ustanovo. Projekt izvajajo štiri študentke (Daša Arhar, Nives Kemperle in Danaja Koren, ki obiskujejo prvi letnik magistrskega študija glasbene pedagogike, ter Nina Rupnik iz tretjega letnika umetniške smeri). Pri pedagoškem delu jih usmerja doc. dr. Katarina Zadnik.

Dokazano je, da ukvarjanje z glasbo spodbuja otrokov celostni in glasbeni razvoj. Vključenost v glasbene dejavnosti in aktivno udejstvovanje znotraj njih v najzgodnejšem življenjskem obdobju spodbuja razvoj intelektualnih sposobnosti, (fino) motoriko, govorni, emocionalni in socialni razvoj, pa tudi glasbeni posluh (ritmični, melodični) ter otrokove kasnejše možnosti za razvoj glasbenega talenta.

Gre torej za glasbene urice, namenjene dojenčkom in otrokom, starim od enega do treh let, neposredno pa so v dejavnosti

vklučeni tudi starši. Tako glasbeni program na eni strani spodbuja celostni in glasbeni razvoj otrok, na drugi strani pa odrasle udeležence usmerja v izbor kakovostne glasbene ponudbe za najmlajše, navdušuje za glasbeno kulturo in umetnost ter ozavešča o močnem vplivu in mogoči manipulaciji množične medijske kulture na glasbenem področju. Glasbene aktivnosti so vezni člen med starši in njihovimi otroki. Starši ob glasbenih dejavnostih vzpostavljajo neposredni stik s svojim otrokom. S svojo dejavnostjo ga spodbujajo k opazovanju in posnemanju glasbenih dejavnosti. Starši so tako vključeni v glasbeno izvajanje, poslušanje in ustvarjanje. Takšni pristopi povezave otrok in staršev na glasbenem področju so vključeni v svetovno priznano Suzukijevo metodo.

Urice smo začeli izvajati maja v prostorih glasbene šole Arsem v Ljubljani. Skupine se zelo razlikujejo med seboj; v njih je po šest do petnajst otrok. Delavnice se tematsko dopolnjujejo in nadgrajujejo, vsaka pa vključuje glasbene dejavnosti, kot so izreka besedil, petje, glasbenodidaktične igre, poslušanje in ustvarjanje.

Vloga mentoric ni neposredno ukvarjanje z dojenčki in otroki, temveč posredovanje glasbenih vsebin staršem, ki jih nato izvajajo svojim otrokom ali skupaj z njimi.



Z do sedaj izvedenimi glasbenimi delavnicami prihajamo do pomembnih opažanj in ugotovitev. Mame in očetje so zelo aktivni, kljub začetni zadržanosti se sčasoma sprostijo in sledijo navodilom mentoric. Otroci se iz ure v uro bolj odzivajo na nove zvočne barve, prepoznavajo že slišane glasbene primere in uživajo v izrekanju bibarij, pri prstnih igrah in v pevski dejavnosti staršev. Njihova pozornost je največja v času poslušanja različnih glasbil, ki jih lahko tudi preizkušajo in uživajo v izvajanju različnih zvokov iz njih.

Eden izmed ciljev glasbenih uric je tudi ta, da bi starši vsebine, ki jih spoznajo na delavnicah, izvajali tudi doma. Že po prvi uri so starši sami želeli, da jim za obravnavane vsebine posredujemo literaturo.

Mentorice nikoli nismo imele možnosti delati s tako majhnimi otroki, zato je ta izkušnja za vsako izmed nas zelo zanimiva. Spoznavamo, kako se otroci v najzgodnejših letih odzivajo na

petje, zvočne barve, prstne igre, kako radi se igrajo didaktične igre, si zapomnijo že slišane glasbene primere, pesmi, besedila, glasbila. Pri izvajanju je zelo pomembno, da starš poje ali izgovarja svojemu otroku, da je otrok pozoren nanj in ga skuša oponašati. Izvajane glasbene vsebine po izvajanju glasbeni urici tudi posredujemo staršem, saj je eden izmed pomembnejših ciljev glasbenih uric tudi ta, da starši naučene pesmi in besedila prepevajo in izgovarjajo otroku tudi doma. Vse pohvale staršev, ki jih po končanih uricah dobimo mentorice, so največja motivacija in nagrada za naš dosedanji trud in vloženo delo v projekt.

Če bi želeli z nami spoznati in odkrivati svet glasbe za najmlajše, ste vabljeni, da se nam pridružite. Več informacij najdete na spletni strani glasbene šole Arsem <http://www.glasba.arsem.si/programi/za-najmlajse/glasbene-urice-za-dojencke-in-otroke->.



Glasbena šola ARSEM (foto: Aljoša Vodopivec)

# Iz založbe Zavoda RS za šolstvo

Znano je, da navzočnost psa, še posebno značajske primerne in ustrezno šolanega, pozitivno vpliva na otrokov emocionalni, socialni, psihomotorični in kognitivni razvoj. Predstavljamo vam dve knjižni novosti, ki na izjemno neposreden način obravnavata možnosti in pomen vključevanja psa v pedagoško delo na šolah.



Mojca Trampuš

## **TAČKE V ŠOLI – Terapevtski pes – učitelj pomočnik in šolarjev sopotnik**

2014, ISBN 978-961-03-0244-5, 168 str.

Priročnik *Tačke v šoli* je v prvi vrsti namenjen vsem, ki bi se radi lotili načrtovanja obiskov psa v vrtcu, šoli ali na prireditvah otrok: učiteljem in drugim pedagoškim delavcem, ki potrebujejo znanje o načrtovanju in izvajanju pouka s pomočjo psa, pa tudi staršem, ki želijo vedeti več o vključevanju psa v pouk. V spretno zasnovanem besedilu se smiselno prepletajo poljudni in strokovni elementi ter osebne izkušnje avtorice s terapevtskimi psi. Knjiga nas opozori na vrsto premislekov in pogojev, ki morajo biti izpolnjeni, da je obisk varen in prijeten tako za otroke kot za psa.



## **ŠAPA SE PREDSTAVI**

2014, ISBN 978-961-03-0245-2, 64 str.

Knjižica *Šapa se predstavi* s številnimi fotografijami in kratkimi besedili malemu ljubitelju živali približa kužkov vsakdan. S pridom jo je mogoče uporabljati za predstavljanje psa, njegovih zmogljivosti in aktivnosti ter pasje telesne govornice. Šapina vprašanja vabijo k razmišljanju in prepoznavanju lastnih občutij ter k pogovoru. Vsebina knjižice pogloblja otrokovo razumevanje psa in spodbuja spoštljivo vedenje, ki je temelj prijetnega sobivanja.

Učitelj jo lahko uporabi kot učno gradivo za doseganje vzgojno-izobraževalnih ciljev, zlasti tistih, ki so povezani s čustvenim in socialnim razvojem predvsem mlajših učencev.

### **Informacije in naročila:**

- po pošti: Zavod RS za šolstvo, Poljanska cesta 28, 1000 Ljubljana
- po faksu: 01/3005199
- po elektronski pošti: zalozba@zrss.si
- na spletni strani: <http://www.zrss.si>



**Zavod  
Republike  
Slovenije  
za šolstvo**

# Navodila avtorjem prispevkov

Prispevke pošljite na CD-ju ali po e-pošti v urejevalniku besedil Word (Windows) z vnesenimi naslovi in podnaslovi poglavij oz. podpoglavij. Napotke in želje za postavitev in tehnično ureditev prispevka označite v datoteki.

## **Besedila in slikovno gradivo pošljite na naslov urednika:**

Dr. Franc Križnar  
Zavod RS za šolstvo  
Poljanska 28, 1000 Ljubljana  
e-naslov: franc.kriznar@siol.net

**Notno, slikovno in grafično gradivo** priložite prispevku in v izpisu označite, kam sodi. Podnapisi k notnim primerom, fotografijam, skicam ipd. naj bodo vključeni že v glavno besedilo. Vsi primeri in slike naj bodo tehnično kakovostni.

**Prispevki so razvrščeni v:** znanstvene razprave, strokovne razprave, poročila, analize, utrinke iz prakse, ocene in informacije, drugo (intervju, kronika, bibliografija, kritika). Razprave so recenzirane, rokopisov ne vračamo.

**Razpravam, analizam** dodajte povzetek (do 8 vrstic) s ključnimi besedami v slovenščini in angleščini. Prispevku

priložite podpisano prijavnico prispevka, ki jo najdete na spletnih straneh Zavod RS za šolstvo (<http://www.zrss.si>).

**Reference v besedilu naj bodo v naslednji obliki:** (Barbo, 2001), ob navajanju strani pa: (Barbo, 2001, 31).

**Opombe v besedilu** označite z zaporednimi številkami in jih sproti razvrstite pod besedilom.

**Literaturo** navajajte na koncu prispevka:

– knjiga:

Pesek, A. (1997). Otroci v svetu glasbe. Ljubljana: Mladinska knjiga.

– članek:

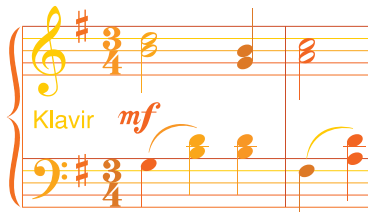
Sicherl Kafol, B. (2002). Vseživljenjsko izobraževanje učiteljev glasbe v državah udeleženkah Projekta *accompagnato*. Glasba v šoli, letnik 8, št. 1-2, str. 8–10.

– prispevek v zborniku:

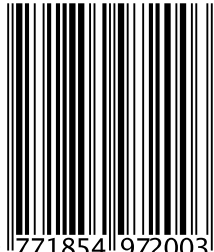
Bešter Turk, M. (2003). Obravnava zapisanega neumetnostnega besedila pri pouku slovenščine kot materinščine. V: Ivšek, M. (ur.), pogovor o prebranem besedilu. Ljubljana: zavod RS za šolstvo, str. 20–23.



Zavod  
Republike  
Slovenije  
za šolstvo



ISSN 1854-9721



9 771854|972003

