Poštnina plačana pri pošti 1102 Ljubljana

glasba v ŠOLI IN VRTCU

glasba v šoli in vrtcu | letnik XIX | 2016 | ISSN 1854-9721 | številka 1-2

Uvodnik

Franc Križnar *1* Uvodnik

Raziskave

Barbara Kopačin *4* Medsebojna povezanost glasbenih aktivnosti in spodbudnega družinskega okolja s psihosocialnim razvojem devetošolcev

Dimitrij Beuermann *13* Tempus imperfectum, tempus perfectum

Anka Slana *27* Uporaba pristopov glasbene terapije pri učencih s primanjkljaji na posameznih področjih učenja

Ema Igličar *35* Lastne izvirne skladbe glasbeno nadarjenih učencev

Manja Flisar Šauperl *42* Glasbeno šolstvo na Spodnjem Štajerskem med drugo svetovno vojno

Strokovni kotiček

Katarina Radaljac *49* Francoski novoromantik Hector Berlioz – 1. del

Etnomuzikološki kotiček

Bojan Knific *53* Otroške folklorne skupine – sooblikovalke etničnih identitet

Marjetka Golež Kaučič *67* Dediščina osmih desetletij Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU – ob 80-letnici

Teja Klobčar *73* Predstavitev Kulturnega in etnomuzikološkega društva *Folk Slovenija*

Ocene

Franc Križnar *79* Gregor Pompe, *Novi tokovi v glasbi 20. stoletja*

Franc Križnar *81* Dimitrije Bužarovski, *Muzikonomija, uvod v glasbeni menedžment, ekonomijo in marketing*

Franc Križnar *83* Marko Košir, Primož Kuret, Peter Bedjanič, *Lovro Matačić v Sloveniji*

Bogdana Borota *85* O knjigi *Izbrana poglavja iz didaktike glasbe* avtorice Barbare Sicherl Kafol

Franc Križnar *87* Henrik Neubauer, *Davorin Jenko in njegova glasba za gledališče*

Franc Križnar *89* Božidar Svetek, *Ustvarjanje svetlobe: Optična podoba glasbe*

Franc Križnar *91* Sorške kresnice – od ženskega pevskega ansambla do diskografije

Franc Križnar *94* Alex Ross, *Drugo je hrup*

Franc Križnar *96* Glasba na elektronskih medijih ZKP RTV Slovenija 2014

Barbara Sicherl-Kafol *103* O knjigi z naslovom *Dejavnosti glasbenega opismenjevanja* avtoric Bogdane Borota in Alenke Kovačič Divjak

Poročila

Franc Križnar *106* Svetovni glasbeni dnevi – Slovenija 2015

Obletnici

Franc Križnar *115* 100-letnica rojstva Rada Simonitija in njegove *Preproste besede*

Franc Križnar *121* Aleksander Nikolajevič Skrjabin, 100 let po smrti

Iz prakse v prakso

Tina Martinčič *125* Ura glasbene umetnosti malo drugače

Notna priloga

Pavel Dolenc

Iz zemlje gre v trto (slovenska ljudska)
Kadar boš na rajžo šel (slovenska ljudska)
Šola v nedeljo (Bina Štampe Žmavc)
Učenje za življenje (Seneka)

Franc Križnar
franc.kriznar@siol.net

Uvodnik

Tokratna netematska revija je spet tukaj med vami. V 19. letniku *Glasbe v šoli in vrtcu* smo spet doživeli nov mandat (2015–2016) starega oziroma novega uredniškega odbora. Nekateri so se poslovili, nekateri pa smo ostali: dr. **Bogdana Borota** s Pedagoške fakultete Univerze na Primorskem v Kopru, dr. **Inge Breznik** iz Zavoda RS za šolstvo, skladatelj in pedagog **Tomaž Habe**, dr. **Barbara Sicherl Kafol** s Pedagoške fakultete Univerze v Ljubljani, dr. **Veronika Šarec** iz Glasbene šole Domžale, dr. **Dragica Žvar**, nekdanja urednica naše revije in velika strokovnjakinja za področje glasbene vzgoje in zborovodstva, dr. **Jernej Weiss** z Akademije za glasbo Univerze v Ljubljani in s Pedagoške fakultete Univerze v Mariboru in moja malenkost kot odgovorni urednik. Tej osmerici še vedno delajo v mednarodnem delu družbo Američanka dr. **Patricija Shehan Campbell** iz Washingtona, Hrvatica dr. **Irena Miholić** iz Zagreba in Makedonec dr. **Dimitrije Bužarovski** iz Skopja. Lepa zahvala tistim, ki so odšli: Editi Bah Berglez, dr. Darji Koter, dr. Mitji Reichenbergu in dr. Göranu Folkestadtu (Švedska). Vse to, kar so nam omenjeni zapustili, naj bo zaveza novim članom, zaveza pred dosedanjimi in novimi avtorji in bralci, pevci in pevkami, zborovodkinjami in zborovodji, poslušalci.

Ali nam verjamete ali ne, boste dragi bralci in bralke lahko ugotovili že v tej novi številki, ki je nastala tako rekoč pod omenjenim ekipnim vodstvom. V naši reviji ste praktiki redno in vsakič posebej povabljeni, da nam tudi sami kaj napišete in pošljete na vam dobro znane naslove, kot so npr. bolj ali manj ustaljene rubrike intervju, poročila, iz prakse v prakso idr. Marsikaj od povabljenega in naprošenega si v navedenih in še drugih rubrikah lahko preberete in ogledate na straneh današnje dvojne številke novega letnika, saj vam npr. kar pet avtorjev/-ic že v uvodni rubriki raziskav prinašajo pet povsem divergentnih in izvirnih znanstvenih člankov. V strokovnem članku po 210-letnici rojstva (2013) in pred 150-letnico smrti (2019) predstavljamo prvi zapis tj. prvi del o slovitem francoskem glasbenem novoromantiku Hectorju Berliozu. Etnomuzikološki kotiček se je tako po novih avtorjih kot njihovih prispevkih enormno povečal. Gre za zapise o otroških folklornih skupinah, osmih desetletjih GNI ZRC SAZU in predstavitvi KUD Folk Slovenija; marsikaj je še ostalo neobjavljenega na urednikovi mizi in že nestrpno čaka na našo naslednjo, s tem pa tudi zadnjo letošnjo (spet dvojno) številko. Očitno sta folklora in

Glasba v šoli in vrtcu

Revija za glasbene dejavnosti v vrtcu, za glasbeni pouk v osnovnih, srednjih in glasbenih šolah ter za zborovstvo, številka 1-2, letnik XIX, 2016 | 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 | **Predstavnik:** dr. Vinko Logaj | **Uredništvo:** dr. Franc Križnar (odgovorni urednik), dr. Bogdana Borota, dr. Inge Breznik, Tomaž Habe, dr. Barbara Sicherl Kafol, dr. Veronika Šarec, dr. Dragica Žvar, dr. Jernej Weiss, dr. Dimitrije Bužarovski, dr. Irena Miholić, 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:** Aleksandra Repe s.p. | **Prevod povzetkov v angleščino:** Ensitra prevajanje, Brigita Vogrinec s.p. | **Oblikovanje:** Anže Škerjanec | **Računalniški prelom in tisk:** Tisk Žnidarič d.o.o. | **Naklada:** 490 izvodov.

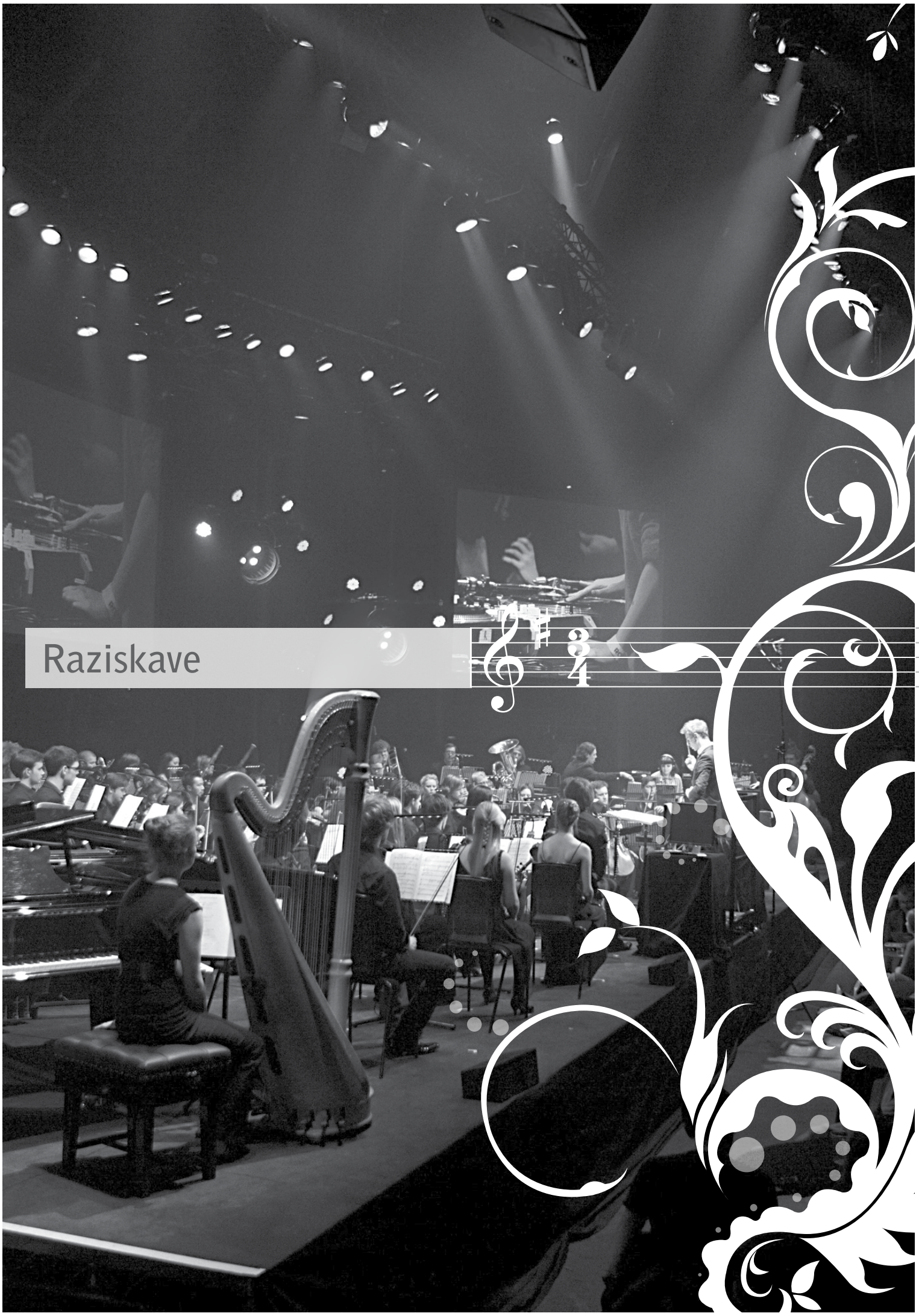
Letna naročnina (4 številke): 40,89 € za šole in ustanove, 23,79 € za posameznike, 19,61 € za dijake, študente in upokojence.
Cena posamezne dvojne številke v prosti prodaji je 22,54 €.

© **Zavod Republike Slovenije za šolstvo, 2016** | 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).

Poštnina 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 Répertoir International de Littérature Musicale (RILM, New York, ZDA)**

etnomuzikologija navkljub pridihu arhaizmov na velikem pohodu tako v našem šolskem sistemu kot drugod! Še bolj obsežna je tokrat rubrika ocene, saj med njimi učiteljem glasbene vzgoje v celotni piramidi slovenskega glasbenega šolstva ponujamo v branje ocene in poročila o izdajah knjig, učbenikov, plošč in prevodov: Gregor Pompe je izdal *Nove tokove v glasbi 20. stol.* (2014), Dimitrije Bužarovski v Nišu (Srbija; 2014) *Muzikonomijo*, Marko Košir, Primož Kuret in Peter Bedjanič *Matačić v Sloveniji* (2014), naša kolegica v uredniškem odboru Barbara Sicherl Kafol *Izbrana poglavja iz didaktike glasbe* (2015), Henrik Neubauer *Davorin Jenko in njegova glasba za gledališče* (2014), Božidar Svetek *Ustvarjanje svetlobe: Optična podoba glasbe* (2014), dva CD-ja je izdal ženski pevski ansambel *Soriške Kresnice* (2013, 2015), Leon Stefanija je prevedel delo Alexa Rossa *Drugo je hrup* (2014), ZKP RTV Slovenije je spet (2014) izdala kar 14 novih naslovov glasbe na elektronskem mediju, naša druga članica uredniškega odbora Bogdana Borota skupaj z Alenko Kovačič Divjak pa še *Dejavnosti glasbenega opismenjevanja* (2015). Poročilo je sicer samo eno, a zelo obsežno, saj piše o enem največjih slovenskih in mednarodnih praznikov sodobne glasbe. Gre za Svetovne glasbene dneve – Slovenija 2015, ki so se s koncerti, razstavami, simpozijem, opero, predstavitvami, performansi … zgodili v Ljubljani in drugod po Sloveniji med 25. septembrom in 19. oktobrom 2015. Ta številka nadalje prinaša kar dve obletnici: 100-letnico rojstva (2014) Rada Simonitija in njegove *Preproste besede* in 100-letnico smrti dokaj nenavadnega ruskega pianista in skladatelja A. N. Skrjabina. V rubriki iz prakse v prakso pa je le en prispevek, ki na primeru lokalnega skladatelja (Anton Jobst, 1894–1981) piše in obravnava uro glasbene umetnosti malo drugače.

Notno prilogo dopolnjuje ustvarjalni opus skladatelja in glasbenega pedagoga Pavla Dolenca (roj. 1968). Ta objavlja štiri zbore: dva na ljudsko besedilo *Iz zemlje gre v trto* in *Kadar boš na rajžo šel (Vandrovska), Šola v nedeljo* na besedilo sodobne slovenske pisateljice, pesnice, režiserke in prevajalke Bine Štampe Žmavc (roj. 1951), in *Učenje za življenje* na besedilo rimskega državnika, pesnika in stoiškega filozofa Seneke (4 pr. n. š.–65 n. š.); s tem, da se avtor oblikovno in zasedbeno sprehodi od 3-glasnega mladinskega zbora a cappella do treh mladinskih zborov, ki so 2- in 3-glasni z inštrumentalno spremljavo.



Raziskave

Barbara Kopačin

Univerza na Primorskem, Pedagoška fakulteta
barbara.kopacin@gmail.com

Medsebojna povezanost glasbenih aktivnosti in spodbudnega družinskega okolja s psihosocialnim razvojem devetošolcev

Povzetek

V raziskavi smo proučevali psihosocialni razvoj devetošolcev z vidika njihovega socialnega statusa v šolskem okolju, osebnostnih socialnih lastnosti in v poznavanju ter uporabi pozitivnih vedenjskih vzorcev v komunikaciji s sošolci in učitelji v povezanosti z glasbenimi aktivnostmi (učenje igranja na glasbeni inštrument, petje v pevskem zboru, sodelovanje v inštrumentalnih ali plesnih skupinah) ter glasbi naklonjenim družinskim okoljem (otroci pojejo ali obiskujejo glasbene prireditve s starši). V raziskavi je sodelovalo 177 devetošolcev iz naključno izbranih šestih osnovnih šol na Primorskem (OŠ Ciril Kosmač – Piran, OŠ Livada – Izola, OŠ Šmarje pri Kopru, OŠ Branik, OŠ Dobravlje in OŠ Lucija). Rezultati raziskave so potrdili pomembno povezanost med glasbenimi aktivnostmi in glasbenim spodbudnim družinskim okoljem s psihosocialnim razvojem učencev z vidika socialnega statusa v šolskem okolju, osebnostnih socialnih lastnosti in v poznavanju ter uporabi pozitivnih vedenjskih vzorcev v komunikaciji s sošolci in učitelji.

Ključne besede: *glasbene dejavnosti, aktivno glasbeno izobraževanje, psihosocialni razvoj, internalizacija vedenjskih vzorcev*

The correlation between musical activities and aspects of psychosocial development of year nine pupils

Abstract

In this study we investigated (i) the social status of year 9 pupils in the school environment, (ii) their personal and social characteristics (iii) and knowledge together with the use of positive behavioural patterns in communication with classmates and teachers in correlation with (a) their musical activities and (b) the inclination for music in the family environment. The music activities involved (i) learning a musical instrument, (ii) singing in the choir, and (iii) involvement in instrumental musical groups. While the inclination for music in the family climate has been determined by (i) the frequency of singing with their parents, and (ii) attending musical events. The study involved one hundred and seventy seven (177) pupils from six randomly selected primary schools from the Slovene Littoral (OŠ Ciril Kosmač – Piran, OŠ Livada – Izola, OŠ Šmarje pri Kopru, OŠ Branik, OŠ Dobravlje in OŠ Lucija). The survey results confirm a high correlation between the social status of year nine pupils, personal and social characteristics and the use of positive behavioural patterns in communication with classmates and teachers with musical activities in the school environment and music supportive family environment.

Key words: *musical activities, active musical education, psychosocial development, internalisation of behavioural patterns*

Uvod

Osebnost je celostni vzorec trajnih značilnosti, po katerih se posamezniki razlikujejo med seboj. Predstavlja vse tiste osebnostne značilnosti, ki prihajajo do izraza v različnih situacijah in časih (Musek, 2005). Izvor in razvoj osebnosti je povezan z različnimi dejavniki: dednostjo, okoljem, samodejavnostjo, socialnim okoljem, izobrazbo, šolskimi spodbudami itd. Pomemben del, ki opredeljuje osebnost, so psihosocialne sposobnosti, spretnosti, navade in veščine oziroma medosebna inteligentnost (Gardner, 1989) ali socialna inteligentnost (Goleman, 1995; Goleman, 2006). Gardner (1989) o medosebni inteligentnosti pravi, da ljudje z visoko medosebno inteligentnostjo učinkovito komunicirajo z drugimi in so v družbi cenjeni ter zavzemajo pomembna mesta. Iz do sedaj povedanega stopnjo psihosocialnega razvoja učencev določajo psihosocialni status devetošolca v šolskem okolju, njegove osebnostne socialne lastnosti in poznavanje ter uporaba pozitivnih vedenjskih vzorcev v komunikaciji s sošolci in učitelji.

Psihosocialne sposobnosti, spretnosti, navade in veščine se oblikujejo s sprejemanjem družbenih norm, pričakovanj in zahtev iz socialnega okolja (socializacija) ob istočasnem razvijanju in uveljavljanju lastnih značilnosti in zmožnosti (individualizacija), kar omogoča učinkovito in ustvarjalno vključevanje posameznika v socialno okolje (Pečjak in Košir, 2002).

Psihosocialni razvoj po Eriksonu poteka po zaporednih razvojnih stopnjah. V posameznem razvojnem obdobju se posameznik sooča s specifičnim načinom delovanja svojega ega na socialno okolje in obratno, kar v njem ustvarja določeno napetost, specifičen konflikt, po Eriksonu psihosocialno krizo. Prve štiri stopnje psihosocialnega razvoja zajemajo zgodnje otroštvo in otroško dobo, peta stopnja pa čas mladostništva. Nadaljevanje psihosocialnega razvoja je razdeljeno na tri stopnje, ki potekajo v obdobju odraslosti in starosti. Najpomembnejši čas psihosocialnega razvoja je doba mladostništva, ker se tedaj dogaja prehod iz otroške v odraslo dobo (Musek in Pečjak, 1995).

Psihosocialne sposobnosti, spretnosti, navade in veščine so pomembno povezane z vsemi življenjskimi področji. Otroci in mladostniki, ki so psihosocialno spretni, ki znajo pravilno ravnati s svojimi čustvi in prepoznavajo čustva drugih ter se nanje ustrezno odzivajo, imajo prednost na vsakem področju življenja, naj bodo to odnosi v družini ali širšem okolju, v šoli, pri športu, pri delu za skupnost ali pri organizacijskih nalogah. Učenci z visoko razvitimi psihosocialnimi spretnostmi imajo tudi več možnosti za srečno in produktivno življenje ter za obvladovanje miselnih navad, ki jim bodo lahko kot odraslim prinesle osebni in poklicni uspeh in s tem višjo kvaliteto življenja (Pečjak in Košir, 2002).

Goleman (1995) razlaga, da je najvišja oblika socialne inteligentnosti spreminjanje odnosov s soljudmi, spreminjanje nezavednega odzivanja v zavedno ter negativnih občutkov v pozitivne. Gre za sposobnost usklajevanja s soljudmi za doseganje obojestranskih koristi ob upoštevanju okoliščin in ob predvidevanju posledic.

Kvaliteta odnosov med vrstniki je pogojena z učinkovitostjo navezovanja stikov z vrstniki, kar pripomore k večji socialni sprejetosti in tudi kvaliteti vrstniških odnosov, kar je povezano z nadaljnjim razvojem socialnih spretnosti (Pečjak in Košir, 2002).

V tretjem triletju devetletke je že dosežena zgodnja stopnja psihosocialne zrelosti. Razširijo se socialni stiki in odnosi, moralne presoje postajajo zahtevnejše, razvija se smisel za pravično in krivično, pošteno in nepošteno. Vse bolj se kaže tudi usmerjanje k lastnim dosežkom in storilnosti ter produktivnosti (marljivost). Poveča se vpliv vrstnikov, vloga učiteljev in šolskega okolja (Pečjak in Košir, 2002).

V razredu in širšem šolskem okolju je psihosocialni razvoj učenca najbolj opazen v njegovem poznavanju ter uporabi pozitivnih vedenjskih vzorcev v komunikaciji ter odnosih do sošolcev in učiteljev ter v njegovem socialnem statusu v šolskem socialnem okolju (Zupančič in Kavčič, 2007).

„Glasba človeka oblikuje in plemeniti,
osrečuje, razvija ljubezen ne samo do lepega,
temveč tudi do skupnosti.“
Beethoven

Psihosocialni razvoj in glasba

Zagovorniki povezanosti glasbe in otrokovega celostnega razvoja so že od nekdaj prepričani, da nas aktivnosti na glasbenih področjih in glasbeno spodbudno družinsko okolje naredijo bolj mnogostranske. Njihovo prepričanje potrjujejo znanstvene raziskave s pedagoške, psihološke in nevrološke znanosti o vplivu glasbe in glasbenih aktivnost na otrokov razvoj pri nas in na tujem (Campbell, 2004; Čebulc, 2009; Černetič, 2004; Denac, 2002; Habe, 2006; Günther, 1998; Kopačin, 2011; Sicherl-Kafol, 2001; Slosar, 2002; Jaušovec, 2012; Pirtošek, 2011).

Pri pouku glasbene umetnosti, učenju igranja na inštrument ali sodelovanju v drugih glasbenih dejavnostih z izbrano glasbo namerno izzovemo in vodimo raznovrstne psihološke procese, ki delujejo kot močna motivacijska sredstva, ki spodbujajo in intenzivirajo učenčeve dejavnosti ne samo na glasbenem, ampak tudi na drugih področjih, tudi na psihosocialnih. Znanstveni izsledki raziskav potrjujejo pomembno povezanost glasbe, glasbenih dejavnosti in glasbenega okolja s celostnim otrokovim razvojem in njegovo osebnostjo (Campbell, 2004; Čebulc, 2009; Černetič, 2004; Denac, 2002; Habe, 2006; Günther, 1998; Kopačin, 2011; Sicherl-Kafol, 2001; Slosar, 2002).

Slosar (1995) ugotavlja, da je aktivno sodelovanje pri glasbenih

dejavnostih, prizadevanja pri učenju igranja na inštrument, kakovosten glasbeni pouk in glasbi naklonjeno okolje pomembno povezano z razvojem učenčeve čustvene stabilnosti, ustvarjalnosti, socialnosti, ekstra/introvertiranosti, psihomotorike, zbranosti in usmerjene pozornosti, motivacije, samozavesti in samopodobe, uspešnosti učenja, inteligentnosti in logičnega mišljenja.

Z usvajanjem vrednot glasbene kulture in delovnih navad pri skupinskih ali individualnih glasbenih aktivnostih si učenci oblikujejo raven glasbene in splošne kulture, ki pomembno sooblikujejo psihosocialni razvoj (Oblak, 1995).

Erik Erikson (1968), predstavnik psihosocialne teorije otrokovega razvoja, izhaja v svojem konceptu razlage otrokovega psihičnega razvoja iz Freudove psihoanalitične koncepcije. Po njegovem mora otrok tudi na glasbenem področju dobiti zaupanje vase. Če bo zaupal v svoje glasbene sposobnosti, jih bo voljan tudi razvijati in se aktivno vključevati v glasbene dejavnosti. Glasba mora pomeniti otroku sredstvo zadovoljstva in potrjevanja. Naloga okolja (starši, vrtec, šola) je, da spodbuja otrokovo naravno nagnjenje do glasbe in ga usmerja, pri tem pa mora upoštevati estetske (izvajanje, poslušanje izbranih skladb) in moralne kriterije (odnos do glasbe, spoštovanje glasbenega izražanja drugih, odnos do glasbil).

Humanistična teorija postavlja kot vzvod otrokovega psihičnega razvoja otrokovo osebnost, njegove potrebe in cilje. Osnovna potreba osebnosti je možnost izražanja, predstavljanja in dokazovanja, osnovni cilj pa je afirmacija in doseganje zadovoljivega statusa v družbi. Po humanističnem pojmovanju je otrokova osebnost po naravi pozitivna. Negativne osebnostne značilnosti posameznih otrok (destruktivnost, okrutnost, zloba) so po mnenju Maslowa (začetnik humanistične teorije) samo otrokovi protesti proti onemogočanju zadovoljevanja osnovnih potreb.

Najpomembnejši prispevek humanistične psihologije je poudarjanje otrokove osebnosti z vsemi potrebami in cilji (Maslow, 1962). Te otrokove osebnostne lastnosti pa moramo upoštevati tudi pri glasbenih aktivnostih.

Maslow (1962) je mnenja, da si otrok z umetnostjo pridobi najglobljе izkušnje, zato je predlagal, da bi morala biti umetnostna vzgoja temelj učenja. Po njegovem mnenju glasba najbolj prispeva k procesu osebnostne rasti, zato bi morala imeti osrednje mesto v humanistično zastavljenem vzgojno-izobraževalnem procesu. Klasični glasbi velikih mojstrov pripisuje izredno moč, ki lahko ustvari vizije »drugih svetov ali drugih nivojev življenja«.

Cilj in namen raziskave

Temeljni cilj raziskave je ugotoviti povezanost glasbenih aktivnosti ter glasbi naklonjenim družinskim okoljem s psihosocialnim razvojem devetošolcev z vidikov njihovega socialnega statusa v šolskem okolju, osebnostnih socialnih lastnosti in v poznavanju ter uporabi pozitivnih vedenjskih vzorcev v komunikaciji s sošolci in učitelji.

V skupino učencev, ki so aktivni na glasbenem področju, smo uvrstili učence, ki izpolnjujejo vsaj enega od kriterijev: učenje igranja na glasbeni inštrument, petje v pevskem zboru, sodelovanje v inštrumentalnih ali plesnih skupinah v osnovni ali glasbeni šoli ali pa zunaj nje.

Kot glasbeno spodbudno družinsko okolje smo ocenili okolje, kjer otroci pojejo ali obiskujejo glasbene prireditve s starši. Žal pa smo morali zaradi omejitve dolžine članka nekatere neodvisne spremenljivke, ki smo jih v raziskavi statistično obdelali, izpustiti ali združevati. Tako bomo v članku kot spodbudno glasbeno družinsko okolje upoštevali okolje, kjer anketiranci s svojimi starši obiskujejo glasbene prireditve.

Hipoteze raziskovanja

Hipoteze smo postavili na osnovi dosedanjih vedenj o psihosocialnem razvoju učencev, teoretičnih predvidevanj in lastnih izkušenj:

- H1.: Učenci, ki so aktivni na glasbenem področju, imajo v razredu višji socialni status in humane osebnostne socialne lastnosti v primerjavi z učenci, ki se z glasbenimi dejavnostmi ne ukvarjajo.
- H2.: Učenci, ki so glasbeno aktivni, bolje poznajo in pogosteje v družbi uporabljajo pozitivne vedenjske vzorce v primerjavi z učenci, ki se z glasbenimi dejavnostmi ne ukvarjajo.
- H3.: Učenci, ki živijo v ugodnem glasbenem družinskem okolju, si oblikujejo več pozitivnih vedenjskih vzorcev v primerjavi z učenci, ki ne živijo v glasbeno spodbudnem družinskem okolju.

Spremenljivke

Neodvisne spremenljivke:

- učenje igranja na glasbeni inštrument;
- petje v pevskem zboru;
- sodelovanje v inštrumentalnih skupinah;
- sodelovanje v plesnih skupinah;
- glasbeno spodbudno družinsko okolje.

Odvisne spremenljivke:

- socialni status učencev v razredu;
- osebnostne socialne lastnosti;
- poznavanje in uporaba pozitivnih vedenjskih vzorcev.

Priprava, sestava in opis merskih instrumentov

Podatke o učenju igranja na glasbeni inštrument, o petju v pevskem zboru, o sodelovanju v inštrumentalnih in plesnih skupi-

nah ter o petju in obiskovanju glasbenih prireditev s starši smo zbrali z anketnim vprašalnikom, na katerega je odgovorilo 177 devetošolcev šestih osnovnih šol na Primorskem.

Glasbeno spodbudno družinsko okolje smo definirali s pogostostjo petja s starši in obiskovanjem glasbenih prireditev s člani družine. Podatke o tem smo zbrali z anketnim vprašalnikom, na katerega je odgovorilo 177 devetošolcev šestih osnovnih šol na Primorskem.

Podatke o socialnem statusu učencev (vodja skupine, izločen iz skupine, neopazen), o njihovih osebnostnih socialnih lastnostih (povezovalen, čustven, ohranja odnose, razdiralen, zadržan, individualist) in o njihovih vedenjskih vzorcih (uporablja ali ne uporablja temeljna načela vljudnega pogovarjanja) so nam pod šifro posredovali učitelji testirancev z nominalno oceno.

Statistična obdelava podatkov

Zbrane podatke smo statistično obdelali z računalniškim program SPSS.

Pridobljene podatke smo predstavili z opisnimi statistikami in preverili bivariatno oziroma multivariatno povezanost spremenljivk. Opravili smo $\chi 2$ preizkus, pri čemer smo po potrebi upoštevali Yatesov popravek pri izračunu $\chi 2$ statistike. Na podlagi izračunane vrednosti $\chi 2$ statistike smo izračunali tudi Pearsonov koeficient kontingence.

Razlike in povezave smo statistično ugotavljali med naslednjimi skupinami:
- med učenci, ki so aktivni na glasbenem področju in vrstniki, ki niso vključeni v glasbene dejavnosti,
- med učenci, ki živijo v ugodnem glasbenem družinskem okolju in tistimi, ki ne.

Vzorec

V vzorec smo zajeli 177 devetošolcev naključno izbranih šestih osnovnih šol na Primorskem (OŠ Ciril Kosmač Pirana, OŠ Livada Izole, OŠ Šmarje pri Kopru, OŠ Branik, OŠ Dobravlje in OŠ Lucija.)

102 učenca ali 57,6 % na glasbenem področju ni aktivnih, 75 učencev ali 42,4 % pa je na glasbenih področjih dejavnih.

V spodnji tabeli je prikazano absolutno število učencev in % delež od 75 glasbeno aktivnih učencev glede na učenje igranja na glasbeni inštrument, petje v pevskem zboru, sodelovanje v inštrumentalnih in plesnih skupinah.

Iz Tabele 1 je razvidno, da se dobra polovica glasbeno aktivnih učencev uči igranja na inštrument, nekaj več jih poje v pevskem zboru, 11 jih sodeluje v inštrumentalnih, 10 pa v plesnih skupinah. Večina glasbeno aktivnih učencev sodeluje v večih glasbenih dejavnostih.

Iz pridobljenih podatkov smo tudi razbrali, da se dobra polovica formalno glasbeno izobražuje že šest ali sedem let.

Glasbeno družinsko okolje

Kot glasbeno spodbudno družinsko okolje smo ocenili okolje, kjer otroci pojejo s starši in/ali obiskujejo glasbene prireditve s starši. Iz podatkov, ki smo jih zbrali z anketnim vprašalnikom, smo ugotovili, da s starši poje 77 učencev ali 43,5% , 98 učencev ali 55,4% pa doma ni nikoli pelo (2 učenca ali 1,1% na vprašanje nista odgovorila); s starši je obiskovalo glasbene prireditve 62 učencev ali 35%, 112 učencev ali 63,3% pa ne (3 učenci ali 1,7% na vprašanje ni odgovorilo).

Petje s starši
V Tabeli 2 je prikazano absolutno število in % delež učencev, ki pogosto, redko ali nikoli ne poje s starši.

Glasbena dejavnost	N	%
Učenje igranja na glasbeni inštrument	38	50,7
Petje v pevskem zboru	43	57,3
Sodelovanje v inštrumentalni skupini	11	14,6
Sodelovanje v plesni skupini	10	13,3

Tabela 1 | Absolutno število učencev in % delež od 75 glasbeno aktivnih učencev glede na glasbeno dejavnost.

		N	%
Prepevanje s starši	**Pogosto**	36	20,3
	Redko	41	23,2
	Nikoli	98	55,4
	Skupaj	175	98,9
Manjkajoče vrednosti		2	1,1
Skupaj		177	100,0

Tabela 2 | Absolutno število in % delež učencev, ki pogosto, redko ali nikoli ne poje s starši

Iz Tabele 2 razberemo, da več kot polovica anketirancev (55,4 %) doma ne prepeva s starši, 23,2 % pa le redko. Le 20,3 % vprašanih je odgovorilo, da doma pogosto prepevajo s starši. Dva anketiranca na vprašanje nista odgovorila.

Obiskovanje glasbenih prireditev s starši

Obiskovanje glasbenih prireditev s starši je pomemben pokazatelj glasbeno spodbudnega družinskega okolja. Menimo, da starši, ki obiskujejo glasbene prireditve z otroki, otroke tudi spodbujajo, da obiskujejo in aktivno sodelujejo tudi v drugih glasbenih dejavnostih.

V Tabeli 3 je prikazano absolutno število in % delež učencev, ki pogosto, redko ali nikoli ne obiskuje glasbenih prireditev s starši.

Iz Tabele 3 lahko razberemo, da le manjše število sodelujočih v raziskavi obiskuje s starši glasbene prireditve. 112 ali 63,3 % vprašanih s starši ne hodi na nobeno glasbeno prireditev, 37 ali 20,9 % pa le redko.

Rezultati in interpretacija

Temeljni cilj raziskave je ugotoviti povezanost med glasbenimi aktivnostmi ter glasbi naklonjenim družinskim okoljem s psihosocialnim razvojem devetošolcev z vidikov njihovih socialnih statusov v šolskem okolju, osebnostnih socialnih lastnosti in v poznavanju ter uporabi pozitivnih vedenjskih vzorcev v komunikaciji s sošolci in učitelji.

Povezanost socialnega statusa v skupini ter socialnega vedenja učencev z njihovo glasbeno aktivnostjo

V skupino učencev, ki so aktivni na glasbenem področju, smo uvrstili učence, ki izpolnjujejo vsaj enega od navedenih kriterijev: učenje igranja na glasbeni inštrument, petje v pevskem zboru, sodelovanje v inštrumentalnih ali plesnih skupinah v osnovni ali glasbeni šoli ali pa zunaj nje.

V Tabeli 4 je prikazana razlika v socialnem statusu v razredu (vodja skupine, izločen iz skupine, neopazen) in osebnostnimi socialnimi lastnostmi med učenci, ki so na glasbenem področju aktivni in tistimi, ki se z glasbo ne ukvarjajo. Prikazana je tudi stopnja statistične pomembnosti s Pearsonovim $\chi 2$ – Yatesov popravek in popravljenim Pearsonovim koeficientom kontingence.

		N	%
Obiskovanje glasbenih prireditve s starši	**Da**	25	14,1
	Redko	37	20,9
	Ne	112	63,3
	Skupaj	174	98,3
Manjkajoče vrednosti		3	1,7
Skupaj		177	100,0

Tabela 3 | Absolutno število in % delež učencev, ki pogosto, redko ali nikoli ne obiskuje glasbenih prireditev s starši

		Socialno vedenje (status v skupini)			
		Vodja skupine	Povezovalen, čustven, ohranja odnose	Razdiralen, izločen iz skupine zadržan, neopazen individualist	Skupaj
Ukvarjanje z glasbo	**Ne**	3	49	50	102
	Da	24	48	3	75
	Skupaj	27	97	53	177
Pearsonov χ2 - Yatesov popravek (st. pomembnosti)					51,556 (0,000)
Pearsonov koeficient kontingence					0,475
Popravljeni koeficient kontingence					0,627

Tabela 4 | Socialni status in socialno vedenje devetošolcev glede na ukvarjanje z glasbo

Iz tabele je razvidna pomembna povezanost med obema spremenljivkama (popravljeni koeficient kontingence je 0,627 in statistična pomembnost 0,000). Rezultati raziskave torej potrjujejo, da je med anketiranci, ki se z glasbo ne ukvarjajo, pomembno več razdiralnih otrok, izključenih iz skupine vrstnikov, zadržanih in neopaženih ter individualistov (50 devetošolcev ali 28,2 % delež vzorca) v primerjavi s skupino učencev, ki so aktivni na glasbenem področju (3 oziroma 1,7 % delež vzorca).

Povezanost socialnih vedenjskih vzorcev učencev z njihovo glasbeno aktivnostjo

V skupino učencev, ki so aktivni na glasbenem področju, smo uvrstili učence, ki izpolnjujejo vsaj enega od navedenih kriterijev: učenje igranja na glasbeni inštrument, petje v pevskem zboru, sodelovanje v inštrumentalnih ali plesnih skupinah v osnovni ali glasbeni šoli ali pa zunaj nje.

V Tabeli 5 je prikazana razlika v socialnih vedenjskih vzorcih med učenci, ki so na glasbenem področju aktivni in tistimi, ki se z glasbo ne ukvarjajo. Prikazana je tudi stopnja statistične pomembnosti s Pearsonov χ2 - Yatesov popravek in popravljenim Pearsonovim koeficientom kontingence.

V Tabeli 5 so prikazane razlike v socialnih vedenjskih vzorcih med glasbeno aktivnimi in glasbeno neaktivnimi devetošolci. Rezultati so statistično pomembni (popravljeni koeficient kontingence je 0,511, stopnja pomembnosti pa 0,000). V skupini devetošolcev, ki se z glasbo aktivno ukvarjajo, je pomembno večji delež tistih (56 oziroma 31,6 % delež vseh anketirancev), ki poznajo in dosledno uporabljajo temeljna načela vljudnega pogovarjanja.

Predvidevamo, da si učenci pri glasbenih aktivnostih, ki se dogajajo v skupinah ali potekajo v obliki individualnega glasbenega učenja, oblikujejo pozitivne vedenjske vzorce.

Rezultate analize kontingence potrjujejo tudi rezultati diskriminantne analize.

		Vedenjski vzorci			
		Pozna temeljna načela vljudnega pogovarjanja	Pozna temeljna načela vljudnega pogovarjanja, a jih še ne uporablja dosledno	Pozna in dosledno uporablja temeljna načela vljudnega pogovarjanja	Skupaj
Ukvarjanje z glasbo	**Ne**	28	40	34	102
	Da	3	15	57	75
	Skupaj	31	55	91	177
Pearsonov χ2 - Yatesov popravek (st. pomembnosti)					31,286 (0,000)
Pearsonov koeficient kontingence					0,387
Popravljeni koeficient kontingence					0,511

Tabela 5 | Socialni vedenjski vzorci devetošolcev glede na ukvarjanje z glasbo

			Predvidena aktivnost		
			Ne	Da	Skupaj
Dejanska aktivnost	**Število učencev**	**Ne**	94	7	101
		Da	2	73	75
	%	**Ne**	93,1	6,9	100,0
		Da	2,7	97,3	100,0

Opomba: 94,9% razvrstitev učencev glede na dejansko glasbeno aktivnost je skladnih z razvrstitvijo na osnovi diskriminantne fukcije glasbene aktivnosti.

Tabela 6 | Klasifikacija rezultatov diskriminantne analize

Na podlagi Wilkinsove Lambda statistike lahko pri zanemarljivi stopnji tveganja (stopnja pomembnosti je 0,000) zavrnemo ničelno domnevo o enakosti povprečnih vrednosti (primerjava vseh povprečij hkrati) med dvema skupinama učencev oziroma sprejmemo sklep, da so vedenjski vzorci odvisni od aktivnosti na glasbenem področju.

Vrednost Wilksove Lambde 0,293 kaže, da je aktivnost na glasbenem področju prispevala 70,7 % k diskriminiranju skupin oziroma 29,3 % preizkušenih kazalnikov vedenjskih vzorcev ni prispevalo k pojasnjevanju razlik med skupinama.

Glede na klasifikacijo rezultatov diskriminantne analize lahko z gotovostjo trdimo, da so med skupinama učencev pomembne razlike v uporabi vedenjskih vzorcev. Skupini se v povprečju razlikujeta v 94,9 % omenjenih lastnosti (6,9 %, učencev, ki niso aktivni na glasbenem področju, je namreč prekoračilo intersekcijsko linijo v desno, 2,7 % skupine, ki so na glasbenem področju aktivni, pa v levo). To pomeni, da so med učenci, ki na glasbenem področju niso aktivni, glede na vedenjske vzorce večje individualne razlike kot pri učencih, ki so na glasbenem področju aktivni.

Na podlagi rezultatov diskriminante analize lahko potrdimo, da si učenci, ki so aktivni na področjih, povezanih z glasbo (igranje v inštrumentalnih skupinah, formalno glasbeno izobraževanje, pevski zbor, ples v plesnih skupinah), oblikujejo ustreznejše vedenjske vzorce v primerjavi s tistimi, ki ne sodelujejo na nobenem od navedenih področjih.

Povezanost socialnih vedenjskih vzorcev učencev z glasbeno družinsko klimo

Kot glasbeno spodbudno družinsko okolje smo ocenili okolje, ki izpolnjujejo vsaj enega od kriterijev:

- starši z otroci doma pojejo;
- starši z otroci obiskujejo glasbene prireditve.

Zaradi omejitve dolžine članka bomo prikazali le rezultate statistično obdelanih podatkov z analizo o povezanosti socialnih vedenjskih vzorcev z obiskovanjem glasbenih prireditev s starši.

V Tabeli 7 je prikazana razlika v socialnih vedenjskih vzorcih med učenci, ki so s starši obiskovali glasbene prireditve, in tistimi, ki s starši glasbenih prireditev niso obiskali. Prikazana je tudi stopnja statistične pomembnosti s Pearsonovim $\chi 2$ - Yatesov popravek in popravljenim Pearsonovim koeficientom kontingence.

		Obiskujem glasbene prireditve s starši		
		Ne	Da	Skupaj
Vedenjski vzorci	**Pozna temeljna načela vljudnega pogovarjanja**	25	5	30
	Pozna temeljna načela vljudnega pogovarjanja, a jih še ne uporablja dosledno	37	17	54
	Pozna in dosledno uporablja temeljna načela vljudnega pogovarjanja	50	40	90
	Skupaj	112	62	174
Pearsonov $\chi 2$ - Yatesov popravek (st. pomembnosti)				6,834 (0,017)
Pearsonov koeficient kontingence				0,194
Popravljeni koeficient kontingence				0,256

Tabela 7 | Vedenjski vzorci glede na obiskovanje glasbenih prireditev s starši

Odvisna variabla	Koeficient	T-statistika	Stopnja pomembnosti (dvostranska)
Vedenjski vzorci	0,340	4,77	0,000

Tabela 8 | Strukturni koeficienti diskriminantne funkcije glasbenega okolja

Rezultati analize kontingence potrjujejo, da je med devetošolci, ki živijo v glasbi naklonjeni družini, večji delež učencev, ki poznajo in dosledno uporabljajo temeljna načela vljudnega pogovarjanja v primerjavi s skupino učencev, ki s svojimi starši ne pojejo in ne obiskujejo glasbenih prireditev.

Na podlagi analize kontingence je v Tabeli 7 razvidno (popravljeni koeficient kontingence znaša 0,256), da je povezanost med ugodno družinsko klimo in vedenjskimi vzorci devetošolcev statistično pomembna pri stopnji pomembnosti 0,017, vendar relativno šibka.

Rezultate analize kontingence potrjuje tudi diskriminantna analiza.

Na podlagi Wilkinsove Lambda statistike (0,812) lahko pri zanemarljivi stopnji tveganja (stopnja pomembnosti je 0,000) zavrnemo ničelno domnevo o enakosti povprečnih vrednosti med skupinama učencev oziroma sprejmemo sklep, da je razvoj pozitivnih vedenjskih vzorcev povezan z glasbi naklonjenim družinskim okoljem.

Vrednosti Wilksove Lambde 0,812 pa tudi kaže, da je družinska klima prispevala le 18,8 % k diskriminiranju skupin oziroma 81,2 % preizkušenih kazalnikov vedenjskih vzorcev ni prispevalo k pojasnjevanju razlik med skupinama.

Koeficient variable vedenjskih vzorcev je 0,340, kar pomeni, da odvisna spremenljivka le malo prispeva k razliki med skupinama. Centroid prve skupine je v pozitivnem, druge pa v negativnem polju. Razdalja med njima je majhna in znaša le 1,205 merskih enot. Na podlagi tega sklepamo, da je ugodno glasbeno družinsko okolje manj pomemben dejavnik pri oblikovanju pozitivnih vedenjskih vzorcev učencev.

Sklepne misli

Socialni razvoj osebnosti je povezan z različnimi dejavniki: dednostjo, okoljem, samodejavnostjo, socialnim okoljem, izobrazbo, šolskimi spodbudami itd. Za posplošitev rezultatov raziskave bi morali proučevati povezanost socialnega razvoja z vsemi dejavniki, toda nas je zanimal v raziskavi le psihosocialni razvoj primorskih devetošolcev (z vidika njihovega socialnega statusa v šolskem okolju, osebnostnih socialnih lastnosti in poznavanju ter uporabi pozitivnih vedenjskih vzorcev v komunikaciji s sošolci in učitelji) v povezavi z glasbenimi aktivnostmi (učenje igranja na glasbeni inštrument, petje v pevskem zboru, sodelovanje v inštrumentalnih ali plesnih skupinah) ter glasbi naklonjeno družinsko klimo (otroci pojejo ali obiskujejo glasbene prireditve s starši).

Rezultati raziskave so potrdili naša predvidevanja, da je psihosocialni razvoj učencev pomembno povezan z njihovimi glasbenimi aktivnostmi in glasbenim spodbudnim družinskim okoljem z vidika socialnega statusa učencev v šolskem okolju, osebnostnih socialnih lastnostih in v poznavanju ter uporabi pozitivnih vedenjskih vzorcev v komunikaciji s sošolci in učitelji.

Učenci, ki so se učili igranja na glasbeni inštrument, peli v pevskem zboru ali sodelovali v inštrumentalnih skupinah, imajo v povprečju višji socialni status v razredu. Večkrat se pojavljajo v vlogi vodje. V povprečju imajo več pozitivnih osebnostno socialnih lastnosti v primerjavi s skupino glasbeno neaktivnih učencev. Delujejo povezovalno, čustveno in ohranjajo odnose med sovrstniki. Rezultati raziskave nam tudi povedo, da je med anketiranci, ki se z glasbo ne ukvarjajo, pomembno več razdiralnih otrok, izključenih iz skupine vrstnikov, zadržanih in neopaženih ter individualistov.

Med devetošolci, ki se z glasbo aktivno ukvarjajo, je pomembno večji delež učencev, ki poznajo in dosledno uporabljajo temeljna načela vljudnega pogovarjanja. Predvidevamo, da si učenci pri glasbenih aktivnostih, ki se dogajajo v skupinah ali potekajo v obliki individualnega glasbenega učenja, oblikujejo pozitivne vedenjske vzorce. Pri skupnem igranju ali petju morajo za uspešni glasbeni nastop sinhrono delovati vsi člani skupine, posameznik mora upoštevati želje in pričakovanja vodje in članov skupine, istočasno pa mora glede na svoje sposobnosti prispevati k uspešnemu nastopu, kar od njega pričakujejo člani ansambla pa tudi poslušalci. Pri individualnem glasbenem učenju ali nastopanju pa mora „komunicirati“ s skladbo, zadovoljiti glasbene želje učitelja ali pričakovanja poslušalcev.

Rezultati potrjujejo tudi, da je med devetošolci, ki so sodelovali v tej raziskavi in ki živijo v glasbi naklonjeni družini ter se z glasbo aktivno ukvarjajo, pomembno večji delež učencev, ki poznajo in dosledno uporabljajo temeljna načela vljudnega pogovarjanja ter imajo oblikovane pozitivne vedenjske vzorce v primerjavi s skupino učencev, ki s svojimi starši ne pojejo, ne obiskujejo glasbenih prireditev.

Pričakujemo, da bodo rezultati naše raziskave prispevali k vključevanju glasbe kot sredstva pri razvijanju psihosocialnih sposobnosti, spretnosti, navad in veščin. Razvite psihosocialne sposobnosti, spretnosti, navade in veščine so namreč zelo pomembne za večjo uspešnost posameznika, boljši socialni status in srečnejše življenje.

#Viri in literatura

1. Campbell, Don G. (2004). *Mozart za otroke: prebujanje otrokove ustvarjalnosti in mišljenja s pomočjo glasbe.* Ljubljana: Tangram.
2. Čebulc, M. (2009). *Glasbeno udejstvovanje ter koncentracija in dosežki učencev.* Ljubljana: doktorska disertacija.
3. Černetič, M., *Vpliv glasbe na naša čustva.* Dostopno na http://www.utrip.net/arhiv/html/apr02/23.htm (15. 10. 2004).
4. Denac, O. (2002). *Glasba pri celostnem razvoju otrokove osebnosti.* Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo.
5. Erikson, E. H. (1968). *Chilhood and Society.* New York: Norton.
6. Gardner, H. (1989). *Frames of mind – The theory of multiple intelligences.* New York: Basic Books.
7. Goleman, D. (1995). *Emotional Intelligence: Why It Can Matter More Than IQ.* New York: Bantam Books.
8. Goleman, D. (2006). Social Intelligence. *New Science of Social Relationships.* New York: Bantam Books.
9. Gunther Bastian, H. (1998). Vpliv intenzivne glasbene vzgoje na razvoj otrok. *Glasba v šoli*, št. 3–4. Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo.
10. Habe, K. (2006). Vpliv Mozartove glasbe na umske sposobnosti. *Delo*, 2. 2. 2006.
11. Jaušovec, N. (2012). *Kje v možganih se skriva inteligentnost?* Dostopno na www.youtube.com/watch?v=JfCOnqotB9A (12. 1. 2014).
12. Kopačin, B. (2011). *Povezava med glasbenim učenjem, inteligentnostjo in uspešnostjo pri pouku od četrtega do osmega razreda osnovne šole.* Doktorska disertacija, Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Pedagoška fakulteta.
13. Maslow, A. H. (1962). *Motivation and Personality, Harper Collins, 3rd. ed., New York, 1987; v prevodu starejše edicije: Maslow, A. H.: Motivacija i ličnost*, Beograd: Nolit.
14. Musek, J. (2005). *Psihološke dimenzije osebnosti.* Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za psihologijo.
15. Musek, J. in Pečjak, V. (1995). *Psihologija.* Ljubljana: Educy.
16. Oblak, B. (1995). Kje so korenine, ki zavirajo boljšo perspektivo glasbene vzgoje in kako je z glasbeno vzgojo danes. v: *Glasbeno-pedagoški zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani.* Zvezek 1. Ljubljana: Univerza v Ljubljani. Akademija za glasbo. Oddelek za glasbeno pedagogiko, str. 49–61.
17. Pečjak, S. in Košir, K. (2002). *Poglavja iz pedagoške psihologije: izbrane teme.* Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za psihologijo.
18. Pirtošek, Z. (2011). *Molk Mauricea Ravela – možgani in glasba.* Dostopno na www.youtube.com/watch?v=O3X--XCinzvQ (12. 1. 2014).
19. Sicherl-Kafol, B. (2001). *Celostna glasbena vzgoja.* Ljubljana: Debora.
20. Slosar, M. (1995). *Dejavniki uspešnosti razrednih učiteljev pri glasbeni vzgoji na razredni stopnji osnovne šole.* Doktorska disertacija, Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo.
21. Slosar, M. (2002). Pomen glasbene vzgoje in vloga nacionalnih preizkusov znanja pri tem. *Vzgoja in izobraževanje*, št. 2, letnik XXXIII.
22. Zupančič, M., Kavčič, T. (2007). *Otroci od vrtca do šole: razvoj osebnosti in socialnega vedenja ter učna uspešnost prvošolcev.* Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete.

Dimitrij Beuermann

Zavod RS za šolstvo
dimitrij.beuermann@zrss.si

Tempus imperfectum, tempus perfectum

Povzetek

Arthur Schopenhauer šteje glasbo za najvišjo in najbolj splošno svetovno govorico. V članku je potovanje od posameznih stvari prek splošnih pojmov do glasbe umeščeno na zemljevid celote, na katerem je predstavljena zgradba sveta, ki nas obdaja. Človekova čutila prepoznavajo lastnosti posameznih stvari in jih s pomočjo razuma pretvarjajo v splošne pojme. Na zemljevidu celote sta označeni dve smeri potovanja, ki ju zaznamujeta razum in ustvarjalnost; opisani sta z analizo različnih poklicnih usmeritev. Članek se zaključi z izrekom: »Ideja prava dober cilj doseže.«

Ključne besede: *glasba, zemljevid celote, čutila, razum, ustvarjalnost, poklicne usmeritve*

Abstract

Arthur Schopenhauer considers music as the highest and most general global language. In the article, the path from individual things through general concepts towards music is embedded in a map of the whole, which presents the structure of the world that surrounds us. Human senses recognize the properties of individual things and with the help of the mind they are transformed into general concepts. On the map two directions of travel are marked which are characterized by intellect and creativity; described by the analysis of a variety of professional orientation. The article ends with the phrase "The right idea hits the goal."

Key words*: music, map of the whole, senses, intellect, creativity, career orientation*

IZZIV – Glasba kot najvišja svetovna govorica

»Glasba je najvišja svetovna govorica in je neposredno povezana s splošnimi pojmi, prav tako, kot so ti povezani s posameznimi stvarmi«[1] (Schopenhauer, 1987, str. 154).

Že kratka in drobna misel lahko požene svet v gibanje in izrek, da je glasba najvišja oziroma celo najbolj splošna govorica, naravnost boža ušesa glasbenikov; navdaja nas s ponosom. Toda dobro bi bilo pri ponavljajočih se posegih države v finančne zadeve (beri: kriznemu zmanjševanju sredstev za posamezna področja) natančneje predstaviti, katere so tiste še posebej pomembne značilnosti glasbe, zaradi katerih so jo visoko cenili modreci; Platon (1995, str. 85–86) pravi:

1 »Music, therefore, if regarded as an expression of the world, is in the highest degree a universal language, which is related indeed to the universality of concepts, much as they are related to the particular things.«

Slika 1: Arthur Schopenhauer[2]

»Zato torej, dragi Glavkon,« sem dejal, »je vzgoja, ki jo daje glasba, tako pomembna; pri njej namreč prodreta najgloblje v dušo ritem in harmonija, jo najmočneje prevzameta in naučita človeka plemenitega vedenja: tako postane plemenit vsakdo, ki je pravilno vzgojen, kakor velja nasprotno za vsakogar, ki ni tako vzgojen. In nadalje: ker napake in slabosti pri umetnini kakor v naravi najbolje spozna tisti, ki je v glasbi pravilno vzgojen, in ker – iz upravičene nevolje nad njimi – z veseljem hvali lepo, sprejme to v svojo dušo in se s tem hrani ter tako postane lep in blag, nujno vse grdo graja in sovraži že od zgodnje mladosti dalje, še preden lahko razume vzrok za to. Ko se mu zbudi razum, ga z veseljem pozdravi in zaradi notranje sorodnosti najbolje spozna tisti, ki je tako vzgojen.«

Toda mnogi o glasbi mislijo tudi drugače[3]:

Zanimivo pa se zdi, da kljub univerzalnosti te umetnosti do nedavnega nihče ni razmišljal tudi o njeni nujnosti. Starogrški filozof Demokrit je celo izrecno zanikal kakršnokoli načelno potrebo po glasbi in pravi: »Glasbe ni ustvarila potreba, glasba izhaja iz obstoječega preobilja.« Še vedno je razširjen pogled, da je glasba, hkrati z drugimi umetnostmi, namenjena le milini in lepoti; čeprav je razvoj psihološkega razumevanja glasbe pravkar začel mehčati ta ustaljeni nazor.

V nadaljevanju bomo raziskovali in poskušali dodatno osvetliti trditev, da je glasba najvišja in najbolj splošna govorica. Prikazali bomo vlogo glasbe in koristi, ki jih utegne prinašati celo neglasbenikom: torej poslušalcem, ki ljubijo glasbo in se (morda celo povsem nezavedno) ravnajo v skladu z njenimi sporočili. Razmišljanje pa bomo sklenili s predlogi, na katerih področjih bi bilo mogoče (ali pa celo potrebno) kakšne reči nekaj malega tudi dopolniti – da bi uspeli stopiti še en korak od nepopolnega proti idealnemu …

Najprej si oglejmo tri sestavine Schopenhauerjevega izreka; napovejmo že sedaj, da bomo v nadaljevanju vsaki posvetili svoje poglavje.

Tri poglavja, tri pokrajine zemljevida celote

V svetu, ki nas obdaja, bomo najprej opisali njegove sestavne dele in njihova medsebojna razmerja; ta opis bomo poimenovali zemljevid celote. Na ustrezna mesta bomo postavili kažipote; z njihovo pomočjo se bomo lahko samozavestno podali na potovanje ter se kasneje varno vrnili nazaj na izhodišče. Ugotovili bomo celo, v katerih primerih je bolj ustrezna ta ali ona smer potovanja.

Posamezne stvari (viri)

Posamezne stvari se nahajajo v materialnem svetu, na primer: roža, veter, gora, jezero, poper, ogenj, nevihta, noč … si jih predstavljate? V članku je te stvari seveda potrebno poimenovati in opisati z besedami (in besede predstavljajo hkrati tudi splošne pojme, ki označujejo te ali one stvari – to morda vnaša nekaj zmede), toda dogovorimo se, da izraz »posamezne stvari« obsega le tisto, kar najdemo v naravi v materialni obliki, ne glede na ta ali oni besedni opis[4].

Splošni pojmi 1 in splošni pojmi 2 (cilji in ideje)

Splošni pojmi se nahajajo v naših mislih, razumu oziroma v svetu idej. Razlikujemo lahko med »splošnimi pojmi 1«, ki ponazarjajo besedne opise stvari, ki obstajajo tudi v materialnem svetu in jih lahko prepoznamo z vsemi čutili; (torej ponovno: roža, veter, gora, jezero, poper, ogenj, nevihta, noč …). »Splošnih pojmov 2,« na primer: veselje, užitek, jeza, neustrašnost, plemenitost, sanjarjenje, žalost ali resnoba … ne najdemo v naravi in jih ne dosežejo vsa naša čutila. Prepoznamo jih z vživljanjem našega razuma v svet, ki nas obdaja, opisujemo pa jih prav tako z govorico, torej z besedami. Vsi pojmi imajo skupno značilnost: v naših mislih lebdijo nad materialnim svetom.

V drugem poglavju si bomo najprej ogledali razvoj človekovih čutil, ki premoščajo prepad med materialnimi stvarmi in človekovim prepoznavanjem splošnih pojmov – tukaj se nahaja tesna povezava z delovanjem človekovega razuma. V nadaljevanju pa si bomo v drugi skupini splošnih pojmov oblikovali ideje o svetu, ki nimajo neposredne materialne podlage; v to področje pa so, napovejmo, umeščene tudi spodbude za vsakršno ustvarjalnost.

2 http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6b/Arthur_Schopenhauer_Portrait_by_Ludwig_Sigismund_Ruhl_1815.jpeg (21. 1. 2014).

3 Music. Enciklopedija Britanika (Encyclopædia Britannica). Ultimate Reference Suite DVD (dostop: 22. 8. 2007).

4 To, čemur roža pravimo, dišalo bi prav tako lepo z imenom drugim (Shakespeare, Romeo in Julija, prevod Oton Župančič). http://www2.arnes.si/~omislinjamb/spletne/zala/odlomek.htm (24. 2. 2014).

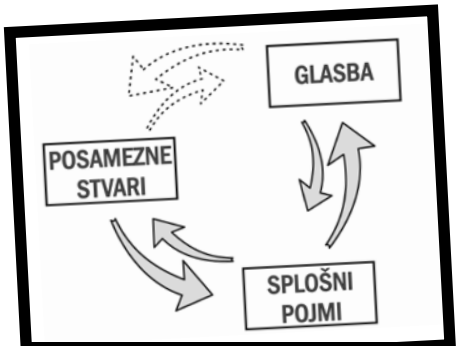
Glasba (dejavnosti)

Glasba so načrtno organizirani zvoki, ki jih nekdo posluša; lahko tudi v mislih (Beuermann, 2008, str. 242). Glasba pač ni vse, kar je na tem svetu mogoče slišati. Da si nihanje ali valovanje materialnih delcev zasluži ime glasba, je moral nekdo vanje vgraditi svoja razmišljanja oziroma ideje; prav tako pa je nujno, da tem zvokom tudi nekdo prisluhne; glasba bo spodbudila gibanje njegovih misli – morda se je s pomočjo te spodbude kakšna stvar kasneje spremenila tudi v materialnem svetu.

Že na prvi pogled lahko vidimo, da je glasba v Schopenhauerjevem izreku nekaj malega osamljena. Medtem ko prvo področje izčrpno obsega vse mogoče posamezne stvari materialnega sveta in je drugo napolnjeno z vsemi mogočimi (in zaradi prebujajoče se ustvarjalnosti celo nemogočimi) splošnimi pojmi, bo naša naloga opisati tudi celotni obseg tretjega področja. Ugotovili bomo, kaj tam glasbi stoji ob strani; še posebej natančno pa bomo poskušali prepoznati medsebojne povezave in mogoče smeri potovanja med naštetimi področji.

Razmerja med posameznimi stvarmi, splošnimi pojmi in glasbo

Elementi Schopenhauerjevega izreka so na Sliki 2 povezani z dvosmernimi puščicami, ki ponazarjajo možnosti njihovih medsebojnih povezav, v tej ali oni smeri. Odnosi med posameznimi stvarmi in splošnimi pojmi so sorodni tistim med splošnimi pojmi in glasbo. Krog pa v izreku ni sklenjen: glasba se ne povezuje prav dobro s posameznimi stvarmi – če sploh – in prav tako se posamezne stvari neposredno ne morejo pretvarjati v glasbo. Če hočemo potovati od posameznih stvari (posamezna stvar je lahko, na primer dobro uglašeni klavir) do glasbe ali pa v obratni smeri nazaj, je potrebno vmes vedno tudi na kaj pomisliti, napovejmo.

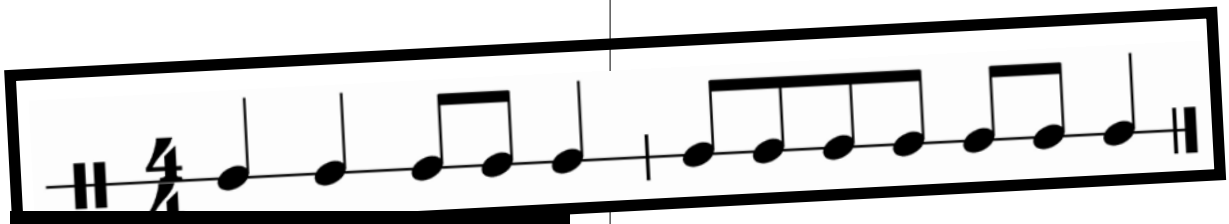


Slika 2: Tri področja: posamezne stvari, splošni pojmi in glasba

Nepopolni čas, idealni čas[5]

V glasbi je že dolgo v veljavi spoznanje, da se popolnost razlikuje od nepopolnosti po svoji notranji zgradbi oziroma delitvi. Ker smo še čisto na začetku članka, obeležimo torej naš začetek potovanja od nepopolnega proti idealnemu času z dvakrat dvodelnim ritmičnim vzorcem.

Slika 3: Potovanje od nepopolnega proti idealnemu času


Slika 4: Ritem iz polpreteklih časov[6] (Tempus imperfectum, prolatio minor)

5 Tempus perfectum, Tempus imperfectum. http://www.chmtl.indiana.edu/tml/16th/LUSMUS_30GF.gif (4. 3. 2014). http://en.wikipedia.org/wiki/Mensural_notation (11. 4. 2014).

6 O polpreteklih ali celo davnih časih izvemo več v nadaljevanju.

POSAMEZNE STVARI – Viri

Območje posameznih stvari, ki predstavlja prvo sestavino izreka Arthurja Schopenhauerja, obsega področje vseh materialnih stvari na tem svetu. Tudi mi, ljudje, obstajamo in delujemo, ujeti v materialne okvire svojih teles, toda hkrati tudi razmišljamo, se odločamo in spreminjamo svet. Človek je del stvarne narave, toda s svojim mišljenjem se dviga nad njo; star izrek pravi, da človek in okolje spreminjata človeka.

Oblikovanje zemljevida celote: štirje temeljni elementi, tri energije ter prostor in čas

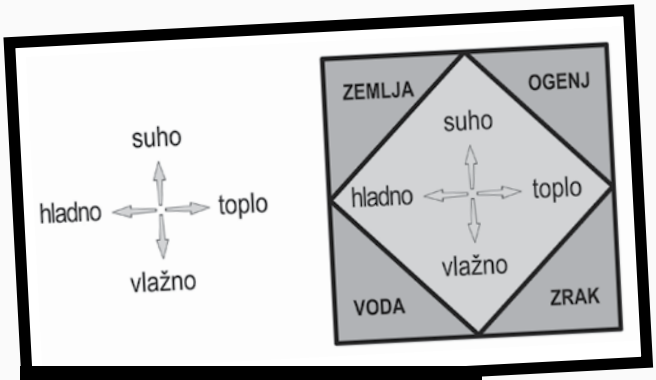
Štirje temeljni elementi

Stari diagram

Da bi videli daleč, je treba stopiti na ramena velikanov, pravijo, in da bi ugledali značilnosti sveta, ki nas obdaja ter našega bivanja v njem, se z njihovo pomočjo povprašajmo: »Kje in kako se je pravzaprav vse skupaj začelo?«

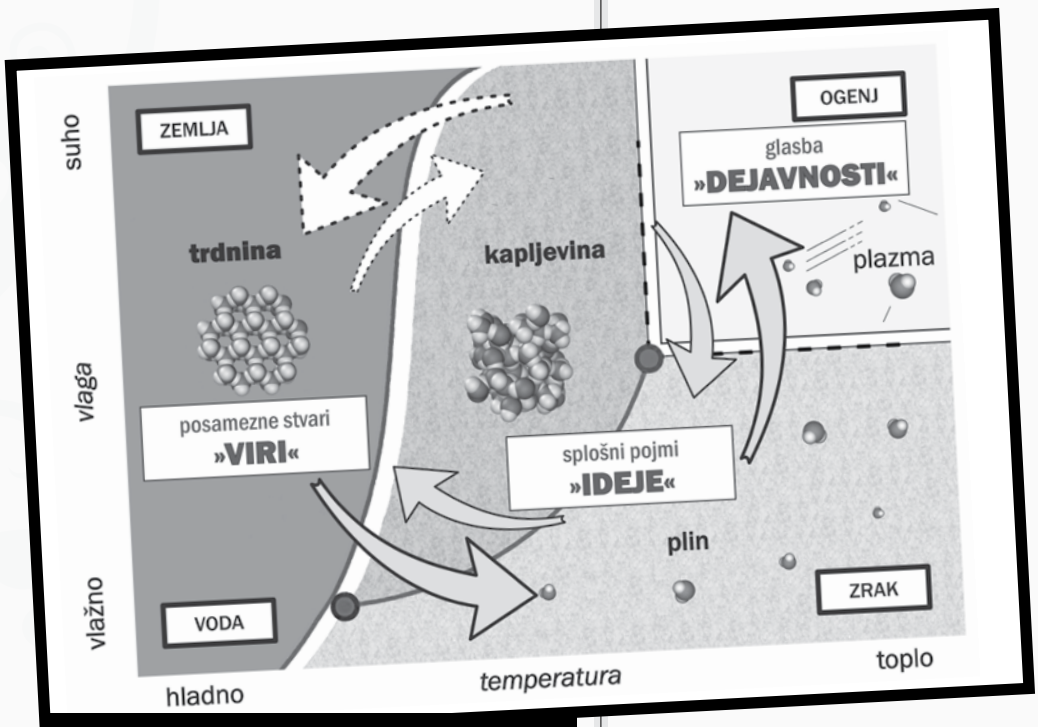
Že davni modreci so prepoznali pomembna sporočila, ki nam jih lahko posredujeta že (samo!) dve razsežnosti sveta, ki nas obdaja. Če ju izberemo z natančnim premislekom in nato prav spretno uporabimo, lahko z njima odlično prikažemo in opišemo temeljne lastnosti sveta in hkrati našega življenja v njem – ampak pri vsem spoštovanju do velikanov ne pozabimo tudi poprejšnjih razmislekov o nepopolnih dvojnih delitvah …

Prva in najpomembnejša stvar je seveda toplota, torej energija, ki predstavlja gorivo za vsako obliko življenja. Toda življenje bi se brez uspeha poskušalo naseliti na žarečih zvezdah, pa tudi blizu absolutne ničle, na minus 273,15 stopinjah Celzija, se vsako gibanje oziroma življenje ustavi ali vsaj obmiruje. Za razvoj živih bitij je potrebna prava mera toplotnega pretakanja in naravnost srečni smo lahko na naši Zemlji, kjer smo ravno prav oddaljeni od Sonca. Njegova energija lahko uspešno ogreva vodo, v ledenih dobah sicer ujeto v zamrznjeno obliko – pa ne preveč, da ne bi vse skupaj zavrelo in izparelo v vesolje. S tem razmislekom smo kar mimogrede prispeli tudi že do drugega dejstva: za kakršnekoli življenjske radosti je nujno potrebna tudi voda, ki (v zemeljskem okolju) omogoča vsakršne krožne izmenjave snovi, v tej ali oni smeri.



Slika 6: Star diagram

Na levi strani Slike 5 so na podobi starega diagrama[7] v vodoravni in navpični smeri postavljene štiri skrajne točke razsežnosti hladno–toplo in suho–vlažno, toda za našo nadaljnjo rabo so še mnogo bolj nazorna in pomembna štiri polja, znotraj katerih se združujeta po dve lastnosti; predstavljena so na desni strani Slike 5. Ta območja so že v davnih časih poimenovali Ogenj



Slika 5: Oblikovanje zemljevida celote: štirje elementi starega diagrama, fazni diagram agregatnih stanj vode, tri energije in dve smeri potovanja v prostoru in času

7 Klasični elementi. Indija, Babilonija, Grčija, Tibet, Egipt, Japonska, Kitajska … http://en.wikipedia.org/wiki/Classical_element (7. 11. 2013), tudi v: http://en.wikipedia.org/wiki/Five_elements_(Japanese_philosophy) (7. 11. 2013).

(topel in suh), Zrak (topel in vlažen), Voda (hladna in vlažna) ter Zemlja (hladna in suha). Aristotel je temu seznamu dodal še Prostor, ker je opazil, da so s štirimi elementi opisane le zemeljske oziroma spremenljive stvari, na nebu pa v splošnem ni mogoče zaznati sprememb. Tudi mi bomo Prostor pridružili zbirki temeljnih elementov in z njegovo pomočjo oblikovali naš zemljevid celote, razmišljali pa bomo še o času, kajti vsake vrste spremembe se lahko izrazijo samo v njem.

Čas je neubogljiv, seveda teče le naprej in samo naprej, toda zamislimo si kazalce na uri, ki nenadoma obrnejo smer gibanja. Le kaj se zgodi, če človek spremeni običajno smer svojega potovanja?

Fazni diagram vode

Vsebino medsebojnih odnosov štirih temeljnih elementov lahko še natančneje prikažemo na faznem diagramu vode[8]. Na Sliki 6 so materialni elementi Starega diagrama: Zemlja,Voda, Zrak in Ogenj izraženi v spremembah agregatnih stanj snovi: to so trdnine, kapljevine, plini in plazma. Vidimo, da je vse skupaj postavljeno v prostor; za spremembe, ki potekajo v tej ali oni smeri, pa je potreben še čas.

Tudi vsaka celica v človekovem telesu predstavlja primer kombinacije teh elementov oziroma agregatnih stanj, prostora in časa: element zemlje ji daje trdnost in strukturo, element vode je prisoten v tekočinah znotraj celičnih membran, presnovni procesi, ki se izvajajo v celici, ponazarjajo element ognja, izmenjava plinov, na primer v pljučih, predstavlja element zraka, območje, ki ga zaseda celica, je vpeto v prostor; celica ima svoj čas: se rodi, živi in umre.

Tri energije

Na zemljevidu celote, predstavljenem na Sliki 6, sedaj opredelimo, poleg štirih oblik materije, tudi tri oblike energije[9] – z njimi se bodo prav lepo povezale tri sestavine izreka Arthurja Schopenhauerja.

Zemljevid celote torej razdelimo na tri področja: »Posamezne stvari« umestimo na področje trdnin, »splošni pojmi« napolnjujejo prostor gibkih tekočin,[10] »glasba« pa je umeščena na tretje območje, ki ga zavzema z energijo bogata plazma. Vidimo, da ta razporeditev tudi čisto zdravorazumsko ustreza resnici vsakdanjega življenja. Energija posameznih stvari oziroma virov je ujeta v trde in nepremične reči, splošni pojmi oziroma ideje[11] morajo biti opremljene z gibko obliko energije, da se lahko izmuznejo mimo vseh materialnih ovir, glasba oziroma dejavnosti pa so umeščene na področje, kjer divjajo najbolj ognjeni viharji, toda z njihovo pomočjo se viri lahko zavrtijo z idejami v nov krog delovanja.

Zanimivo mesto za glasbo, bi rekli na prvi pogled. Toda oglejmo si naslednji zapis, ki položaju glasbe pripisuje široko in pomembno vlogo:

> *Poslušanje glasbe, ki je samemu sebi namen, in je ločeno od ritualnih priložnosti ali pripovedovanja zgodb, je iznajdba novejšega časa. Glasba in ples sta se vedno povezovala in izvedbe glasbe na domu, v cerkvi ali v gledališču imajo dolgo zgodovino in tradicijo.*[12]

Glasbo torej lahko opredelimo kot element področja, ki je napolnjeno z energijo, močjo, čustvi, motivacijo … hkrati pa se povezuje tudi z drugimi področji zemljevida celote.

Prostor

Sam zemljevid celote je seveda postavljen v prostor, zato o tem ni več potrebno izgubljati besed, opišimo le še, da od leve proti desni strani zemljevida celote (ne glede na trojno ali četverno delitev) narašča vročina: prav tako kot v poprejšnjem antičnem diagramu – to razsežnost poimenujmo »temperatura.« V spodnjem delu zemljevida celote je vlage veliko, toda njena količina se zmanjšuje v smeri navzgor – to razsežnost poimenujmo »vlažnost.«

Opomniti velja, da je tudi narava papirja samega tista, ki nas rada vodi in usmerja v delitev na dva dela (in si s tem prisluži častno mesto v predalčku »Tempus imperfectum«).

> *Že prvi slikarji v človeški skupnosti so spoznali, da ima stena v votlini dve razsežnosti; nato so se med šolarji razširile skrilaste tablice. Že tisočletja človeške zgodovine lahko vsak učenec v njih čisto jasno prepozna štiri vogalne prostore in tudi še danes nam zvezki ali računalniški ekrani kažejo natanko isto sliko. Če narišemo po sredini strani ali zaslona le eno vodoravno in eno navpično črto, že nastanejo iz dveh dimenzij štirje kvadrati – tudi star diagram ima natančno takšno zgradbo in podobo.*[13]

Vsak zemljevid je lahko le nepopoln prikaz resničnosti (znani izrek pravi, da je najboljši zemljevid Škotske kar Škotska sama). Toda vendar je lahko zemljevid celote, v katerem so združeni štirje elementi starega diagrama, fazni diagram agregatnih stanj vode in razmislek o treh energijah sveta, ki nas obdaja, dobra podlaga za načrtovanje nadaljnje poti. Nadaljujmo torej!

8 Fazni diagram. http://sl.wikipedia.org/wiki/Fazni_diagram (7. 11. 2013).

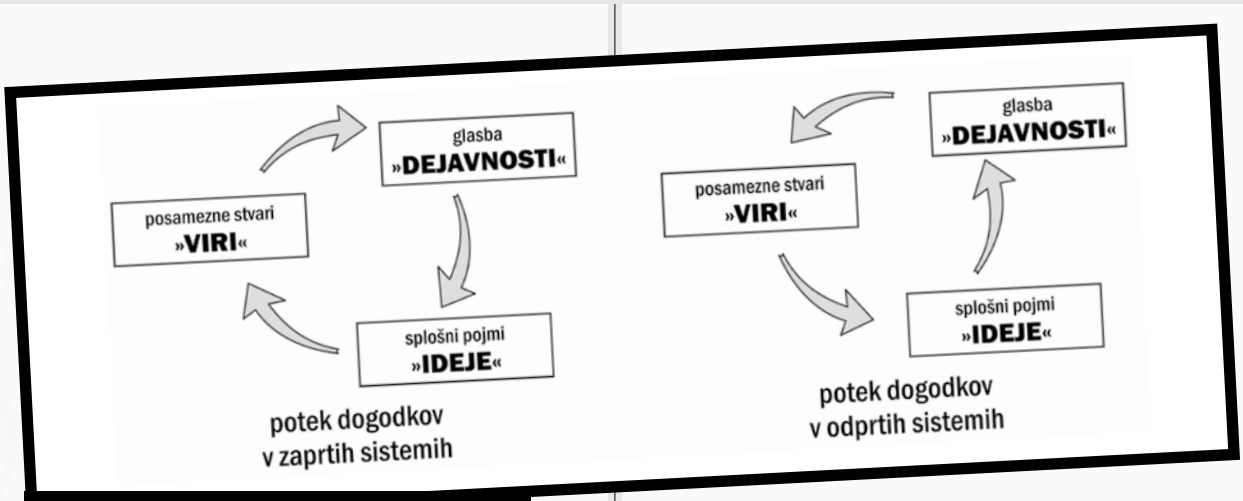
9 Slavna enačba E = mc2 Alberta Einsteina postavlja v medsebojni odnos tri oblike energije oziroma opisuje prehajanja med energijo in materijo s pomočjo hitrosti svetlobe.

10 Kapljevine in plini se združujejo v področje tekočin, to je skupno ime za snovi, ki zmorejo napolniti prostor do skrajnih meja posode. http://sl.wikipedia.org/wiki/Tekočina (14. 2. 2014).

11 Ideje, pa tudi cilji. Nekje v ozadju tridelne podobe še vedno čaka na svojo priložnost »Tempus imperfectum« – nepopolni dvodelni (ali štiridelni) materialni prostor.

12 Music. Enciklopedija Britanika (Encyclopædia Britannica). Ultimate Reference Suite DVD (dostop: 22. 8. 2007).

13 Beuermann, D., Vzgoja, izobraževanje in ustvarjalnost v socializmu. http://www.zrss.si/default.asp?rub=8995 (9. 4. 2014).



Slika 7: Potek dogodkov v zaprtih in odprtih sistemih

Čas in časovna puščica

Potek dogodkov v zaprtih sistemih

Najpomembnejši časovni zakon pravi (rečeno zelo na kratko in povsem preprosto), da se nered v vesolju povečuje[14] in Murphyjevi zakoni[15] nam prav tako zagotavljajo, da gredo stvari lahko samo od slabega na slabše. Tudi iz vsakodnevnih izkušenj vemo, da se nič ne uredi kar samo od sebe. Nekdo se mora potruditi in zalepiti razbito skodelico, hišo je potrebno vzdrževati, podjetje bo brez upravljanja propadlo in brez nove programske opreme računalnik nikoli ne bo deloval bolje. Vse kaže, da se bodo v celotnem vesolju nekoč razlike v temperaturi in energiji zmanjšale ali izginile. V stanju popolnega ravnotežja, brez vročega sonca na eni strani ter osvežujoče hladne pijače v senci na drugi strani, ne bo več mogoče usmerjati te ali one oblike energije sem ter tja: vesolje se takrat utegne srečati s svojim koncem …

Na Sliki 7 sta zarisani dve smeri razvoja dogodkov. Tista, ki poteka skladno z gibanjem kazalcev na uri,[16] potuje v smeri ohlajevanja vroče plazme, ki se pretvarja v plinsko, tekočo in nazadnje v trdno fazo. Krog se celo sklene, če je materije dovolj in je zato tlak RES visok. Takrat se kot feniks v ognju in silni eksploziji rodi nova, sveže vroča zvezda.[17]

Življenje, ki poteka kar najbolj brez motenj in brez zunanjih vplivov, je temeljna značilnost zaprtih sistemov.[18] V laboratorijih ali znanstvenih raziskavah potekajo stvari povsem brez motečih zunanjih vplivov. Tudi avto mora delovati ob mrzlih zimskih jutrih, ključ mora odkleniti ključavnico brez zatikanja, slavni pianist mora odigrati koncert brez napake, politiki morajo delovati v skladu s predvolilnimi obljubami in svetovno gospodarstvo mora delovati v skladu z ekonomsko teorijo, sicer se v vseh primerih srečamo s to ali ono krizo, večjo ali manjšo. Obvladovanje vsega, kar bi utegnilo iti narobe, je temeljno področje vseh sistemov kakovosti.

Potek dogodkov v odprtih sistemih

Že v procesih evolucije se stvari spremenijo. Naključne genetske ali okoljske spremembe predstavljajo v sistemu živih bitij vstop novih elementov in postavljajo presenečene prejemnike (ali morda le mimoidoče) pred svež izziv. No, čisto na začetku se še nič ne ve, kaj točno pomeni ta sprememba, toda prav kmalu se pokaže vrednost na novo pridobljenih zmožnosti ali omogočenih (no, lahko pa tudi onemogočenih) dejavnosti. Če te vodijo do doseganja višjih in bolj plemenitih ciljev, se vzpostavi ravnovesje na višji stopnji razvoja in življenja; zgodovino pri teh rečeh pišejo zmagovalci, nas je opozoril že Charles Darwin.[19]

Odprti sistemi[20] so dojemljivi za zunanje vplive. Medtem ko zaprti aktivno stremijo h kar najmanjšim zunanjim vplivom, so odprtim sistemom zunanji vplivi naravni vir in celo potreba. Vesolje kot celota je zaprt sistem, toda naša zemlja prejema energijo od sonca in tako predstavlja odprt sistem. Prav zato lahko vse nas, ki živimo v samo našem delčku prostora in časa, nemalo opogumi zapis Stephena Hawkinga (1994, str. 139): »Človek si je z napredkom fizikalne znanosti izboril kotiček reda v vesolju, ki se pogreza v čedalje večji nered.« Na zemlji prejemamo potrebno energijo od sonca, v zameno pa

14 Pravzaprav nekaj bolj natančno trdi drugi zakon termodinamike, da se v zaprtih sistemih nujno povečuje entropija, kar pomeni postopno degeneracijo sistema proti kaosu. http://sl.wikipedia.org/wiki/Entropija (21. 1. 2014).

15 http://sl.wikipedia.org/wiki/Murphyjevi_zakoni (21. 1. 2014).

16 Smer gibanja kazalcev na uri ni izbrana naključno: vsaj na severni polobli (kjer so tudi iznašli ure) gre v tej smeri tudi vsakodnevno potovanje sonca … in slehernikove sence.

17 Če količina materije preseže določeno mejo, se zaradi pritiska silovite gravitacije sproži zlivanje atomskih jeder, na nebu zažari zvezda in v tem kotičku vesolja se začne nov časovni krog. Masa Jupitra, plinastega velikana iz bližnje sončne soseščine, je le malo pod kritično maso, ki bi ga zaradi velike gostote snovi v sredici spremenila v rdečo pritlikavko – in že bi na našem nebu svetili dve sonci. http://sl.wikipedia.org/wiki/Masa_zvezd (10. 2. 2014).

18 Zaprt sistem. http://sl.wikipedia.org/wiki/Zaprt_sistem (21. 3. 2014).

19 Charles Darwin. http://sl.wikipedia.org/wiki/Charles_Darwin (25. 2. 2014). O izvoru vrst z naravnim izborom ali ohranjanje boljših pasem za obstanek. http://sl.wikipedia.org/wiki/O_izvoru_vrst (25. 2. 2014).

20 Odprti sistem nenehno komunicira s svojim okoljem. V konceptu odprtega sistema se stikajo teorije organizmov, termodinamike in evolucijska teorija. http://en.wikipedia.org/wiki/Open_system_(systems_theory) (26. 2. 2014). Tudi: Bertalanffy, 1950, str. 23–29).

smo ljudje že samo s svojim obstojem (in s poprej omenjeno iskro ustvarjalnosti) postavljeni za visoke predstavnike in čuvarje tiste prasile, ki najprej in predvsem ustvarja novo. Šele na tej osnovi nam je mogoče (in potrebno) na eni strani ohranjati obstoječe in na drugi strani tudi uničiti (no, reciklirati) vse izrabljeno in odvečno.

Ugotovimo lahko tudi, da se ustvarjalna smer potovanja dotika treh področij v nasprotnem vrstnem redu od naravnega poteka dogodkov. Po nekem srečnem naključju oziroma ravno pravšnji genetski mutaciji je človeštvo že davno nazaj pridobilo zmožnost oblikovanja miselnih predstav bodočega stanja. Od tedaj je v človekovo naravo vgrajeno aktivno iskanje boljšega, raziskovanje prostorov na svetu, kamor še ni stopila človeška noga ali se jih še ni dotaknil razum. Spremenjeno zaporedje – torej: najprej razmišljati in šele potem delovati – pa predstavlja tudi zmožnost, da v razvoju in napredku preskočimo dolga obdobja, ki bi jih sicer za doseganje teh ciljev potrebovala evolucija in naključne spremembe. V starih filmih o osvajanju divjega zahoda še vidimo poštne kočije, današnje komunikacije pa obkrožajo svet s svetlobno hitrostjo – le koliko let bi za to potrebovala evolucija sama: okroglo milijardo, na primer? Ah, raje več!

Podobnosti in razlike med dvema načinoma potovanja

Gibanje in razvoj dogodkov v odprtih sistemih smo že poimenovali ustvarjalna pot; razum pa določa gibanje v zaprtih sistemih. Vidimo tudi, da se nabor virov in dejavnosti ne spreminja samo zaradi izbrane smeri potovanja. Viri se pač nahajajo okrog nas in tudi dejavnosti so verjetno že izbrušene ter dodelane v kar največji meri.

Pomembna značilnost razumskega poteka dogodkov je tudi odsotnost zunanjih motenj. Včasih je res potrebno iskati najboljši končni rezultat v nadzorovanih razmerah. Športniki vedo, da jih deset tisočkrat ponovljeni gib že pripelje v bližino tehničnega mojstrstva in prav tako moramo glasbeniki igrati tudi akorde in lestvice, ki nas spojijo v eno z našim inštrumentom. Tudi zorenje sadov znanosti in tehnike je po srečni začetni ideji potrebovalo do uresničitve še dolga obdobja dolgočasnega tiktakanja časa v laboratorijih …

Po »razumski poti« lahko glasba vpliva na razmišljanje ljudi in povzroči, da se svet spremeni, po možnosti na bolje. Po »ustvarjalni poti« pa morda lahko ta ali oni izziv, ki pride iz narave ali od ljudi, spodbudi idejo komponista in nastane novo glasbeno delo.

Prav ustvarjalna smer razmišljanja in delovanja se lahko v naših življenjih postavlja v bran neusmiljeni časovni puščici, ki predstavlja razkroj in razpad. Marsikaj celega se razbije na sestavne dele, le ustvarjalnosti pa lahko uspe zaustaviti potek entropije oziroma razkroja in razpada ter iz sestavnih delov (virov) najprej v mislih, nato pa v tudi v resničnosti ustvariti (poprej še neobstajajočo) novo celoto. Povsem nedvomno je, da z ustvarjalnimi dosežki zmanjšujemo količino nereda v svetu, ki nas obdaja.[21]

In sedaj se s pomočjo vzpostavljenega zemljevida celote, podajmo na področje splošnih pojmov. Najprej si oglejmo spoznavne zmožnosti naših čutil.

SPLOŠNI POJMI – Cilji in ideje

Razvoj čutil

Že prav kmalu po začetku življenja na zemlji, pred milijardami let, so prva živa bitja razvila občutljivost na dražljaje iz okolja. Tiste živalske vrste, ki so se ponašale s to praktično lastnostjo, so lahko pobegnile ali se skrile pred sovražniki, ki so jih hoteli spremeniti v svojo malico ali večerjo ... tiste brez nje pa so zlahka postale slasten obrok ter tako po hitrem postopku izumrle. In obratno, komur je bila moč čutil na njegovi strani, zlepa ni šel lačen spat. Zaznave vseh naših čutil so se razvile iz te prvotne občutljivosti na dražljaje iz okolice – oziroma prepoznavanja različnih vrst nihanj, kajti iz njih je, brez izjeme, na ta ali oni način, sestavljeno vse življenje v vesolju.

Tudi danes lahko človek opazuje svet, ki ga obdaja, le skozi zorno polje svojih čutil in resnica, včasih kot nalašč z mnogimi tančicami zavita v zunanjo podobo sveta, se mu razkriva le v okviru njegovih zaznavnih zmožnosti. Še sreča, da nam različne aparature omogočajo vpogled tudi v področja, ki bi nam sicer ostala skrita.

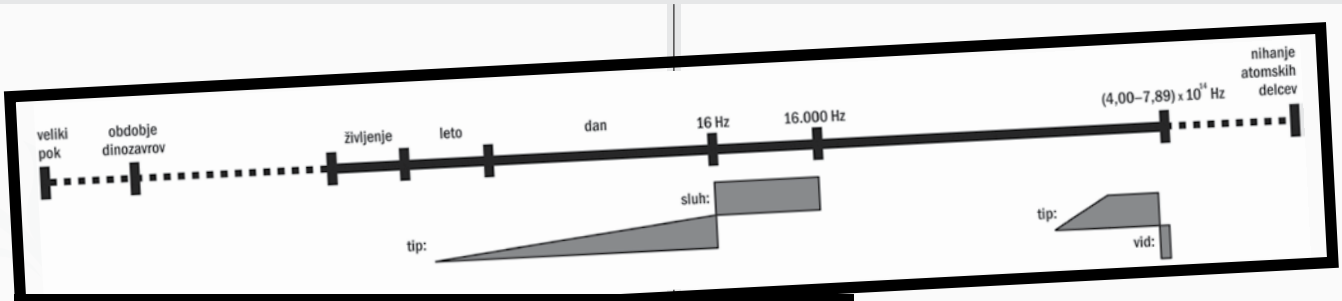
V nadaljevanju se osredotočimo le na število nihajev, ki jih naša čutila sprejemajo iz okolja, v tej ali oni obliki. Med sabo jih uredimo v »oktavna razmerja« – kot je navada v glasbi, pomeni vsaka naslednja oktava podvojitev števila nihajev.[22] Lahko rečemo tudi drugače: en nihaj klavirske strune lahko mine zelo hitro, komaj slišno … en nihaj potovanja zemlje okrog sonca pa že traja natanko eno leto.

Na sredino Slike 8 so umeščene frekvence slušne občutljivosti, desno od njih pa se nahajajo nihaji radijskih valov;[23] ti nato prehajajo v mikrovalove – če bi držali roko v mikrovalovni pečici, bi lahko njihovo toploto (ali celo vročino) že zaznali

21 Leta 1964 je bil James Lovelock med skupino znanstvenikov, ki so od vesoljske agencije NASA dobili nalogo izdelati teoretični sistem za zaznavanje življenja na Marsu. Lovelock je razmišljal takole: »Kako naj pričakujemo, da se bo (morebitno) marsovsko življenje razkrilo raziskavam, ki izvirajo iz zemeljskega načina življenja?« Izhodiščno vprašanje je oblikoval takole: »Kaj je življenje in kako ga lahko prepoznamo?« in v nadaljevanju predlagal naslednji odgovor: »Iskati je potrebno zmanjšanje ali odpravo entropije (nereda), kajti prav to je splošna značilnost življenja.« http://en.wikipedia.org/wiki/Entropy_and_life (20. 2. 2014).

22 To je seveda zlahka razumljivo za nas glasbenike, ostali pa si morda ogledate poglavja iz teorije glasbe, na primer v http://sl.wikipedia.org/wiki/Oktava (20. 2. 2014).

23 Elektromagnetni spektri. http://unihedron.com/projects/spectrum/downloads/spectrum_20060222.pdf (18. 2. 2014).



Slika 8: Časovna razsežnost ter občutljivost nekaterih človekovih čutil v oktavnih razmerjih

s tipom. Prav prijetno topla je tudi infrardeča svetloba, tej pa sledi območje vidne svetlobe, ki obsega približno eno oktavo. Nihanja se nato nadaljujejo v območju ultravijolične svetlobe ter nato še rentgenskih in gama žarkov.

Na levi strani Slike 8 pa se od območja sluha oktavna razmerja širijo v drugi smeri – sekunda, ura, dan, leto – in kaj kmalu se srečamo z mejami človekovega življenja; takrat se neposredne zaznave čutil umaknejo čistemu razmišljanju oziroma razumskim znanostim. Do obdobja dinozavrov je potrebno dodati le še dobrih dvajset oktav, še sedem do začetka življenja na zemlji in veliki pok se je zgodil le še eno ali dve časovni oktavi poprej. Celotni obseg približno stopetnajstih oktav valovanj od velikega poka do valovanj atomskih delcev predstavlja malenkost za dobrega glasbenika: njegova občutljivost zavzema velik prostor prav na sredini tega območja, tudi nasploh obsega naše življenje večino prikaza na Sliki 8 in iz tega vidika se veliki pok niti ne zdi tako zelo oddaljen, kajne?

Človekova čutila in elementi zemljevida celote

Opisali smo že neločljivo povezanost življenja s petimi temeljnimi elementi, ki predstavljajo osnovne značilnosti snovi.[24] Ugotovili bomo, da iz njih izhajajo in so jim prilagojene tudi občutljivosti naših čutil – vsako čutilo predstavlja osnovo za razvoj naslednjega. Že zdaj bodimo pozorni na njihovo smer razvoja: ta poteka, glej, glej, kdo bi si mislil, v ustvarjalni smeri dogodkov, časovni puščici navkljub.

Prostor – sluh

Na začetku razvoja vesolja se je nedvomno najprej pojavil prostor, ki že od nekdaj določa obseg vesolja in brez katerega stvari seveda ne morejo obstajati. Od petih elementov je najbolj sposoben širitve, toda hkrati je najmanj dosegljiv z našimi čutili. V telesu ga simbolizirajo kanali, pore ali praznine v kosteh in glavi, prostor pa predstavlja tudi duh, misli in ustvarjalno energijo ter hkrati človekovo sposobnost razmišljanja in komuniciranja, ustvarjalnost, spontanost in iznajdljivost. Glavno čutilo je uho, ki zaznava zvok in ni dostopen ostalim čutom. Sluh se je izostril v prepoznavanju nihajev od 16 do 20.000 na sekundo, njegova občutljivost torej obsega skoraj deset oktav. V najširšem pomenu je bil in je ostal občutljiv za vsa področja človekovega bivanja: od materialnega izraza nihanja atomov ali molekul v zraku ter prek zaznavanja najglobljih čustev v glasbi do prepoznavanja pomena besed, ki nam jih sporoča sogovornik. Nedvomno se s pomočjo sluha ustvarjajo povezave z višjimi prostori človekovega bivanja. Prek slušnega prostora se najprej povežemo s časovnim elementom (ta je seveda neločljivo povezan z glasbo), nato pa se v nadaljevanju dotaknemo celo človekove intuicije oziroma nezavednega razumevanja prejetih (glasbenih) sporočil …

Zrak - tip

V prostoru se oblikuje element zraka, ki je plinasta oblika snovi, torej je gibljiva in dinamična. V telesu predstavljajo ta element živčni impulzi, potovanje hrane skozi prebavila, gibanje sklepov; pa tudi dihanje in drugi notranji procesi, povezani z dihanjem. Temeljno čutilo v zračnem elementu je tip, ki nam omogoča premikanje skozi prostor, prav tako pa je za gibanje zraka občutljivo tudi uho (ki se je razvilo že prej). Zrak predstavlja stvari, ki rastejo, se širijo in uživajo svobodo gibanja, lahko ga postavimo v odnos s človekovim razumom. Ko telesno rastemo, se hkrati učimo in širimo tudi duševno: veča se obseg našega znanja, nabiramo si izkušnje in širimo meje naše osebnosti. Ko začutimo razliko med vročim morjem in mrzlim snegom, se dotaknemo nihaja, dolgega eno leto, poleg razlike med hladnim in vročim pa tip prepozna tudi razlike med dvojicami: lahko-težko, suho-vlažno, ostro-topo, grobo-nežno, gosto-tekoče, mehko-trdo, gibljivo-ustaljeno, majhno-veliko.[25] Tip je občutljiv tudi na območju nihajev infrardečega valovanja, kjer prepoznava toploto in se na desni strani Slike 8 dotika področja vidne svetlobe.

Ogenj – vid

Iz zraka se je v nadaljevanju razvoja pojavil element ognja; njegova glavna lastnost je toplota, s katero lahko preoblikuje snov. V našem telesu zagotavlja energijo, podpira presnovo in vzdržuje telesno toploto; v duševnih in čustvenih območjih predstavlja nagone in strast, energijo in odločnost. Povežemo ga lahko z motivacijo, željami in raziskovalnim duhom. S svojo svetlobo vzbudi čutilo vida, za ogenj pa sta občutljivi tudi čutili

24 http://www.bestonhealth.com/articles/articles.asp?som=ayur&arttype=elements (12. 4. 2014). http://flowingfree.org/the-5-elements/ (12. 4. 2014).

25 V seznamu manjkajoči par jasno-motno pa že vodi k čutilu za vid, ki se je razvilo iz čutila za tip. http://www.aagamayurveda.com/Article%20Vimshati%20Gunas.htm (14. 4. 2014).

za zvok in tip. Na desni strani Slike 8 vidimo, da čutilo za vid dosega skrajne meje spoznavnih zmožnosti človekovih čutil in obsega nekaj manj kot eno oktavo.

Slika 9: Barvna oktava[26]

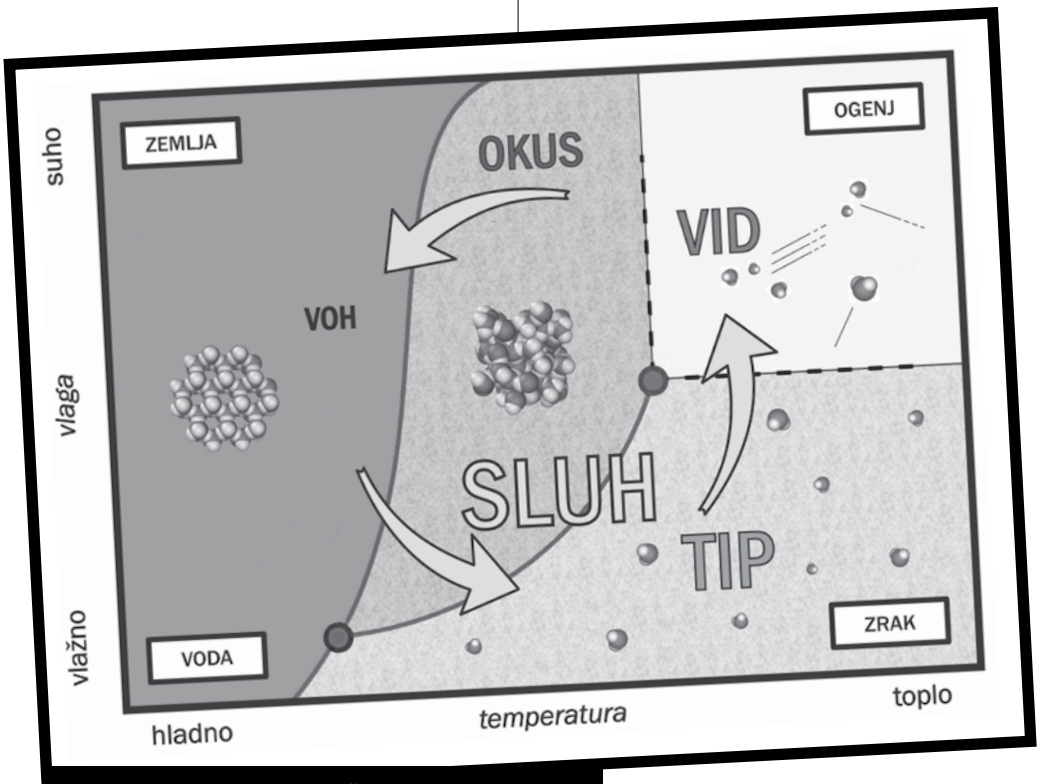
Voda – okus

Element vode se je razvil iz ognja in njegova glavna lastnost je tekoče agregatno stanje, ki predstavlja tekočino oziroma tekoče stvari brez svoje lastne oblike. Razen že na zunaj očitnih primerov, kot so na primer reke in morja, v območje tega elementa spadajo tudi rastline, ki se prilagajajo na svoje okolje, rastejo in se spreminjajo glede na smer sonca in letnih časov. Naša kri in druge telesne tekočine prinašajo energijo, odstranjujejo odpadke, urejajo temperaturo, premeščajo bele krvničke, ki se borijo proti boleznim in premikajo hormone z enega območja na drugega; elementu vode pa so sorodne tudi duševne in čustvene težnje v smeri prilagajanj in sprememb. Čut za okus se vzbudi le v povezavi s tekočinami: za vodni element je občutljiv jezik, prav tako pa so za vodo občutljiva poprej razvita čutila: vodo je torej mogoče tudi slišati, otipati in videti.

Zemlja – voh

Element zemlje se je razvil iz vode, predstavlja trdno stanje snovi in simbolizira stabilnost, stalnost in togost; tipičen primer najdemo v kamnu, ki se na vso moč upira spremembam gibanja ali oblike, predstavljamo si ga lahko celo kot odpor do sprememb. V našem telesu predstavljajo element zemlje kosti, zobje, celice in tkiva nasploh. Čustveno je zemlja najbolj povezana s trmo, v razumu pa jo najdemo v zaupanju in miselni stabilnosti. S tem elementom se povezuje voh, kajti drobni delci snovi, ki pripotujejo do nosa, vzbudijo njegove čutnice. Ker element zemlje izhaja iz vseh drugih elementov, ga lahko opazujemo z vsemi petimi čuti: s sluhom, tipom, vidom, okusom in vohom. Največ o vonjih vedo izdelovalci parfumov in najbrž tudi kuharji … oktavna sistematika teh dveh področij pa bo od njih zahtevala še precej vloženega dela in poglobljenih razmislekov.

O okusih (in verjetno tudi vonjih) se navadno niti ne splača razpravljati,[27] vemo pa, da na sebi lasten način dopolnjujejo ali nadgrajujejo poprej razvita čutila. Zdaj si na zemljevidu celote na Sliki 10 oglejmo razporeditev in smer razvoja čutil.



Slika 10: Razporeditev in razvoj čutil na zemljevidu celote

26 http://www.colourmusic.info/opticks3.htm (14. 4. 2014).

27 http://en.wikipedia.org/wiki/De_gustibus_non_est_disputandum (30. 1. 2014).

ime celote	POSAMEZNE STVARI (viri)	SPLOŠNI POJMI (ideje, cilji)	GLASBA (dejavnosti)
zgodnje življenje na zemlji	prednik	mutacija[28]	potomec
družina	mati	otrok	oče
zgodnje delitve družbenih vlog	nabiralec	raziskovalec	lovec
temeljne timske vloge	delavec	ustvarjalec	vodja
fizika	materija	svetloba	energija
filozofija	materija	ideja	akcija
sestavine šolskega življenja	viri	cilji	dejavnosti
indijska kultura	Šiva	Višnu	Brahma
zahodna kultura	Oče	Sveti duh	Sin
Jugoslavija	Tito-partija	omladina	akcija

Tabela 1 | Trojice celote

Čas neumorno teče v smeri urinega kazalca, toda vsak razvoj ubira prav nasprotno smer. Ponovno smo na sledi sili, ki se upira običajnemu toku časa: ustvarjanje in razvoj se tudi pri razvoju čutil postavljata v bran časovni puščici.

Tri sestavine sveta, ki nas obdaja

Kamorkoli nas že pot zanese na potovanju, iz vsakega gledišča lahko uzremo celoto (če se le dovolj potrudimo). Sedaj opišimo nekaj delitev te podobe na tri dele.

V Tabeli 1 lahko prepoznamo trojice, ki neločljivo sestavljajo in izčrpno napolnjujejo celoto: od najbolj zgodnjega življenja na zemlji do nedavnih vzklikanj mladinskih delovnih brigad (na Sliki 4, kajne?) … Rekli smo že, da imajo tri temeljne oblike energije svoj materialni izraz v agregatnih stanjih trdnin, tekočin in plazme. Prav takšna razmerja trojice elementov lahko najdemo že v najstarejših zapisih vedske literature, ki so nastala prav kmalu po zadnji ledeni dobi. V njih je opisana trojna podoba božanstev: Brahma, Višnu in Šiva[29] poosebljajo kozmične naloge stvarjenja, ohranjanja in uničenja sveta. Leta 325 so tudi v našem kulturnem prostoru, na prvem ekumenskem koncilu v Nikeji, prvič predstavili podobo troedinosti Očeta, Sina in Svetega duha.[30]

In res: če gre na svetu vse narobe, pošlje Oče svojega odposlanca Sina, da uredi stvari, ki so zašle iz tirnic. Seveda je glasnika božje besede mogoče obsoditi in pribiti na križ, toda tudi brez telesne oblike ostaja in še naprej živi v mislih ideja, Sveti duh, ki med ljudmi opravlja svoje poslanstvo. Isto lahko izrazimo tudi z besedami današnjih dnevnih poročil: če planet Zemlja oceni, da je globalno segrevanje prestopilo vse meje, pošlje človeštvu opomin v obliki poplav, požarov, viharjev in drugih nadlog … Dokler sporočilo ni upoštevano, postajajo tegobe in težave vse hujše in močnejše.

GLASBA – dejavnosti

Naše razmišljanje o tretji sestavini sveta, ki nas obdaja, bomo najprej usmerili v vidik dejavnosti. Najprej bomo zelo praktično pregledali področje poklicnih dejavnosti, se nato usmerili v glasbo ter na koncu opisali vsebino celotnega tretjega področja.

Dvesto najboljših poklicev na treh področjih človekovih življenjskih vlog

Posamezne poklicne usmeritve znotraj družbenih delitev dela predstavljajo pomemben življenjski cilj vsakega posameznika; ta cilj se kasneje spremeni v dolgoletno poklicanost in zavezanost temu ali onemu poklicu. Današnji razvoj družbe prinaša nove in nove oblike dejavnosti, zato si bomo v nadaljevanju ogledali nekaj splošnih zakonitosti, ki veljajo na tem področju.

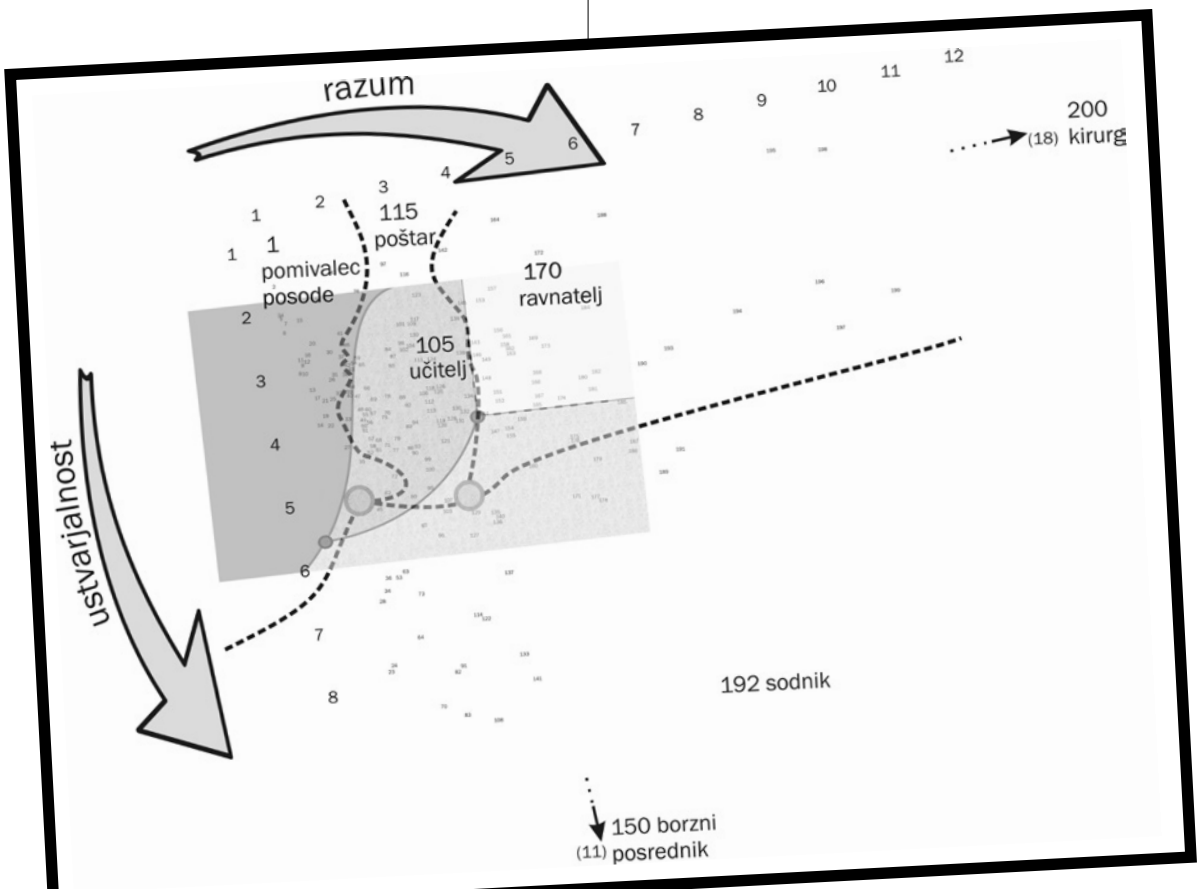
Dvesto poklicev[31] je na Sliko 11 umeščeno na podlagi dveh meril: višine dohodka posameznega poklica in možnosti napredovanja v njem. Izhodišče koordinatnega sistema je umeščeno levo zgoraj: v smeri od leve proti desni narašča dohodek, ki je pripisan posameznemu poklicu, v smeri od zgoraj navzdol pa naraščajo možnosti poklicnega napredovanja v njem.

Že na prvi pogled opazimo, da so meje med polji poklicnega diagrama presenetljivo skladne s polji starega diagrama, faznega diagrama vode, zemljevida celote in nenazadnje povsem verjetno tudi z osebnostnimi lastnosti posameznega poklicanega (ali celo na razpisu izbranega), naloženimi vplivi njegovega okolja in posledicami njegovega poprejšnjega delovanja.

28 V najzgodnejših obdobjih razvoja na zemlji ima življenje le dvodelno podobo: predniki in potomci so si genetsko povsem enaki. Pravzaprav le naključne mutacije lahko spreminjajo vire in povzročijo nadaljnji razvoj. Sicer zelo počasi, toda vendarle na moč zanesljivo.

29 http://sl.wikipedia.org/wiki/Trimurti (21. 2. 2014).

30 Filozofska razlaga Svete Trojice opisuje, da gre za tri različne Božje osebe, ki pa imajo isto duhovno substanco in zato vsi skupaj tvorijo enega Boga. http://sl.wikipedia.org/wiki/Sveta_Trojica (21. 2. 2014).



Slika 11: Dvesto najboljših poklicev in zemljevid celote[31]

Poklic pomivalca posode je postavljen v neposredno bližino relativnega izhodišča (1,1) in ima med predstavljenimi poklici najnižji dohodek ter le zanemarljive možnosti napredovanja. Dohodek ravnatelja v šoli je, na primer, označen s številko 172 in predstavlja petkratnik osnovnega zneska plače pomivalca posode. Na Sliki 11 so sorazmerno prikazani poklici do dvanajstkratnika osnovne plače, toda poklic s številko 200, torej kirurg, je oddaljen od izhodišča za celih osemnajst korakov osnovne plače. Njegov položaj je torej za pravilno sorazmerje potrebno pomakniti še precej daleč v desno smer, namreč v prostor, kjer je potrebno sprejemati vroče, nevarne in hudo usodne odločitve.

Možnosti plačnega napredovanja v posameznih poklicih so ponazorjene v navpični smeri. Poštar, katerega poklic je označen s številko 115, nima praktično prav nobenih možnosti napredovanja (a je njegova plača ovrednotena s faktorjem 3 glede na osnovno plačo pomivalca posode). Začetna plača učitelja v osnovni šoli, ki je označen s številko 105, se lahko med kariero poveča kar za trikrat in po tem kriteriju pomembno preseže možnosti napredovanja ravnatelja, ki ima sicer višjo plačo. In prav za poklicno napredovanje borznega posrednika (150) zmanjka prostora v navpični smeri – ali se je temu sploh mogoče čuditi ob trenutnem stanju družbene pogodbe v visokem kapitalizmu.

Razporeditev poklicev je skladna z zemljevidom celote. Glede na dolžino in zahtevnost šolanja lahko na levi strani najdemo

31 Dvesto najboljših poklicev 2013, urejenih po višini plače in napredovanju. Dostopno prek: http://www.careercast.com/jobs-rated/best-worst-jobs-2013 (7. 11. 2013). 1 pomivalec posode, 2 blagajnik, 3 služkinja, 4 varuh otrok, 5 natakar, 6 barman, 7 skrbnik domačih živali, 8 trgovec, 9 hišnik, 10 organizator rekreacije, 11 šofer, 12 taksist, 13 frizer, 14 okoljevarstvenik, 15 pomočnik medicinske sestre, 16 pomočnik osnovnošolskega učitelja, 17 varnostnik, 18 bančni uradnik, 19 tehnik na področju nevarnih snovi, 20 receptor, 21 krojač, 22 sestavljavec avtomobilov, 23 radijski ali tv novinar, 24 disk džokej, 25 mesar, 26 odpravnik pošte, 27 specialist za nego kože, 28 fotograf, 29 tajnik medicinskega oddelka, 30 mehanik natančnih delov, 31 deratizator, 32 tapetnik, 33 tehnik medicinske prve pomoči, 34 trener v fitnesu, 35 smetar, 36 davčni uradnik, 37 drvar, 38 delavec na oljni ploščadi, 39 optik, 40 medicinski tajnik, 41 vnašalec podatkov – tipkar, 42 mizar, 43 operator računalniško vodenih orodij, 44 kmetijski pospeševalec, 45 draguljar, 46 jeklarski gradbenik, 47 knjigovodja, 48 pleskar, 49 odčitovalec merilnih naprav, 50 gradbeni delavec pomočnik, 51 krovec, 52 popravljavec električnih naprav, 53 poročevalec za časopis, 54 varilec, 55 računalniški tehnik, 56 voznik avtobusa, 57 zobozdravstveni tehnik, 58 avtomobilski mehanik, 59 laboratorijski tehnik, 60 mornar, 61 steklar, 62 polagalec talnih oblog, 63 vojak, 64 radijski tehnik, 65 šofer tovornjaka, 66 stevard/esa, 67 nuklearni dekontaminator, 68 ličar, 69 paznik, 70 nepremičninski posrednik, 71 tesar, 72 pristaniški delavec, 73 koreograf, 74 medicinska sestra, 75 socialni delavec, 76 operater delovnih strojev, 77 voznik viličarja, 78 mehatronik, 79 delavec s pločevino, 80 duhovnik, 81 gasilec, 82 tržnik reklamnega prostora, 83 slikar, 84 strojnik, 85 poslovni sekretar, 86 organizator dogodkov, 87 arhitekturni risar, 88 pomočnik odvetnika, 89 zidar z opeko, 90 hotelski menedžer, 91 zavarovalniški agent, 92 vzgojni svetovalec, 93 vodovodar, 94 električar, 95 muzeolog kurator, 96 sodni pisar, 97 kadrovski sodelavec, 98 vzdrževalec električne opreme, 99 nabavni uslužbenec – intendant, 100 davčni uradnik, 101 igralec, 102 inženirski tehnik, 103 urednik publikacij, 104 stavbni inženir, 105 učitelj v osnovni šoli, 106 gradbeni nadzornik, 107 pogrebnik, 108 filmski in video urednik, 109 fotoreporter, 110 dietetik, 111 telefonski tehnik, 112 policist, 113 poklicni svetovalec, 114 grosistični prodajni zastopnik, 115 poštar, 116 pulmolog, 117 letalski mehanik, 118 knjižničar, 119 arheolog, 120 antropolog, 121 geodet, 122 pisatelj, 123 laborant v medicini, 124 elektronski tehnik, 125 zoolog, 126 ekonom, 127 kreditni posrednik, 128 socialni in družbeni organizator, 129 raziskovalec tržišča, 130 industrijski dizajner, 131 zavarovalniški svetovalec, 132 računovodja, 133 univerzitetni profesor, 134 tehnični pisec, 135 kmet, 136 živinorejec, 137 modni kreator, 138 medicinska sestra, 139 nadzornik varnosti, 140 zgodovinar, 141 kiropraktik, 142 oglaševalski direktor, 143 audiolog, 144 psiholog, 145 zobni higienik, 146 govorni patolog, 147 kemik, 148 biolog, 149 logistik, 150 borzni posrednik, 151 arhitekt, 152 računalniški programer, 153 poklicni terapevt, 154 sociolog, 155 statistik, 156 industrijski inženir, 157 gibalni terapevt, 158 gradbeni inženir, 159 spletni razvijalec, 160 konzulent podjetjem, 161 strojni inženir, 162 analitik računalniških sistemov, 163 okoljski inženir, 164 fiziolog, 165 veterinar, 166 geolog, 167 gradbeni delovodja, 168 biomedicinski inženir, 169 električni inženir, 170 ravnatelj v šoli, 171 spletni prodajni menedžer, 172 pomočnik zdravnika – višja medicinska sestra, 173 programski inženir, 174 meteorolog, 175 ekonomist, 176 zavarovalniški statistik aktuar, 177 vodja stikov z javnostmi, 178 optik, 179 astronom, 180 direktor nabave, 181 upravljavec človeških virov, 182 matematik, 183 jedrski inženir, 184 letalski inženir, 185 fizik, 186 letalski pilot, 187 finančni svetovalec, 188 farmacevt, 189 odvetnik, 190 nadzornik letalskega prometa, 191 ortoped, 192 sodnik, 193 naftni inženir, 194 zobozdravnik, 195 general v vojski, 196 višji izvršni direktor, 197 psihiater, 198 splošni zdravnik, 199 ortodont, 200 kirurg.

poklice, ki jim zadostuje največ srednja ali celo minimalna izobrazba,[32] na sredini poklice, ki praviloma zahtevajo visoko strokovno ali univerzitetno izobrazbo, na desni strani pa službe, za katere so nujne izrazite vodstvene sposobnosti; ta skupina poklicev običajno ni namenjena začetnikom na trgu dela. Glede na napredovanje pa lahko najdemo poklice, ki začetek kariere postavljajo sicer v območje »zemlje« ali »vode,« toda v nadaljevanju zahtevajo veliko mero samostojnosti oziroma ustvarjalnosti, da bi se nato v spodnjem, ustvarjalnem območju osvobodili do meja možnosti in priložnosti. Opozorimo še, da je desni spodnji kvadrat čisto prazen: velika moč se ne povezuje dobro z veliko ustvarjalno svobodo; po tem merilu ima še najbolj izpostavljen položaj poklic sodnika s številko 192.

V vodoravni smeri zlahka najdemo tesno povezavo z različnimi umskimi sposobnostmi posameznikov, ki so se (v skladu z njimi) odločili za ta ali oni poklic; tudi plača je v veliki meri sorazmerna z njimi in preglednica ima v tej dimenziji že na prvi pogled veliko napovedno veljavnost. V navpični smeri pa je mogoče spremljati povezanost med poklicnim napredovanjem in ustvarjalnimi sposobnostmi posameznikov, ki jih, na ta ali oni način, muze ljubijo.

Prilagojeno poimenovanje dveh dimenzij – razum in ustvarjalnost – ima v vodoravni smeri jasno povezavo s prej navedeno temperaturo, v navpični smeri pa s tlakom. Višja, kot je temperatura, hitreje se giblje razum in bolj narašča njegova moč; če pa delamo brez velikega zunanjega pritiska, lahko razvijemo večjo ustvarjalnost.

Tudi na diagramu poklicev se resničnost le težko ugleda med mnogimi zavajajočimi zunanjimi podobami. Pa vendar lahko opazimo, da je tudi poklicno področje jasno razdeljeno na tri dele, ki jih označujejo obvladovanje materije, ustvarjalnost idej in moč energije.

Čustva, motivacija in glasba

Kako boš koga vnel, če nisi sam gorel, pravijo.

Dimenzijam razuma in ustvarjalnosti je potrebno ob bok povsem enakopravno pristaviti še tretjo sestavino: čustva, ki usmerjajo energijo v dejavnosti. Če želite, da vam ljudje zgradijo ladjo, jih navdušite za potovanja, pravijo. In res samo razum ali samo ustvarjalnost – ali morda celo oboje skupaj – ne pomeni prav dosti, če manjka temeljno gibalo motivacijskih dejavnikov: človekova notranja čustvena motivacija. Šele vse tri sestavine skupaj oblikujejo želeno (in nujno) troedino celoto,[33] ki povzroči, da se začnejo stvari premikati, in na koncu se ideje ali cilji spremenijo v resničnost.

Na področje čustev in motivacije je umeščena tudi glasba kot celota, toda s svojo troedino naravo se lahko dotika vseh področij zemljevida celote. Oglejmo si, kako.

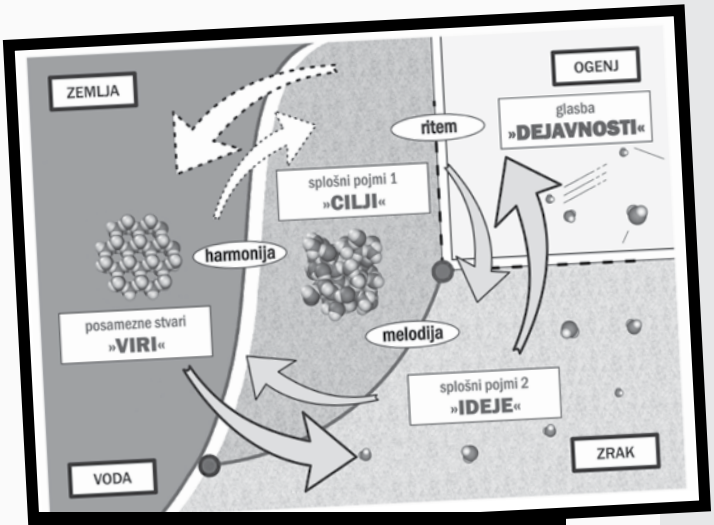
Tri področja glasbe

V knjigi Glasba in izobraževanje pravi Dmitri Borissovitch Kabalevski (1988, str. 21–23):

> *»Z glasbo sem se predvsem trudil v otrocih in mladostnikih vzbuditi jasno razumevanje in zavest, da glasba (kot tudi vse ostale umetnosti) ni le dodatek ali okrasek vsakdanjega življenja, ki ga je mogoče upoštevati ali spregledati v skladu s trenutnimi željami, temveč je sama po sebi pomemben del življenja v celoti in hkrati življenja vsakega posameznika.*
>
> *Pesem, ples in koračnica so tri osnovna področja glasbe, ki se vedno pojavljajo v najpreprostejših glasbenih oblikah in v najpreprostejših stilih, ki jih lahko razumejo tudi otroci v najzgodnejšem obdobju glasbenega razvoja. Pesmi, plesi in koračnice niso zgolj tri oblike in zvrsti glasbe, najbolj dostopne otrokom, temveč predstavljajo tri osnovne elemente glasbe: omogočajo povezavo med glasbeno umetnostjo in učenjem glasbe v šoli ter tako vzpostavljajo najtesnejši stik med učenjem in življenjem.«*

Naravno zaporedje razvoja glasbe ubira smer urinega kazalca: iz najbolj prvobitnih ritmov se oblikujejo melodije in več ubranih melodij skupaj oblikuje harmonijo. Ta zgradba se zdrobi in uniči le v posebno hudih časih, takrat muze počivajo; takrat se vse, kot pri zvezdah, v ognju začne znova.

Elementi glasbe so, kot lahko vidimo na Sliki 12, razmeščeni po celem zemljevidu celote. Ritem ureja čas in spodbuja stvari v gibanje, melodija združuje posamezne tone in z njimi predstavlja vsebino glasbenih sporočil (vemo, da je le melodijo mogoče avtorsko zaščititi), harmonija pa združuje in sestavlja



Slika 12: Posamezne stvari, splošni pojmi (prvi in drugi) ter glasba na zemljevidu celote

32 Seveda pa so, poleg navedenih dvesto poklicev, na svetu še tisoči manj uglednih, slabše plačanih, umeščenih na območje mrzlih vetrov trde in puste zemlje.

33 http://en.wikipedia.org/wiki/Antonio_Damasio,http://en.wikipedia.org/wiki/Insular_cortex (14. 4. 2014), http://en.wikipedia.org/wiki/Amygdala#Emotional_learning (14. 4. 2014).

posamezne melodije v sozvenečo celoto. Razvoj glasbenih elementov je skladen z naravnim razvojem stvari v vesolju, pri tem pa glasbeni elementi ostajajo med seboj neločljivo povezani – melodiji, na primer ni mogoče spremeniti ritma, ne da bi se spremenila tudi sama melodija.

Od posameznih stvari, torej v smeri urinega kazalca, ni mogoče neposredno prispeti do glasbe; zasilno povezavo zmoremo ustvariti le prek splošnih pojmov, toda le tistih, ki označujejo materialne zadeve; poprej so bili označeni s številko 1 in jih v razumski smeri potovanja običajno imenujemo cilji.

Glasba v šoli (in vrtcu)

Inštrument predstavlja za učenca materialni vir, učenec sam pa predstavlja za učitelja človeški vir, torej predmet poučevanja. S pomočjo učnih ciljev, na primer iz učnih načrtov, naj bi učenec uspešno prispel do glasbe. Ta smer potovanja poteka v zaprtem razumskem sistemu, vse je že domišljeno in zapisano in le z vztrajnim delom lahko učenec približa svojo glasbeno izvedbo velikim vzorom. Za ustvarjanje ni časa in ni prave priložnosti; Janko Jezovšek Jizou (2013, str. 30) nas opozarja: »Kot glasbenik se osvobodiš šele kasneje: ko se naučiš čim več modrosti, ki so jih postavili stari mojstri – včasih je najprej potrebno poznati celo tudi vse napake prednikov.«[34]

Mnoge znanstvene raziskave kažejo na področja človekovih dejavnosti, kjer ima glasba še posebej dober vpliv. Spodbuja, na primer, razvoj branja in besednega izražanja, uri spominske sposobnosti in motorične spretnosti, dobro se povezuje celo z obvladovanjem matematike ter podpira razvoj spoznavnih procesov ter inteligence. Prav tako je pomembna pri razvoju osebnostnih lastnosti: uravnava čustveno odzivanje in socialno vedenje ter odpravlja celo vedenjske motnje; razvija samozavest ter spodbuja motivacijo in učno storilnost nasploh.

V seznamih glasbenih koristi pa običajno ne najdemo ustvarjalnosti, na tem področju so znanstveniki še nekaj malega negotovi. Tudi v šoli današnjega časa si vsake vrste ustvarjanje najde prostor šele proti popoldnevu, med interesnimi dejavnostmi. Z ustvarjalnostjo so težave pri ocenjevanju in celo najboljše namere odpovedo pri zunanjih preverjanjih znanja. Ker pa danes šteje za vredno le tisto, kar dobro vpliva na oceno, je v šoli večina prostora in časa namenjena le znanstveni smeri potovanja. Tudi glasba v šoli (in vrtcu) mora biti resna, znanstvena in usmerjena v cilje – da bi morda še kakšna njena ura ne izginila iz predmetnika.

V svetu odraslih je enako: starši v službi večinoma izpolnjujemo cilje, ki jih je postavil nekdo drug in mnogim so zato prav otroci največji ustvarjalni dosežek v življenju. Potem pa se zgodba o ustvarjalnosti mnogokrat že začne ustavljati. Vsi živimo že celo svoje življenje v zahodnem svetu, rojeni smo v znanstven način razmišljanja in delovanja in v orkestru človek ne more igrati po svoje, če noče jeziti dirigenta.

Tudi za ustvarjalnost velja izrek Paula Veyna (1998,str.165): »Če človek ne vidi, da ne vidi, potem tudi ne vidi, da ne vidi.« A to ne more biti opravičilo: Slavoj Žižek[35] nas opozarja (in sedaj smo se vrnili k razmisleku o političnih odločitvah z začetka članka …), da celotno svetovno gospodarstvo temelji izključno v razporejanju in izkoriščanju bogastva, ki ga je ustvarila ustvarjalna manjšina. In ustvarjalnost se ne skriva samo v velikih in najbolj bleščečih rečeh, njena naloga je izpolnjena tudi s povsem vsakodnevnimi prizadevanji ljudi, ki si želijo izboljšati stvari (materijo, vire) v svojem dosegu – že zaradi svoje notranje človeške narave in potrebe postaviti se v bran časovni puščici razkroja in razpada.

In ustvarjanje je ena izmed redkih reči, ki jo ljudje delamo z veseljem, kajne?

RAZMISLEK IN PRIPOROČILO

Tempus imperfectum

Na Sliki 12 smo videli, da pri poslušanju glasbe, ki jo pospremi pogovor o glasbi, torej pri korakih »glasba → splošni pojmi → posamezne stvari« poteka potovanje večinoma brez velikih zapletov. Toda otroci bi si želeli glasbo tudi izvajati ter pri tem potovati proti glasbi v ustvarjalni smeri.[36] A splošna praksa, ki se je utrdila v znanstveni smeri družbenega razvoja v zadnjih stoletjih, jih proti glasbi usmerja prek ciljev in ta pot se ustvarjalnosti izogne v velikem loku. Namesto nje se vsakdo sreča z nalogo feniksa: zbrati, torej preigrati, dovolj glasbenega gradiva, da bi se z njim, najraje pod silnim pritiskom, v vročini ognja, lahko rodil kot nova glasbena zvezda.

Mnogi mladi ljudje so poklicani v svet glasbe, toda le redki so izbrani. Mnogim, res mnogim se pot konča pred velikim glasbenim ciljem – in se na svoji poti z (glasbeno) ustvarjalnostjo večinoma ne srečajo niti od daleč.

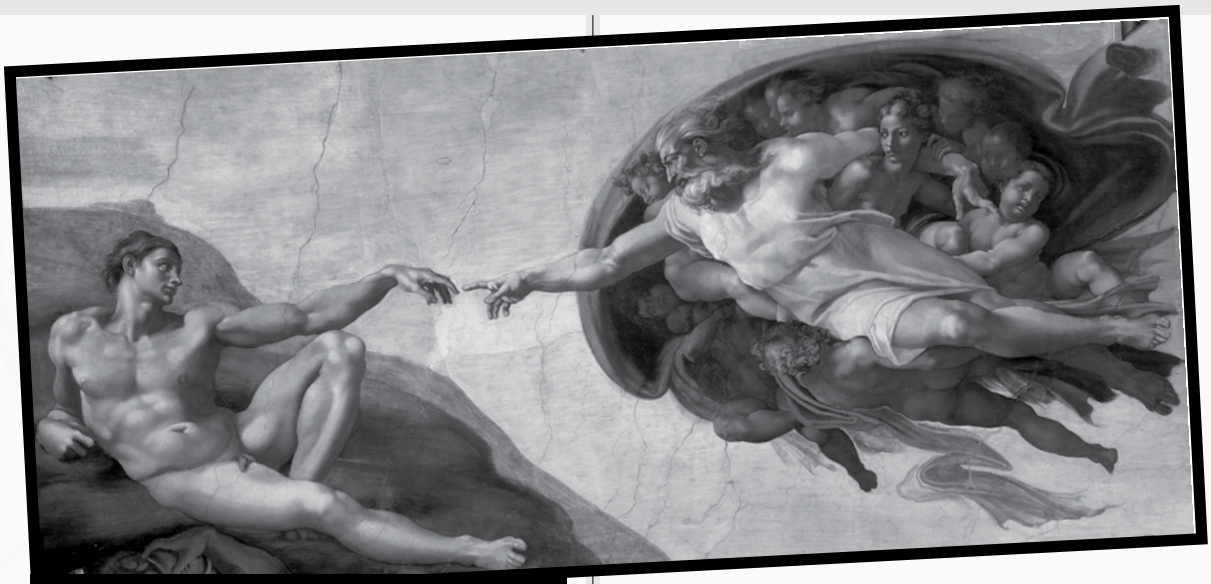
Tudi na drugih področjih je tako. Nepopoln čas, ki ga živimo, nas usmerja v črno-belo razmišljanje in v tej miselni shemi ni prostora za »tretjo pot.« Tudi to je razlog, da je Oscar Wilde izjavil že dobrih sto let nazaj: »Resnično živeti je najredkejša stvar na svetu. Večina ljudi obstaja, to je vse.«[37]

34 Tudi eno izmed najbolj uporabljanih zaporedij učnih ciljev, Bloomova taksonomija https://jf20.wikispaces.com/Beyond+the+Cool+in+the+Tool (11. 4. 2014) govori o ustvarjalnosti šele nekaj let, a je ta tudi v tej redakciji po vrstnem redu še vedno na zadnjem mestu. Do nje torej prideš, ko premagaš vse druge ovire. Morda nikoli.

35 Slavoj Žižek – First as Tragedy, Then as Farce. http://www.youtube.com/watch?v=cvakA-DF6Hc (20. 3. 2014).

36 Nekoč so bili vsi glasbeniki tudi skladatelji: igrali so največ kar svojo glasbo. Vloga komponistov in izvajalcev se je ločila z iznajdbo tiska.

37 »To live is the rarest thing in the world. Most exist, that is all.« Wilde, O., (1891). The Soul of Man under socialism (Človekova duša v socializmu). http://en.wikipedia.org/wiki/The_Soul_of_Man_under_Socialism (6. 3. 2014).



Slika 13: Michelangelo: Stvarjenje Adama[39] (izsek)

In res se mladi ljudje, hočeš nočeš, uklonijo običim navadam in rastejo ter odrastejo – v odrasle, ki le nekje globoko v sebi slutijo, da bi lahko bilo tudi drugače. Da bi lahko dosegli več in predvsem popolneje, če bi v življenju več potovali v ustvarjalni smeri.[38]

Tempus perfectum

Schopenhauerjevemu izreku lahko torej ob bok pristavimo še naslednje priporočilo:

Človek, ki začenja potovanje,

prvi naj korak, brez dvoma,

v ustvarjalno smer popelje.

Takšna pot pač ni od vseh najkrajša,

a ideja ravno prava

najprej dober cilj doseže.

Tempus perfectum!

38 In s tem nedvomno pomembno prispevali, ne samo k povečanju »bruto domačega proizvoda« http://sl.wikipedia.org/wiki/Kosmati_domači_proizvod (26. 3. 2014), temveč tudi k povečanju »Indeksa pravega napredka,« ki združuje ključne gospodarske, okoljske in družbene dejavnike v enoten okvir. http://genuineprogress.net/genuine-progress-indicator/ (26. 3. 2014).

39 Stvarjenje Adama. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b4/Michelangelo_-_Creation_of_Adam.jpg (3. 8. 2013).

#Viri

1. Bertalanffy, L. (1950). The Theory of Open Systems in Physic and Biology. *Science*. January 13, 1950, Vol. 111.
2. Beuermann, D. (2008). *»Prepoznavanje implicitnih glasbenih vrednot kot sredstvo za razvoj osnovnošolske glasbene ustvarjalnosti.«* Univerza v Ljubljani. Filozofska fakulteta, oddelek za psihologijo.
3. Beuermann, D. (2011). *»Celostna šola: proces sedmih izzivov.«* Ljubljana: Debora.
4. Beuermann, D. (2013). *Zrcalni nevroni – potovanje nazaj k naravi.* Zbornik prispevkov EDUvision 2013. Dostopno na http://www.eduvision.si/zbornik-prispevkov (pdf).
5. Hawking, S. W., (1994). *Kratka zgodovina časa.* Ljubljana: Društvo matematikov, fizikov in astronomov Slovenije.
6. Jezovšek Jizou, J., (2013). Ustvarja(j)mo svojo glasbo. *Glasba v šoli in vrtcu*, letnik XVII, št. 4. Ljubljana: Zavod RS za šolstvo.
7. Kabalevski, D. B. (1988). *Music and Education: Composer Writes About Musical Education.* UNESCO.
8. Plato (1995). *Država.* Ljubljana: Mihelač.
9. Schopenhauer, A. (v: Katz, R., *Contemplating Music.* (1987). Pendragon Press New York.
10. Tolkien, J. R. R. (2003). *Silmarillion.* Ljubljana: Založba Gnostica.
11. Veyne, P. (1998). *So Grki verjeli v svoje mite?* Ljubljana: *Cf.

Anka Slana

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta
anka.slana@psy.ff.uni-lj.si

Uporaba pristopov pomoči z glasbo pri učencih s primanjkljaji na posameznih področjih učenja

Povzetek

Pomoč z glasbo je hitro razvijajoča se oblika pomoči z umetnostjo, katere pristopov se prvenstveno poslužujejo strokovnjaki s področja psihosocialnega svetovanja, specialne pedagogike in rehabilitacije. V zadnjem času se vse bolj pojavlja tudi v okviru šolstva za dosego raznih vzgojno-izobraževalnih ciljev. Glasba je tesno vpeta v šolsko okolje in se v osnovnošolskem izobraževanju pojavlja v obliki predmeta glasbena umetnost, ki predstavlja obvezni del osnovnošolskega programa. To odpira široke možnosti uvedbe pristopov pomoči z glasbo v šolski prostor, saj na eni strani spodbuja razvoj učenčevih kognitivnih funkcij kot sta spomin in pozornost, hkrati pa pripomore h krepitvi psihološkega in socialnega blagostanja učencev. V članku se osredotočamo na možnosti uporabe pristopov pomoči z glasbo pri delu z učenci s primanjkljaji na posameznih področjih učenja v okviru treh vrst dodatne strokovne pomoči – pri svetovanju, pri premagovanju primanjkljajev, ovir oziroma motenj ter pri učni pomoči.

Ključne besede: *glasba, pomoč z glasbo, učenje, posebne potrebe, primanjkljaji na posameznih področjih učenja*

Using Musical Approaches to Help Pupils with Deficiencies in Individual Learning Areas

Abstract

Music therapy is a fast-growing form of therapy. Its approaches are mainly used by experts from the field of psycho-social counselling, special education and rehabilitation. Recently music therapy has also become more frequently employed in the school settings with the aim of supporting a number of educational goals. As music itself is intensly involved in the educational environment—a music course is a mandatory part of elementary education—, this widens the possibilities of using music therapy approaches in schools, where it both encourages the development of students' cognitive functions such as memory and attention, and helps to strengthen the psychological and social well-being of pupils. In this paper, we focus on how music therapy approaches can be used in work with students with learning disabilities in the context of three types of interventions: in counselling, in overcoming the specific learning disabilities, and through teaching assistance.

Key words*: music, music therapy, learning, special needs, specific learning disabilities*

Uvod

Pomoč z umetnostjo je hitro razvijajoča se, vendar v slovenskem prostoru še vedno precej nepoznana metoda pomoči. Njeni pristopi so se za dosego najrazličnejših ciljev izkazali kot izredno uporabni in se jih zato poslužujejo strokovnjaki z različnih področij — svetovalni delavci, specialni pedagogi, zdravniki, delovni terapevti in drugi. V zadnjem času se metod pomoči z umetnostjo poslužuje tudi vedno več strokovnih delavcev s področja šolstva, saj so učinkovite pri doseganju različnih vzgojno izobraževalnih namenov in ciljev. Z glasbenimi dejavnostmi lahko pri učencih spodbujamo njihove kognitivne sposobnosti, kot so pozornost, koncentracija, spomin, jezikovno izražanje, razumevanje in druge (Furlan, 2005; Oblak idr., 2004). Poleg izboljšanja kognitivnih sposobnosti pa učinki pomoči z glasbo segajo dlje, saj prispevajo tudi k izboljševanju ostalih aspektov življenja otrok in mladostnikov. Spodbujajo pozitivno razpoloženje, razvoj motoričnih in psihosocialnih sposobnosti, krepijo samozavest, pomagajo pri vzpostavljanju dobrega odnosa med učencem in strokovnim delavcem, pripomorejo pa tudi k odkrivanju morebitnih talentov otrok (Bernatzky idr., 2011; Oblak idr., 2004; Sekles, 1996 v Furlan, 2005). Proces pomoči z glasbo se odvija v sproščenem okolju v prisotnosti glasbe, ki učence stimulira in motivira za učenje, izboljšuje razne njihove sposobnosti ter pripomore k izražanju samih sebe. Pomoč z glasbo se torej poleg urjenja kognitivnih sposobnosti spusti tudi na bistvenejše ravni človekove osebnosti in ga usmerja pri socialnem in osebnostnem razvoju.

Namen tega članka je osvetliti, kako lahko metode pomoči z glasbo prenesemo v šolsko okolje, pri čemer se bomo osredotočili predvsem na učence s posebnimi potrebami, natančneje, na učence s primanjkljaji na posameznih področjih učenja. Skozi članek bomo predstavili koncept pomoči z glasbo in izpostavili nekaj osnovnih oblik ter se osredotočili na povezanost šolskega okolja z glasbo. Izpostavili bomo nekaj možnih metod in tehnik pomoči z glasbo pri delu z učenci s primanjkljaji na posameznih področjih učenja ter na koncu predstavili nekaj konkretnih predlogov za tovrstno delo.

Kdo so učenci s primanjkljaji na posameznih področjih učenja?

Trenutno veljaven Zakon o usmerjanju otrok s posebnimi potrebami (ZUOPP-1, Ur. l. RS, Št. 003-02-7/2011-3) opredeljuje naslednje skupine otrok s posebnimi potrebami: otroci z motnjami v duševnem razvoju, slepi in slabovidni otroci oziroma otroci z okvaro vidne funkcije, gluhi in naglušni, otroci z govorno-jezikovnimi motnjami, gibalno ovirani otroci, dolgotrajno bolni otroci, otroci s primanjkljaji na posameznih področjih učenja, otroci z avtističnimi motnjami in otroci s čustvenimi in vedenjskimi motnjami. Zakon otroke, ki imajo hkrati več primanjkljajev, motenj ali ovir, opredeljuje kot otroci z več motnjami (ZRSS, 2014a).

Primanjkljaji na posameznih področjih učenja (PPPU) so del težjih specifičnih učnih težav. Pri specifičnih učnih težavah gre za zaostanek v zgodnjem razvoju in/ali težave na enem ali več področjih: pozornost, pomnjenje, mišljenje, koordinacija, govor in jezik, branje, pisanje, pravopis, računanje (ZRSS, 2014b). Lahko so posledica »nižjih intelektualnih sposobnosti, pomanjkljive učne motivacije, drugojezičnosti, večjezičnosti in socialno-kulturne drugačnosti, socialno-ekonomske oviranosti in ogroženosti, nespodbudnega okolja ali motenj na področju čustvovanja (depresija, anksioznost)« (Korene, 2010, str. 85).

Med specifične učne težave uvrščamo 1) specifične bralno-napisovalne težave (disleksija, disgrafija, disortografija), 2) specifične učne težave pri matematiki (specifične aritmetične učne težave, diskalkulija), 3) dispraksijo – razvojno motnjo koordinacije, 4) motnje pozornosti in koncentracije (s hiperaktivnostjo ali brez nje) (Korene, 2010). Kriteriji za diagnosticiranje učencev s PPPU so poleg učnega neuspeha, ki je nujen pogoj, med ostalimi tudi slabša učinkovitost učenja zaradi pomanjkljivih kognitivnih in metakognitivnih strategij, motnje tempa učenja in motnje v psiholoških procesih (spomin, pozornost, jezikovno procesiranje …) (ZRSS, 2014b). Kljub temu da imajo učenci s PPPU pogosto povprečne, neredko nadpovprečne intelektualne sposobnosti, težave pri usvajanju učne snovi ne odražajo le težav v šolskem neuspehu, pri ocenah, temveč njihove posledice segajo veliko dlje. Takšne težave imajo obremenjujoč vpliv na celostni razvoj otrok in mladostnikov, na njihovo samozavest, čustvovanje in vsesplošno počutje kot tudi socialno integracijo (ZRSS, 2014b).

Učenci s PPPU so v osnovnošolskem kot tudi v srednješolskem izobraževanju upravičeni do prilagojenih oblik in metod dela v procesu poučevanja, dodatna strokovna pomoč pa se navadno izvaja v obsegu ene do treh ur tedensko (Korene, 2010). Izvajalci dodatne strokovne pomoči (učitelji, specialni in socialni pedagogi oz. drugi strokovni delavci) se lahko v tem času za dosego zadanih ciljev poslužujejo raznih metodoloških pristopov, tudi pomoči z glasbo, ki se ji bomo posvetili v naslednjem poglavju.

Kaj je pomoč z glasbo?

Glasba je temeljni aspekt človekove izkušnje in je tesno povezana z našim notranjim motivom, ki je globoko vtisnjen v vse kulture. Ni presenetljivo, da je glasba prisotna v številnih

modernih človekovih okoljih. Služi nam, da se zamotimo pri vsakodnevnih opravilih, predstavlja ozadje v nakupovalnih središčih, je neločljivo povezana s filmi ... Glasba je torej nekaj posebnega, saj se pojavlja ob mnogih pomembnih dogodkih življenja, porokah in pogrebih. Obdaja nas skoraj na vsakem koraku. Čeravno je mnogokrat niti ne opazimo, nas pogosto stimulira. Sama izpostavljenost glasbi, kot tudi aktivnejše poslušanje glasbe pa še ni pomoč z glasbo, temveč zgolj glasbena stimulacija (Bernatzky idr., 2011).

V nasprotju z glasbeno stimulacijo je pomoč z glasbo »rezultat namernega in kontroliranega postopka – sistematičnega protokola, katerega učinki so lahko formalno preverjeni« (Bernatzky idr., 2011, str. 1990). Pri pomoči z glasbo gre torej za načrtovan proces, katerega rezultati so preverljivi. Furlan (2005) glasbo v okviru pristopov pomoči z glasbo opredeljuje kot medij, ki ima razne terapevtske učinke. Pomoč z glasbo je tako »znanost uporabe glasbe kot terapevtskega sredstva za izboljševanje kakovosti življenja in je edinstven proces, saj ponuja alternativno obliko neverbalne komunikacije po glasbenem mediju, obenem pa združuje oba vidika – verbalni in neverbalni« (Furlan, 2005, str. 86). Svetovno združenje za pomoč z glasbo (World Federation of Music Therapy, 2010 v Bernatzky idr., 2011, str. 1990) v ospredje pomoči z glasbo postavlja uporabo specifičnih glasbenih elementov, kot so zvok, ritem, melodija, harmonija, dinamika in tempo, ki človeku pomagajo pri vzpostavljanju pozitivnih interakcij z okoljem, izboljševanju emocionalnih ali kognitivnih stanj ter blagodejno vplivajo na fizično počutje posameznika in s tem na boljšo kvaliteto življenja. Pomoč z glasbo je torej učinkovito sredstvo za dosego različnih ciljev, od katerih pa so odvisni specifični pristopi, ki jih pri tem uporabljamo.

Pristopi pomoči z glasbo

Splošno gledano so pristopi pomoči z glasbo deljeni med *receptivne in aktivne. Receptivna pomoč z glasbo* navadno spremlja ostale vrste pomoči in terapij, v katere se vključuje glasba, ki jo pacient oz. obravnavana oseba izbere s pomočjo terapevta. »Glasbene intervencije so navadno izbrane zato, da prebudijo določene emocije, ki omogočajo, da pacient lažje dostopa in prikliče spomine, hkrati pa s ciljem razumevanja razišče vlogo teh spominov v njegovih trenutnih okoliščinah« (Bernatzky idr., 2011, str. 1991). *Aktivna pomoč z glasbo* se pomembno razlikuje od receptivne, saj poleg pacienta zahteva še usposobljenega glasbenega terapevta, da skupaj z njim ustvarja glasbo, včasih pa tudi telesne gibe. Terapevt spodbuja pacienta k improviziranju, tako da skupaj pojeta in igrata inštrumente, ali pa se gibljeta po glasbi. Namen aktivnega pristopa je predvsem vplivanje na čustvovanje osebe. Ena izmed pomembnih razlik v obeh pristopih je, da receptivni pristop pomoči z glasbo spodbuja pacienta, da se spominja preteklih dogodkov, med tem ko pri aktivnem pacient sam ustvarja glasbo in s tem nove izkušnje, namesto da se spominja preteklih (Bernatzky idr., 2011).

Medtem ko Bernatzky idr. (2011) razlikujejo med aktivnim in receptivnim pristopom pomoči z glasbo, Schalkwijk (1994) izraz pomoč z glasbo uporablja pri označevanju treh oblik pomoči z glasbo: 1) *glasbene dejavnosti,* 2) *specialne glasbene dejavnosti* in 3) *glasbeno terapijo*. Glasbene dejavnosti se nanašajo na skupinske načine glasbenega udejstvovanja, katerih glavni namen ni izobraževanje na glasbenem področju. Sem sodi petje v zboru, igranje v orkestru, sodelovanje v muzikalu. Pri glasbenih dejavnostih se ne oblikujejo specifični individualni smotri, vendar pa imajo te velik pomen za občutek zadovoljstva osebe, ki je v njih vključena, saj krepijo in razvijajo samozaupanje, navajajo jo na red in prilagajanje skupnemu načrtu in pravilom. V kontekstu šolstva igra pri glasbenih dejavnostih pomembno vlogo učitelj (Kuzma, 2005).

Specialne glasbene dejavnosti so lahko skupinske ali individualne. Tudi pri teh dejavnostih se oseba skuša nečesa naučiti, vendar se to ne nanaša na glasbene vsebine. Gre za učenje skozi glasbo, katerega bistvo je razvijanje raznih sposobnosti in spretnosti; pridobivanje glasbenih kompetenc je pri tem drugotnega pomena. Pomembno je, da je dejavnost za osebo prijetna, saj jo spodbuja k razvijanju zbranosti, spoznavanju metod in tehnik uspešnega učenja in sprostitvenih tehnik, učenju pravil ustreznega obnašanja ter urjenju komunikacijskih spretnosti (Schalkwijk, 1994). Prek tovrstnih glasbenih dejavnosti se oseba uči ustreznega vedenja in gradi temelje za pozitivno samopodobo (Ortner, 1995 v Kuzma, 2005). Ena izmed dejavnosti, ki sodi v ta sklop, je npr. učenje poštevanke (petje poštevanke ob za to prirejeni pesmi) (Kuzma, 2005).

Tretja vrsta oblike pomoči po Shawljiku (1994) je glasbena terapija, ciljno usmerjena dejavnost, ki se navadno izvaja na individualni ravni. Pri glasbeni terapiji je bistven terapevtski proces, glasbeni rezultat pa nima vloge. Bolj kot je terapevtovo delo usmerjeno v proces izvajanja glasbene terapije, manj pomembne so ustaljene tehnike, vedno bolj pa v ospredje prihaja glasbena improvizacija. Ena izmed pomembnih predpostavk glasbene terapije je, da se bodo težave, ki pestijo osebo, same izrazile prek skupnega ustvarjanja glasbe s terapevtom.

Pristope pri pomoči z glasbo je torej na eni strani možno deliti na receptivne in aktivne (Bernatzky idr., 2011) in na glasbene dejavnosti, specifične glasbene dejavnosti ter glasbeno terapijo (Schalkwijk, 1994) na drugi. Preden se posvetimo vprašanju, kako je posamezne pristope mogoče aplicirati v prakso ter jih uporabiti pri delu z učenci, si najprej oglejmo, kakšno vlogo ima glasba v šolskem okolju.

Kako je glasba vpeta v šolstvo?

V vzgojno-izobraževalnem programu za osnovne šole se glasbena umetnost pojavlja kot poseben predmet, kar kaže na to, da zaseda posebno mesto tudi v šolskem prostoru. Glasbena umetnost predstavlja del obveznega učnega načrta v osnovnem šolstvu v Sloveniji, čeprav se skozi šolanje število ur glasbe skozi leta zmanjšuje. Največ, 2 uri tedensko, se je izvaja v prvem vzgojno-izobraževalnem obdobju (Holcar idr., 2011). Učni načrt za glasbeno umetnost (Holcar idr., 2011) med splošne cilje izpostavlja tudi »spodbujanje doživljanja in izražanja glasbe z glasbenimi dejavnostmi (poslušanje, izvajanje, ustvarjanje) ter drugih izraznih sredstev in medijev; vzbujanje radovednosti ter razvijanje interesa in aktivnega odnosa do glasbe; […] razvijanje kritične presoje in vrednotenja glasbe; spodbujanje estetskega razvoja z dejavnostmi glasbenega izvajanja, poslušanja in ustvarjanja; […] razvijanje glasbenih sposobnosti in spretnosti z aktivnimi oblikami in metodami dela; razvijanje sporazumevanja in komuniciranja v glasbenem jeziku; gibalno-rajalno, plesno, likovno in besedno izražanje glasbenih doživetij in predstav; […] razvijanje smiselne in kritične uporabe sodobne tehnologije; spoznavanje učinka in uporabnost glasbenih dejavnosti kot sprostitvenih tehnik za telo in duha (glasbena terapija); razvijanje čustvene inteligentnosti kot temeljnega pogoja za učenje ter čustveno-socialno zrelost otrok« (Holcar idr., 2011, str. 5). Ti cilji se v veliki meri nanašajo na kognitivni in čustveni razvoj otroka in mladostnika (spodbujanje doživljanja in izražanja glasbe, razvijanje glasbenih sposobnosti in spretnosti, razvijanje čustvene inteligntnosti ...), poudarjajo vzgojno moč glasbe (razvijanje kritične presoje in vrednotenja glasbe, razvijanje kritične uporabe sodobne tehnologije …), prav tako pa se naslanjajo na cilje pristopov pomoči z glasbo (spoznavanje učinka in uporabnost glasbenih dejavnosti kot sprostitvenih tehnik za telo in duha). Kljub temu da se izobraževanja v glasbenih šolah udeležuje le del šoloobveznih otrok, je na tem mestu vredno izpostaviti tudi dva vzgojno-izobraževalna cilja glasbenih šol, ki jih ureja Zakon o glasbenih šolah (ZGlas, Ur. l. RS št. 81/06, uradno prečiščeno besedilo) in se nanašata na psihološke in socialne aspekte razvoja posameznika: omogočanje osebnostnega razvoja učencev v skladu z njihovimi sposobnostmi in zakonitostmi razvoja ter vzgajanje za medsebojno strpnost, spoštovanje drugačnosti in sodelovanja z drugimi. Omenjeni cilji skupno izpostavljajo, da cilj glasbene umetnosti ni le glasba, temveč, da so bistvenega pomena tudi ostali vzgojni učinki (omogočanje osebnostnega razvoja, spodbujanje medsebojne strpnosti …), ki jih je potrebno udejanjati tudi v šolskem prostoru.

Glasbena umetnost in pomoč z glasbo morda na prvi pogled nimata veliko skupnega, vendar sta v mnogočem del druga druge. Dober glasbeni pedagog zagotovo sledi načelom in procesom pomoči z glasbo, čeprav se jih morda ne zaveda popolnoma. Tako tudi dober izvajalec pomoči z glasbo, npr. glasbeni terapevt, sledi mnogim praksam glasbene umetnosti. »Pomoč z glasbo in glasbeno umetnost lahko najbolje razlikuje dejstvo, da se glasbeni terapevt ukvarja predvsem s spodbujanjem sprememb v vedenju in ne s perfekcijo glasbenega prizadevanja. Nasprotje temu je glasbeni pedagog. Karakteristike pacientov se skoraj vedno pomembno razlikujejo od študentov. Glasbeni terapevt je torej bolj občutljiv na neglasbeno vedenje otroka, glasbeni pedagog pa na glasbeno vedenje otroka« (Wilson, 1968, str. 293).

Glasba je torej tesno vpeta v šolski prostor. Kot šolski predmet ponuja ogromno možnosti za medpredmetne povezave, saj se povezuje z mnogimi področji iz šolskega programa (Holcar idr., 2011), zaradi česar ima velik potencial pri delu z učenci na posameznih področjih učenja. Možnostim uporabe pristopov pomoči z umetnostjo pri učencih s PPPU se bomo posvetili v naslednjem poglavju.

Kako lahko pomoč z glasbo pripomore k razvoju učencev s primanjkljaji na posameznih področjih učenja?

Zakon (ZUOPP-1, Ur. l. RS, Št. 003-02-7/2011-3) predvideva tri oblike dodatne strokovne pomoči, ki pripada učencem s posebnimi potrebami. Pomoč se lahko izvaja kot 1) svetovalna storitev, 2) pomoč za premagovanje primanjkljajev, ovir oziroma motenj ter 3) učna pomoč. V nadaljevanju si bomo ogledali možnosti izvajanja pomoči z glasbo glede na možna področja izvajanja dodatne strokovne pomoči. Najprej se bomo osredotočili na to, kako lahko s pristopi pomoči z glasbo izvajamo svetovalno storitev, saj so čustvene in socialne težave pogosto spremljevalke PPPU. V nadaljevanju bomo predstavili nekaj možnosti, kako z glasbenimi dejavnostmi spodbujamo premagovanje primanjkljajev, ovir oziroma motenj, torej izboljšujemo splošne kognitivne sposobnosti, na koncu pa se osredotočili na učno pomoč oz. kako lahko s pomočjo glasbe učenca naučimo določene zahtevane snovi.

Svetovalna storitev

Težave učencev s PPPU navadno niso omejene le na posamezen primanjkljaj, ampak se jim mnogokrat, kot že omenjeno, pridružujejo težave v psihosocialnem razvoju posameznika – šibka samozavest, pomanjkanje volje, težave v čustvovanju in vedenju ter druge. V takšnih primerih je pomemben korak dodatne strokovne pomoči svetovalna storitev, kjer svetovalni delavec skupaj z učencem gradi na pozitivnem odnosu in varnem okolju ter predeluje morebitne čustvene in vedenjske težave. Prednost glasbe pred ostalimi pogosto uporabljenimi

terapevtskimi tehnikami je, da mnogokrat učinkovito pripomore k motivaciji, ki je nujen pogoj za kakršenkoli napredek (Korenjak, 2008). Prek nje lahko na igriv in motivirajoč način pri posamezniku razvijamo zelo pomembne sposobnosti (Knoll in Knoll, 2008). Glasba lahko vpliva na zdravo počutje, spodbuja razpoloženje in čustvene reakcije (pomirja, aktivira, omogoča stike) (Oblak idr., 2004) in je ustrezna za vzpostavitev primernega terapevtskega okolja, še preden z učencem začnemo delati na specifičnih učnih ciljih.

Sodobne raziskave kažejo, da glasba močno stimulira socialne in emocionalne procese, ki pozitivno vplivajo na razpoloženje. Pozitivno razpoloženje pa se odraža tudi pri zdravju človeka (Bernatzky idr., 2011). K vzpostavitvi primernega in varnega svetovalnega okolja lahko pripomore že sam izbor glasbe, ki je učencu všeč. Učenec skupaj s svetovalnim delavcem diskutira o glasbi, ki mu je všeč, in išče razloge, zakaj mu je všeč. Svetovalec pri tem učencu daje podporo in ga spodbuja, da najde sebi primerno glasbo, ki jo nato skupaj z njim aktivno posluša. V tem okviru govorimo o receptivni obliki pomoči z glasbo. Kljub temu da so učinki receptivne oblike pomoči z glasbo precej učinkoviti, pri vzpostavljanju primernega terapevtskega razpoloženja in varnega ter stimulirajočega okolja pa sodobni zahodni koncepti pomoči z glasbo predvidevajo, da ni poslušanje glasbe tisto, ki primarno izboljšuje razne funkcije, temveč glasbena aktivnost. V zahodnem svetu je opaziti upad receptivnih oblik pomoči z glasbo in povečanje aktivnih, v katerih se uporabljajo predvsem metode svobodne improvizacije.

Ena izmed metod pomoči z glasbo, ki je primerna v okviru svetovalnega procesa, je ustvarjanje pesmi. Pesmi so rezultat dolgega procesa med svetovalcem in učencem, med katerim se lahko pojavi veliko pomembnih terapevtskih procesov. Ta metoda je primerna za učence, ki imajo težave z izražanjem čustev in strahov (Knoll in Knoll, 2008) in je primerna za začetek svetovalnega procesa, še preden pri učencu nadaljujemo s cilji, kot so odpravljanje in izboljševanje primanjkljajev na posameznih področjih učenja.

Pomoč za premagovanje primanjkljajev, ovir oziroma motenj

Kot že omenjeno, so specifične učne težave pogosto posledica ene ali več motenj v kognitivnem sistemu osebe. Pomoč z glasbo lahko ob rednem uporabljanju njenih metod spodbuja razvoj raznih kognitivnih funkcij oziroma pomaga pri premagovanju primanjkljajev, ovir in motenj. Aktivna glasbena zaznava in doživljanje namreč vplivata na kakovost splošne zbranosti, spodbujata kreativno mišljenje ter razvijata analitično mišljenje (Oblak idr., 2004). Z metodami pomoči z glasbo lahko krepimo kognitivne funkcije, kot so spomin, pozornost, jezik, izvršilne funkcije, prostorsko procesiranje, motorična kontrola (vključno z govorom), abstraktno mišljenje, učenje in reševanje problemov (Bernatzky idr., 2011; Oblak idr., 2004; Furlan, 2005).

Primerna metoda za premagovanje primanjkljajev, ovir oz. motenj so inštrumentalne dejavnosti (Boxill, 1989) – oblika naučenega prilagodljivega vedenja prek medija glasbenega inštrumenta –, s pomočjo katerih otrok začne bolj organizirano porabljati svojo neizrabljeno in neusmerjeno energijo. Uporaba inštrumenta v okviru pomoči z glasbo spodbuja predvsem ritmično-gibalne spretnosti, govor, ki omogoča lažjo komunikacijo in posledično socialno integracijo, neobremenjeno pridobivanje znanja, krepitev zbranosti in pozornosti, samozaupanje (Furlan, 2005). Sekles (1996 v Furlan, 2005) trdi, da uporaba inštrumenta pozitivno deluje na razvoj gibalnih spretnosti, saj izboljšuje telesno držo, senzorno-motorične spretnosti, poleg tega pa tudi pozornost in obvladovanje. Inštrumentalna igra je hkrati oblika socialne dejavnosti, ob kateri se krepijo govorne in komunikacijske spretnosti in jo je mogoče uporabiti tudi za doseganje psihosocialnih ciljev (Furlan, 2005). Inštrumentalna igra s klavirjem izboljšuje koordinacijo, prostorsko organizacijo, sekvencioniranje, senzorno integracijo (vizualno-avditivno), prstno diferenciacijo, ustvarjalnost, iniciativnost, samostojnost, zbranost, pozornost in nenazadnje pozitivno samopodobo. Kot taka je inštrumentalna igra učinkovita pri spodbujanju splošnih kognitivnih sposobnosti (Furlan, 2005).

Učna pomoč

Med specifične učne težave se uvrščajo (Korene, 2010) specifične bralno-napisovalne težave, specifične učne težave pri matematiki, razvojna motnja koordinacije in motnje pozornosti in koncentracije (s hiperaktivnostjo ali brez nje). Glasba je lahko učinkovita pri vseh štirih sklopih težav. Pesemski program npr. približuje »zakladnico mladinske poezije in utrjuje njene pojme« (Oblak idr., 2004, str. 29), kar lahko pripomore k bralno-napisovalnemu razvoju. Petje s primerno tehniko vpliva na kakovost izgovarjave, kar ravno tako izboljšuje bralni razvoj, hkrati pa pripomore k boljši koordinaciji obraznih mišic. Pri izboljševanju koordinacije lahko pomembno vlogo odigra inštrumentalna igra in gibanje učenca ob glasbi, saj izboljšuje gibalno spretnost (Holcar idr., 2011). Podrobneje si poglejmo omenjene štiri sklope specifičnih učnih težav in nekaj metod in tehnik pomoči z glasbo.

Specifično bralno-napisovalne težave

Najbolj pogost predstavnik bralno-napisovalnih težav je disleksija. Pojavlja se v različnih oblikah, v splošnem pa predstavlja nevrofiziološko stanje, kjer so moteni procesi predelovanja jezikovnih informacij. Posameznika s to motnjo je moč hitro prepoznati po težavah z branjem. Disleksija ni posledica nižjih intelektualnih sposobnosti ali nespodbudnega okolja, kljub temu

da se lahko pojavi hkrati s tem. Pogosto se ji pridružujejo še težave s pozornostjo, s simboli in računanjem. Osebe z disleksijo so mnogokrat izredno ustvarjalne in inovativne, močne so na področju športa, umetnosti, arhitekture in drugih. Kljub temu pa mnoge zaradi nenehnega doživljanja neuspehov svojih talentov ne odkrijejo ali ne izkoristijo (Korene, 2010). Najpogostejše specifične bralno-napisovalne težave se pojavljajo na področjih fonološkega procesiranja, branja, pisanja, ustnega in pisnega izražanja. Ker osebe s takšnimi primanjkljaji pogosto razmišljajo v obliki slik in ne s pomočjo verbalnega izražanja, njihove težave nastopajo tudi na področjih prostorske orientacije in organizacije, pomnjenja in priklica informacij in dejstev, predelovanja informacij, matematike, tujega jezika (Korene, 2010).

Ob bralno-napisovalnih težavah je lahko učinkovita uporaba specialnih glasbenih dejavnosti (Levine in Levine, 1998). Z njimi si učenec širi besedni zaklad, se uči stavčnih struktur, slovničnih prvin, razvrščanja, obvladovanja številčnega koncepta (Furlan, 2005). Učencu, ki ima takšne težave, lahko pripravimo preproste pesmi, katerih vsebina bo zajemala določeno učno snov. Npr. če si učenec ne more zapomniti vprašalnic za sklanjatve, saj ima težave pri pomnjenju informacij, lahko vprašalnice na domiseln način uporabimo v rimah. Učenci imajo navadno precej manj težav s pomnjenjem besedil pesmi, saj se ob priklicu informacij osredotočajo tudi na melodijo in ritem pesmi, kar navadno stimulira njihov kognitivni aparat do te mere, da se spomnijo tudi besedila, iz katerega nato razberejo iskano informacijo.

Petje lahko v začetni fazi vključuje tudi branje in je zato primerno pri odpravljanju težav z disleksijo. Pomoč z glasbo lahko deluje tudi v obratni smeri, pri težavah s pisanjem. Možna metoda je zapisovanje besedila določene pesmi. Namesto da učencu pripravimo suhoparni narek, ga lahko motiviramo z glasbenim narekom. Učencu bo tako morda lažje zapisati določene besede in več zaporednih besed v stavku, s čemer bi sicer imel težave, saj se ne bo osredotočil le na besedni vidik nareka, vendar bo hkrati zaznal tudi ritem in melodijo glasbe, ki mu bosta pri priklicu predstavljala signala za aktivacijo določenega spomina.

Tudi petje je odlična tehnika, s katero se da uriti fonološko procesiranje, kadar ima učenec težave z združevanjem glasov v zloge in teh v besede. Mnogo učencev ima v sklopu fonološkega procesiranja težave z zavedanjem in oblikovanjem rim. Izpostavljenost pesmim in pogostemu petju lahko vzbuja občutek za gradnjo in zaznavo rim.

Specifične učne težave pri matematiki

V grobem jih delimo na diskalkulijo in specifične aritmetične učne težave, »ki so povezane s slabšim semantičnim spominom (priklic aritmetičnih dejstev), aritmetičnimi proceduralnimi težavami (slabši in nepopolni aritmetični postopki) in vizualno-prostorskimi težavami (neustrezno predstavljanje in razlaga informacij)« (Korene, 2010, str. 89). Diskalkulija je navadno opažena že v ranem otroštvu, ko se otrok sreča z osnovnimi računskimi operacijami. Kot motnja se pojavlja sama ali pa skupaj z drugimi primanjkljaji, npr. disleksijo.

Najpogostejše težave v sklopu težav pri matematiki so težave z dojemanjem števil, težave s štetjem, parafazične substitucije (učenec pri branju, pisanju ali računanju nepravilno uporablja števila in jih zamenjuje), perserveracije (učenec vztraja pri določeni strategiji pri različnih tipih nalog, čeprav niso primerne), napačno pisanje števil (vrstnega reda števk), težave s priklicem aritmetičnih dejstev, težave z »usvajanjem, pomnjenjem in priklicem različnih postopkov« (Korene, 2010, str. 89), težave pri upoštevanju postopka (preskakovanje delov postopka), oteženo pomnjenje večjega niza številk (npr. telefonske številke).

Pristopi pomoči z glasbo so lahko uporabni tudi pri matematičnih težavah. Morda nekoliko manj pri specifičnih aritmetičnih težavah, vendar so kljub temu učinkoviti pri pomnjenju določenih postopkov reševanja problemov. Kot je omenjeno v prejšnjem podpoglavju, bi petje pesmi s primerno vsebino tudi tukaj lahko imelo pozitivne učinke. Predvsem učinkovite pri težavah s štetjem, pomnjenju poštevanke in oteženem pomnjenju večjega niza številk, so specialne glasbene dejavnosti. Izvajalec strokovne pomoči lahko z malo domišljije sestavi pesem, ki bo vsebovala potrebne informacije, hkrati pa jo lahko opremi z raznimi gibi. Npr. če ima otrok težave pri štetju, si lahko hitro izmislimo konjička, ki ob štetju s kopiti udarja ob tla, in ga upodobimo v pesmi.

Drugi način pomoči z glasbo, ki bi lahko pomembno prispeval k usvajanju številskega koncepta, je inštrumentalna igra, ki smo jo že podrobneje predstavili v enem izmed prejšnjih poglavij. Posebej uporaben medij je boben. S pomočjo bobna lahko učenca učimo šteti (udarci po bobnih) in tudi seštevati (če najprej udarimo trikrat in nato dvakrat, je to skupaj pet udarcev). Za računsko operacijo, kot je odštevanje, je primernejši inštrument klavir, kjer lahko določimo izhodiščno tipko (tako kot na številski premici), nato pa se pomikamo po tipkah gor ali dol in s pomočjo tega štejemo, seštevamo in odštevamo.

Dispraksija – razvojna motnja koordinacije

Težave z motnjo koordinacije se, tako kot ostali primanjkljaji, navadno pričnejo pojavljati že zelo zgodaj. Vidne so na področju plazenja, sedenja, hoje in govora. Dispraksija je »motnja

načrtovanja motorične dejavnosti, usvajanja motoričnih veščin in izvajanja naučenih motoričnih veščin« (Korene, 2010, str. 90). Kaže se na področju grobe (nerodnost in gibalna okornost) in fine (uporabljanje različnih predmetov, pisanje in risanje) motorike, artikulacije glasov in govora (slaba artikulacija določenih glasov, pogosto glasu »r«), zaznavanja ter načrtovanja in organizacije misli, težav pri izražanju (priklicu besed), priklicu informacij in dejstev. Učenci s to motnjo imajo navadno težave pri pouku športa, tehnike in tehnologije, likovne umetnosti in pisanju.

Odpravljanje dispraksije s pomočjo glasbe se navadno izvaja v kombinaciji s plesno terapijo, kjer je učenec pozvan h gibanju na določeno glasbo. Ob glasbi lahko učenca motiviramo, da izvaja razne gibe, abstraktne, ki krepijo njegovo vsesplošno gibalno sposobnost, in tudi takšne, ki jih uporablja v vsakdanjem življenju. Poleg tega lahko glasba služi tudi kot ozadje pri opravljanju vsakodnevnih opravil, npr. učencu zadamo nalogo, da prepiše določen tekst in s tem trenira fino motoriko, hkrati pa ga povprašamo, katero glasbo želi ob tem poslušati. Pri osebah, ki imajo težave z artikulacijo glasov in govora, lahko glasba deluje kot medij komunikacije, pri tem je seveda zelo pomembna vokalizacija, predvsem ko želimo pridobiti kontakt z verbalno manj kompetentnimi osebami. Glasbeni okvir lahko nudi podlago za raznotere zvoke, hrup, jecljanje, ki so bistvenega pomena pri kreiranju pomenskih izrazov (Knoll in Knoll, 2008).

Motnje pozornosti in koncentracije

Motnjo pozornosti definirajo razvojno neustrezne veščine pozornosti (Konrad in Eickhoff, 2010). Učenci imajo težave z osredotočanjem na nalogo in ohranjanjem pozornosti, pri nekaterih se vzporedno pojavlja tudi hiperaktivnost (gibalni nemir). Motnja se lahko izraža na dva načina. Pri prvem učenec deluje miren, počasen, pasiven in zasanjan ter za reševanje naloge potrebuje veliko časa in razmišljanja. Pri drugem je učenec nemiren in impulzivnem, nalogo rešuje hitro in nepremišljeno, s svojim delom je hitro zadovoljen. Motnja se velikokrat pojavlja z ostalimi motnjami, npr. disleksijo ali dispraksijo. Je razvojna motnja samokontrole.

Motnja pozornosti z nevrološko osnovo pa se razlikuje od ostalih motenj s pozornostjo. Za njeno opredelitev je potrebna izpolnitev več kriterijev (pojavi se pred sedmim letom, težave s pozornostjo in impulzivnostjo ter pri nekaterih hiperaktivnostjo morajo biti resne ter pogoste in morajo trajati najmanj šest mesecev) (Korene, 2010). Učenci z motnjo pozornosti imajo pogosto šibko in odkrenljivo pozornost, težave pri usmerjanju in ohranjanju pozornosti, izločevanjem motečih dražljajev, nizko raven vztrajnosti. Pogosto so tudi impulzivni, nepremišljeni, njihovo predvidevanje posledic je slabše kot pri vrstnikih. Tisti s pridruženo hiperaktivnostjo navadno izkazujejo gibalni nemir in imajo nenehno potrebo po motorični dejavnosti, včasih tudi stalno govorjenje.

Pri tem primanjkljaju so učinkovite pravzaprav vse oblike pomoči z glasbo. Pomembno je predvsem to, da učenca motivirajo oz. »aktivirajo«, kadar je to potrebno (pri tipu brez hiperaktivnosti), in ga umirijo oz. obdržijo njegovo pozornost (predvsem pri nemirnih, impulzivnih ter hiperaktivnih učencih). To lahko v splošnem dosežemo na dva načina. Pri enem uporabimo bolj recepetivno obliko pomoči z glasbo – glasbo (vrsta glasbe je odvisna od namena) uporabimo pred samo dejavnostjo, da dosežemo določen učinek mirnosti ali aktivnosti učenca, ali pa med samo dejavnostjo. Drugi način je aktivna oblika pomoči z glasbo, katere namen je v tem primeru predvsem v motivaciji, da drži učenčevo pozornost. S tem so mišljene razne specialne glasbene dejavnosti (predstavljanje učnih vsebin v obliki pesmi, računanje s pomočjo klavirja, plesno gibanje …), ki smo jih predstavili v ostalih sklopih primanjkljajev na posameznih področjih učenja.

Ravno tako je pri učencih s težavami s pozornostjo primerna inštrumentalna igra. Ta lahko predstavlja sprostitev večjih količin energije pri hiperaktivnih posameznikih. Ti lahko npr. močno udarjajo po bobnu, po drugi strani pa lahko čim hitreje igrajo lestvice po tipkah klavirja, kar zahteva določeno mero energije in koncentracije. Po drugi strani lahko z inštrumentom motiviramo bolj pasivnega učenca in prek zanimivih melodij in glasbene igre (npr. da se svetovalec in učenec izmenjujeta pri igranju določene pesmi na klavir – vsak zaigra eno tipko) pritegnemo njegovo pozornost.

Zaključek

Glasba je del našega vsakdana – je pomemben del kulture in tradicije, skozi njo doživljamo raznolike dogodke, izražamo svoja čustva, želje in hrepenenja. Tesno se vpenja tudi v šolsko okolje in je kot taka dober medij za pomoč učencem, ki se soočajo s specifičnimi učnimi težavami. Za doseganje maksimalnih učinkov je zato potrebno poznati pristope in možnosti, ki jih pomoč z glasbo ponuja, jih razumeti in ustrezno uporabiti. V članku smo jih navedli le nekaj, vendar pa je možnosti, ki niso polno izkoriščene, še mnogo, kar daje prostor inovacijam na tem področju. Takšno delo pa mora spremljati ustrezno strokovno in empirično preverjanje učinkov z namenom uporabe in nadaljnje evalvacije metod, ki se izkažejo kot najbolj učinkovite.

#Viri in literatura

1. Bernatzky, G., Prescha, M., Andersonb, M., in Panksepppb, J. (2011). Emotional foundations of music as a non-pharmacological pain management tool in modern medicine. *Neuroscience and Biobehavioral Reviews*, 35, str. 1989–1999.
2. Boxill, E. H. (1989). *Music therapy for living: The principle of normalization embodied in music therapy.* MMB Music.
3. Furlan, M. (2006). Klavirska igra kot komunikacijsko sredstvo v glasbeni terapiji. V: Caf, B., Slunjski, M. (ur.), *Umetnostna terapija – kakšna terapija?* Maribor, Slovensko združenje umetnostnih terapevtov, str. 86–99.
4. Holcar, A., Borota, B., Breznik, I., Jošt, J., Kerin, M., Kovačič, A., Lango, J., Mraz Novak, M., Sicherl Kafol, B. (2011). *Program osnovna šola. Glasbena vzgoja. Učni načrt.* Ljubljana: Ministrstvo za šolstvo in šport: Zavod RS za šolstvo.
5. Knoll, Š. L., Knoll, C. (2008). The Meaning of Music in Music Therapy: Case Studies of Different Clients. V: Caf, B., Cajnko, B. (ur.), *Oblike in metode dela v umetnosti terapiji.* Maribor, Slovensko združenje umetnostnih terapevtov, str. 33–39.
6. Konrad, K., in Eickhoff, S. B. (2010). Is the ADHD brain wired differently? A review on structural and functional connectivity in attention deficit hyperactivity disorder. *Human brain mapping*, 31(6), 904–916.
7. Korene, I. (2010). Primanjkljaji na posameznih področjih učenja. V: Rutar, D. (ur.), *Inkluzija in inkluzivnost.* Ljubljana, (str. 83–94). Center RS za poklicno izobraževanje.
8. Korenjak, A. (2008). Historical Aspects of Music Therapy as Reflected by Present Therapeutic Concepts in Austria. V: Caf, B., Cajnko, B. (ur.), *Oblike in metode dela v umetnosti terapiji* (str. 21–32). Maribor, Slovensko združenje umetnostnih terapevtov.
9. Kuzma, M. (2006). Spodbujanje kognitivnega, čustvenega in socialnega razvoja s pomočjo glasbe. V: Caf, B., Slunjski, M. (ur.), *Umetnostna terapija – kakšna terapija?* (str. 68–85). Maribor, Slovensko združenje umetnostnih terapevtov.
10. Levine, E., in Levine, S. K. (Eds.). (1998). *Foundations of expressive arts therapy: Theoretical and clinical perspectives.* Jessica Kingsley Publishers.
11. Oblak, B., Ajtnik M., Vrbančič, I., Slosar, M., Černuta-Novak, L., Čibej, S., Potočnik, B. (2004). *Učni načrt: program osnovnošolskega izobraževanja, Glasbena vzgoja.* Ljubljana, Ministrstvo za šolstvo, znanost in šport: Zavod RS za šolstvo.
12. Schalkwijk, F. W. (1994). *Music and people with developmental disabilities: Music therapy, remedial music making, and musical activities.* Jessica Kingsley Publishers.
13. Wilson, A. E. (1968). Music in the treatment and education of emotionally disturbed children. V: Gaston, E. T. (ur.), *Music in therapy.* Michigan: Macmillan.
14. Zakon o glasbenih šolah (ZGla). Ur. l. RS št. 81/06, uradno prečiščeno besedilo. Dostopno na: http://www.uradni-list.si/1/content?id=74776&part=&highlight=zakon+o+glasbenih+%C5%A1olah (6. 2. 2015).
15. Zakon o usmerjanju otrok s posebnimi potrebami (ZUOPP-1). Ur. l. RS, Št. 003-02-7/2011-3. Dostopno na: http://www.zrss.si/pdf/050911123118_zakon_o_usmerjanju_otrok_s_posebnimi_potrebami_22072011.pdf (6. 2. 2015).
16. ZRSS (2014a). *Kriteriji za opredelitev vrste in stopnje primanjkljajv, ovir oziroma motenj otrok s posebnimi potrebami.* Dostopno na: http://www.zrss.si/?rub=3481 (6. 2. 2015)
17. ZRSS (2014b). Otroci s primanjkljaji na posameznih področjih učenja. Dostopno na http://www.zrss.si/?rub=3504 (6. 2. 2015)

Ema Igličar

Osnovna šola Toneta Pavčka Mirna Peč
ema.iglicar@gmail.com

Lastne izvirne skladbe glasbeno nadarjenih učencev

Povzetek

V Sloveniji so se od leta 2012 in 2014 zvrstile slovenske Glasbene olimpijade,[1] ki glasbeno nadarjenim osnovnošolcem in srednješolcem ponujajo odlično priložnost, da se na glasbenem področju izkažejo še malo drugače kot le iz šolskih klopi. Ustvarjanje lastne izvine skladbe,[2] ki so jih tekmovalci tudi javno predstavili v okviru tretjega dela tekmovanja SGO, je tekmovalcem predstavljalo največji izziv in raziskava empiričnega dela magistrske naloge Ustvarjalnost glasbeno nadarjenih učencev. Primer Glasbena olimpijada prinaša splošni pregled teh, s podrobno analizo 32 najboljših LIS pa ugotavlja prisotnost, način ali pogostost pojavljanja in raznolikost glasbenih parametrov, odkriva razlike v načinu notnega zapisovanja ter izpostavlja bistvene značilnosti in dosežke posameznih LIS mladih glasbenih ustvarjalcev.

Ključne besede: *nadarjeni učenci, glasbena nadarjenost, ustvarjalnost, glasbena ustvarjalnost, Glasbena olimpijada, analiza*

Original Compositions of Musically Gifted Pupils

Abstract

There were three Slovenian Music Olympiads from 2012 till 2014, where musically talented children from primary and secundary school were given a great opportunity to present themselves with their knowledge of the wider field of musical language. To create their own original composition, which was also presented to the public in the third part of the competition, presents the greatest challenge to the children. The empirical part of the dissertation Creativity of musically gifted children. Example: the Music Olympiad presents the general characteristics of the children's original compositions and with a detailed analysis of 32 best original compositions establishes the presence, diversity and frequency of the musical parameters and detects the differences between different types of writing. The analysis also points out the best achievements of all the analysed original compositions.

Key words*: giftedness, musical giftedness, creativity, musical creativity, Music Olympiad, analyse*

1 V nadaljevanju SGO.
2 V nadaljevanju LIS.

Uvod

V slovenskem prostoru se v splošnem šolstvu v zadnjih 15 letih nadarjenim otrokom vedno bolj posvečamo, vendar pa nadarjeni na področju glasbe med šolanjem ostajajo v ozadju obravnave. Pri glasbenem pouku je na področju ustvarjanja še veliko neraziskanih in odprtih možnosti, predvsem pa je področje glasbenega ustvarjanja učiteljem, ki stopamo v živi stik z učenci, premalo osvetljeno. Slovenska Glasbena olimpijada, ki iz leta v leto odpira nove možnosti za razvoj na tem področju, spodbuja in ozavešča, da glasbeno nadarjeni učenci in njihovi mentorji potrebujejo nove priložnosti za tekmovanje in sodelovanje ter daje jasno spodbudo za nadaljnji razvoj delovanja na področju glasbeno nadarjenih učencev.

Ustvarjalnost glasbeno nadarjenih učencev
Magistrsko delo z naslovom *Ustvarjalnost glasbeno nadarjenih učencev. Primer: Glasbena olimpijada* je v letu 2014 nastalo pod mentorstvom doc. dr. Branke Rotar Pance in somentorstvom doc. Dušana Bavdka.

Nadarjeni v splošnem šolstvu

Večina opredelitev nadarjenosti prinaša spoznanje, da je nadarjenost gensko pogojena in deloma prirojena, vendar za svojo uresničitev in razvoj potrebuje ustvarjalnost, motivacijo in spodbudno okolje. Ustvarjalnost predstavlja sposobnost povezovanja idej na nenavaden, nov in domiseln način, motivacija in spodbudno okolje pa sta tista dva parametra, ki bistveno soodločata, ali se bo potencial nadarjenosti in ustvarjalnosti sploh pojavil (Ferbežer, Težak, Korez, 2008). Poleg opredelitve nadarjenosti in nadarjenih učencev v slovenskih dokumentih s področja splošnega izobraževanja *(Koncept: odkrivanje in delo z nadarjenimi učenci v devetletni osnovni šoli (1999), Operacionalizacija Koncepta: odkrivanje in delo z nadarjenimi učenci v devetletni osnovni šoli (2000); Operacionalizacija Koncepta: vzgojno-izobraževalno delo z nadarjenimi dijaki v srednjem izobraževanju* (2007) se jasno kaže tudi dejstvo, kako pomembno vlogo ima pri spodbujanju razvoja nadarjenosti učitelj, ki je poleg učenca aktivno vpleten v vzgojno- izobraževalnem procesu.

Teoretično zasnovo za odkrivanje in izobraževanje nadarjenih učencev imamo v slovenskem splošnem šolstvu iz leta v leto bolj kakovostno zasnovano. Raziskava *Nadarjeni učenci v slovenski šoli*, ki je bila izvedena v letu 2011 (Jurišević, 2012) razkriva in odgovarja na veliko vprašanj, ki se zastavljajo na področju nadarjenosti, v prihodnosti pa bo potrebno še več narediti na področju povezovanja znanstvene stroke, ki razvija in usmerja odkrivanje in delo z nadarjenimi ter dejansko realizacijo izvedbe vseh skupinskih in individualiziranih programov (Igličar, 2014).

Vloga učitelja

V samem procesu odkrivanja in dela z nadarjenimi in ustvarjalnimi posamezniki je najpomembnejši zagotovo učitelj, ki v splošnem šolstvu usmerja in spodbuja otroka pri njegovi ustvarjalnosti. Omenjeno dejstvo kaže na nujnost preverjanja stanja ozaveščenosti posameznih učiteljev o odkrivanju in delu z nadarjenimi učenci na posameznih osnovnih in srednjih šolah po Sloveniji in s tem spodbuditi dodatno izobraževanje na tem področju. Z vzgajanjem pozitivnega pogleda na nadarjenost v strokovnem, socialnem in kulturnem okolju na individualni in družbeni ravni bomo v širšem pogledu spodbudili še večjo pozornost nadarjenim posameznikom.

Ustvarjalnost: Model ustvarjalnega mišljenja

Poglavje o ustvarjalnosti izpostavlja model ustvarjalnega mišljenja v glasbi avtorja Petra Webstra (Webster, 2002), ki lahko v prihodnosti predstavlja izhodišče za pravilno izobraževanje in usmerjanje glasbeno nadarjenih učencev.

Prvi del modela prikazuje zunanji okvir, v katerem so zajeti nameni ustvarjalnega produkta. To so lahko skladanje (pisanje), izvajanje del drugih skladateljev, večkratno poslušanje, enkratno poslušanje in improviziranje.

V nadaljevanju se proces ustvarjalnega mišljenja razdeli na posamezne faze: priprava, predelovanje, preverjanje in utrjevanje ter stranski čas, pri katerih se prepleta tako divergentno kot konvergentno mišljenje. Pri pripravi posameznik raziskuje in načrtuje, v fazi predelovanja ustvarjeni material pregleduje, dopolnjuje in oblikuje nove ideje, pri preverjanju in utrjevanju pa svojo skladbo vadi in izpopolnjuje. V vseh opisanih fazah se medsebojno povežejo zunanji in notranji dejavniki, ki vplivajo na sam proces. To so spretnosti in sposobnosti med katere uvrščamo nadarjenost, pojmovno razumevanje in ročne spretnosti ter okoliščine, med katere uvrščamo osebnostne (nezavedne predstave, motivacija in osebnost) in socialno-kulturne okoliščine (okvir, delo, vpliv vrstnikov in izkušnje).

Zadnji del miselnega procesa prinese še opredelitev posameznih ustvarjalnih produktov. Po modelu, ki ga predstavlja Webster, se ustvarjalnost v glasbi lahko meri po lastnostih končnega izdelka ustvarjalnega mišljenja in ne na podlagi procesa ustvarjalnega mišljenja. Končne izdelke poznamo v različnih oblikah:

1. Lastna napisana skladba, ki je lahko zapisana kot notni zapis ali je posneta v medij, ki omogoča ponovno poslušanje.
2. Posnetek nastopa, kjer je posameznik s svojo ustvarjalnostjo poustvaril skladbo drugega avtorja.
3. Zapisane analize.
4. Miselni prikaz poslušane glasbe.
5. Posnete improvizacije (Webster, 1990).

Ustvarjanje v razredu

V učnih načrtih za glasbeno vzgojo v OŠ in glasbo za splošne, klasične in strokovne gimnazije so podane dobre smernice za ustvarjalno delo v razredu.

Najbolj kvalitetno in učinkovito je aktivno učenje, ki se pri pouku odraža preko glasbenih dejavnosti pri pouku. Ustvarjanje, ena izmed teh dejavnosti, je najučinkovitejša oblika učenja, saj združuje več dejavnosti hkrati: učence sprošča, motivira in tako pozitivno vpliva na razpoloženje v skupini. Gre za neke vrste nadgradnjo ostalih dejavnosti pri pouku glasbe in zato vpliva na razvoj celotne osebnosti. Glasbeno ustvarjanje se odraža v obliki poustvarjalnosti, ustvarjanja ob glasbi, pevskega izmišljanja, oblikovanja spremljav in zvočnih vsebin.

Vse oblike ustvarjanja v razredu so vodeni procesi, kjer je učiteljeva naloga, da poda jasna začetna navodila, spremlja delo učencev in ob koncu poda dobro povratno informacijo. Učenčeva vloga pa je aktivna, lahko individualna ali skupinska. Učenci se učijo glasbo izražati skozi sebe, naučene glasbene vsebine preizkusiti praktično in ob lastnem ustvarjanju razvijati estetsko senzibilnosti in kritičnost (Holcar idr., 2010).

Vsi zgoraj našteti faktorji vplivajo na ustvarjalno dejavnost bolj ali manj posredno. Neposredno pa lahko na samo dejavnost najbolj vpliva učitelj s svojo pripravljenostjo, aktivnostjo in zavzetostjo. Za spodbujanje ustvarjanja v razredu je izredno pomembna »priložnost.« Več kot imajo učenci možnosti ustvarjati v razredu, bolj bodo dovzetni za sam proces ustvarjanja. V razredu je posledično tudi več sproščenosti in aktivnosti. Naslednji zelo pomemben faktor, na katerega glasbeni pedagogi nikakor ne bi smeli pozabiti, je spodbuda in pohvala. Učenci morajo biti pri ustvarjalnem procesu oz. ustvarjalni nalogi sproščeni, odprti za nove ideje, predvsem pa jim mora učitelj dovoliti eksperimentirati brez občutka, da je lahko produkt napačen (Igličar, 2014).

Smernice učiteljem za delo z ustvarjalnimi učenci

Predpogoj oz. prvi ključen korak za dobrega učitelja pri delu z ustvarjalnimi učenci je njegov pozitiven odnos do področja ustvarjalnosti in nadarjenosti. Ustvarjanje pozitivnega učnega okolja pa je odlična usmeritev za nadaljnje ustvarjalno delo.

Učitelji, ki so v neposrednem stiku z nadarjenimi učenci, morajo dobro poznati sestavine kreativnega procesa in biti ozaveščeni o njegovih zaviralcih. Najpomembnejši sestavini kreativnega procesa sta neomejen čas in odprtost za nove ideje, kjer so vse ideje prave, napačnih ni. Če se učitelj poslužuje vrednotenja, naj uporabi besede dobro, boljše, najboljše.

Med ubijalce kreativnosti pa Bucik (2013) uvrsti naslednje sestavine: čas, ki velja za najpomembnejši in najbolj zakrit dejavnik, nadzor nad idejami in procesom kreativnosti, neprestano vrednotenje in usmerjanje, medsebojna tekmovalnost, premočno vodenje in premočan pritisk.

Raziskava lastnih izvirnih skladb udeležencev prvih treh slovenskih Glasbenih olimpijad

Namen raziskave: Namen raziskave lastnih izvirnih skladb udeležencev prvih treh SGO, ki so se zvrstile v letih 2012, 2013 in 2014, je bilo splošno predstaviti lastne izvirne skladbe, ki so jih mladi tekmovalci ustvarili za tretji del tekmovanja in jih v javnem delu tekmovanja tudi predstavili, ter s podrobnejšo analizo predstaviti bistvene značilnosti in dosežke posameznih lastnih izvirnih skladb mladih glasbenih ustvarjalcev.

Cilj raziskave in raziskovalna vprašanja: V uvodnem delu raziskave je predstavljen splošni pregled strukture vzorca udeležencev glede na starost, šolo in regijo. V jedru pa raziskava uresničuje dva cilja: predstaviti splošne značilnosti skladb, kot so tematika, zasedbe in žanrska pestrost skladb, in s podrobno analizo 32 najboljših lastnih izvirnih skladb, ki so bile izbrane na podlagi vnaprej določenega kriterija – oceno strokovne žirije in žanrske pestrosti – ugotoviti prisotnost, način ali pogostost pojavljanja in raznolikost glasbenih parametrov, kot so faktura, metrum in ritem, melodija, harmonija in oblika, ter najti razlike v načinu notnega zapisovanja.

Uporabljene metode: V raziskavi je uporabljena analitična in deskriptivna metoda. Kvantitativni podatki so obdelani z osnovnimi statističnimi procedurami in rezultati predstavljeni s frekvenčno distribucijo ter računanjem odstotnih deležev.

Splošni parametri analize

1. Žanr

Kot je razvidno iz tabele na naslednji strani, se mladi ustvarjalci največkrat odločijo za ustvarjanje resne glasbe. Predvidevamo lahko, da zato, ker skladbo piše za SGO in kot vemo otrokom beseda tekmovanje pomeni nekaj resnega, odgovornega, odraslega, zrelega. Manjši delež tekmovalcev se je odločilo tudi za popularno glasbo, največ za pop/rock ritme, ena skladba se pojavi tudi v duhu narodno-zabavne glasbe. Dva učenca iz 2. in 3. SGO sta se odločila in napisala skladbi z jazzovskimi ritmi in harmonijo. Presenečenje je, da samo ena skladba vsebuje elemente ljudskih pesmi, umeščena je v posebno kategorijo.

	1. SGO		2. SGO		3. SGO	
	OŠ[3]	SŠ	OŠ	SŠ	OŠ	SŠ
Popularna glasba						
a) pop/rock	6	1	4	1	5	0
b) narodno zabavna	0	0	1	0	0	0
c) jazz	0		1		1	
Folkloristične pesmi[4]	1	0	1	0	0	0
Resna glasba	24[5]	3	17	2	20	3

Tabela 1 | Žanri po posameznih starostnih kategorijah in Glasbenih olimpijadah

2. Tematika

Tematika je v posamezne kategorije razvrščena na podlagi kratkih opisov, ki so jih tekmovalci priložili k zapisom skladb. Iz teh je bilo razvidno, kje so tekmovalci iskali navdih za skladbo.

Mladi ustvarjalci vseh treh SGO so večinoma ustvarjali programsko glasbo. Ideje so našli v zunanjih vzgibih, ljudeh, naravi, živalih in okolju ali pa so ga začutili v svojem notranjem svetu, v razpoloženju, čustvih ali pa v svoji predanosti do inštrumenta, ki ga igrajo ali jim je še posebej ljub. Zelo redko pišejo absolutno glasbo. Razlog za to je moč iskati v njihovem močnejšem doživljanju sveta v obdobju odraščanja in adolescence, v katerem stalno iščejo spodbude in vzore ter se borijo s svojim notranjim svetom, ki je marsikdaj prežet z močnimi čustvi.

3. Zasedba

Na 1. SGO so prevladovale skladbe za klavir (15 skladb). Poleg klavirskih skladb so pogoste skladbe, kjer v vodilni vlogi nastopa vokal, v spremljevalni vlogi pa nastopajo inštrumenti, kot so klavir, električna kitara in citre (5 skladb). Tri skladbe so napisane za klarinet, ena izmed njih ima napisano tudi spremljavo za klavir. Dve skladbi sta napisani za solo violino, dve za violinski duo. Kot duo sta napisani tudi skladbi za dve flavti in dve trobenti. Po ena skladba pa je napisana za naslednje zasedbe: tuba, marimba, harmonika, električna kitara, kitara in klavirski trio. Največjo zanimivost je na 1. SGO predstavljala raznolikost inštrumentov in posameznih zasedb.

Med skladbami 2. SGO so prevladovale zasedbe z vodilno melodijo v vokalu (7 skladb). Vokal se pojavlja v zasedbi s klavirjem, kitaro, klavirjem, basovsko kitaro in bobni, z oboo in klavirjem, s klavirjem in pozavno ter z basovsko kitaro. Šest skladb je napisanih za klavir, za due so napisane skladbe za trobenti, kitari in flavti. Posamezne skladbe pa so napisane še za godalni trio, tubo, violino, kitaro, violinski duo s klavirjem ter za violino in klavir.

Na 3. SGO so ponovno prevladovale skladbe za klavir (7 skladb). Prvič so se predstavile skladbe za vokalno triglasje z ali brez spremljave klavirja in dve skladbi za kvartet: 1. zasedba: violina, violončelo, flavta in klavir, 2. zasedba: cajon, flavta, violina in kitara. Posamezne skladbe so napisane za godalni trio, klavirski trio in trio saksofona, violončela in klavirja, sedem skladb pa za vokal ob spremljavi klavirja ali kitare. Za duet sta napisani skladbi za flavto in violino ter violončelo in električno kitaro, za solo inštrumente pa sta napisani skladbi za violino in klarinet. Zanimivost na 3. SGO je bil violončelo, ki se je pojavil v kar treh različnih zasedbah, v duu, triu in kvartetu.

Multimedijska tehnologija in njena vloga pri ustvarjanju

V današnjem multimedijskem svetu ima že vsak otrok svoj telefon, velika večina pa tudi svoj računalnik ali tablični računalnik, ki omogoča uporabo glasbenih programov za zapisovanje not ali snemanje glasbe. Tudi v osnovnih šolah so glasbene učilnice že opremljene z interaktivnimi tablami, ki omogočajo številne aplikacije in programe, s pomočjo katerih učenec prihaja v stik z razvijajočo se tehnologijo zapisa in ustvarjanja glasbe. Posledično lahko rečemo, da bo v prihodnosti imela multimedijska tehnologija vedno večjo vlogo pri poučevanju glasbe in spodbujanju ustvarjalnega mišljenja pri pouku, saj pripomočki, kot je interaktivna tabla, v razredu omogočajo hitrejše delo in spodbujajo aktivnost učencev in učitelja.

Sibelius in Finale sta programa, ki lahko otroku odločno pomagata pri ustvarjanju novih skladb. Ob vnašanju notnega zapisa v sam program posameznik sočasno prejema povratno zvočno informacijo o ustvarjenem in se tako lahko med samim ustvarjalnim procesom samostojno in aktivno »popravlja«, dopol-

3 OŠ pomeni kategorijo osnovnošolcev, SŠ pomeni kategorijo srednješolcev.
4 Folkloristične pesmi so tiste, ki vsebujejo motive z ljudskimi elementi.
5 Seštevek skladb, ki imajo določen žanr, ni skladen s številom tekmovalcev na 1. SGO, ker sta dva tekmovalca poslala zvočni posnetek in posledično manjka notni zapis.

njuje in nadgrajuje. Tudi učiteljem omogoča hitrejše in učinkovitejše ter aktivnejše delo z učenci, saj se z uporabo programov bistveno pospeši proces poslušanja, preverjanja, dopolnjevanja in razvijanja glasbene misli, harmonije in melodije. Deset let nazaj so bile vse možnosti poučevanja in učenja s sodobno multimedijsko tehnologijo še zelo nepredstavljive, danes pa nam vse to omogoča včasih skoraj neverjetne in za preteklost nepredstavljive stvari (Igličar, 2014).

Podrobni parametri analize

1. Metrum in ritem	**Taktovski način (spremembe)** **Ritmične posebnosti**
2. Oblika	**a) Pesemska oblika** ➔Uvod in zaključek ➔Kontrasti med posameznimi deli: ➔Ekspozicija v primerjavi z izpeljavo ➔Ekspozicija v primerjavi z reprizo **b) Rondo** ➔A tema vedno enaka/se spreminja ➔Raznolikost B, C, D tem (DA/NE) **c) Pesemska oblika** UTema je varirana: ➔v ritmu ➔v tempu ➔v melodiji ➔drugo **d) Kitična pesem z refrenom** ➔Refren ima: 1 ali 2 dela; ponavljajoči del ➔Usklajenost besedila z ritmom melodije (DA/NE) **e) Kanon (Dvoglasen, triglasen, štiriglasen)** **f) Drugo**
3. Faktura	**a) Monofonija: enoglasje** **b) Homofonija** **b) Polifonija: dvoglasje, triglasje, večglasje** **c) Monodija: klavirska/akordična spremljava z melodijo** ➔Vodilna melodija v zgornjem glasu: DA/NE
4. Melodija	**a) Obseg** **b) Zgradba linije** ➔Diatonika/Kromatika ➔Skoki (majhni intervali: 2,3 ali veliki intervali 4,5,6,7) **c) Fraziranje pri večglasju in harmonski spremljavi (v povezavi s harmonijo➔ skladno/ neskladno)**
5. Harmonija	**a) Klasifikacija kadenc (katere so in koliko jih je?)** ➔Popolne kadence na koncu oblikovnih delov ➔Nepopolne kadence/polkadence ➔Drugo: varljivi sklep, pikardijska terca **b) Modulacija** ➔Mutacija ➔Modulacija na D, vzporedni mol/dur **c) Pestrost v harmoniji** ➔Dur/mol ➔T-D **d) Tonikalizacija** ➔NE ➔DA: V, IV, vii, ii ali VI **e) Posebnosti** ➔stranski alterirani akordi

6. Kvaliteta zapisa	**a) Način zapisa:** ➔Zapis na roko ➔Zapis na računalnik **b) Oznake za:** ➔dinamiko ➔tempo ➔agogiko ➔artikulacijo (staccato, legato, pizzicato, pedal pri klavirju)
7. Glasovna ustreznost	**a) Stopnja ustreznosti notnega zapisa za inštrument** **b) V kolikšni meri izkoristi dani inštrument** ➔visoka mera ➔srednja mera ➔nizka mera **bc) Pomankljivost:** ➔Določitev transpozicije (pri inštrumentih, ki transponirajo) ➔Zapisan obseg, ki ga inštrument ne more izvesti
8. Skupni vtis lastne izvirne skladbe	**Komentar na parametre (izvirnost, spretnost, posebnost …)**

Tabela 2 | Podrobnejši parametri za analizo izbrane lastne izvirne skladbe

Ritem in metrum

Več kot polovica analiziranih lastnih izvirnih skladb je napisanih v 4/4-taktovskem načinu (17 skladb). Samo ena skladba ima skozi celoto 3/4-taktovski način, 3 imajo 2/4-taktovski način, 2 pa 6/8-taktovski način. Posebni sta dve skladbi: ena s 10/8-taktovskim načinom in skladba, napisana brez taktnic. V sedmih skladbah se pojavijo mešani (nesimetrično sestavljeni) taktovski načini, ki jih najdemo v različnih kombinacijah.

Oblika

Najpogostejše oblike, ki se pojavljajo med analiziranimi skladbami, so pesemske oblike, rondoji, variacije in kitične pesmi z refrenom. Pri vseh naštetih oblikah so opazna večja ali manjša, bolj ali manj nenavadna odstopanja od izhodišča, ki so posledica nepoznavanja ustrezne teorije s strani tekmovalcev. Pesemske oblike imajo različne sheme: ABC brez ali z uvodom in kodo, uvod + ABC, uvod + ABC z ljudskimi elementi, uvod + ABC + koda z jazzovsko harmonijo, AABCC1B, ABA + improvizacija, ABA1 in uvod + ABA1. Tudi rondoji se med seboj razlikujejo. A-del se v številnih skladbah ponovi popolnoma enako, v nekaterih pa nastopi v variirani obliki. Posebnost pri rondoju je »svobodni« rondo z vmesnimi krajšimi in daljšimi izseki. Med variacijami najdemo pravilne in svobodne variacije. Pri variacijah so največkrat variirani melodija, ritem, tonaliteta ali taktovski način. Med kitičnimi pesmimi z refrenom se pojavljajo različne zvrsti: narodno-zabavna glasba, pop-rock glasba, jazzovska glasba in samospev. Pri nekaterih kitičnih pesmih z refrenom se pojavijo tudi uvod, medigra in koda. Posebnost kitične pesmi je 3-glasna skladba Ane Marije Osteršek, kjer pesem nima refrena. Med oblikami se nikjer ne pojavi kanon, se pa pojavijo oblike, ki jih učenci pri pouku glasbe ne spoznajo. To sta *rondo* z ritonelli in *chaconna*. Zanimiva je tudi evolucijska oblika s shemo ABCD, kjer ni mogoče določiti posameznih stavkov in period, so pa posamezni deli med seboj jasno ločeni z modulacijo, spremenjeno fakturo, melodijo ali ritmom.

Harmonija

Med analiziranimi skladbami se pogosto pojavljajo harmonske zveze glavnih lestvičnih stopenj, ki jih mladi skladatelji dopolnjujejo z uporabo akordov vseh stranskih stopenj. Zaradi uporabe preprostih harmonskih zvez v skladbah velikokrat primanjkuje harmonskih kontrastov. V primerjavi z melodijo in ritmom se kontrasti med posameznimi deli skladb pogosto ne pojavijo v harmonskem parametru, ampak večinoma nastopijo kot sprememba ritma, melodije ali tempa. Kar v nekaj skladbah pa se pojavijo tudi harmonske zveze, ki jih otroci v času svojega šolanja teoretično ne spoznajo, v skladbah pa jih uporabljajo. Pojavijo se naslednje harmonske posebnosti, ki izkazujejo odličnost mladih skladateljev: vzporednost akordov, kvartni akordi, harmonsko sosledje v chacconi, preprosta oblika neotonalnosti s tonalnimi centri, tonikalizacija, frigijski akord, modulacije, jazzovska sosledja, miksolidijski modus, razširitev kadenc.

Pri zapisu na roke smo pričakovali, da bodo na 3. SGO prevladovali zapisi na računalnik. Zanimivo pa je spoznanje, da se še vedno veliko mladih skladateljev odloči za zapis na roko. Pomembno je dejstvo, da se veliko več napak pojavlja pri zapi-

Glasbena olimpijada	Zapis na računalnik	Zapis na roke	Manjkajoči zapisi
1.	23	10	4
2.	21	6	/
3.	21	8	/

Tabela 3 | Način zapisa lastne izvirne skladbe

su na roko, zato bo v prihodnje koristno, da se mladi skladatelji spoznajo z računalniškimi programi za notni zapis.

Najpogostejše napake in pomanjkljivosti, ki so se pojavljale pri analiziranih skladbah, so:

1. napačna vezava notnih vrednosti (osmink, šestnajstink), posledično manjkanje dob v taktu,
2. nepreglednost: napačno podpisovanje not, nejasnost glede višine tona, izpuščeni predznaki,
3. pri inštrumentih, ki transponirajo, ni določeno, ali je zapis transponiran ali ne.

Komentar k analizi skladb

Podrobna analiza 32 najboljših skladb ponuja mentorjem dober pripomoček za prepoznavanje glasbenih parametrov v ustvarjenih skladbah in pravilno ter kvalitetno usmerjanje mladih ustvarjalcev. Prav tako ponuja dodatno spodbudo za izobraževanje mentorjev.

Analiza prinaša poleg pregleda parametrov tudi smernice mentorjem pri delu z učenci in dijaki, ki se bodo udeležili nadaljnjih SGO:

- strokovna izobraženost (znanje s področja teoretičnih predmetov, kot so harmonija, kontrapunkt, oblikoslovje, solfeggio, aranžiranje), ki omogoči učencu razširitev njegovega znanja in s tem pomoč pri ustvarjanju lastne skladbe,
- stalno obnavljanje in dopolnjevanje svojega znanja,
- uporaba računalnika in glasbenih programov omogočajo hitrejši in natančnejši zapis, reprodukcijo zapisanega in s tem obširnejši pregled in poznavanje ustvajenega notnega gradiva.

Sklep

Najti pravo pot usmerjanja in vodenja mladega tekmovalca na SGO, ki poskuša skozi ustvarjanje lastne izvirne skladbe uresničiti svoje ideje, je resnično prava umetnost. Najti pravo mero med svobodo, ki jo mora učenec imeti pri ustvarjanju, med uresničevanjem idej učencev in med svetovanjem ter dajanjem napotkov, je za vsakega mentorja velik izziv. Glavno sporočilo, ki ga magistrsko delo *Ustvarjalnost glasbeno nadarjenih učencev. Primer: Glasbena olimpijada* prinaša, pa je, da mladi glasbeni ustvarjalci lahko kljub pomanjkanju teoretičnega znanja ob pravilni spodbudi in usmeritvi dosežejo kvalitetne ustvarjalne uspehe. Prav to dejstvo bi moralo biti v prihodnosti glavno vodilo za učitelje in mentorje mladih tekmovalcev SGO.

Viri in literatura

1. Bucik, V. (2013): Pomoč psihologa vzgojiteljem in učiteljem pri delu z nadarjenimi učenci: nekaj izhodišč in priporočil. Juriševič, M., Gradišek, P. (ur.): *Posvetovanje: Podpora psihologa učiteljem in vzgojiteljem pri delu z nadarjenimi.* Zbornik. Ljubljana: Pedagoška fakulteta, str. 9–26.
2. Ferbežer, I., Težak, S., Korez, I. (2008): *Nadarjeni otroci.* Ljubljana. Didakta.
3. Holcar, A. (2010): Kako preverjati in ocenjevati glasbene dosežke. Holcar, A., Breznik, I. (ur.): *Posodobitve pouka v gimnazijski praksi Glasba. Zbornik.* Zavod Republike Slovenije za šolstvo, str. 42–46.
4. Igličar, E. (2014): *Ustvarjalnost glasbeno nadarjenih učencev. Primer: Glasbena olimpijada.* Magistrsko delo. Ljubljana: UL AG.
5. Juriševič, M. (2012): *Nadarjeni učenci v slovenski šoli.* Analiza ključnih dejavnikov zagotavljanja kakovosti znanja v vzgojno-izobraževalnem sistemu. Ljubljana: Pedagoška fakulteta.
6. *Operacionalizacija Koncepta: Odkrivanje in delo z nadarjenimi učenci v devetletni osnovni šoli (2000).*
7. *Operacionalizacija Koncepta: vzgojno-izobraževalno delo z nadarjenimi dijaki v srednjem izobraževanju (2007).*
8. Webster, P. (2002): Creative thinking in music: advancing a model. In T. Sullivan & L. Willingham (Eds.), *Creativity and music education* (pp16–33). Edmonton: Canadian Music Educator's Association. Dostopno na: http://www.peterrwebster.com/pubs/websterMEJ.pdf
9. Žagar, D., Artač, J., Bezić, T., Nagy, M., Purgaj, S. (1999) *Koncept odkrivanja in dela z nadarjenimi učenci v devetletni osnovni šoli.* Delovna skupina za pripravo koncepta dela z nadarjenimi učenci, Področna kurikularna komisija za osnovno šolo, Nacionalni kurikularni svet.

Manja Flisar Šauperl

Osnovna šola Janka Padežnika, Maribor
manja@siol.com

Glasbeno šolstvo na Spodnjem Štajerskem med drugo svetovno vojno

Povzetek

Glasbena matica (GM) je bila med obema vojnama osrednja mariborska glasbena ustanova. Z vsemi dejavnostmi, ki jih je vključevala (glasbeno izobraževanje, koncertna dejavnost), si je prizadevala za dvig splošne glasbene kulture v severovzhodnem delu Slovenije in tako vse do okupacije leta 1941 bogatila nacionalno podobo glasbenega življenja. Izobraževalno delo mariborske GM je v času druge svetovne vojne prevzela Glasbena šola za mladino in ljudstvo (Musikschule für Jugend und Volk), ki je bila organizirana v okviru Štajerske mreže glasbenih šol (Steirische Musikschulwerk). Že samo nekaj tednov po otvoritvi je štiri glasbene šole obiskovalo 1000 učencev inštrumentalistov.

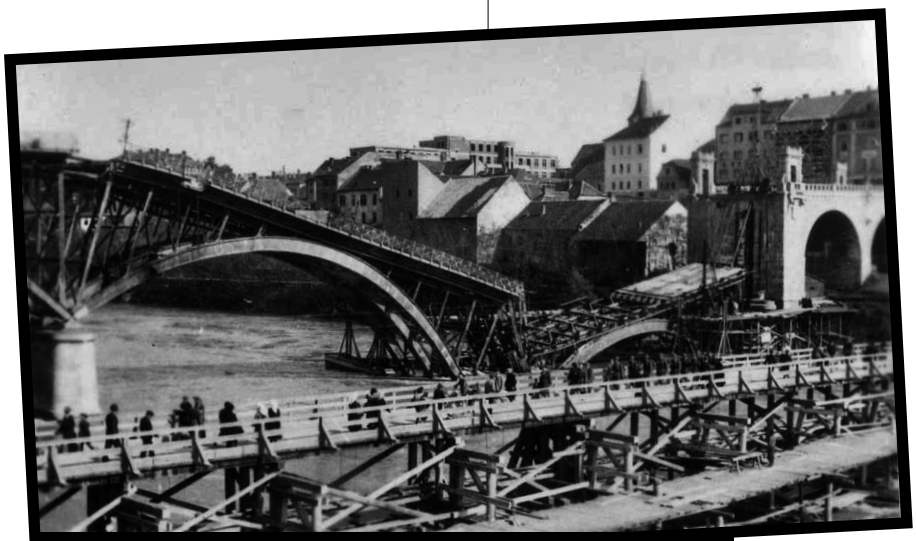
Ključne besede: *Glasbena matica Maribor, Štajerska mreža glasbenih šol, Glasbena šola za mladino in ljudstvo*

Music Schools in Lower Styria during the World War II

Abstract

The Society Glasbena matica (GM) was the central musical institution of Maribor between both Wars. With all the activities it involved (musical education, concert life), it sought to rise the general musical culture in the north-eastern part of Slovenia, and until the occupation in 1941 enriched the national image of the musical life. The educational works of GM Maribor during the World War II was taken over by the Music School for Youth and Adults (Musikschule für Jugend und Volk) which was organized within The network of music schools in Styria (Steirische Musikschulwerk). Just a few weeks after opening, 1000 students instrumentalists were enrolled in four music schools.

Key words*: The Society Glasbena matica Maribor, Network of music schools in Styria, Music school for youth and adults*



Porušen Državni most v Mariboru in gradnja zasilnega mostu, april 1941. Hrani Muzej narodne osvoboditve Maribor.

Z vdorom okupatorja leta 1941 je na slovenskem Štajerskem začel veljati nov upravni, gospodarski, politični in kulturni red. Izganjanje Slovencev in naseljevanje Nemcev, sprememba zunanjega videza dežele, uničevanje slovenskega družbenega življenja, uničevanje slovenske kulture ter ponemčevanje v raznarodovalnih organizacijah, otroških vrtcih in šolah so bili le najvidnejši okupatorjevi ukrepi, namenjeni popolnemu ponemčevanju Slovencev.[1] Na okupiranem Štajerskem so nacisti takoj vpeljali svoj šolski sistem. Večino slovenskih učiteljev so izselili in priprli ter zaposlili svoje pedagoške delavce. Slovenske šole so ukinili. Učni jezik nemških šol je bila le nemščina. Takoj so odprli posebne jezikovne tečaje za učenje nemščine. Šole so postale središča za ponemčevanje prebivalstva.[2]

Ustanavljanje nemških šol je bil jasen raznarodovalni ukrep. Zvezno vodstvo Štajerske domovinske zveze (Der Bundesführung des Steirischen Heimatdienst) si je postavilo štiri osnovna načela: da bodo na Spodnjem Štajerskem le nemške šole, v katerih bodo poučevali le v nemškem jeziku, da ne bo niti dvojezičnega pouka niti manjšinskih šol, da bosta delo šole in delo nacistične mladinske organizacije »Deutsche Jugend« povezana in postavljena na skupne temelje ter da bodo šole središče ponemčevalnega dela. Hitler je šefu civilne uprave za okupirano Spodnjo Štajersko, pokrajinskemu vodji nacistične stranke – gavlajterju NSDAP (Nemške nacionalsocialistične delavske stranke) in državnemu namestniku dr. Siegfriedu Uiberreitherju, izdal pooblastilo, da naredi Spodnjo Štajersko tako nemško, kot je preostala Štajerska.[3] Okupatorjeva odločitev, da za središče svoje okupacijske enote Spodnje Štajerske izbere Maribor, je pomenila tudi poseben status mesta v nacističnih ponemčevalnih načrtih. To se je kazalo že v prvih dneh okupacije, ko so se v mestu naselili osrednji okupatorjevi uradi. V nekaj dneh je bil postavljen ukinitveni komisar za društva, organizacije in združenja ter nato urad pooblaščenca državnega komisarja za utrjevanje nemštva. Naloga prvega je bila razpustiti slovenska društva in organizacije, slednji pa naj bi zaplenil njihovo premoženje. Že v prvih dneh so nacisti v Mariboru poleg industrijskih, trgovskih in obrtnih obratov ukinili 45 društev in organizacij.[4] Med njimi tudi Glasbeno matico (GM) Maribor, med letoma 1919 in 1941 osrednjo glasbeno ustanovo v mestu, ki je združevala bogato izobraževalno in koncertno dejavnost. Njeno celotno premoženje, inventar in društveni arhiv »je bilo razmetano in uničeno«. Nemški okupator si je dal izplačati skoraj 40.000 din društvenega imetja.[5] Nekaj učiteljev nekdanje glasbene šole GM je bilo razporejenih na druge šole, večinoma so jih nasilno preselili, izgnali, internirali, nekateri pa so se sami umaknili iz Maribora. Znanega mariborskega violončelista Otona Bajdeta so internirali, a se je kmalu vrnil v orkester mariborske opere. Tam sta igrala tudi Taras Poljanec in Dimitrij Tančević. Učiteljici Marijo Finžgar in Lizo Serajnik so izselili v Srbijo, učitelj in skladatelj Ubald Vrabec in učiteljica Jožica Kalc sta odšla v Trst, Zora Ropas v Novo mesto, nato v Ljubljano, učitelj in skladatelj Karol Pahor pa v Ljubljano, od koder je po kapitulaciji Italije odšel v partizane.[6]

Z delovanjem nemških ljudskih, meščanskih in višjih šol, učiteljišč, poklicnih in strokovnih šol je začela delovati tudi

1 Ferenc, T., Nacistična raznarodovalna politika v Sloveniji v letih 1941–1945, Maribor 1968, str. 731.
2 Šolstvo na slovenskem ozemlju v obdobju 1941–1945 (katalog ob razstavi Slovenskega šolskega muzeja, ur. France Ostanek), Ljubljana 1971, str. 8.
3 Der Aufbau des Schulwesens in der Untersteiermark, herausgegeben vom Amte Schulwesen in der Bundesführung des Steirischen Heimatbundes, Marburg an der Drau im Oktober 1941, str. 5, 7.
4 Žnidarič, M., Maribor med okupacijo in narodnoosvobodilnim bojem, v: Maribor skozi stoletja, Razprave, Maribor 1991, str. 418.
5 Ka–, Občni zbor Glasbene matice v Mariboru, v: Večernik 1 (1945), št. 91, 92, 93 (22. 12.), str. 4.
6 Budkovič, C., Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem II, Ljubljana 1995, str. 363, 364.

Štajerska mreža glasbenih šol (Steirische Musik-Schulwerk) na Spodnjem Štajerskem. Za ravnatelja novoustanovljene mariborske Glasbene šole za mladino in ljudstvo je bil imenovan Hermann Frisch. Pouk se je začel 12. maja 1941.

Karl Romich, pooblaščenec Štajerske mreže glasbenih šol za Spodnjo Štajersko, je zapisal, da je bila v Mariboru, Celju in Ptuju prisotna skoraj 90-letna tradicija glasbenega šolstva, poučevali pa so znani glasbeni učitelji, kot sta R. v. Moissisovich in Franz Degner, kasnejši direktor graškega konservatorija in Visoke šole za glasbo v Weimarju. Nadalje je ocenjeval, da jugoslovansko vodstvo v preteklosti ni imelo razumevanja za glasbeno izobraževanje mladine. Prednost naj bi imeli le premožnejši učenci, »drugi niso mogli niti kupiti inštrumenta niti plačati šolnine«, glasbeni učitelji pa da so morali – zaradi slabih gmotnih razmer – za preživetje igrati v kavarnah in poučevati privatno.[7]

Prednostna naloga nemških glasbenih šol je bila pridobivanje učencev. V ta namen je bil med 15. in 22. junijem 1941 organiziran šolski glasbeni tabor, kjer so zainteresirani lahko dobili vpogled v potek glasbenega šolanja. V času pripravljalnih del za ustanovitev glasbenih šol v okviru Štajerske mreže glasbenih šol pa so potekale tudi številne kulturne prireditve. Prvi večji umetniški dogodek »na osvobojenem ozemlju« je bila izvedba Händlovega Vojskovodje v mariborskem gledališču pod vodstvom dr. Felixa Oberborbecka. Vaški večeri dvaindvajsetih šlezijskih glasbenih učiteljev, ki jih je obiskalo okoli 800 ljudi, in številni nastopi devetdesetih študentov graške Visoke šole za glasbeno vzgojo v skoraj 30 krajih Spodnje Štajerske pa so predstavljali dragocene pogoje za nadaljnja ustanavljanja glasbenih šol.[8]

Slovesnost ob otvoritvi štirih glasbenih šol pod okriljem Štajerske mreže glasbenih šol, v Mariboru, Celju, Ptuju in Trbovljah, je potekala 13. septembra 1941 v dvorani mariborskega Heimatbunda. Nastopila sta zbor in orkester Državne visoke šole za glasbeno vzgojo iz Gradca pod vodstvom dr. Felixa Oberborbecka in Josefa Schräcksnadela. Ob otvoritvi je spregovoril vodja Štajerskih glasbenih šol za mladino in ljudstvo dr. Ludwig Kelbetz in poudaril, da je okrog 200 prireditev Visoke šole za glasbo v 32 krajih dokaz revolucionarne moči melodije in da »glasba ni le umetnost, temveč duhovna moč in politično orožje«. V govoru je nadalje orisal delovanje in razvoj Štajerske mreže glasbenih šol, ki je bila ustanovljena že leta 1918 in je do otvoritev na Spodnjem Štajerskem štela že 17 glasbenih šol s 24 izpostavami in 3400 šolarji in študenti. Večina teh šolarjev je dosegla najmanj srednjo raven inštrumentalne izobrazbe. Metode poučevanja so za tisti čas veljale kot moderne, saj so omogočale, da je večina šolarjev dosegla najmanj srednjo raven obvladovanja inštrumenta. Nadalje je vodja v govoru poudaril, da Štajerska mreža glasbenih šol ponuja poleg čistega glasbenega šolanja tudi glasbenopolitično vzgojo. Po terenskih pripravah na Spodnjem Štajerskem so leta 1941 tako začele delovati šole v Mariboru, na Ptuju, v Celju in Trbovljah. Ugotavljal je, da s šolami niso prišli na povsem nemuzikalno območje, in omenjal dotedanje dosežke moških pevskih društev. Izrazil je mnenje, da je izgradnja te učinkovite mreže glasbenih šol dolgoročen proces, ki zahteva resno delo v tesnem sodelovanju z nemško mladino in Štajersko domovinsko zvezo. Svečano je glasbene šole odprl sam šef civilne uprave za Spodnjo Štajersko dr. Siegfried Uiberreither. V slavnostnem govoru je izrekel naslednje misli: »Kdor se ukvarja z glasbo, mu je znano, da dve uri muziciranja odtehtata en teden trdega dela in mora biti dostopno vsakomur.« Nadalje je navzoče nagovoril: »Hvaležni moramo biti Stvarniku, da se boj vrši v času, ko je Nemčija močna kot še nikoli in jo vodi Adolf Hitler.« [9]

13. septembra 1941, ob otvoritvi spodnještajerskih glasbenih šol, je bilo h glasbenemu pouku prijavljenih že 400 učencev. Nekaj tednov po otvoritvi je štiri glasbene šole obiskovalo 1000 učencev inštrumentalistov. Število glasbenih šol se je po enem letu povzpelo na 8, število učencev pa na 1600. Poučevalo je približno 20 rednih in 40 honorarnih učiteljev. Na šolah so ob koncu leta organizirali glasbene dneve, na katerih so prikazali prerez enoletnega delovanja.

Karl Romich je 17. julija 1942 v Marburger Zeitungu objavil svoja videnja enoletnega delovanja glasbenih šol na Spodnjem Štajerskem. Da je bilo omenjeno geografsko območje glasbi naklonjeno, je zapisal že v knjižici Der Aufbau des Schulwesens in der Untersteiermark. Dokaz muzikalnosti tukaj živečih ljudi je potrjevalo tudi dejstvo, da so po enem letu povsod zvenele nemške pesmi. Ni bila redkost, da so dečki in deklice, ki prej niso razumeli niti ene nemške besede, po enem letu poznali od 30 do 40 nemških pesmi, kar je bila »čudovita osnova« za nadaljnje delo na področju glasbene vzgoje. Svoje prepričanje je podkrepil z mi-slijo: »Prvotno nemške, nato tuje šole so nam bile prepuščene v popolnoma zanemarjenem stanju.«

Poleg poučevanja inštrumentov je bilo v okviru glasbenih šol načrtovano še osnovanje pevskih in glasbenih skupin, fanfarnih in inštrumentalnih sprevodov ter pihalnih in železniških orkestrov. Ideja je bila uresničljiva, saj so bili glasbeni učitelji tudi sicer politično dejavni. V največ primerih so bili postavljeni za vodje nemške mladine Štajerske domovinske zveze. Z »vestnim in živahnim« poučevanjem in načrtnim usmerjanjem v študij inštrumentov bi bil postavljen temelj zasedb za

7 Der Aufbau des Schulwesens in der Untersteiermark, herausgegeben vom Amte Schulwesen in der Bundesführung des Steirischen Heimatbundes, Marburg an der Drau im Oktober 1941.

8 Romich, K., Ein Jahr Steirisches Musikschulwerk, v: Marburger Zeitung (MZg) 82 (1942), št. 198 (17. 7.), str. 4; Der Aufbau des Schulwesens in der Untersteiermark, herausgegeben vom Amte Schulwesen in der Bundesführung des Steirischen Heimatbundes, Marburg an der Drau im Oktober 1941.

9 Die Kunst dem ganze Volke, v: MZg 81 (1941), št. 230 (15. 9.), str. 5, 6.

prireditve. V središče glasbene vzgoje bi bili postavljeni pesem in skupinsko muziciranje, za ljubitelje glasbe še posebej zanimivi in spodbudni obliki glasbenega poustvarjanja.[10]

Marburger Zeitung nas seznani, da je v začetku aprila 1942, manj kot leto po ustanovitvi prvih Glasbenih šol za mladino in ljudstvo na Spodnjem Štajerskem, bilo v okviru Štajerske mreže glasbenih šol ustanovljenih 6 glasbenih šol z okrog 1200 učenci. Aprila 1942 je bila ustanovljena še glasbena šola v Radljah ob Dravi, njeni organizatorji pa so v naslednjih tednih in mesecih napovedovali še otvoritve glasbenih šol v drugih krajih. [11]

Nastop učencev nemške glasbene šole je po prvem letu delovanja v Marburger Zeitungu ocenil Eduard Butchar. Nemci so zaključek šolskega leta obeležili s prireditvijo, imenovano »Musizierstunde«, ki je zamenjala dotedanje produkcije. Preimenovanje je imelo globlji pomen. Nekdanji nastopi oziroma produkcije so bili v prvi vrsti prikaz posameznikovega znanja, »Musizierstunde« pa prikaz skupinskega delovanja v glasbeni šoli. Nov pristop h glasbenem poučevanju se je po Butcharjevem mnenju izkazal za pravilnega. Temeljil je na spoznanju, da se talent lahko razvije le v okviru skupinskih dosežkov – igranja v orkestru ali skupini, kar je bilo temeljno vodilo delovanja glasbene šole.

Ravnatelja mariborske glasbene šole Hermanna Frischa, sicer zborovodjo mariborskega nemškega Moškega pevskega društva (Männergesangsverein) in učitelja klavirja v zasebni šoli, je Butchar opisal kot »odličnega pedagoga in prav tako dobrega organizatorja, ki mu ni težko slediti modernemu poučevanju glasbene vzgoje«.

Prireditev, ki je potekala v začetku julija, je bila razdeljena na dva dela. Prvi večer so se predstavili mlajši učenci, na drugem pa že izkušenejši. Na začetku slednjega je nastopil šolski orkester pod vodstvom Karla Romicha. Izvedel je Koračnico iz Händlovega Priložnostnega oratorija in nato spremljal izvajanje šolske pevske skupine, ki jo je vodil Hermann Frisch. Nadalje je nastopilo 13 učencev višjih razredov, od katerih jih 5 zasledimo na seznamu gojencev glasbene šole GM v šolskem letu 1939/40, kar dokazuje nadaljevanje glasbenega šolanja učencev GM na nemški Glasbeni šoli za mladino in ljudstvo. Učenci klasičnih inštrumentov so izvajali predvsem dela nemških skladateljev Bacha, Beethovna, Schuberta in Schumanna ter Jensena, Dowella in Sindinga, duo citer in kitare ljudsko pesem in alpski ples, učenka solopetja pa se je predstavila s skladbo Johanna Strauβa. Med nastopajočimi je člankar najbolje ocenil Ivana Palla. Ob klavirski spremljavi je izvedel dva stavka Mozartovega Koncerta za violino v D-duru. Palla je Butchar neskromno opisal kot »največji glasbeni talent naše domovine v zadnjih letih«.

Uresničevanje ideje o skupinskem izvajanju sta po Butcharjevem mnenju potrdili še dve izvedbi, in sicer »skrbno naštudirano, ritmično in melodično zadovoljiv« Finale Mozartove Simfonije št. 35, ki ga je izvajal šolski orkester, v njem sodelujoči učenci pa so kazali »brez izjeme veliko glasbeno nadarjenost in solidno tehnično znanje«, ter skladba Hansa Jentscha Wenn die Stürme Leben wecken v izvedbi šolskega orkestra in pevske skupine pod vodstvom Karla Romicha.

Ob koncu šolskega leta je nastopilo kar 31 mlajših učencev, med njihovimi imeni pa ne zasledimo učencev predvojne GM. Predstavili so se predvsem v duetih in tercetih, izvajali pa so večinoma alpske in štajerske plese ter ljudske pesmi. Violinista je največkrat spremljal pianist ali kitarist, učence kljunaste flavte kitarist, v dveh točkah so se predstavile učenke na klavirju štiriročno, nastopil je trio violine, kitare in kljunaste flavte, trio klavirja, violine in violončela ter duet citer. Ob sklepu prireditve je z alpsko ljudsko pesmijo nastopil dekliški zbor ob spremljavi orkestra, sestavljenega iz harmonike, violin, violončela in kljunastih flavt.

Poleg ravnatelja Frischa, ki je poučeval klavir in petje, je na mariborski šoli poučevalo oziroma delovalo še 14 učiteljev: Karl Romich (šolski orkester), Elfriede Herzog (klavir), Roman Klasinc (klavir), Helene Grögl (klavir), Anton Zapletal (klavir), Fanny Bodners (klavir), Johanna Srebre (klavir), Ludmilla Druzovič (klavir, petje), Arthur Michl (violina), Engelbert Jerabek (violina), Emil v. Jettmar (violina), Grete Pelikan (violončelo, kljunasta flavta), Georg Dolinschek (kitara) in Hans Skalar (citre, kitara).[12] Roman Klasinc je bil tako edini učitelj iz predvojne GM.

Tudi ob koncu drugega šolskega leta, v začetku julija 1943, so učenci glasbene šole v mali koncertni dvorani Štajerske domovinske zveze predstavili prerez celoletnega dela, ki ga je članka časnika Marburger Zeitung ocenil kot odličnega. Predstavili so se učenci, ki so jih pripravili koncertni mojster violinist Arthur Michl, koncertni pianist Roman Klasinc, učiteljice klavirja Fanny Bodner, Ludmilla Druzovič, Helena Grögl, Maria Kaffou in Johanna Srebre, učiteljica violine Käthe Ehrhard, učiteljica petja in violončela Grete Pelikan, učiteljica kljunaste flavte Sigrid Reiser, učitelj pihal Wilhelm Klampfer, učitelj kitare Georg Dolinschek, učitelj citer Hans Skalar in učiteljica harmonike Emillie Stante.

10 Romich, K., Ein Jahr Steirisches Musikschulwerk, v: MZg 82 (1942), št. 198 (17. 7.), str. 4. Der Aufbau des Schulwesens in der Untersteiermark, herausgegeben vom Amte Schulwesen in der Bundesführung des Steirischen Heimatbundes, Marburg an der Drau im Oktober 1941.

11 6 Musikschulen mit 1200 Schülern im Unterland, v: MZg 82 (1942), št. 119 (29. 4.), str. 5.

12 E. Butschar, M. von Vesteneck, Der Weg der Jugend ins Reich der Tondichter, v: MZg 82 (1942), št. 187 (6. 7.), str. 6, 7; Poročilo ob XXI. šolskem letu 1939–1940, GM Maribor 1940.

Glavni trg po bombnem napadu 14. oktobra 1944. Hrani Muzej narodne osvoboditve Maribor.

Hermann Frisch, »zaslužni direktor zavoda s skoraj 800 učenci«, je ob priložnosti nastopa kratko orisal glavne težnje moderne, nacionalsocialistične glasbene vzgoje in izrazil nasprotovanje brezplodnemu urjenju tehničnih spretnosti: »Ravnatelj glasbe gospod Frisch si med drugim prizadeva, da vidi pri današnjem pouku glasbe – v nasprotju s poukom nekoč, ki si je pogosto zadal za cilj brezploden "dril" tehničnih spretnosti in le v redkih izjemah dosegljiv virtuozni cilj – kot svojo posebno nalogo v tem, kako resnično približati globino vse umetnosti ljudstvu, jo usidrati v njeni notranjosti in ne z bedno muko dresiranimi prsti, temveč naj bo to stvar srca in kolikor se da, jo približati k notranji lasti, ki je ne izgubimo, in naj postane zvesta življenjska sopotnica vseh učečih se.«[13]

Slovenec je 14. aprila 1943 objavil podatke, da je na Spodnjem Štajerskem delovalo skupaj 360 ljudskih šol s 85.519 učenci in učenkami, 26 glavnih (meščanskih) in dve pomožni šoli. Na slednjih je bilo 1073 učiteljev. Nadalje je delovalo 6 višjih šol (srednje šole in gimnazije), 3 učiteljišča, državna, gospodarska srednja šola, 2 kmetijski šoli, 15 obrtniških poklicnih šol, 8 poljedelskih zimskih šol, 7 kmetijskih strokovnih in viničarskih šol, 5 okrožnih in 7 krajevnih glasbenih šol.[14]

V začetku šolskega leta 1944/45 je bil pouk na večini nemških šol na Gorenjskem in Štajerskem zaradi narodnoosvobodilnega boja prekinjen. Šole so bile osnovne okupatorjeve postojanke za prevzgojo in vzgojo slovenskih otrok in njihovo ponemčenje. Nemški učitelji in učiteljice niso le poučevali v šolah, temveč so tudi vodili tečaje nemškega jezika, nemško mladinsko organizacijo in bili člani Štajerske domovinske zveze in NSDAP, tako da je narodnoosvobodilno gibanje že zgodaj začelo zavirati njihovo delo.[15] Deloma je bilo šolstvo ohromljeno zaradi bombnih napadov na Maribor. Prvič je bilo mesto bombardirano 7. januarja 1944. Do oktobra bombardiranj ni bilo, nadaljevala pa so se 13. oktobra 1944 in niso prenehala vse do 12. aprila 1945.[16]

Mariborska Glasbena šola za mladino in ljudstvo je prvo leto delovala v Kopališki ulici 11, nakar se je preselila v nekdanje društvene prostore GM v poslopju Union, kjer je ostala do konca. V tem času je nemško glasbeno šolo obiskovalo od 200 do 300 učencev, med njimi tudi učenci nekdanje GM. Po mnenju znanega mariborskega glasbenega pedagoga Vlada Goloba pouk na šoli zaradi »nove smeri, ki jo je šola ubrala« zaradi vojnih razmer ter največ zaradi bombnih napadov, ni bil uspešen in je po 14. oktobru 1944 »skoraj povsem prenehal«.[17]

13 E. i., Vorspielabend in Marburg, v: MZg 83 (1943), št. 193 (12. 7.), str. 6.
14 S Spodnjega Štajerskega, v: Slovenec 71 (1943), št. 84a (14. 4.), str. 3.

15 Ferenc, T., Nacistična raznarodovalna politika v Sloveniji v letih 1941–1945, Maribor 1968, str. 795, 796.
16 Žnidarič, M., Maribor med okupacijo in narodnoosvobodilnim bojem, v: Maribor skozi stoletja, Razprave, Maribor 1991, str. 437, 438.
17 Golob, V., Glasbeno šolstvo v Mariboru od 1919. leta, v: Srednja glasbena šola Maribor – 10 let v svobodi, Maribor 1955, str. 25.

Sklep

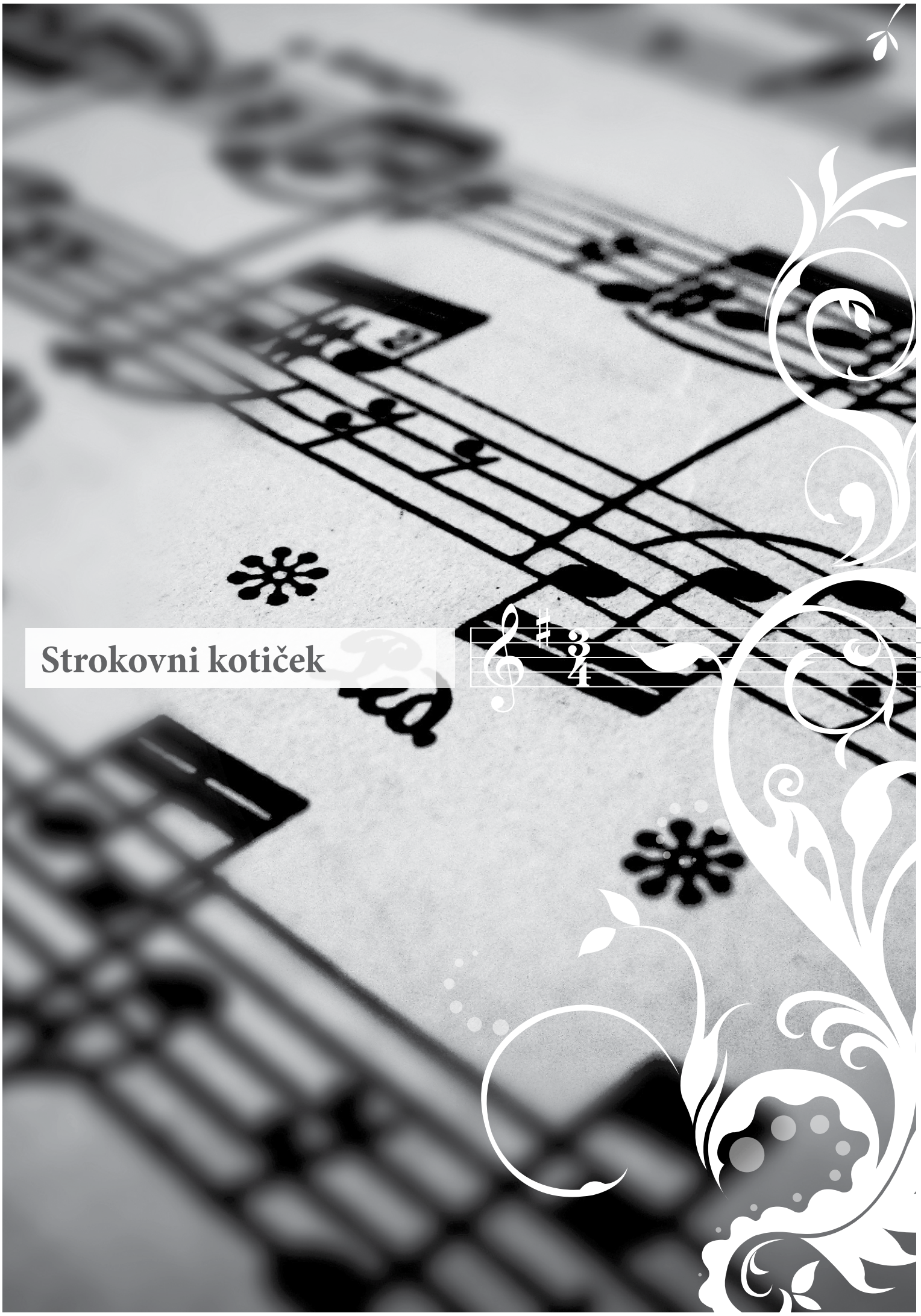
Izmed vseh umetnosti glasba prav gotovo najmočneje vpliva na posameznikovo delovanje v družbi. Izraba njene moči pri krepitvi nacionalnih idej in zavesti ne preseneča. Nemški okupator si je zadal cilj, da bo glasbo in njen močan vpliv integriral v okolje, ki si ga je prilastil. Z bliskovito akcijo je razpredel široko mrežo glasbenih šol in v duhu nacionalsocialističnih idej spodbujal skupinsko inštrumentalno igro, petje ter igro na kljunasto flavto, kitaro, citre in harmoniko. Skozi ves proces šolanja so učenci izvajali predvsem nemške ljudske pesmi in plese ter skladbe nemških avtorjev. Kljub organizacijskim in izvedbenim prizadevanjem nemških učiteljev lahko z gotovostjo trdimo, da glasbene šole niso dosegle kakovosti slovenskih glasbenih šol pred okupacijo. Temu so botrovale vojne razmere, nižja umetniška raven, vprašljiva strokovnost učnih moči, zelo ozka programska usmerjenost, predvsem pa dejstvo, da se je glasba vseskozi zlorabljala za utrjevanje nacistične ideologije.

♯Viri in literatura

Časopisni viri

1. *6 Musikschulen mit 1200 Schülern im Unterland*, v: MZg 82 (1942), št. 119 (29. 4.), str. 5.
2. *Die Kunst dem ganze Volke*, v: MZg 81 (1941), št. 230 (15. 9.), str. 5, 6.
3. E. Butschar, M. von Vesteneck, *Der Weg der Jugend ins Reich der Tondichter*, v: MZg 82 (1942), št. 187 (6. 7.), str. 6, 7.
4. E. i., *Vorspielabend in Marburg*, v: MZg 83 (1943), št. 193 (12. 7.), str. 6.
5. Ka–, *Občni zbor Glasbene matice v Mariboru*, v: Večernik 1 (1945), št. 91, 92, 93 (22. 12.), str. 4.
6. *Romich, K., Ein Jahr Steirisches Musikschulwerk*, v: MZg 82 (1942), št. 198 (17. 7.), str. 4.
7. *Spodnjega Štajerskega*, v: Slovenec 71 (1943), št. 84a (14. 4.), str. 3.

Literatura

1. Budkovič, C., *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem II*, Ljubljana 1995.
2. Der *Aufbau des Schulwesens in der Untersteiermark*, herausgegeben vom Amte Schulwesen in der Bundesführung des Steirischen Heimatbundes, Marburg an der Drau im Oktober 1941.
3. Ferenc, T., *Nacistična raznarodovalna politika v Sloveniji v letih 1941–1945*, Maribor 1968.
4. Golob, V., *Glasbeno šolstvo v Mariboru od 1919. leta*, v: Srednja glasbena šola Maribor – 10 let v svobodi, Maribor 1955.
5. *Poročilo ob XXI. šolskem letu 1939–1940*, GM Maribor 1940.
6. *Šolstvo na slovenskem ozemlju v obdobju 1941–1945* (katalog ob razstavi Slovenskega šolskega muzeja, ur. France Ostanek), Ljubljana 1971.
7. Žnidarič, M., *Maribor med okupacijo in narodnoosvobodilnim bojem*, v: Maribor skozi stoletja, Razprave, Maribor 1991.

Strokovni kotiček

Katarina Radaljac
katarinca.radaljac@gmail.com

Francoski novoromantik Hector Berlioz – 1. del

Romantik po duši in v svojem ustvarjanju, mož, ki sta mu sloves in priznanje množic za časa življenja venomer polzela iz rok, danes pa velja za očeta programske simfonije in svojevrstno glasbeno osebnost 19. stoletja. Njegova Fantastična simfonija je šolski primer prve programske skladbe, iz katere je njegov sodobnik Franz Liszt razvil eno najpomembnejših oblik 19. stoletja, simfonično pesnitev. Sprva je na očetovo prigovarjanje študiral medicino, a ob prvem seciranju trupla se mu je študij zagabil. Zavetje in spodbudo je našel v glasbi, ki mu je bila blizu že od otroštva.

Hector Berlioz se je rodil leta 1803 na jugovzhodu Francije, natančneje v mestecu *La Côte Saint-André*, ki leži med Lyonom in Grenoblom. Njegov oče je bil zdravnik, za umetnost pa se je zanimal toliko, kot se je spodobilo za izobraženca v tistem času. Hectorja je poučil o temeljnih zakonitostih glasbe, pri dvanajstih letih pa je bodoči skladatelj začel tudi z igranjem na flavto in kitaro ter ustvaril svoje prve skladbice. Pri osemnajstih so ga poslali v Pariz na študij medicine, leto prej pa je napisal svoj zgodnji *Kvintet* za flavto in godala. Kot že rečeno, ga medicina ni zanimala, že kmalu po začetku študija se mu je priskutila. Veliko bolj ga je privlačil študij glasbe, a njegov oče je temu

ostro nasprotoval. Kljub študiju medicine je mladi Berlioz v Parizu vzpostavil pomemben stik z umetniškim svetom Francije in ostale Evrope. Kmalu je našel pot do Pariške opere in knjižnice Pariškega konservatorija, kjer je proučeval Gluckove opere ter partiture drugih vzornikov. Leta 1822 je spoznal direktorja Kraljeve kapele in profesorja na Pariškem konservatoriju Jeana-Françoisa Lesueurja. Ob njegovi spodbudi je nastalo nekaj zgodnejših Berliozovih kompozicij med drugimi *Messe solennelle, Uvertura: Les Francs Juges in La Révolution grecque*. Pet let je preteklo, preden se je Berlioz dokončno osvobodil očetovih zahtev po študiju medicine in začel s študijem glasbe na Pariškem konservatoriju. Pred tem je imel redne konzultacije pri prof. Jean-Françoisu Lesueuru, ki ga je kasneje poučeval tudi pod okriljem konservatorija.

Hector Berlioz je bil velik ljubitelj sodobne literature, prebiral je Byrona, Goetheja in Scotta. Njegov največji vzornik pa je bil William Shakespeare, po čigar delih je nastalo več Berliozovih kompozicij. O njegovem izredno čustvenem doživljanju Shakespeara priča tudi citat iz skladateljevih *Memoarov* v prevodu Pavla Šivica.

> *„Shakespeare, kje si? Zdi se mi, da bi med vsemi z umom obdarjenimi bitji on edini mogel razumeti mene, naju oba. Čutiti usmiljenje z nama ubogima, zaljubljenima umetnikoma, ki sta drug ob drugem izkrvavela. Moral si biti človeški. In če si še, boš naju bedna vzel k sebi ... Bog je neumen in krut v svoji neskončni ravnodušnosti, ti sam si ljubi bog za umetniške duše.“*

Leta 1827 si je v enem od pariških gledališč ogledal postavitev Shakespearovega Hamleta. Ofelijo je igrala mlada in uspešna igralka Herriet Smithson, skladateljeva bodoča žena in muza. Berlioz je obnemel ob Ofelijini lepoti ter doživel pravi čustveni pretres. Obljubil si je, da se ne bo nikoli več izpostavil takšnemu emocionalnemu naporu. A kmalu zatem je obiskal še predstavo *Romeo in Julija*, kjer je Herriet znova odigrala glavno žensko vlogo. Po tem dogodku so postale Berliozove misli popolnoma okupirane z Julijo in njegova ljubezen je rasla od neustavljivega poželenja do obsesije, ki mu je zadala velike bolečine ter ga vodila do popolne psihične in fizične izčrpanosti. Ta čustvena stanja so Berlioza pripeljala na začetek poglobljenega ustvarjalnega procesa. Začel je s pisanjem *Fantastične simfonije* (1830), ki si jo je zamislil kot pripoved o mladem umetniku, zaljubljenem v nedosegljivo lepotico. Ob tem je nastal avtobiografsko usmerjen program, ki ga je skladatelj kot neke vrste libreto podal ob izvedbi simfonije. Med svojim sanjarjenjem o Herriet je ustvaril melodijo, ki je postala ena najbolj karakterističnih tem v skladateljevem opusu. Tako imenovano *idee fixe* je Berlioz prepletel skozi vseh pet stavkov svoje simfonije in z njo glasbeno opredelil svojo nesojeno ljubezen. Njena tema se kot ljubka, nežna sapa prikrade že v uvodu prvega stavka *Fantastične simfonije*, poimenovanem *Sanjarjenje*, skozi stavke pa se spreminja glede na čustva, ki jih glavni junak goji do nje. Na koncu postane sprevržena, brezčutna in groba kot bolečina, ki ugonobi ubogega protagonista.

Berliozu je trpljenje zaradi nesojene ljubezni olajšalo potovanje v Italijo, kjer se je kot dobitnik skladateljske nagrade *Prix de Rome* zadržal med leti 1831 in 1832. Kljub temu so Berlioza ljubezenske težave spremljale tudi na tujem. Pred svojim odhodom je v Parizu spoznal mlado pianistko Camille Moke, s katero sta se zaročila. Komaj pa je Berlioz prispel v Rim, že ga je prestreglo pismo, v katerem je mati njegove zaročenke preklicevala zaobljubo. Njena Camille naj bi se poročila z bogatim izdelovalcem klavirjev. Berlioza je to tako razjezilo, da se je odločil odpotovati nazaj v Pariz in vse tri umoriti. Njegova jeza se je med potjo nekoliko ohladila in Berlioz je za nekaj časa ostal v Nici. V svojih *Memoarih* je zapisal, da je tam preživel najbolj vesele trenutke svojega življenja. V Nici je takrat nastala Berliozova uvertura *Kralj Lear*, za katero je našel navdih v Shakespearovi istoimenski drami. Berlioza je italijanska glasbena umetnost ter njihova nedejavnost na koncertnem področju precej razočarala. V njihovi resni glasbi ni našel nobenega navdiha. Razveseljevala pa ga je raznolika pokrajina, mogočna arhitektura in potepanje po deželi. V svojih spominih je zapisal:

> *„Tudi cerkev Sv. Petra je tako velika, tako imenitna, tako silna v svoji tišini ...! Imel sem zvezek Byrona pri sebi; lagodno sem se posadil v eno izmed spovednic, užival hladen zrak, slovesen mir, ki ga je kalil le vetrc, poln žuborenja dveh vodnjakov z velikega trga pred cerkvijo; brez prenagljenosti sem požiral to ognjevito poezijo ...“*

Berliozova potovanja po Italiji, ki so se na neki točki razvila v pravo byronsko pripoved, so bila navdih, ki je skladatelja nagovoril k pisanju štiri stavčne simfonije Harold v Italiji (1834). V njej najdemo tudi nekaj vplivov italijanske ljudske glasbe, ki jo je Berlioz raziskoval na italijanskem podeželju. Kljub temu pa je prvi vzgib za nastanka tega dela prišel ob naročilu velikega violinskega virtuoza, zvezdnika Niccola Paganinija. Berlioza je prosil, da napiše skladbo s solističnim partom za violo, ki bi jo premierno izvedel sam. A ob prvih slišanih odsekih je Paganini označil delo kot premalo virtuozno in tu so se njegova pota z Berliozom začasno razšla. Skladatelj, ki je že začel ustvarjalni proces, pa je skladbo, ki je bila sprva zasnovana kot fantazija za orkester, zbor in solistično violo, preoblikoval v simfonijo *Harold v Italiji*. Pomembni solistični deli viole slikajo sanjača, ki pooseblja lik iz Byronovega dela *Romanje grofiča Harolda*, po drugi stani pa tudi Berlioza samega med njegovimi raziskovanji Italije.

Še eno Berliozovo delo je povezano z Italijo. V njem lahko prav tako najdemo glasbene elemente, značilne za italijansko podeželje, še bolj pa je pomembno osrednje dogajanje, ki je vezano na ustvarjanje znanega italijanskega kiparja in zlatarja *Benvenuta Cellinija*. Berliozova prva dokončana opera Benvenuto Cellini, ki je nastala leta 1838, govori o umetnikovem ustvarjanju znane bronaste skulpture P*erzej z Meduzino glavo*, pa tudi o ljubezni med Cellinijem in junakinjo Tereso. O libretu, ki sta ga napisala Léon de Wailly in Auguste Barbier, je Berlioz zapisal:

> *»Bil sem precej pretresen spričo določenih dogodkov v Cellinijevim življenju. Imel sem to nesrečo, da sem verjel, da bodo imeli tak dramatičen učinek tudi v moji operi in prosil sem de Waillyja in Barbierja, da napišeta libreto, ki se bo nanje navezoval ... Skratka, opero so uprizorili. Uverturo so pretirano toplo sprejeli, vse drugo pa silovito krepko in soglasno izžvižgali. Kljub temu je bila trikrat na sporedu ... Štirinajst let je minilo, odkar so me tako neusmiljeno zvlekli na morišče opere. Pravkar sem ponovno skrbno pogledal ubogo partituro in jo z docela hladnokrvno neprizadetostjo prebral. Ne morem zamolčati, da sem v njej našel toliko bogastva zamisli, toliko očarujočega poleta in bleska glasbenega kolorita, kot ga morda nikoli več ne bom zmogel. Lastnosti, ki bi bile zaslužile boljšo usodo.«*

Tehnično precej zahtevna opera tudi ob ponovitvah ni pridobila večjega zanimanja in hvale. Sprva je bila pisana v stilu italijanske opere comique, a jo je, za to operno zvrst pristojna pariška organizacija, zavrnila. Preoblikovana je bila v opero semiserio. Takšno je nato sprejela Pariška opera ter delo septembra 1838 premierno tudi izvedla.

(se nadaljuje)

Etnomuzikološki kotiček

Bojan Knific

Tržiški muzej, Tržič
bojan.knific@guest.arnes.si

Otroške folklorne skupine – sooblikovalke etničnih identitet

Povzetek

S poustvarjanjem plesnega, glasbenega, otroškega in drugega izročila, s čimer se ukvarjajo otroške folklorne skupine, otroci v njih razvijajo lokalne identitete ter hkrati skrbijo za državljansko vzgojo, ki je navedena med temeljnimi cilji osnovnošolskega izobraževanja. Identiteto še posebej razvijajo s kostumiranjem, s katerim v zadnjih letih interpretirajo predvsem oblačilno dediščino lokalnega okolja, pred desetletji pa so pogosteje kot danes interpretirali oblačilno dediščino prostorov, ki so jim bili bolj odmaknjeni – tudi oblačilno dediščino republik in pokrajin bivše Jugoslavije. Spremenjeni programi in kostumografije vplivajo na dojemanje njihove vloge v sodobnosti – ta gre predvsem v korist razvijanja lokalne identitete, nacionalna je precej manj izpostavljena.

Ključne besede: *folklorna skupina, oblačenje, kostumiranje, obleka, kostum, oblačilna dediščina, otroci*

Children's Folk Groups – Co-Shapers of Ethnic Identities

Abstract

By recreating the dance, musical, children's and other traditions, which is what children's folk groups do, the children in these groups develop local identities and simultaneously contribute to civic education, which is listed among the fundamental objectives of elementary school education. They develop their identity particularly by wearing costumes, with which in recent years they have been interpreting the clothing heritage of the local environment above all; a few decades ago they more often interpreted the clothing heritage of remoter areas – including the clothing heritage of the republics and regions of former Yugoslavia. The modified programmes and costume designs influence the perception of their role in modernity – this contributes above all to the development of local identity, whereas the national one is much less highlighted.

Key words: *folk group, dressing, wearing costumes, clothes, costume, clothing heritage, children*

Uvod

Zakon o osnovni šoli, ki je bil sprejet leta 1996 in pozneje večkrat dopolnjen, v drugem členu, kjer so navedeni temeljni cilji osnovnošolskega izobraževanja, kar v dveh od vsega skupaj štirinajstih alinejah načrtovalcem in izvajalcem izobraževanja osnovnošolskih otrok narekuje dejavnosti, ki jih je zlahka mogoče uresničevati na podlagi spoznavanja in interpretiranja plesnega, glasbenega in drugega izročila. Zakon namreč med cilji določa »razvijanje zavesti o državni pripadnosti in narodni identiteti in vedenja o zgodovini Slovenije in njeni kulturi« ter »razvijanje in ohranjanje lastne kulturne tradicije« (Spletni vir 1). Kot sta v raziskavi o oblikovanju državljanske identitete mladih v šoli ugotavljali Alenka Gril in Asja Videčnik, lahko šola na več različnih načinov spodbuja razvijanje državljanske identitete, in sicer »a) z neposrednim poučevanjem (pri jezikih, zgodovini, geografiji, državljanski vzgoji /…/; b) skozi etnocentrična stališča, prisotna v kurikulu in učbenikih; c) skozi vsakodnevne prakse, značilne za svojo kulturo« (Gril in Videčnik, 2011, 192). Cilji, navedeni v Zakonu o osnovni šoli, pa se ne uresničujejo le v rednem osnovnošolskem programu, še manj le pri predmetu državljanska vzgoja in etika (glej Šimenc, ur., 2012), temveč tudi na drugih ravneh vzgoje otrok, pomembno in učinkovito na primer v folklornih skupinah – delujočih v vrtcih, na osnovnih šolah ali v društvih – kjer otroci neposredno spoznavajo pretekle kulturne prakse, na podlagi katerih se je oblikovala slovenska narodna in na tej podlagi nacionalna zavest. V oblikovanju slovenske identitete sta sicer odločilno vlogo odigrala jezik in literatura, vendar prvine preteklega načina življenja, ki jih interpretirajo otroci v folklornih skupinah, folklornih krožkih in pri rednem pouku, prav tako sodijo med ene pomembnejših identifikacijskih podlag, ki so sooblikovale razvoj narodne identitete in danes sooblikujejo razvoj slovenske nacionalne identitete. A to razvijanje bi bilo lahko še bolj intenzivno, predvsem če bi folklorna dejavnost in aktivnosti, s katerimi se otroci v njenem okviru ukvarjajo, v vrtcu in šoli zasedale pomembnejše mesto.

V službi razvijanja nacionalne in lokalnih identitet

V zadnjih desetletjih tudi (ali predvsem) zaradi hitrih sprememb v načinu življenja in s tem povezanih izgub pretekle stalnosti človek kot posameznik in človek kot član skupnosti vedno znova išče svojo identiteto. To lahko označimo kot »skupek lastnosti, načinov ravnanja, mišljenja in doživljanja, v katerih posameznik v svojem življenju prepoznava sebe (samoidentifikacija sebe kot telesa in osebe) in druge ali se odloča za pripadnost določeni skupini, narodu ali živi določeno kulturo« (Fikfak, 2003, 174). Človek jo išče v odnosu do drugih, kajti le ugotavljanje enakosti in različnosti med dvema subjektoma omogoča oblikovanje skupin, ki se jim posamezniki čutijo pripadni. Pripadni se čutimo zelo različnim skupinam, a ena

Slika 1: Otroška folklorna skupina Nagelj iz Kanade leta 1963 v pripadnostnih kostumih, kakor bi danes rekli »narodnim nošam«.

od ključnih, ki jo pomembno soustvarjajo folklorne skupine, je pripadnost državi, narodu, pokrajini, občini, kraju ipd., kar predstavlja temelje oblikovanju naše etnične identitete. Etnična identiteta je tista in taka, »ki je dodeljena z rojstvom v določeni etnični skupini ali skupnosti,« v skupnosti, ki »se zaveda svojega obstoja in obstajanja„pojem etnije pa vežemo na bivalno (oziroma teritorialno), biološko-genetično (skupno poreklo), jezikovno (komunikacijska skupnost) in politično kontinuiteto (Južnič, 1993, 268). Pri etničnosti gre za »eno od ultimativnih identitet, [ki jih] skupaj z regionalnimi, spolnimi, religioznimi, razrednimi in generacijskimi vedno znova izumlja in interpretira vsaka generacija, celo vsak posameznik, čeprav je posameznik sam ne 'obvlada'« (Muršič, 2000, 340). Identiteta temelji na ukoreninjenosti idej v človeku samem, v družbi/kulturi, v kateri se človek kot bitje uresničuje, dosega želene cilje, se razvija, reproducira itd. Izpostavljanje etnične identitete kot ene od identitet, ki jo folklorniki kažejo javnosti, pomembno vpliva na njihovo delovanje – družba namreč folklorne skupine dojema kot ene od promotorjev nacionalne in lokalnih identitet.

Identiteta ni nekaj, kar je dano od zunaj, ni nekaj povsem vsiljenega, ni niti priučena, niti povsem izmišljena, povežemo jo lahko s preprostim izkustvenim dejstvom, da obstaja kontinuiteta predmetov skozi čas (Muršič, 2000, 340), tudi plesnih, glasbenih in oblačilnih praks, ki jih interpretirajo otroške in odrasle folklorne skupine. Identiteta namreč temelji na izkustvu, skupinska identiteta na skupnem izkustvu, ki se kaže skozi jezik, vrednote, simbole (stare, toda tudi sodobne) ter tudi skozi lokalno folkloro in izmišljene kulturne dejavnosti, prakse ter proizvode (Muršič, 2000, 438–439).

Narodna identiteta kot ena od različic etnične identitete se kot posebna oblika skupinske identitete vzpostavlja v miselni sferi naroda, nacionalna v miselni sferi državljanov, utelešata pa se v prostoru človekovega delovanja in družbenem sistemu vrednot. Med drugim se razvijanje narodne in nacionalne identitete uresničuje z interpretiranjem pretekle plesne in glasbene ustvarjalnosti Slovencev, s čimer se slovenske otroške in odras-

le folklorne skupine ukvarjajo, in v kostumiranju, ki temelji na pričevanjih o preteklih načinih oblačenja ljudi s slovenskega etničnega ozemlja. Ob tem folklorne skupine s svojo pojavnostjo v družbi in izpostavljanjem simbolov, ki se oplajajo v preteklo kulturo, ne vplivajo le na oblikovanje narodne in nacionalne identitete, temveč razvijajo tudi zavest o pokrajinskih in drugih lokalnih pripadnostih. V tej smeri hote ali nehote vzgajajo svoje člane, s pojavljanjem v javnosti in z izpostavljanjem posameznih prvin izročila, ki s poustvarjanjem in reproduciranjem vednosti o teh prvinah gradijo širše veljavno simboliko, širijo med ljudmi zavest o posebnostih lokalnih izročil – o dediščini, ki lokalno okolje in v širšem pomenu nacijo pravzaprav določa.

Izraz dediščina ima sicer dolgo zgodovino, v zadnji četrtini 20. stoletja pa se je ustalila politično motivirana raba, ki posameznim prvinam pretekle kulturne ustvarjalnosti pripisuje poseben pomen za sedanjost in prihodnost, in sicer prav z namenom, da bi služili potrebi ljudi po občutku pripadnosti (Jezernik, 2005). Kot je v sklepu svojega razmišljanja o tem, kako misliti na dediščino, zapisal Rajko Muršič, dediščina ni nič več in nič manj kot totem, v katerega prepoznavanje in verjetje ni možno zunaj političnih izhodišč (Muršič, 2005, 37). Dediščina, kot jo razume politično motiviran diskurz, lahko postane kar koli od tega, kar obstaja v fizični obliki ali v miselnih predstavah, s pogojem, da je stvar sprejeta za dediščino. Kot tako pa mora to stvar prepoznati zastopnik politično institucionalizirane skupnosti oziroma oblasti, ki mu ta preda mandat prepoznavanja dediščine (Muršič, 2005, 35). S plesom, petjem, inštrumentalno glasbo, otroškimi igrami, zbadljivkami, oblačenjem in še mnogim drugim povezano dediščino interpretirajo otroške folklorne skupine, ki s svojim delovanjem vplivajo na dojemanje lokalne in nacionalne dediščine – s poustvarjanjem jo pravzaprav izpostavljajo in zaradi funkcije delovanja folklornih skupin vedno znova definirajo kot našo.

Na uveljavitev in razvoj nacionalne identitete sicer najbolj pomembno vpliva vladajoča politična elita (Lowenthal, 1991, 205), za uveljavitev lokalnih identitet je politična elita, ki vlada tem območjem, manj ključna, čeprav ne nepomembna, a obe podlago za oblikovanje nacionalne in lokalnih identitet črpata iz okolja, ki mu vladata. Otroške folklorne skupine glede vzpostavljanja nacionalne in lokalnih identitet opravljajo dve vlogi, in sicer na eni strani vlogo ohranjevalk in poustvarjalk dediščine, na drugi strani pa vlogo selektorjev in promotorjev (i)zbranih sestavin dediščine, ki jo je vredno in potrebno interpretirati. S tem soustvarjajo predstave o posebnostih lokalne dediščine, na katere se v identitetnih procesih vežejo predstave človeka o svoji pripadnosti, tudi dediščine državnega pomena, če gre za predstavitve dediščine nacionalnega pomena oz. predstavitve lokalne dediščine na državni ali mednarodni ravni.

Slika 2: Otroška folklorna skupina Karavanke v folklornih kostumih, s katerimi je skušala ponazoriti »pestrost in složnost« narodov in narodnosti Jugoslavije.

Folklorne skupine že od vsega začetka delovanja opravljajo družbenopolitično funkcijo, ki se kaže v izpostavljanju nas kot pripadnikov ali predstavnikov skupnosti pred drugimi, o tem, kdo in kaj smo Mi pa ne določamo sami, temveč se predstava o tem oblikuje s pomočjo drugih. Delovanje folklornih skupin je politično motivirano, čeprav povezav s konkretnimi politiki in njihovimi akcijami na prvi pogled ni mogoče zaznati, zaznati pa je mogoče stalno redefiniranje avtentičnosti, ki je povezano z razvojem družbenopolitičnih idej. Političnost delovanja folklornih skupin je torej povsem jasna, morda najbolj ilustrativno dokazljiva v začetku 90. let 20. stoletja, ko so slovenske folklorne skupine skoraj v trenutku opustile »jugoslovanski« program, kljub nasprotovanju večine članstva v skupinah, ki so tak program imele, in se usmerile v poustvarjanje izročila lastne nacije – še več, otroške folklorne skupine predvsem v poustvarjanje izročila svojega lokalnega okolja.

Družbene skupine označujejo sebe in razločujejo sebe od drugih z manipulacijo določenih kulturnih konstruktov – kulturnih simbolov in predstav, ki se nanašajo na predstavitev edinstvenosti in enkratnosti določenih kultur ter služijo kot priročna oblika za ustvarjanje kulturnih konstruktov, kot so tradicija, tradicionalna ljudska kultura ali etnična kultura (Ciubrinskas, 2000, 19), tudi dediščina. Folklorne skupine in njihove programe pa je mogoče videti kot posebno jasne znake, ikone ali simbole znotraj določene družbe in v srečevanju različnih družb, tudi v mednarodnem obtoku predstav, pri čemer opravljajo podobno funkcijo kot zastave in zemljevidi. Folklorne skupine namreč delujejo v vlogi izpostavljanja in javnega potrjevanja etnij, in sicer s produkti, ki se oblikuje na podlagi procesa prepoznavanja posebnih družbeno-zgodovinskih razmer (Barker, 2000, 195), pri čemer je proces bistveno pomembnejši od rezultatov.

Države niso le politične tvorbe, ampak tudi sistemi kulturne reprezentacije, pri kateri se nacionalna identiteta neprestano reproducira skozi medčloveške odnose. Nacionalna identiteta, ki jo folklorna dejavnost podpira in pomaga razvijati, je oblika predstavne identifikacije z državo in se izraža s simboli in praksami, ki se oblikujejo skozi nacionalizem in na podlagi idej o

Slika 3: Otroška folklorna skupina iz Markovcev leta 1979 na *Smotri folklora* v Zagrebu v *»štajerskih/markovskih nošah«* – v folklornih kostumih, ki so se v desetletjih po drugi svetovni voljni uveljavili kot »tipično« Markovski in s tem vplivali na oblikovanje markovske, širše štajerske in slovenske identitete.

izvoru, kontinuiteti in tradiciji. V političnem konceptu, kar država je, se odražajo zahteve njenega administrativnega aparata, da bi zagotovil suverenost nad določenim prostorom – zato ne čudi dejstvo, da je v Zakonu o osnovi šoli »razvijanje zavesti o državni pripadnosti in narodni identiteti« ter »razvijanje in ohranjanje lastne kulturne tradicije« zapisano med temeljnimi cilji osnovnošolskega izobraževanja. Koliko so ti cilji doseženi, je drugo vprašanje – glede na stanje v sodobni slovenski družbi bi si upal zapisati, da glede vzgajanja nacionalne identitete ni dovolj storjenega. Z osamosvojitvijo Slovenije smo Slovenci kot nam nesprejemljivo politično tvorbo zavrnili Jugoslavijo in kot ustreznejšo sprejeli samostojno državo Slovenijo, skladno s tem smo spremenili tudi vsebine osnovnošolskega izobraževanja, kajti država ima kot politični aparat in oblika z določeno simboliko minljivo dimenzijo, v kateri se politične strukture vzdržujejo in spreminjajo. Simbolika nacionalne identitete temelji in se oblikuje na idejah o izvoru, kontinuiteti in tradiciji (Barker, 2000, 197) ter v soodnosu do drugih, razlike in posebnosti nas od drugih prav preko interpretiranja (i)zbranih sestavin preteklosti izpostavljajo folklorne skupine – tudi otroške. S programom, ki ga oblikujejo, te ne izražajo zgolj pripadnosti narodu, temveč tudi pripadnost manjšim skupnostim, ki soblikujejo današnjo predstavo nacionalnosti. Tako kot jezik, zgodovina in zavest so tudi plesno in pevsko izročilo ter oblačilna dediščina, ki jih pripadniki nacije dojemajo kot lastno, ena od vezi, ki drži skupaj državljane določene države. Družbena predstava o plesnem in drugem izročilu, ki ga ljudje znotraj skupnosti prepoznavajo kot sebi lastno, nastaja v komunikaciji med člani družbe, ki hkrati producirajo predstavo o svojem izročilu in so uporabniki teh predstav – se z njimi identificirajo –, jih oblikujejo v soodnosu z drugimi. S pomočjo članov skupnosti se izročilo konstruira in ob njihovem sodelovanju obstane, sprejeto pa je na način individualnega ponotranjenja – posameznikovega prostovoljnega sprejemanja tistega, kar se pojavlja v širšem družbenem kontekstu.

Etnična identiteta in folklorne skupine

Na Slovenskem s terminom folklorna skupina označujemo organizirane skupine ljudi (otrok ali odraslih), ki se na vajah in nastopih prvenstveno ukvarjajo s poustvarjanjem plesnega izročila. To je nerazdružljivo povezano s poustvarjanjem inštrumentalno-glasbenega izročila in v primerih, ko gre za plese, ob katerih se je tudi pelo, tudi pevskega izročila – petje je v delo folklornih skupin pogosto vključeno, četudi s samim plesnim izročilom ni neposredno povezano. Poustvarjanju plesnega in glasbenega izročila se pridružuje s plesnim izročilom bolj ali manj povezano poustvarjanje prvin nekdanjih šeg in navad ter drugih utrinkov nekdanjega življenja, pri otroških folklornih skupinah poustvarjanje otroškega izročila, med katerega sodijo na primer otroške rajalne igre, izštevanke, rimana besedila ipd. Vse skupaj je povezano z interpretiranjem oblačilne dediščine, kajti folklornih skupin, ki bi se zavestno odločile, da ne bi nastopale v folklornih kostumih, ki skušajo ponazarjati nekdanjo oblačilno podobo ljudi s posameznih območij, praktično ni.

Zametki odrskega prikazovanja prvin izročila, s čimer se folklorne skupine ukvarjajo, so povezani z nastopom folklorizma in segajo v dobo čitalnic in taborov sredi 19. stoletja. Prve folklorne skupine (takrat imenovane narodopisne) so bile na Slovenskem namensko sestavljene leta 1908, ko so ob 60-letnici vladanja cesarja Franca Jožefa na Dunaju sodelovali ljudje iz različnih krajev, s ciljem, da bi predstavljali oblačilni videz in nekatere prvine šeg in navad kmečkega prebivalstva prostora, ki so se mu čutili pripadni. Načrtno ustanavljanje folklornih skupin, ki so pripravljale pevsko-plesno-glasbeni program, je sredi 30. let 20. stoletja spodbudil France Marolt, ki je v okviru Folklornega inštituta (pozneje Glasbenonarodopisni inštitut) organiziral festivale, na katerih so skupine iz različnih slovenskih pokrajin predstavljale plesno in glasbeno izročilo. Festivali so bili komunikativna prizorišča za manifestacijo etničnosti in

Slika 4:Pripadnostno kostumirana – v »narodno nošo« oblečena otroka, ki nista člana folklorne skupine, na Jurjevanju v Črnomlju. (Foto: Janez Eržen, JSKD, Črnomelj, 17. 6. 2006.)

kulturne složnosti in so omogočali, da so sodelujoči predstavili in doživeli posamezne identitete (Kuutma, 1998, 1). Predstavljali so jih sebi in drugim, čemur smo priča še danes. Po drugi svetovni vojni je bila za razvijanje folklorne dejavnosti pomembna ustanovitev inštitutske plesno-folklorne skupne, ki je predstavljala predhodnico Akademske folklorne skupine France Marolt. Skupina naj bi tedaj s svojimi nastopi »znanstvena dognanja o našem plesu širila doma in pred svetom ter tako dvigala ugled samoniklega 'gibno-zvočnega obraza' slovenskega naroda« (Ramovš, 1984, 49). Razvijala naj bi torej slovensko identiteto.

Razvoj programov otroških folklornih skupin

V Sloveniji po zadnjih podatkih deluje prek 500 folklornih skupin, ki interpretirajo različne prvine izročila, dobra polovica je otroških. Razen izjemoma poustvarjajo izročilo svojega domačega okolja in se skušajo kostumirati tako, da bi čim skladneje z viri o pretekli oblačilni kulturi otrok interpretirale nekdanje oblačenje otrok v okolju, iz katerega prihajajo, s čimer med svojim članstvom in širše v družbi razvijajo predvsem lokalno in bistveno manj nacionalno identiteto. V tem pogledu so se otroške folklorne skupine odmaknile od praks, ki so bile uveljavljene v letih od druge svetovne vojne pa do osamosvojitve Slovenije – tedaj so bistveno pogosteje kot danes poustvarjale izročilo bolj oddaljenega prostora. Pravzaprav so tisti, ki so usmerjali razvoj folklorne dejavnosti, pogosto priporočali, naj poustvarjajo plesno izročilo, ki naj bi jim bilo zaradi svoje navidezne preprostosti najbolj primerno, npr. plesno izročilo Bele krajine, od koder naj bi izviralo največ otrokom primernih plesov (Ravnikar, 1979, 20).

Otroške folklorne skupine, ki so se prvič bolj množično oblikovale v drugi polovici 20. stoletja, so bile predvsem plesne – skupine otrok, ki so skušale čim bolj dostojno posnemati delo odraslih. Zato so njihovi člani plesali deloma poenostavljene plese odraslih, bili so oblečeni v kostume, ki so predstavljali pomanjšane in deloma poenostavljene oblike kostumov odraslih folklornih skupin, pogosto so plesale deloma prirejene odrske postavitve odraslih skupin. Šlo je za precej avtomatizirano prenašanje izročila odraslih na otroke, pa čeprav je bilo že ob koncu 70. let 20. stoletja znano naslednje stališče: »Vsi smo si enotni, da naj otroci ne posnemajo odraslih. Ustvarijo naj skupaj s svojimi mentorji svoj lasten izraz, ki naj temelji na igricah in plesih, ki so tej razvojni stopnji primerni« (Ravnikar, 1980, 31). Pobude, naj otroci v otroških folklornih skupinah poustvarjajo otroško izročilo, so prihajale z vzhoda Evrope, predvsem s Slovaške, kjer je bilo mogoče na otroških folklornih festivalih take programe spremljati in kamor so vsaj občasno odhajale slovenske otroške folklorne skupine. V Folkloristu je na to temo leta 1979 – v mednarodnem letu otroka – pisala Elena Medvedska, ki je opisovala stanje na Slovaškem, kjer so imele otroške folklorne skupine nalogo, da v tem letu raziščejo otroško izročilo (Medvedska, 1979, 40).

Ob koncu 70. let 20. stoletja so se razmere začele spreminjati in pojavile so se otroške folklorne skupine, ki niso več interpretirale (le) plesov odraslih, ampak so poustvarjale otroško izročilo, in sicer najprej na predšolski stopnji, kjer je bilo učenje plesov odraslih najtežje in je dajalo zelo vprašljive učinke. Breda Kroflič je o tem pisala v Folkloristu in omenila, da je plesni del prireditve »Naša beseda 79« v Novem mestu pokazal, da »pojmujemo ljudski ples na predšolski stopnji tako kot mu gre« in da otroci za nastopanje ne potrebujejo dragih folklornih kostumov, ampak so lahko primerni, tudi če nastopajo »v vsakdanjih igralnih oblačilih, s cvetjem in bosimi nogami« (Kroflič, 1980, 6). A to je bil šele začetek prizadevanj, da bi otroške folklorne skupine oblikovale programe, ki bi temeljili na otroškem izročilu, in začetek sprememb, ki smo jim bili priča v naslednjih desetletjih, ko so folklorne skupine skladno s programskimi spremembami začele bolj intenzivno razvijati lokalno identiteto, vedno manjši pa je bil njihov vpliv na razvijanje narodne in pozneje nacionalne.

Glede sestave programa je prišlo do precejšnjega preobrata v delovanju otroških folklornih skupin v 80. letih 20. stoletja, in sicer sprva predvsem v šolah in pozneje društvih. Otroške folklorne skupine so namreč bistveno množičneje kot v desetletjih pred tem začele poustvarjati otroško izročilo, in sicer otroško izročilo okolja, kjer so delovale, oz. so otroško izročilo, preneseno od drugod poustvarjale pod pretvezo, da gre za izročilo prostora, kjer so domovale. Nekaj poskusov, da bi otroške igre vpletli v programe otroških folklornih skupin, je bilo sicer že v zgodnejših letih delovanja teh, vendar je bil ples odraslih vedno v ospredju, igra pa je predstavljala predvsem dodatek ali nadomestek zahtevnejših prvin v odrskih postavitvah. Preobrat je pravzaprav po tujih zgledih in domačih spodbudah naredila Nežka Lubej, učiteljica razrednega pouka iz Maribora, ki je v program otroške folklorne skupine, ki jo je vodila, bistveno bolj prodorno kot njeni predhodniki začela vnašati otroške igre in otroško izročilo – tudi šege in navade, pri katerih so sodelovali otroci.

Slika 5: Mlajša otroška folklorna skupina Osnovne šole Dobrepolje v folklornih kostumih, ki so jih oblikovali po letu 2000. (Foto: Janez Eržen, *Ringaraja 2013*, Šentjernej, 25. 5. 2013.)

Mirko Ramovš je v 90. letih zagovarjal stališče, da najprimernejšo obliko vključevanja ljudskega plesa v vzgojno-izobraževalni proces predstavlja folklorni krožek, znotraj katerega bi morali učenci spoznavati plese, pesmi, šege, pripovedke, narodopisne značilnosti ipd. izključno sebi v veselje in razvedrilo (Ramovš, 1994, 45). S tem je nakazal razmejitev, ki je aktualna še v današnjih razmišljanjih o prenašanju plesnega in drugega izročila na otroke, in sicer razmejitev med delovanjem otroških folklornih skupin in folklornih krožkov. Prve naj bi skrbele za odrsko prikazovanje otroškega izročila, ki bi ga po potrebah in zmožnostih otrok povezovale s prilagojenimi plesi odraslih, drugi pa naj bi poskrbeli zlasti za to, da bodo otroci seznanjeni z izročilom otrok in z izročilom odraslih. Cilj folklornih krožkov, niti obstranski, naj ne bi bil predstavljanje ljudskega izročila občinstvu, temveč naj bi bil usmerjen v spoznavanje ljudskega izročila in iskanje poti za njegovo vključitev v sodobno življenje. Gre torej za predlagano delitev otroških skupin na tiste, katerih cilj je seznanjanje otrok z izročilom – z izročilom odraslih in z izročilom otrok –, in na tiste, katerih cilj je nastopanje.

Predlagana delitev na otroške folklorne skupine in folklorno krožke se ni uveljavila. Veliki večini danes delujočih otroških folklornih skupin je eden izmed pomembnejših ciljev, ki mu sledijo, priprava otrok na predstavljanje plesnega in s plesom povezanega izročila javnosti. Glede razvijanja etnične identitete tako otroške folklorne skupine in folklorni krožki delujejo na dveh ravneh, in sicer na vajah s poustvarjanjem izročila razvijajo odnos do etnične identitete znotraj skupin in krožkov, z nastopanjem in predstavljanjem svojih programov javnosti pa jo razvijajo v širši družbi. Javnosti se – razen redkih izjem in posebnih okoliščin – predstavljajo v folklornih kostumih, ki pomembno vplivajo na dojemanje poustvarjenih izročil, zato se jim podrobneje posvečam v nadaljevanju.

Kostumske podobe v otroških folklornih skupinah

Do 80. let 20. stoletja so otroške folklorne skupine v kostumskem pogledu najpogosteje predstavljale pomanjšane odrasle, čeprav navadno niso oblačile vseh sestavin, ki so v folklorni kostum odraslih sodile, pozneje so se njihove kostumografije razvijale po njim lastnih zakonitostih in se od kostumografij odraslih folklornih skupin v nekaterih pogledih odločilno oddaljile. Pozneje so pogosteje kot odrasle folklorne skupine interpretirale oblačenje ob vsakdanjih dneh (čeprav se je v kostumografijah pogosto odražala idealizirana podoba). Njihovi člani so pogosto nastopali bosi (tudi v coklah ali sodobnih šolskih copatih), interpretacije pa so se najpogosteje naslanjale na fotografsko gradivo izpred 1. svetovne vojne, redkejše so bile izjeme, ki so interpretirale oblačenje otrok v obdobjih pred tem in še redkejše tiste, ki so poustvarjale oblačenje otrok po sredini 20. stoletja. S tem, ko so otroške folklorne skupine začele bolj intenzivno interpretirati vire o preteklem oblačenju otrok, so se odmaknile od stereotipiziranih različic *pripadnostnih kostumov*, kakor označujem »narodne noše« (več glej Knific, 2010, 12–43), s tem pa so se odmaknile tudi od tipiziranih in javnosti znanih predstav o »narodnem,« kar je zaznamovalo dojemanje njihove vloge v etničnoidentitetnih družbenih procesih.

V zgodnejšem obdobju razvoja je bila glavna razlika med kostumiranjem otroških in odraslih folklornih skupin v tem, da so bili otroci pogosteje bolj »pomanjkljivo« oblečeni kot odrasli – da torej po tedanjih merilih niso imeli »popolnih« folklornih kostumov – otroške in odrasle folklorne skupine pa so svojo kostumsko podobo gradile na družbi znanih stereotipiziranih

Slika 6: Otroška folklorna skupina Osnovne šole Janka Glazerja in Vrtca Ruše v folklornih kostumih, ki ponazarjajo pražnje oblačenje otrok v Rušah in okolici. (Foto: Janez Eržen, *Ringaraja 2013*, Šentjernej, 25. 5. 2013.)

Slika 7: Otroška folklorna skupina Šentlora iz Šentjerneja v folklornih kostumih, ki interpretirajo vire o oblačenju otrok v začetku 19. stoletja. (Foto: Janez Eržen, *Ringaraja 2013*, Šentjernej, 25. 5. 2013.)

različicah pripadnostnih kostumov. Otroške folklorne skupine so si prizadevale, da bi pridobile folklorne kostume, ki bi omogočali interpretiranje plesnega izročila vseh slovenskih pokrajin in tudi širšega jugoslovanskega prostora, s čimer so razvijale zavest o pokrajinah, ki tvorijo skupni slovenski prostor, ter republikah in pokrajinah, ki so tvorile skupno državo Jugoslavijo. Majda Lenič, ki je ob koncu sedemdesetih let v Folkloristu odgovarjala Julijanu Strajnarju na njegove provokativne misli, v katerih je očital otroškim folklornim skupinam »dresiranost« in – kar se kostumiranja tiče – »našemljenost« (Strajnar, 1979, 29), je zapisala, »da bi morala imeti sleherna šola svoj folklorni krožek, čeprav vemo, kako drage so noše in še zdaleč nismo dosegli tega, kar želimo. Trenutno imamo samo belokranjske in gorenjske noše, želeli pa bi nabaviti tudi noše drugih slovenskih pokrajin in jugoslovanskih narodnosti, a žal zaradi finančnih težav tega ne zmoremo« (Lenič, 1979, 44). Vsaj nekatere otroške folklorne skupine so tako sodelovale pri graditvi skupne jugoslovanske identitete, čeprav so bile v tem pogledu bistveno manj opazne kot odrasle.

V osnovni obliki naj bi imeli torej tedaj otroci enake folklorne kostume kot odrasli, ker pa sredstev za nakup takih navadno ni bilo dovolj, so pogosto pristajali pri improviziranih rešitvah (pri obuvalih pogosto pri gumijastih škornjih ali sodobnih čevljih), pri izbiri cenenih (a če se je dalo, svetlečih) materialov ipd. Tam, kjer so otroške folklorne skupine delovale v okviru kulturnih društev (kot podmladek odraslim), so bili njihovi interesi vedno postavljeni za interesi odrasle skupine. Zato je bilo pri kostumiranju prisotne bistveno več iznajdljivosti in inovativnosti kot pri kostumiranju odraslih, ki je bolj sledilo shemam, ki so jih narekovali usmerjevalci razvoja folklorne dejavnosti. Otroške folklorne skupine, ki so delovale v krajih, kjer odrasle skupine ni bilo in kjer pripadnostno kostumiranje ni bilo intenzivno razvito, so se zgledovale po folklornih skupinah, ki so jih poznali, bodisi odraslih ali otroških.

Izobraževanja vodij folklornih skupin, ki so v 80. letih postajala številčnejša in bolj množično obiskana, so pomembno vplivala na spremembe v kostumiranju. Tisti, ki so spremljali folklorno dejavnost bolj intenzivno, so si želeli, da bi bilo izobraževanj še več in da bi vodje skupin obiskovali seminarje, ki so jih pripravljale občinske Zveze kulturnih organizacij, saj bi na njih ob drugem dobili informacije o možnostih kostumiranja (Lubej, 1981, 37). Teh informacij so si pravzaprav vodje folklornih skupin, ki so se udeleževali preglednih prireditev, želeli (Kuhar, 1981, 40), ocenjevalci srečanj pa so skušali spodbuditi vključevanje tem s področja kostumiranja v seminarje (Serdinšek, 1981, 41). Hkrati je bila težava z literaturo, ki je je bilo izjemno malo. Temeljitejših samostojnih raziskav oblačenja otrok na Slovenskem še danes nimamo veliko – prvi dve knjigi na to temo sta izšli leta 2014 (Balkovec Debevec, 2014, Akif idr., 2014), – obravnave oblačenja otrok pa so bile dodane drugim delom, v katerih je obravnavana oblačilna kultura ponekod bolj obsežno (glej na primer Makarovič 1996, 1999a, 1999b, 1999c, 2003) drugod manj. O kostumiranju folklornih skupin na Slovenskem je prva monografija izšla leta 2010 (Knific, 2010).

Da bi na področju kostumiranja otroških folklornih skupin izboljšali stanje, so na Slovenskem pripravljali seminarje, tudi take, na katerih je vsaka skupina »z nekaj v noše oblečenimi pari predstavila del svojega programa, ki so ga nato skupaj pod mentorstvom M. Ramovša ovrednotili, opozorili na pomanjkljivosti v programu, izvedbi in nošah, posebno pozornost pa so posvetili plesom, ki jih skupine ob turističnih nastopih plešejo z gosti« (Š, 1982, 11). Slednje, nastopanje za turiste, je zlasti v turistično intenzivneje razvitih krajih močno zaviralo pripravo programov, v katerih bi skupine interpretirale otroško izročilo, ter s tem tudi razvoj kostumiranja, ki bi programski spremembi sledilo. Spodbujalo pa je razvijanje etnične identitete, kajti prepoznavnost in družbeni pomen folklorne skupine se krepi s pogostnostjo pojavljanja v javnosti. Bolj ko je folklor-

Slika 8: Otroška folklorna skupina Val iz Kopra v folklornih kostumih, ki ponazarjajo oblačenje otrok v Istri. (Foto: Janez Eržen, regijsko srečanje otroških folklornih skupin, Izola, 10. 5. 2013.)

na skupina družbeno dejavna, bolj se simbolika, ki se gradi na njenem programu, usidra v pore družbe. Skupine, ki so ostajale pri uveljavljenih, navidezno bolj dopadljivih, barvno pestrejših in pogosto zlagano »bogatejših« pripadnostnih kostumih, so bile v očeh gledalcev bolj »slovenske« – seveda če so interpretirale pripadnostne kostume Slovencev. Če so se od družbeno uveljavljenih pripadnostnih kostumov odmikale, so bile manj prepoznavne. Navadno so se bolj približevale nekdanji podobi oblačenja otrok, a, zdi se paradoksalno, zaradi večje skladnosti z nekdanjo resničnostjo so bile pri razvijanju identitete slovenskega naroda manj učinkovite. Ljudje za razvijanje etničnih identitet potrebujemo tipiko in čim večjo stalnost teh tipik, potrebujemo preproste in prepoznavne stereotipe, teh pa so otroške folklorne skupine, ki so sledile novim smernicam razvoja, ponujale manj kot tiste, ki novim idejam niso sledile.

Spremenjen pogled na kostumiranje otroških folklornih skupin je bil najprej jasno opazen na republiških srečanjih folklornih skupin, kamor so se prek selekcioniranih ogledov uvrstile skupine, ki so pripravile zanimiv in za republiško raven dovolj kakovosten program. Leta 1983 je bil, kot je pisal Zmago Leben, »opazen napredek, saj so otroci vse bolj skrbno oblečeni, njihova oblačila niso le enostavna kopija noš odraslih, ampak kažejo tudi že domiselne rešitve« (Leben, 1983, 69). Sprememba je bila vidna tudi pri pripravi programov, ki so bili bolj kot pred tem prilagojeni »otroškemu doživljanju in njihovemu načinu izražanja« (Leben, 1983, 69). Zgled so pogosto, tudi v poznejših letih, predstavljale ideje, ki so prihajale iz vzhodne Evrope, predvsem s Slovaške, saj so o njihovem delu poročali tudi pri nas (na primer Ovsenar, 1989, 10), hkrati pa so bile za vodje folklornih skupin organizirane »strokovne ekskurzije«, na katerih so si ti ogledali kakšnega od tamkajšnjih festivalov.

Ljuba Vrtovec je leta 1983 ocenila srečanje otroških folklornih skupin na Ptuju in zapisala, da se stanje po mnenju mnogih izboljšuje, da pa še vedno »povzroča vodjem otroških folklornih skupin prav oblačenje v noše največ dvomov in negotovosti«. V nadaljevanju je opozorila na pomanjkanje virov, ki bi pričali o oblačenju otrok, zaradi česar je prihajalo do večje uniformnosti, kot bi si je želeli, in na pomanjkanje denarja v folklornih skupinah, kar naj še ne bi bil razlog za površno delo. Vodjem skupin je svetovala, da naj se odločijo, kaj s folklornimi kostumi želijo doseči, in naj v skladu s tem izdelajo tudi folklorne kostume, pa naj si bodo to »rekonstrukcije avtentičnih noš iz prejšnjega stoletja«, »uniforme« (mišljeni so uniformni folklorni kostumi serijske izdelave) ali »stilizacije.« »Vsaka od možnosti je lahko najboljša rešitev, zavisi od vsebin, ki jo želimo z nastopom posredovati občinstvu« (Vrtovec, 1983, 46–47). Vodje otroških folklornih skupin, ki so temeljito premišljale o oblikovanju novih kostumskih podob, so se premišljeni stilizaciji praviloma odrekale, odrekale so se tudi uniformnosti, a se je pogosto niso mogle povsem izogniti, želele pa so poustvariti preteklo oblačenje otrok, najpogosteje vsakdanje. S tem so stopile na pot približevanja kostumskih podob otroških folklornih skupin otrokom, ki so živeli v preteklosti, hkrati s tem pa so v očeh javnosti folklornim skupinam odvzele prepoznavno »slovenskost«, ki se je izražala z dotlej uveljavljenimi pootročenimi pripadnostnimi kostumi. Borile so se proti stereotipom, ki so se izoblikovali o preteklem oblačenju Slovencev, in posledično – z ustvarjanjem manj stereotipnih in na lastno kulturno okolje vezanih kostumskih podob – spremenile svojo vlogo v etničnoidentitetnih procesih. Manj pomembno in opazno je bilo izražanje identitet, ki Slovence kot pripadnike pokrajin združuje v narod, bolj opazno pa izpostavljanje lokalnih identitet, kajti folklorni kostumi so bili vse bolj vezani na dediščino lokalnega okolja.

V 90. letih 20. stoletja je bilo oblikovanje kostumske podobe otroških folklornih skupin na podlagi fotografskega gradiva iz začetka 20. stoletja (včasih tudi s konca 19. stoletja), še večkrat pa s posnemanjem kostumske podobe otroških folklornih skupin, ki so tak projekt že izvedle, zelo pogosto. Pravzaprav je večina otroških folklornih skupin, ki se je odločila za izdelavo novih folklornih kostumov, upoštevala to možnost ne le v 90. letih, ampak še bolj pogosto pozneje. Leta 1997 je izšla knjiga *Pikapolonica*, hvala za zlato kolo! (Lubej, 1997), v kateri so bile povzete že nekaj let prej uveljavljene smernice za izdelovanje folklornih kostumov za otroške folklorne skupine. Skupine so se jih v osnovi držale, interpretacije pa so bile zelo različne in so zaradi pomanjkanja sredstev, predvsem pa zaradi pomanjkanja znanj, s katerim bi jih razumele, tako kot so bile mišljene, vodile v uniformno kostumiranje, tudi izbiro materialov, ki niso bili priporočeni, krojno samosvoje povzemanje ipd.

V zavesti večine vodij otroških folklornih skupin se je v 90. letih usidralo prepričanje, da tipizirani pripadnostni kostumi za otroške folklorne skupine niso primerni. Mnoge skupine so jih imele, bodisi da so jih podedovale od prejšnjih generacij ali pa so jih zaradi nepoznavanja razvoja folklorne dejavnosti kupile v 90. letih in pozneje, ter se potem ubadale s težavo, v čem nastopiti, da bi ustregle strokovnim spremljevalcem srečanj, ki so tedaj tovrstno kostumiranje pri otroških folklornih skupinah odločno zavračali.

Splošna kostumska podoba otroških folklornih skupin se je po letu 2000 korenito spremenila. Število otroških folklornih skupin, ki so si dale izdelati nove folklorne kostume, je iz leta v leto raslo. Folklorni kostumi, ki so bili na novo izdelani, so, kljub temu da so skušali interpretirati oblačenje otrok ob vsakdanjih dneh (to so jasno nakazovale bose noge ali kot njihov nadomestek zaradi sodobnih razmer, ko otroci niso vajeni biti bosi, šolske copate), delovali pražnje, in sicer zaradi blaga (ki novo in v čistih barvah ne daje vtisa, da bi šlo za delovna oblačila, ki so bila navadno ponošena, tudi strgana in pošita …) in krojenja (ki je pri dekletih poudarjalo širino in dolžino kril). Obstajali so poizkusi, da bi otroške skupine prišle do novih folklornih kostumov, ki bi delovali delovno, a so bili ti redki.

Otroške folklorne skupine so še danes v kostumiranju glede na v folklorni dejavnosti veljavna merila pogosto manj dosledne kot odrasle, razpolagajo z manj sredstvi, imajo manj ambiciozne načrte ipd. Kljub temu da imamo pogosto na jeziku, da »so otroci naše največje bogastvo,« še vedno velja, da se s kostumsko podobo otrok ni treba tako temeljito ukvarjati kot s kostumsko podobo odraslih. Rezultat manjše pozornosti, ki so je otroške folklorne skupine deležne v primerjavi z odraslimi, je pravzaprav paradoksalen, če se ozremo na njihovo vlogo pri razvijanju etnične identitete:

1. kostumiranje otroških folklornih skupin je manj prepleteno s pripadnostnim kostumiranjem od kostumiranja odraslih folklornih skupin in

2. kostumografije otroških folklornih skupin, ki se odmikajo od pripadnostnega kostumiranja in od kostumiranja odraslih folklornih skupin, redkeje in teže pridobijo funkcijo pripadnostnega kostumiranja. Na kratko: Folklorne skupine hote ali nehote vedno znova razvijajo pripadnostno kostumiranje, na podlagi katerega se razvijajo tudi lokalne in nacionalna identiteta, a je zaradi pomena, ki ga pripisujemo delovanju otroških folklornih skupin, razvijanje manj intenzivno, kot bi bilo lahko.

Slika 9: Otroška folklorna skupina Lončki iz Dolenje vasi v folklornih kostumih, izdelani na podlagi raziskave lokalne oblačilne dediščine. (Foto: Janez Eržen, regijsko srečanje otroških folklornih skupin, Logatec, 8. 5. 2013.)

Slika 10: Otroška folklorna skupina Prežihovci iz Maribora v folklornih kostumih, ki ponazarjajo oblačenje otrok v mestu. (Foto: Janez Eržen, regijsko srečanje otroških folklornih skupin, Maribor, 9. 5. 2013.)

S sodobne prakse usmerjanja kostumiranja otroških folklornih skupin

Strokovni spremljevalci srečanj otroških folklornih skupin, ki jih pripravlja Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti, opravljajo pomembno vlogo usmerjevalcev folklorne dejavnosti, med drugim ocenjujejo tudi folklorne kostume. Enkrat na leto se dobijo na sestanku, tam usklajujejo merila vrednotenja na srečanjih videnih programov, in sicer zato da pri ocenjevanju skupin med njimi ne bi prihajalo do bistvenejših razhajanj. S tem je pri usmerjanju razvoja folklornih skupin vodena dokaj restriktivna politika, ki ne dopušča velikih odstopanj, vsaj nagrajuje jih ne, nagrajuje pa tiste, ki so se načelom, oblikovanim v okviru državne ustanove, pripravljeni podrejati. Strokovni spremljevalci imajo po vsakem območnem in regijskem srečanju z vodji folklornih skupin razgovor, na katerem izpostavljajo zglede, ki bi jim bilo vredno slediti, in opozarjajo na odstopanja od stanja, ki v folklorni dejavnosti velja kot zaželeno. Pripravijo jim kratko pisno oceno, v kateri s skromnimi zaznamki ovrednotijo tudi kostumsko podobo, svoja razmišljanja objavljajo tudi v glasilu (Folklornik 2005–2014).

Strokovni spremljevalci srečanj kostumografije vrednotijo na podlagi meril, ki so se izoblikovala znotraj razvoja folklorne dejavnosti, in skladno s tem opozarjajo na pomanjkljivosti. Pri tem upoštevajo merila, ki so še bolj kot same kostumografije folklornih skupin, umetni in stalno spreminjajoči se konstrukti, na katere vplivajo številni družbenopolitični dejavniki. Folklorni kostumi, ki jih oblikovalci odrskega videza današnjih folklornih skupin načrtujejo, se večinoma (čeprav nikakor ne vsi) skušajo odmikati od pripadnostnih kostumov kot dokaj unificirane, stereotipizirane, mitologizirane in z narodnim preporodom ali pa s poznejšimi narodno- ali nacionalno identifikacijskimi procesi povezane preobleke, a folklorni kostumi zaradi vloge folklornih skupin v družbi, identifikacijo z lokalnim ali narodnim vedno znova pridobijo (podrobneje v: Knific, 2010).

Med sestavine folklornih kostumov, na katere so strokovni spremljevalci srečanj otroških folklornih skupin še posebej pozorni in kjer se po njihovem mnenju pojavlja precej nedoslednosti, sodijo obuvala, ki (če so) pogosto ne ustrezajo njihovim predstavam o primernosti. Dobro so sprejete otroške folklorne skupine, ki nastopajo bose, še toliko bolj če to dopuščajo ali narekujejo ostale sestavine folklornih kostumov, ki jih nosijo, čeprav tudi v nasprotnem primeru strokovni spremljevalci srečanj raje vidijo otroke bose kot obute v obuvala, ki ne ustrezajo uveljavljenim merilom o primernem. Kot ustrezne strokovni spremljevalci srečanj razumejo čevlje, škornje, tudi žoke …, ki interpretirajo obuvala, kakršna so se nosila v času, ki ga z ostalimi sestavinami folklornih kostumov interpretirajo nastopajoči folklorniki. Ne odobravajo čevljev, pri katerih se vidi, da

Slika 11: Starejša in mlajša otroška folklorna skupina Folklornega društva Kres iz Novega mesta v folklornih kostumih, oblikovanih na podlagi folklornih kostumov odrasle Folklorne skupine Kres. (Foto: Janez Eržen, regijsko srečanje otroških folklornih skupin, Semič, 7. 5. 2013.)

Slika 12: Otroška folklorna skupina Osnovne šole Mirana Jarca iz Črnomlja v folklornih kostumih, ki so oblikovani na podlagi predstav o oblačilni dediščini Belokranjcev. (Foto: Janez Eržen, regijsko srečanje otroških folklornih skupin, Semič, 7. 5. 2013.)

Slika 13: Bosonogi otroci Otroške folklorne skupine Osnovne šole Anice Černejeve, Makole. (Foto: Janez Eržen, regijsko srečanje otroških folklornih skupin, Makole, 19. 5. 2013.)

imajo podplat izdelan iz gume, čevljev na zadrgo, manj so jim primerni industrijsko izdelani čevlji ipd.

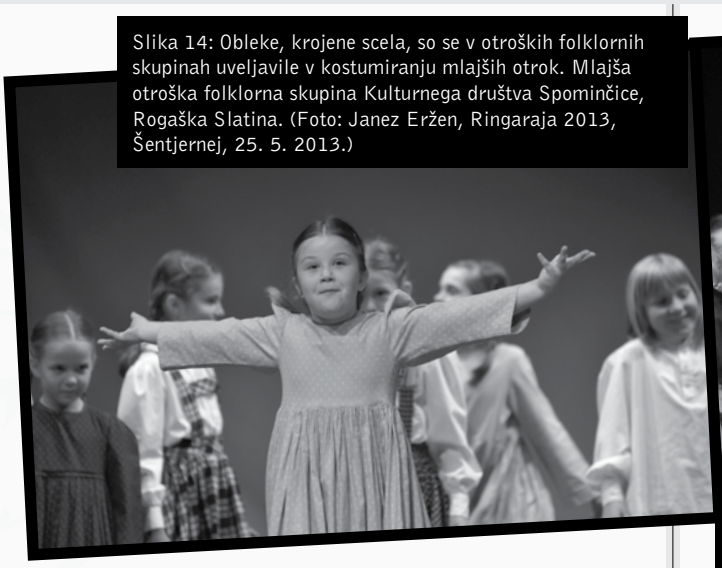
Skupine, ki čevljev nimajo in se zaradi različnih okoliščin ne odločajo, da bodo njihovi člani nastopali bosi, nastopajo v drugih obuvalih, najpogosteje v črnih šolskih copatih, ki se kot dopuščajoča rešitev zdijo ustrezni večini strokovnih spremljevalcev. Strokovni spremljevalci srečanj dopuščajo skupinam pri izbiri obuval sicer različne rešitve, predvsem če so te strokovno utemeljene in ustrezno dopolnjujejo celotno kostumsko podobo, načelno pa se jim zdi primerneje, da so otroci ali vsi ustrezno obuti ali vsi bosi ali vsi v copatih, v čemer se oddaljujejo od resničnega stanja v preteklosti, ko so bili pogosto nekateri otroci obuti, drugi pa bosi. Otroci nosijo tudi cokle. Izdelane so po predlogah iz začetka 20. stoletja iz lesa in usnja, tudi le iz lesa, znani so tudi primeri, da otroci nastopajo v coklah, ki jih proizvaja današnja modna industrija.

Kmečka dekleta v obdobjih, ki jih s folklornimi kostumi interpretirajo otroške folklorne skupine, glav vsaj v poletnem času, a niti pozimi, če jih ni zeblo, niso imela pokritih. Pokrivale so se zaradi mraza in zato, da bi si obvarovale lase ob delih, kjer je bilo veliko prahu. Pokrivala so bila znak zakonskih žena, tudi njihov statusni simbol, s katerim so izkazovale svoj (včasih zgolj želeni) položaj v družbi. Dekleta so si lase, ki si jih razen izjemoma niso strigla, spletala v kite, jih puščala spuščene ob glavi ali jih spenjala ob glavi. V začetku 20. stoletja fotografije kmečkih otrok kažejo tudi drugačno urejanje pričesk, zlasti mlajših deklic, dodajanje pentelj, spenjanje v čope ipd.

Drugače je bilo s fanti, ki so po zgledu moških pogosto nosili pokrivala (klobuke, med obema vojnama čepice), pogosteje ob pražnjih dneh kot ob delavnikih. Fantje otroških folklornih skupin pogosteje nastopajo brez pokrival. Če se skupine odločajo, da bodo fantje nosili pokrivala (navadno klobuke), jih najpogosteje nosijo vsi fantje v skupini, redko le posamezni.

Strokovni spremljevalci srečanj otroških folklornih skupin na pokrivala fantov in njihove frizure pogosto niso pozorni. Ne motijo jih (vsaj bistveno ne) njihove pričeske, pogosto urejene po sodobni oblačilni modi (razen če so res ekstremne in odstopajo tudi v siceršnjem življenju), niti klobuki, ki jih imajo ali nimajo (pa naj eno ali drugo ustreza celoti ali ne). Drugače je z dekleti, ki so pri urejanju glav skoraj brez izjem deležna opomb. Osnovno in splošno načelo strokovnih spremljevalcev je sledeče: dekleta bi morala imeti dolge lase in te bi morale biti spletene v dve kiti. Ker pa v otroških folklornih skupinah plešejo tudi dekleta, ki imajo kratko pristrižene lase (tudi tista, ki imajo dolge, imajo navadno še vedno krajše, kot so jih imele v času, ki ga interpretirajo s folklornimi kostumi, ali pa imajo kratko pristrižene dele las), se skupine poslužujejo različnih rešitev, ki jih kot ustrezne sprejemajo strokovni spremljevalci. Zato se namesto spletanja običajnih kit (navadno dveh) dopušča:

a. uporaba umetnih kit (ti primeri so redki),
b. izdelovanje vpletenih (»francoskih«) kit, pri katerih je mogoče vplesti kratke lase, ki jih imajo dekleta spredaj nad čelom,
c. nošenje pokrival (predvsem rut, ki so jih nekdaj nosila dekleta ob mrazu in za zaščito pred nesnago),
d. drugačno urejanje pričesk, ki ga narekujejo viri, po katerih so bili folklorni kostumi izdelani. Najbolj splošno razširjeno in v večini primerov tudi najbolje sprejeto pri strokovnih spremljevalcih, je spletanje navadnih kit (pri čemer naj bi bili lasje, če so nad čelom kratki, poglajeni nazaj proti temenu in speti z lasnicami, te pa naj bi bile čim manj vidne). Dekleta naj bi imela dve kiti, pri čemer naj bi preča tekla po sredini glave, kot manj primerni pa so označeni lasje, speti v čopke.



Slika 14: Obleke, krojene scela, so se v otroških folklornih skupinah uveljavile v kostumiranju mlajših otrok. Mlajša otroška folklorna skupina Kulturnega društva Spominčice, Rogaška Slatina. (Foto: Janez Eržen, Ringaraja 2013, Šentjernej, 25. 5. 2013.)

Slika 15: Urejanje pričesk in pokrivanje z rutami pri Otroški folklorni skupini Osnovne šole Cirkovce. (Foto: Janez Eržen, regijsko srečanje otroških folklornih skupin, Makole, 19. 5. 2013.)

Z razvojem folklorne dejavnosti, ob čemer se je razvijalo kostumiranje otroških folklornih skupin, se je pred leti uveljavilo načelo, naj se spletene kite ne končujejo z elastikami različnih barv (zlasti ne z elastikami živih barv, odstopajočih od barve las), ampak z elastikami ali drugimi pripomočki, ki niso opazni, in naj se na konce kit zavezuje pentlje iz »svilenih« trakov. Te pentlje so se med otroškimi skupinami v zadnjih dveh desetletjih množično uveljavile, predvsem pentlje rdeče barve.

Dekleta, ki imajo dovolj dolge lase, naj po mnenju strokovnih spremljevalcev ne bi imela pokritih glav (razen če to zahteva folklorni kostum in program), a se to dogaja. Ponekod zaradi nepoznavanja tega načela, tudi zato ker oblikovalci kostumske podobe (najpogosteje vodje skupin) upoštevajo želje otrok in se tako izognejo urejanju pričesk, ali ker se oblačijo v pripadnostne kostume, h katerim pokrivalo sodi, glave nastopajočim pokrivajo. Če se za pokrivanje deklet, ki imajo dolge lase, odločijo, naj bi imela pod pokrivali ravno tako urejene pričeske, kot če pokrival ne bi imela.

Po mnenju strokovnih spremljevalcev srečanj očala in sodobni nakit ne sodijo k nastopajočim folklornikom, ne k otrokom ne k odraslim. Pred desetletji je bilo precej pogosto, da so folklorniki nosili sodobne ročne ure, verižice, uhane, prstane, očala in podobne dodatke, ki sledijo oblačilni modi, z leti pa so večinoma sprejeli stališče, da to ne sodi k folklornemu kostumu. Nekatere skupine to načelo izvajajo dosledno, druge se mu izmikajo in iščejo poti, da se dodatkom ne bi odpovedale. Mnogi s težavo sprejemajo zlasti odločitev, da se na nastopih odpovejo nošenju očal.

Izdelava in oblačenje neuniformnih folklornih kostumov je eno temeljnih načel, ki jih zagovarjajo strokovni spremljevalci srečanj otroških in odraslih folklornih skupin v zadnjem desetletju. Pri tem so najbolj pozorni na izbiro materiala (predvsem na izbiro barv in vzorcev), ki naj se pri folklornih kostumih v skupini ne bi ponavljal pri več osebah ali pri več oblačilnih kosih (izjema so oblačila, krojena iz belega platna ali njemu podobnega blaga), bistveno manj na krojne rešitve, ki so pri marsikateri kostumografiji uniformne, a so manj opazne od enakosti materialov. Otroških folklornih skupin, ki bi bile popolnoma uniformno kostumirane, skoraj ni. Deloma zato ker vsaj nekateri deli uniformnost kazijo (na primer obuvala in pokrivala) in zato ker uniformnost že precej let ni zaželena. Obstajajo pa številne otroške folklorne skupine, ki so delno uniformno kostumirane. Pri njih se pogosto pojavljajo oblačilni kosi, ki so izdelani iz enakega blaga (pogosto tudi krojno enotni), tudi oblačilni kosi iz različnega blaga, ki so uniformno krojeni. Ponekod so uniformna le posamezna oblačila (pogosto srajce, hlače, bluze, tudi predpasniki, krila z modrcem …), drugje (a redkeje) je uniformna celota.

Vzroki za uniformno kostumiranje otroških folklornih skupin so različni. Nekateri imajo uniformno oblikovane folklorne kostume zato, ker so take podedovali od predhodnikov, mnogi kot vzrok navajajo, da ni mogoče kupiti dovolj različnega blaga, da bi bil vsak oblačilni kos izdelan iz drugačnega (še pogosteje, da je nakup večjih količin enakega blaga cenovno ugodnejši, predvsem pa ga je mogoče kupiti na enem mestu), da šivilje niso pripravljene (in ne znajo) izdelati vsakega kosa folklornega kostuma drugače ipd. Strokovni spremljevalci srečanj razloge sprejemajo, a skupine vseeno spodbujajo, da dopolnjujejo obstoječe folklorne kostume in z dodatki razbijajo uniformni videz.

Bolj kot dekleta so uniformno kostumirani fantje, čeprav strokovni spremljevalci srečanj zaradi večjega števila deklet v skupinah v primerjavi s fanti, tudi pri dekletih pogosto opažajo večkratno pojavljanje enakega blaga in enakih krojnih rešitev. Večja uniformnost fantov v primerjavi z dekleti je zgodovin-

sko pogojena, saj je bila v obdobjih, ki jih folklorne skupine interpretirajo, različnost oblačenja fantov bistveno manjša od različnosti oblačenja deklet.

V programih otroških folklornih skupin sodelujejo tudi odrasli: vodje folklornih skupin in tudi drugi, ki igrajo na odru posebne vloge (so vključeni v program) ali pa (predvsem pri manjših otrocih) na odru usmerjajo delo otrok, in godci, ki program spremljajo. Godci so tudi otroci. Po merilih strokovnih spremljevalcev naj bili vsi kostumirani skladno z ostalo skupino nastopajočih otrok, a se prav pri njih pogosto pojavljajo težave z doslednim upoštevanjem trenutno veljavnih načel in z izbiro ustreznih folklornih kostumov. Pri odraslih sodelujočih in godcih se dogaja, da imajo v primerjavi z ostalo skupino manj dosledno urejene pričeske in da ne nosijo pokrival, so oblečeni v folklorne kostume, ki jih ostali (plesalci) tedaj ne potrebujejo, ali imajo folklorne kostume, ki so namenjeni posebno njim, da niso kostumirani, da so oblečeni v črno-belo kombinacijo sodobnih oblačil ipd.

Za konec

Kostumiranje otroških folklornih skupin danes stoji na precej drugačnih temeljih kot pred desetletji. Na prvi vtis vnaša negotovost v razvijanje etničnih identitet, po drugi strani pa v folklorni dejavnosti odpira nove možnosti ustvarjanja pestrih in zanimivih programov in na dolgi rok daje nove podlage za razvijanje etničnih identitet – predvsem tistih, ki se vežejo na lokalna okolja. Kostumiranje se razvija pod pretvezo, da gre za predstavljanje (poustvarjenih) historičnih dejstev, v bistvu gre v njihovem imenu za legitimiranje lokalnih in nacionalne skupnosti. Kostumiranje folklornih skupin kljub temu, da se od pripadnostnega kostumiranja odmika, zaradi vloge folklorne dejavnosti v današnji družbi, pripadnostno kostumiranje še naprej razvija.

Folklorne skupine v sodobnosti za potrebe svojega nastopanja pretekle oblike oblačenja uporabljajo kot izhodišče za oblikovanje svojih novih folklornih kostumov. Motive zanje najpogosteje iščejo v lokalni oblačilni dediščini, s prenosom oblačilnih oblik iz preteklosti v sodobnost, z njihovo tipizacijo in svojim pojavljanjem v različnih družbenih kontekstih, kjer jih ljudje (ne le nosilci, ampak tudi zunanji spremljevalci – občinstvo) razumejo kot našo preteklost in našo lastnino (v nasprotju z drugo), sproža pripadnostnim kostumom sorodno razumevanje teh preoblek. Kljub doslednemu raziskovanju oblačilnega videza v preteklosti in kolikor se da natančnemu reproduciranju je spremenjena sama funkcija oblačil – iz obleke so preolikovana v kostume, ki v družbi poleg ostalega signalizirajo lokalno, pokrajinsko in nenazadnje narodno in nacionalno identiteto njihovih nosilcev/igralcev.

Zdelo se je, da folklorne skupine z raziskovanjem oblačilne kulture na terenu, še zlasti če so ga vodili etnologi, ki so se sicer ukvarjali z oblačilno kulturo, in pa z iskanjem virov, ki so se odmikali od tedaj uveljavljenih pripadnostnih kostumov, ter z izdelovanjem folklornih kostumov na teh predlogah odstopajo od pripadnostnega kostumiranja. A pokazalo se je, da folklorne skupine s kostumiranjem, ki naj temelji na takih ali drugačnih virih, razvijajo pripadnostno kostumiranje ter s tem tudi lokalno in nacionalno identiteto. Več desetletna želja, ki je bila z redefinicijo avtentičnosti izrazita zlasti v zadnjih desetletjih 20. stoletja, da bi se folklorne skupine odmaknile od stereotipiziranega pripadnostnega kostumiranja, ker naj bi s tem bolj dosledno in manj izmišljeno predstavljale oblačenje na plesnih dogodkih in ker naj pripadnostni kostumi ne bi bili ustrezno historično pričevalni, se je dokaj obsežno udejanjila, a se od pripadnostnega kostumiranja ni ločila. Približek oblačenju na dogodkih, na katerih so ljudje plesali ali na katerih so se otroci igrali, je bil res večji, s tem tudi njihova historična pričevalnost, a pri oblikovanju kostumografij v folklornih skupinah gre še vedno za umetni konstrukt. Kostumografije, ki zavračajo obstoječe pripadnostno kostumiranje in svojo oblikovno podobo gradijo na drugih temeljih, se odmikajo od družbeno prepoznavne simbolike, kar onemogoča, da bi občinstvo brez ustreznih pojasnitev zmoglo umeščati folklorne kostume v določen prostor in skupnost, ki na tem prostoru biva, s čimer je vsaj na prvi pogled ogrožena njihova bitnost. A do občutka ogroženosti prihaja zgolj v prvi fazi razvoja vsakokratnega novega kostumiranja, ko folklornih kostumov še ni mogoče označiti kot pripadnostnih kostumov, čeprav so folklorni kostumi že v osnovi izdelani prav s tem namenom – z namenom, da bi kazali pretekle oblačilne prakse pripadnikov določenih skupnosti. Kazali naj bi posplošen oblačilni videz (nad)povprečnih – reprezentativnih predstavnikov skupnosti, ki so bivali na določenem prostoru, čeprav gre lahko tudi za predstavljanje oblačilnega videza posebnežev iz teh skupnosti. A te posebnosti so prenesene na celoto, kajti gre za identifikacijo s skupnostjo in ne s posameznikom, ki iz te skupnosti izhaja. Srečevanje mladega človeka s poustvarjenimi praksami preteklega oblačenja je pomembno, če ga etničnoidentifikacijskih procesov želimo zgraditi kot člana družbe, ki se bo zavedal pomena svojih korenin in ki bo imel razvit odnos do dediščine, kot gradnika nacionalne in lokalnih identitet.

Literatura

1. Akif, S., L. Berghaus, N. Fajfar, N. Kovačič, T. Lončarič, T. Pešić. (2014) *Ne hlač, le krilo sem nosila: Oblačenje mariborskih otrok v prvi polovici 20. stoletja ter njihove igre in igrače.* Maribor: Kulturno društvo Prežihovega Voranca.
2. Balkovec Debevec, M. (2014). *Obleka v šoli : pregled oblačilnega videza učiteljev in učencev na Slovenskem skozi čas.* Ljubljana: Slovenski šolski muzej.
3. Barker, C. (2000). *Cultural Studies: Theory and Practise.* London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Pulications.
4. Ciubrinskas, V. (2000). *Revival of Tradition for Reconstruction of Identity: Lithuanian Case. Folk. Journal of Danish Ethnographic Society*, letnik 40, str. 19–40.
5. Fikfak, J. (2003). Identiteta. V: *Slovenski etnološki leksikon.* Baš, A. (ur.). Ljubljana: Mladinska knjiga, str. 174.
6. *Folklornik* (2005–2014). Glasilo Javnega sklada Republike Slovenije za kulturne dejavnosti, namenjeno poustvarjalcem izročila. [Izhaja enkrat letno.]
7. Gril, A. in A. Videčnik. (2011). *Oblikovanje državljanske identitete mladih v šoli.* Ljubljana: Pedagoški inštitut.
8. Jezernik, B. (2005). Preteklost in dediščina. V: *Dediščina v očeh znanosti.* Hudales, J. in N. Visočnik (ur.). Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijom, str. 11–24.
9. Južnič, S. (1993). *Identiteta.* Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
10. Knific, B. (2010). *Folklornikom s(m)o vzeli noše: kostumiranje folklornih skupin – med historično pričevalnostjo in istovetnostjo.* Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
11. Kroflič, B. (1980). Otroške ljudske igre v predšolski vzgoji. *Folklorist*, letnik 3, št. 1, str. 6.
12. Kuhar, F. (1981). Srečanje folklornih skupin občine Maribor. *Folklorist*, letnik 4, št. 3, str. 38–40.
13. Kuutma, K. (1998). Festival as Communicative Performance and Celebration of Ethnicity. Folklore, letnik 7. Dostopno na http://www.folklore.ee/folklore/index.html (7. 10. 2005).
14. Leben, Z. (1983). Republiško srečanje otroških folklornih skupin. *Folklorist*, letnik 6, št. 3, str. 68–69.
15. Lenič, M. (1979). Prosimo. *Folklorist*, letnik 2, št. 3, str. 44–45.
16. Lowenthal, D. (1991). British National Identity and the English Landscape. V: *Rural History 2*, str. 205–230.
17. Lubej, N. (1981). Občinsko srečanje folklornih skupin občine Ravne na Koroškem. *Folklorist*, letnik 4, št. 3, str. 37.
18. Lubej, N. (1997). *Pikapolonica, hvala za zlato kolo!: Otroške igre in plesi.* Maribor: ZKO.
19. Makarovič, M. (1996). *Oblačilna kultura slovenskega kmečkega prebivalstva v Rožu.* Celovec–Ljubljana–Dunaj: Krščanska kulturna zveza, Mohorjeva družba.
20. Makarovič, M. (1999a). *Oblačilna kultura slovenskega kmečkega prebivalstva na Tolminskem.* Tolmin: Občina Tolmin.
21. Makarovič, M. (1999b). *Slovenska ljudska noša v besedi in podobi: Bela krajina: krajevne skupnosti Adlešiči, Sinji Vrh in Vinica: Deseti zvezek.* Ljubljana: Sklad za ljubiteljske kulturne dejavnosti.
22. Makarovič, M. (1999c). *Oblačilna kultura slovenskega kmečkega prebivalstva v Podjuni.* Celovec: Krščanska kulturna zveza in Narodopisni inštitut Urban Jarnik.
23. Makarovič, M. (2003) Oblačilna kultura v Lancovi vasi in okolici. V: *Dediščina Lancove vasi in okolice: noša, plesi, maske.* Makarovič, M., M. Ramovš in A. Gačnik (ur.). Ptuj: Znanstvenoraziskovalno središče Bistra; Lancova vas: Folklorno društvo, str. 11–42.
24. Medvedska, E. (1979). Otrok in folklora. *Folklorist*, letnik 2, št. 3, str. 40–41.
25. Muršič, R. (2000). *Trate vaše in naše mladosti: zgodba o mladinskem in rock klubu.* Ceršak: Subkulturni azil.
26. Muršič, R. (2005). 'Kvadratura kroga dediščine: toposi ideologij na sečišču starega in novega ter tujega in domačega.' V: *Dediščina v očeh znanosti.* Hudales, J. in N. Visočnik (ur.). Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo, str. 25–40.
27. Ovsenar, T. (1989). Trije dnevi otroškega petja in plesa: Otroški folklorni festival – Prešov 1989. *Kulturni poročevalec*, letnik 20, št. 90, str. 10.
28. Ramovš, M. (1984). Akademska folklorna skupina France Marolt. V: *Ob 50 letnici ustanovitve Folklornega inštituta.* Ljubljana: ZRC SAZU, str. 49–52.
29. Ramovš, M. (1994) Ljudski ples v osnovni šoli. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva*, letnik 34, št. 4, str. 43–45.
30. Ravnikar, B. (1979). Mednarodno leto otroka 1979. *Folklorist*, letnik 2, št. 2, str. 19–21.
31. Ravnikar, B. (1980). Prejeli smo. *Folklorist*, letnik 3, št. 2, str. 31.
32. Serdinšek, F. (1981). Občinska in področna revija v Veliki Polani. *Folklorist*, letnik 4, št. 3, str. 41.
33. *Zakon o osnovni šoli.* Dostopno na http://www.uradni-list.si/1/content?id=74775#!/Zakon-o-osnovni-soli-(uradno-precisceno-besedilo)-(ZOsn-UPB3) (7. 11. 2014).
34. Strajnar, J. (1979). Spoštovani! *Folklorist*, letnik 2, št. 2, str. 29.
35. Š (1982). Seminar za folklorne skupine radovljiške občine. *Folklorist*, letnik 5, št. 1–2, str. 11.
36. Šimenc, M. (2012). *Razvoj državljanske vzgoje v Republiki Sloveniji: Konceptualni okvir in razvoj kurikulumov (državljanska vzgoja in etika, družba).* Ljubljana: Pedagoški inštitut.
37. Vrtovec, L. (1983). Srečanje pionirskih folklornih skupin v Ptuju. *Folklorist*, letnik 6, št. 2, str. 46–47.

Marjetka Golež Kaučič

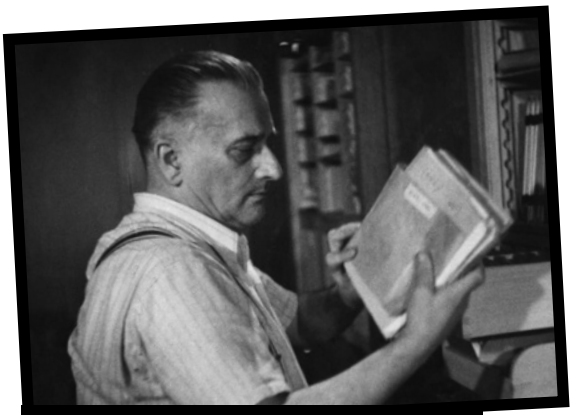
Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU
marjetka.golez-kaucic@zrc-sazu.si

Dediščina osmih desetletij Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU – ob 80-letnici

Ob razgrinjanju delovanja Inštituta, ki je začel s svojim delom že pred 2. svetovno vojno, je težko zajeti vso arhivsko, raziskovalno, mednarodno in drugo dejavnost ter vse dosežke, ki so sedaj že zapisani v zgodovinskem, kulturnem in znanstvenem spominu. Zato bo ta prispevek poskus potovanja po časovnih in drugih mejnikih, ki so najbolj zaznamovali inštitutski historiat.

Začetki s Francetom Maroltom

Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU, najstarejši Inštitut ZRC SAZU, je bil ustanovljen 15. oktobra 1934 in se je imenoval »Inštitut za raziskovanje glasbene folklore« (kasneje Folklorni inštitut). Ustanovila ga je Glasbena matica, idejni ustanovitelj in prvi predstojnik je bil France Marolt.



France Marolt. Iz fotoarhiva GNI.

V poglavju B Ustanovne listine (uvezane v Zapisnik seje GM oziroma pisnega dogovora med Karlom Mahkoto in Francetom Maroltom, datiranega 21. avgusta 1934) je zapisano, da: »Bo treba sestaviti čim popolnejšo zbirko slovenske glasbene folklore […], to je zbrati vse dosegljive zapise narodnih pesmi […], zbrani material urediti in katalogizirati ter raziskati.« Pomembnejša delovna naloga pa je bila naslednja: »Treba bo zapisovati in fonografirati folklorno gradivo po neraziskanih ali premalo izkoriščenih okrožjih slovenskega etničnega ozemlja […]« (več glej Kumer 1984 in Cigoj Krstulović 2014).

Prvi prostori so bili na Vegovi ulici 5, kjer je Inštitut dobil prostor v sobi št. 6, stroške za njegovo delovanje pa sta si delili GM in Filharmonična družba. Že leta 1935 se je začelo sodelovanje s tujimi ustanovami, in sicer z Nemškim arhivom ljudskih pesmi (Deutsches Volksliedarchiv, Freiburg). Leta 1939 je Inštitut pridobil prve zbirke ljudskih pesmi, kot so Kokošarjeva, Pleiweissova, Krekova zbirka, zbirko časopisa *Naša moč*, kot tudi več manjših zbirk, kar je pomenilo, da se je kmalu začela temeljna dejavnost Inštituta kot ustanove, ki hrani in raziskuje slovensko ljudsko duhovno kulturo.

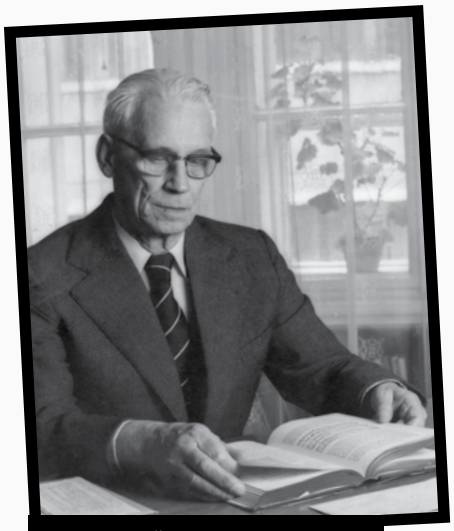
Inštitut se je nenehno selil in imel finančne težave, nihče ga ni želel popolnoma prevzeti. Glasbena matica je v aprilu 1940 sklenila predlagati prosvetnemu oddelku banske uprave, Etnografskemu muzeju, Akademiji za umetnost (AZU), rektoratu Univerze, Glasbeni akademiji in Slovenski matici, da naj se porazdelijo izdatki za Folklorni inštitut in tako naj bi se ta lahko razširil. Odgovori ustanov niso bili pozitivni, zato je Glasbena matica prepustila Inštitut banski upravi in ji to sporočila z dopisom 21. junija 1940. Banska uprava je Inštitut spremenila v poseben referat svojega prosvetnega oddelka. Inštitut je svoje domovanje nato zamenjal še večkrat, deloval je v prostorih na Starem trgu 34, na Bregu 6, Mestnem trgu 18, na Wolfovi 8 in sedaj na Novem trgu 5.

Inštitutski prostori na Wolfovi 8.

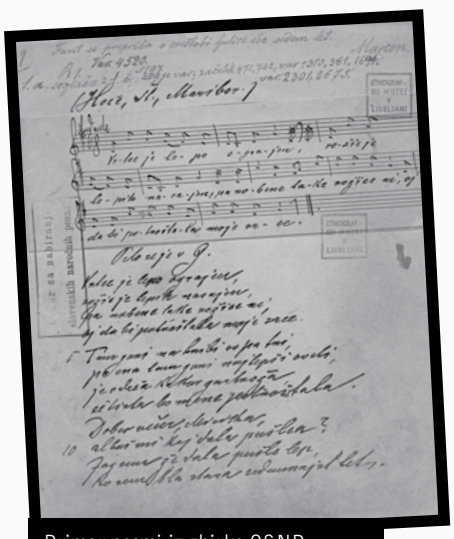
Obdobje po drugi svetovni vojni

Ko je prosvetno ministrstvo 6. decembra 1945 izdalo odlok, naj se 1. januarja 1946 GNI priključi Akademiji za glasbo, je profesor na Akademiji dr. Dragotin Cvetko prosil Marolta, naj izdela pravilnik za »Folklorni odsek znanstvenega oddelka,« ki se je nato preimenoval v »Zgodovinsko folklorni oddelek,« na katerem je Marolt nato do smrti deloval kot predavatelj za etnomuzikologijo. V tem obdobju je bila inštitutska ureditev zgled za vse podobne nastajajoče inštitute po tedanji Jugoslaviji. Leta 1949 se je Inštitut osamosvojil in deloval pod okriljem Ministrstva za znanost in kulturo, izvedena je bila sistematizacija delovnih mest, raziskovanje pa je bilo razdeljeno na tri področja: področje za ljudsko glasbo, ljudska pesemska besedila in ljudski ples.

Izjemno težko obdobje za Inštitut je bilo med leti 1951–1955, saj je Inštitutu stalno grozilo, da bo izgubil svojo samostojnost. Leta 1951 je namreč umrl France Marolt in na njegovo mesto naj bi prišel dr. Valens Vodušek, a je ta moral prevzeti dolžnosti ravnatelja Opere, zato je štiri leta bila v. d. ravnatelja GNI Marija Šuštar. 9. februarja 1952 je v *Slovenskem Poročevalcu* izšel »Poziv slovenskim folkloristom,« naj vendar nekaj storijo, saj pristojno ministrstvo ni storilo ničesar, da bi uredilo razmere v GNI. Za »lastništvo« Inštituta so se potegovali Etnografski muzej kot Akademija za glasbo in tudi SAZU. A vse do leta 1972 je Inštitut vendarle ohranil samostojnost.


Valens Vodušek. Iz fotoarhiva GNI.

Po dolgih letih neuspešnega Maroltovega prizadevanja za nabavo snemalnih naprav, je šele po njegovi smrti leta 1954 GNI le dobil prvi magnetofon Grundig in baterijski magnetofon Magnemite Portable, ki ga je priskrbel ameriški psiholog češkega rodu Josef Brožek, profesor na univerzi v Minneapolisu. Prvi posnetek z grundigom je bil narejen 13. avgusta istega leta, ko je takratni minister Heli Modic v Inštitutu zapel iz svojega rojstnega Iga znano pesem *Svitaj se, svitaj beli dan*. Na terenu pa sta prenosni baterijski magnetofon uporabili Marija Šuštar in dr. Zmaga Kumer, ko sta šli z njim snemat v Belo krajino. S tem so bili postavljeni temelji zvočnega dela arhiva Inštituta. Rokopisni del arhiva pa se je obogatil, ko je 1957 v hrambo dobil zbirko Odbora za nabiranje narodnih pesmi (OSNP), ki je nastala med letoma 1904 in1914 in z 234 snopiči in več kot 13.000 pesmimi predstavlja eno izmed najpomembnejših zbirk ljudskih pesmi. Inštitutu jo je v trajno hrambo izročil Etnografski muzej.


Primer pesmi iz zbirke OSNP.

Ekipa RAI in GNI v Reziji leta 1962. Spodaj od leve: G. Nataletti, Uroš Krek, Italo Tejo, Marija Šuštar, Milko Matičetov, gospa Nataletti. Zadaj: Pino Vecchiet in Valens Vodušek. Iz fotoarhiva GNI.

Inštitut je v teh zgodnjih letih organiziral tečaj Laban-Knustove kinetografije ali labanotacije, in sicer leta 1956 ter 1957, ki so se ga udeležili raziskovalci ljudskih plesov in nekateri drugi folkloristi iz vse Jugoslavije. S tem je bila po zaslugi GNI uvedena labanotacija kot edina veljavna plesna pisava v vse Inštitute, zato so etnokoreologi opustili do tedaj znane načine zapisovanja plesov. Leta 1961. je bilo organizirano posvetovanje o klasifikaciji pesemskih besedil, ponovno ob udeležbi zastopnikov z vse Jugoslavije. Leta 1962 pa se je prva slovensko-italijanska terenska odprava (iz Italije dr. Giorgo Nataleti ter iz Inštituta za slovensko narodopisje dr. Milko Matičetov) podala v Rezijo in s tem začela glasbenonarodopisno raziskovanje te, takrat premalo znane doline, naseljene s slovensko manjšino. Inštitut je v tem obdobju samostojno posnel vrsto etnoloških dokumentarnih filmov (npr. *Rezija – deveta dežela, Prišel je Kurent, Pomladne igre*), od katerih je film *Lončene piščalke* v avtorstvu Uroša Kreka in z besedilom Zmage Kumer prejel tudi bronasto medaljo na festivalu amaterskega filma. Ti filmi so danes, ko so v digitalizirani obliki dostopni tudi širši javnosti, izjemen dokument časa, prostora in izročila.

V okviru Slovenske matice je leta 1964 na pobudo takratnega tajnika Franceta Bernika zrasel načrt za izdajo zbirke *Slovenske ljudske pesmi* in leta 1971 je izšla prva knjiga obsežnega znanstveno-kritičnega korpusa *SLP*. Leta 1966 je GNI na Bledu organiziral sestanek mednarodne skupine IFMC (International Folk Music Council/Mednarodno združenje za ljudsko glasbo pri UNESCO) za katalogizacijo melodij ljudskih pesmi. Istega leta je z RTV SLO posnel prvo oddajo z naslovom *Slovenska zemlja v pesmi in besedi*, leta 1967 pa je Inštitut pri Jugotonu izdal prvo LP-ploščo z naslovom *Slovenska ljudska pesem* in v Ljubljani soorganiziral tudi veliki mednarodni muzikološki kongres.

Leta sobivanja z etnologi

Leta 1972 je bil Inštitut kljub obljubi tedanjega predsednika SAZU-ja dr. Josipa Vidmarja dr. Valensu Vodušku že iz leta 1958 o tem, da bo »Inštitut za etnomuzikologijo« samostojen inštitut v okviru SAZU, priključen Inštitutu za slovensko narodopisje SAZU kot Sekcija za glasbeno narodopisje. Istega letu so sodelavci Sekcije organizirali simpozij mednarodne študijske skupine za raziskovanje ljudskih balad (Kommission für Volksdichtung- KfV, Sociètè International d'Ethnologie et de Folklore - SIEF/Študijska komisija za raziskovanje ljudskih balad, Svetovno združenje folkloristov in etnologov) v Škofji Loki. Leta 1976 se je na željo koroških Slovencev v Avstriji začelo etnomuzikološko raziskovanje tamkajšnjega glasbenega izročila in na podlagi teh raziskav je izšla zbirka *Slovenske ljudske pesmi* Koroške. Leta 1978 je bila izvedena glasbeno-plesna kulturološka raziskava rudarske kolonije »Terezija« v Trbovljah. 1981 je izšla druga knjiga iz zbirke *Slovenske ljudske pesmi*. Maja 1983 je sekcija organizirala simpozij mednarodne študijske skupine za raziskovanje glasbil pri ICTM (International Council of Traditional Music/Mednarodni svet za tradicijsko glasbo, prej IFMC) v Piranu. Z gradivom iz Porabja je sekcija začela tudi novo serijo gramofonskih plošč z naslovom *Slovenska glasba, Zvočni primeri izvirne ljudske glasbe*. Prva plošča Porabje je izšla leta 1979, druga (dvojna) *Koroška* pa leta 1983.

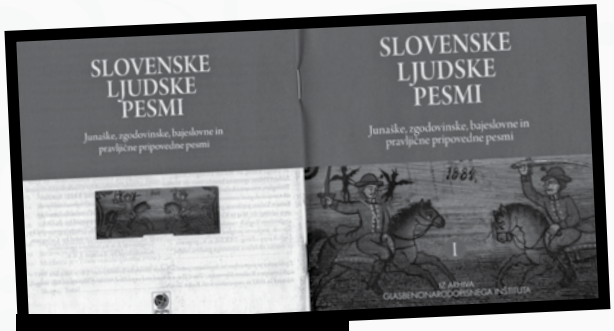
Leta 1984 je Sekcija za glasbeno narodopisje ISN ZRC SAZU ob svoji 50-letnici prejela visoko državno odlikovanje, in sicer Red zaslug za narod s srebrnimi žarki. Takrat je organizirala tudi zelo obiskano razstavo s historičnim pregledom delovanja Inštituta in rezultati raziskovanja. Leta 1988 je Sekcija ponovno obiskala Rezijo, kjer je organizirala praznovanje in koncert

Mirko Ramovš prejema nagrado.

ob 150-letnici delovanja društva Gruppo Folkloristico Val Resia/Folklorna skupina iz Rezije. Predstojnik Sekcije je bil takrat Mirko Ramovš, ki je bil hkrati predstojnik celotnega Inštituta za slovensko narodopisje. Leta 1990 se je Sekcija z Wolfove preselila na Novi trg 5/II, kjer je leta 1991 postal ISN-jev predstojnik Julijan Strajnar. 1992 . je prejela dr. Zmaga Kumer Herderjevo nagrado in istega leta je izšla tretja knjiga SLP (Več o nagradah do leta 1999 glej Terseglav 2000).

Ponovna samostojnost

Leta 1994 je Inštitut pridobil nove prostore za zvočni arhiv in studio ter podpisal medakademijsko pogodbo o znanstvenem sodelovanju, ki so jo sklenili Slovenska in Avstrijska akademija znanosti in umetnosti ter GNI in Phonogrammarchiv z Dunaja. Začetni pilotski projekt teh institucij je bil »Shranjevanje in varovanje posnetkov slovenskega gradiva z avstrijskega Koroškega.« To sodelovanje je pomenilo tudi nov način inštitutskega raziskovanja in projektnega financiranja. Istega leta je po sklepu predsedstva SAZU GNI ponovno postal samostojen inštitut, predstojnica je postala dr. Marjetka Golež Kaučič. V tem obdobju je Inštitut izvajal raziskovalno nalogo kontinuiranega izdajanja zbirk slovenskih ljudskih pesmi, raziskavi z naslovom »Etnomuzikološka podoba slovenskega ljudskega glasbenega in zvočnega izročila« in »Slovenski ljudski plesi,« hkrati pa je začel izvajati projekt »Preureditev in zaščita zvočnega arhiva GNI ZRC SAZU.« Leta 1996 je Inštitut pričel z izdajanjem zbirke zgoščenk z naslovom *Iz arhiva Glasbenonarodopisnega inštituta.*



Prva iz serije zgoščenk Iz arhiva Glasbenonarodopisnega inštituta.

V letu 1997 je organiziral odmeven svetovni kongres raziskovalcev balad (Kommission für Volksdichtung – KfV) v Gozdu Martuljku in 1998 začel s koncerti *Zajuckaj in zapoj*.

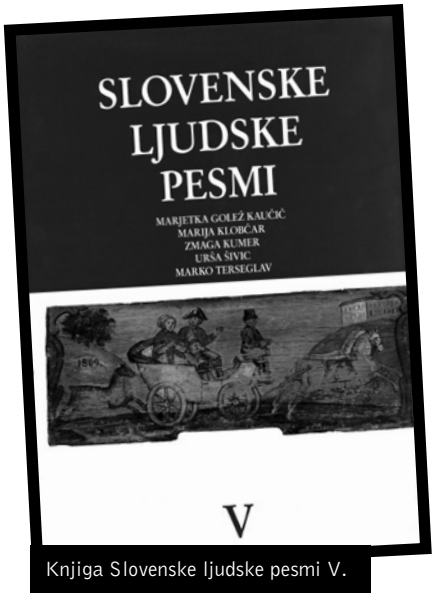
Istega leta je dr. Zmaga Kumer prejela državno nagrado – Zoisovo nagrado za življenjsko delo, izšla je četrta knjiga SLP. Leta1999 se je začel izvajati prvi raziskovalni program z naslovom »Raziskave slovenske glasbene in plesne kulture« (1999–2004). Rezultati raziskovalnega dela so tudi v tem obdobju izjemni, poleg knjig, člankov in drugih razprav, a jih je preveč, da bi jih tu naštevali (več glej Terseglav 2000).

Leta 2002 je Mirko Ramovš prejel Zoisovo nagrado za življenjsko delo, dr. Marjetko Golež Kaučič pa so izvolili za podpredsednico Študijske komisije za raziskovanje balad (Kommission für Volksdichtung, Sociètè International d'Ethnologie et de Folklore). Leta 2003 je pričela izhajati zbirka znanstvenih monografij *Folkloristika*. Po letu 2004 se je krepilo tako projektno kot programsko raziskovanje, a tudi sodelovanje v mednarodnem prostoru s projekti ter vključevanjem sodelavcev Inštituta v upravne odbore strokovnih znanstvenih združenj, saj so

Fotografija udeležencev mednarodnega simpozija raziskovalcev balad Sora pri Medvodah. Iz fotoarhiva GNI.

dr. Marjetko Golež Kaučič leta 2004 izvolili za članico upravnega odbora Sociètè International d'Ethnologie et de Folklore (SIEF) in mag. Draga Kuneja za sekretarja tehničnega komiteja International Association of Sound and Avdiovisual Archives/ Mednarodno združenje zvočnih arhivov (IASA). Leta 2005 je Inštitut organiziral mednarodni simpozij »Ljudska pesem kot družbeni izziv,« leta 2006 digitaliziral celotno zbirko OSNP. Ta je sedaj tudi v kopiji shranjena v knjižnici Golda Meir, University of Wisconsin, Milwaukee, ZDA. Leta 2007 je izšla obsežna peta knjiga *SLP* z družinskimi pripovednimi pesmimi.

V tem obdobju je Inštitut vzpostavil digitalno bazo »Etnomuza« in spletišče »Klik v domovino.« Leta 2009 je Inštitut organiziral mednarodni interdisciplinarni simpozij »Kam bi s to folkloro?« in ga posvetil leta 2008 preminuli dr. Zmagi Kumer.



Knjiga Slovenske ljudske pesmi V.

Zmaga Kumer. Iz fotoarhiva GNI.

V okviru programa Ljubljana – prestolnica knjige je leta 2010 pripravil razstavo Od ust do knjige, ki je nato gostovala še v Petanjcih, na Ravnah na Koroškem in v Borovljah v Avstriji. Leta 2013 je dr. Mojca Kovačič postala predstavnica nacionalnega odbora Mednarodnega sveta za tradicijsko glasbo (ICTM) za Slovenijo in istega leta je začela izhajati druga znanstvena zbirka Folkloristični zvezki (več glej www.gni.zrc-sazu.si).

Glasbenonarodopisni inštitut danes

Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU na temeljih terenskih raziskav, evidentiranja in kritični obdelavi virov in gradiva, sistematizaciji, katalogizaciji in digitalizaciji terenskega in arhivskega gradiva ter s sodobnimi koncepti in diskurzi sistematično in

Knjigi Pritrkavanje iz zbirke Folkloristika in Fantje se zbirajo iz zbirke Folkloristični zvezki.

načrtno raziskuje najširše področje ljudske duhovne kulture oziroma glasbene folklore (folklorni pojavi, tipologije žanrov, zoofolklora, imaginacije ljudskega v pesmi, glasbi in plesu, godčevstvo, migracije ljudskega plesa, vprašanja računalniške/digitalne folkloristike in etnomuzikologije idr.). Z raziskavami osvetljuje vprašanje izvira, recepcije, posredovanja in spreminjanja prvin ljudske duhovne kulture, ki oblikujejo kulturno identiteto Slovencev in njeno povezanost z evropskim in svetovnim prostorom. S samostojnim zvočnim arhivom opravlja poslanstvo zaščite in varovanja neprecenljive kulturne dediščine. Na Inštitutu danes deluje dvanajst sodelavcev in sodelavk. izvaja na dodiplomski in podiplomski rav- v Ljubljani in Novi Gorici, na podiplom- SAZU ter s projekti in drugimi formalni- deluje v mednarodnem prostoru. Kljub poslanstvu pa je Inštitut že nekaj let v izfinančnem položaju, saj so sistem evalvakov in metodologije ocenjevanja projektov, sredstev za delovanje Inštituta, zmanjševaplače in raziskave ter nestabilno financirapovzročili, da je naše poslanstvo okrnjenost negotova (več glej Golež Kaučič 2014,

Fotografija sodelavcev GNI iz leta 2011. Spredaj od leve. Dr. Rebeka Kunej, dr. Marjeta Pisk, dr. Mojca Kovačič, dr. Marjetka Golež Kaučič, dr. Marija Klobčar, dr. Urša Šivic. Zadaj od leve: dr. Drago Kunej, Peter Vendramin, Mirko Ramovš, dr. Marko Terseglav, Julijan Strajnar, mag. Robert Vrčon, dr. Gregor Strle.

Dediščina osemdesetletnega raziskovanja ske pesmi, glasbe in plesa je shranjena v arje natisnjena v obliki knjig, zbornikov, mokov, plošč in predstavljena javnosti skoz radijske in televizijske oddaje, dokumentarne filme, intervjuje, seminarje in prek pedagoške dejavnosti. O pomenu (in dosežkih) Inštituta za slovensko folkloristično, etnomuzikološko, etnološko vedo in humanistiko nasploh ter za krepitev slovenske nacionalne identitete pa bodo presojali zanamci.

#Viri

1. Cigoj Krstulović, Nataša. Prizadevanja Glasbene matice za ohranitev in oživitev ljudske glasbene dediščine ter ustanovitev Inštituta za raziskovanje slovenske glasbene folklore leta 1934. *Traditiones* 43/2 (2014): 213–236.
2. Golež Kaučič, Marjetka. Portret Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU ob njegovi osemdesetletnici. *Traditiones* 43/2 (2014): 6–8.
3. Kumer, Zmaga (ur.). *Ob 50-letnici ustanovitve Folklornega inštituta*. Ljubljana: ZRC SAZU, ISN, 1984.
4. Terseglav, Marko (ur.). *65 let Glasbenonarodopisnega inštituta* ZRC SAZU. Ljubljana: ZRC SAZU, Založba ZRC, 2000.
5. Vogel, Milan. Narodnoprebudniški sentiment, ki je zrasel v inštitut. *Delo*, 30. januar 2014.
6. www.gni.zrc-sazu.si

Teja Klobčar
teja.klobcar@gmail.com

Predstavitev Kulturnega in etnomuzikološkega društva *Folk Slovenija*

Uvod

Kulturno in etnomuzikološko društvo Folk Slovenija deluje od leta 1996, ko so ga v Piranu ustanovili poustvarjalci in raziskovalci slovenskega ljudskega glasbenega izročila. Prvotnemu imenu – Kulturno društvo Folk Slovenija – so v letu 2010 dodali etnomuzikološko komponento, obenem pa je društvo postalo slovenski predstavnik v mednarodnem združenju za tradicijsko glasbo (ICTM). [1]

KED Folk Slovenija je prostovoljno in nepridobitno združenje v javnem interesu. Njegovi člani s svojim udejstvovanjem na področju kulture in znanosti aktivno prispevajo k bogati ponudbi dejavnosti, ki jih pripravljajo bodisi samostojno bodisi pod društvenim okriljem. Ustvarjajo in raziskujejo tako na podlagi slovenske kot tudi tuje glasbene tradicije, njihov interes pa se zrcali v raznolikih prispevkih in sodelovanjih, s katerimi se lahko društvo pohvali skozi vsa leta svojega obstoja.

Raznolike društvene dejavnosti ponujajo veliko možnosti za srečevanje teorije in prakse. Pretežno poustvarjalni dogodki – koncerti, plesna hiša in pevske delavnice – se vpenjajo v strokovni okvir predavanj in simpozijev, vse od naštetega pa zagotavlja prostor za izmenjavo mnenj in prijetno druženje. Člane društva združuje tudi želja po reprezentaciji in popularizaciji domače in tuje glasbene tradicije.

Ustanovitelji so pred skoraj dvajsetimi leti začrtali cilje, ki so v dobršni meri še danes vodilo delovanja. Po besedah prvega predsednika društva doc. dr. Draga Kuneja je bil osnovni namen društva ob ustanovitvi skrb za »povezovanje različnih skupin in posameznikov, ki se ukvarjajo z ohranjanjem,

Julijan Strajnar (citira-levo) in Roman Ravnič (bunkula--desno) predstavljata rezijansko glasbeno tradicijo na predavanju »Svet tradicijskih glasbil na Slovenskem« (foto: Svanibor Pettan).

1 Več o društvu si lahko preberete na spletni strani http://folkslovenija.org/.

proučevanjem, poučevanjem ali populariziranjem slovenske ljudske glasbene dediščine v našem kulturnem prostoru,« kar vključuje ljudske pevce in godce, poustvarjalce slovenske ljudske glasbe in druge, ki so povezani z ljudskim glasbenim izročilom (Knific in Vidakovič, 2013, 105). Novi člani so delovanje postopoma razširili tudi na področje tuje tradicijske glasbe, obenem pa je svoje mesto v društvu dobilo tudi več neprofesionalnih ustvarjalcev. Soustanoviteljica in današnja podpredsednica KED Folk Slovenija Jasna Vidakovič meni: »Prva leta pa vse do delno spremenjenega imena in posledično tudi dopolnjenega statuta društva smo skrbeli predvsem za avtorsko poustvarjanje slovenske ljudske glasbe […]. Manj, pravzaprav nič, pa v društvenih okvirih nismo posvečali pozornosti, recimo jim, »naturščikom.« S preimenovanjem kulturnega društva Folk Slovenija tudi v etnomuzikološko društvo je ta del današnjega poustvarjanja ljudske glasbe dobil večjo priložnost sodelovanja pri ohranjanju, predstavljanju in ozaveščanju javnosti o razsežnostih in vrednotah tovrstne slovenske glasbene dediščine« (Knific in Vidakovič, 2013, 107).

Leta 2010 dodano etnomuzikološko komponento in sočasno preimenovanje društva v Kulturno in etnomuzikološko društvo pojasnjuje predsednik društva red. prof. dr. Svanibor Pettan: »Ko so me člani Folk Slovenije leta 2009 predlagali za drugi predsedniški mandat (prvi je potekal med leti 2000 in 2004), sem povedal, da bi bila bolj neposredna sinergija teorije in prakse oziroma znanosti in kulture koristna za društvo in tudi za prihodnost etnomuzikologije na Slovenskem. Predlagal sem razširitev imena in izhodišč Folk Slovenije in člani so to pobudo podprli. Tako smo hkrati končno dobili tudi stanovsko etnomuzikološko združenje na Slovenskem, ki ima danes status društva v javnem interesu.« Posledično društvo danes povezuje raziskovalce, izvajalce in pedagoge ter skrbi za njihovo kvalitativno in kvantitativno rast, promovira uporabo ljudskih in etnomuzikoloških virov, se zavzema za zbiranje in objavo knjižnih, zvočnih in avdiovizualnih gradiv ter dejavno sodeluje s sorodnimi društvi in ustanovami na Slovenskem in drugje po svetu.

Prav sodelovanje z najrazličnejšimi ustanovami, kot so Glasbena matica, Javni sklad RS za kulturne dejavnosti, Slovenski etnografski muzej, Imago Sloveniae, agencija Celinka.si in druge organizacije, je ključno za uspešno delovanje društva (Knific in Vidakovič, 2013, 107). Velik pomen ima tudi povezava z Glasbenonarodopisnim inštitutom ZRC SAZU (http://gni.zrc-sazu.si/), kar razloži etnomuzikologinja dr. Mojca Kovačič: »Nekateri člani KED Folk Slovenija smo hkrati zaposleni tudi na Glasbenonarodopisnem inštitutu, s čimer se dopolnjujeta naša ljubiteljska in profesionalna dejavnost. Projekte pogosto izvedemo v strokovnem sodelovanju, s sodelovanjem pa premagujemo tudi finančne ovire, ki so pogosto na poti pri izpeljavi projektov. Najodmevnejše sodelovanje inštituta in društva je vsakoletna izvedba koncerta Zajuckaj in zapoj, ki bi sicer zaradi nekaterih administrativnih omejitev državnih inštitucij ostal brez financiranja. S sofinanciranjem društva ga še naprej uspešno vodimo že šestnajsto leto.«

Skupina La Porporella nastopa na koncertu v okviru festivala Glasba in drugačnost na Dvornem trgu v Ljubljani (foto: Vojko Veršnik).

Med tujimi sodelovanji vsekakor velja omeniti Mednarodno združenje za tradicijsko glasbo (ICTM, http://ictmusic.org/), saj KED Folk Slovenija predstavlja njegovo slovensko podružnico. Dr. Mojca Kovačič, ki je tudi predsednica nacionalnega komiteja za Slovenijo, glede sodelovanja med obema združenjema pravi: »Kar nekaj članov Folk Slovenija je dejavnih tudi v okviru mednarodnega združenja za tradicijsko glasbo (ICTM), in sicer tako, da se aktivno udeležujejo znanstvenih konferenc in srečanj, ki jih pripravlja to združenje. Na ta način ostajajo aktivni v svetovnem etnomuzikološkem prostoru in svoja znanja prenašajo tudi v slovenski prostor. Glasbeno dejavni člani Folk Slovenija pa pogosto popestrijo in dopolnijo znanstveni del z umetniškim nastopom in s tem prispevajo k izkustveni naravi etnomuzikološkega dela.« Mnenje o tovrstnem sodelovanju izrazi tudi Marino Kranjac: »Na povabilo predsednika društva dr. Svaniborja Pettana smo maja 2014 s skupino Vruja izvedli koncert na simpoziju etnomuzikologov iz Italije, Avstrije in Slovenije v Pulferu v Italiji. Sprejeti smo bili zelo lepo in veliko udeležencev je po koncertu prišlo k nam, nam čestitalo in kupili so lepo število naših plošč.« Predsednik KED Folk Slovenija in hkrati generalni sekretar ICTM dr. Svanibor Pettan pa izpostavlja nekaj uspešnih skupnih projektov KED Folk Slovenija in ICTM: »Tovrstnih sinergij je bilo kar nekaj, vključno s prvima simpozijema ICTM-ovih študijskih skupin Glasba in manjšine leta 2000 ter Aplikativna etnomuzikologija leta 2008, z znanstvenim srečanjem Etnomuzikologija in etnokoreologija

Udeleženci strokovne ekskurzije v Budimpešti v Muzeju glasbene zgodovine.

v vzgoji in izobraževanju: bistvena vprašanja aplikativne znanosti leta 2006 ter v sklopu dogodkov, s katerimi smo leta 2011 zaznamovali začetek večletnega bivanja uprave ICTM na ljubljanski Filozofski fakulteti.«

Znanstveni okvir društvenega delovanja sega tudi na področje predavanj na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, organiziranih v sodelovanju z ICTM; številni člani – tako poustvarjalci kot etnomuzikologi – so tako v preteklih letih lahko posredovali svoje znanje. Predavanja kot nosilec predmetov pripravlja dr. Svanibor Pettan: »Katedra za etnomuzikologijo na Oddelku za muzikologijo FF UL je stičišče predavanj in delavnic, pri katerih se srečujejo interesi KED Folk Slovenija in ICTM. Člani društva dopolnjujejo pedagoški proces in hkrati tudi sami pridobivajo nova znanja in izkušnje, kajti zahvaljujoč ICTM smo deležni tudi dodatnih nastopov odličnih predavateljev in glasbenikov z vsega sveta. Člani in študentje so skupaj tudi na strokovnih ekskurzijah – leta 2013 smo bili v Budimpešti, leta 2014 pa v Trstu.«

Udeleženci strokovne ekskurzije v Trst so poleg strokovnih ogledov mesta in muzejev sodelovali tudi v oddaji Iz domače zakladnice na tržaškem radiu RAI-A. Strokovna ekskurzija v Budimpešto leto poprej pa nam je ponudila priložnost za seznanjanje z madžarsko plesno dediščino, imenovano táncház. Judita Strmčnik, članica pevske skupine Cintare, je izrazila mnenje nekaterih udeleženk: »Za nas pevke, nekdanje folkloristke, je bilo posebno doživetje in bogata izkušnja obisk plesne hiše v Budimpešti, ki smo si jo člani KED Folk Slovenije ogledali leta 2013.« Ekskurzija je bila obenem tudi spodbuda, da je Društvo lani po nekajletnem premoru oživilo slovensko plesno hišo. Pripravil jo je Marino Kranjac: »Januarja in marca smo skupaj z godčevsko zasedbo Zingelci in plesno vaditeljico Alenko Kranjac v Etnografskem muzeju v Ljubljani v sklopu društvenega programa Plesna hiša izvedli delavnici istrskih ljudskih plesov. Udeležba je bila dobra in zelo lepo sprejeta s strani udeležencev, tako da smo bili tudi izvajalci delavnice zelo zadovoljni z odzivom. Lepo bi bilo, če bi bila Plesna hiša mesečna stalnica našega društva. Obeh plesnih delavnic se je udeležilo lepo število članov društva, študentov in ljubiteljev slovenskih ljudskih plesov.«

Želja, da bi znanje posredovali naprej, je bila v KED Slovenija prisotna že od samega začetka. Tako kot plesna hiša so tudi pevske delavnice ponudile sproščeno okolje za spoznavanje in seznanjanje s slovensko glasbeno tradicijo. Do konca leta 2014 smo izvedli tri delavnice; eno so vodili člani zasedbe Volk Folk, dve pa Katarina Šetinc, ki tudi sicer aktivno sodeluje s številnimi poustvarjalci ljudske glasbe, sama pa je tudi članica zasedbe Lasanthi. Članica organizacijskega odbora društva dr. Mojca Kovačič je opisala ozadje pevskih delavnic: »V letu 2014 smo prvič izvedli pevska srečanja, ki smo jih poimenovali Zapojte z nami. V dobrem sodelovanju s hostlom Celica, ki nam je odstopil prostor, smo s pomočjo izkušenih pevcev k petju privabili ljudi različnih profilov (glasbenike, muzikologe, ljubitelje petja). Srečanj se je vsakokrat udeležilo okoli 25 ljudi in kot je bil cilj srečanj, so bili med udeleženci tudi tisti, ki se s tovrstnim načinom petja (ali petjem nasploh) prvič srečujejo. Ker so udeleženci navdušeni, upamo, da bodo srečanja potekala vsaj enkrat mesečno ter da bo srečevanje preraslo v pravo pevsko druženje, ki bo popestrilo kulturni in družabni program v Ljubljani. Za zdaj pojemo slovenske ljudske pesmi, ki se oglasijo tudi večglasno. Vsak udeleženec poje po svojih zmogljivostih in se vključi v petje, kot želi. Namen srečanj ni učenje petja, temveč petje samo oziroma uživanje v skupinskem druženju in petju.«

V okviru organiziranih društvenih dejavnosti tako člani kot nečlani dobijo priložnost za sodelovanje in predstavitev svoje dejavnosti. Ena naših najvidnejših in hkrati najbolj združevalnih poustvarjalnih dejavnosti je vsakoletni koncert članov društva. Običajno ga pripravimo v sodelovanju s katero od

Nastopajoči na letnem koncertu Slovenija, moja dežela (foto: Bojan Stepančič).

ustanov, ki se ukvarja s podobnimi aktivnostmi. Lanski koncert z naslovom *Slovenija, moja dežela* se je odvijal v sklopu festivala Godibodi (več na http://www.godibodi.si/). Nastopili so v Sloveniji živeči ustvarjalci različnih narodnosti,[2] ob ljudski glasbi slovenskega etničnega prostora pa smo lahko prisluhnili tudi arabski, šrilanški, japonski, makedonski in italijanski tradicijski glasbi.

tjem društvenem CD-ju.[3] Za snemanje je poskrbel član društva, glasbenik in umetniški vodja založbe Celinka.si (http://www.celinka.si/) Janez Dovč, ki meni: »Društvo KED Folk Slovenija in založbo Celinka.si povezuje dolgoročno sodelovanje pri zbirki Sozvočja Slovenije. Številni člani KED Folk Slovenija so v sklopu zbirke izdali samostojne plošče: *Cintare*, Dario Marušič, *Vruja, Volk Folk, Katice* … Sodelovanje društva in založbe pa najlepše prikazuje predvsem knjiga z dvema CD-jema *Sozvočja Slovenije*, v kateri se zrcali paleta slovenskih ljudskih ustvarjalcev in poustvarjalcev. Ljudska glasba je odmev prostora, ki v sebi nosi raznolikost pokrajin in jezika. Z zbirko *Sozvočja Slovenije* želimo pokazati, kako pomembno je ohranjati in spoštovati to raznolikost, ki je pomembno ne samo v kulturnem, ampak tudi v gospodarskem in političnem smislu.«

Društvena dejavnost ni omejena zgolj na poustvarjanje in poučevanje. V sodelovanju z ustanovo Imago Sloveniae je KED Folk Slovenija v okviru festivala Noči v stari Ljubljani v zadnjih letih organiziralo več mednarodnih simpozijev in koncertov na določeno temo: *Kam bi s to harmoniko* (2012), Glasba in protest (2013), Glasba in drugačnost (2014), v letošnjem letu pa se nam obeta tema s področja glasbe in ekologije. Simpozijev se udeležujejo domači in tuji strokovnjaki z različnih področij, lanska tema glasbe in drugačnosti pa je privabila tudi dva slovenska učitelja, ki se ukvarjata z otroki s posebnimi potrebami. Manč Kovačič je bil zelo zadovoljen s sodelovanjem: »Področje glasbenega ustvarjanja z ljudmi s posebnimi potrebami pri nas še ni urejeno, zato sem se z velikim navdušenjem odzval povabilu na mednarodni simpozij Glasba in drugačnost, saj sem začutil priložnost, da bi lahko svoje izkušnje delil s somišljeniki. Simpozij je moja pričakovanja v celoti izpolnil, zato si želim, da bi jih bilo v takšni obliki in vsebini čim več.« Vojko Veršnik pa je dodal: »Čeprav se včasih zdi, da so simpoziji namenjeni zgolj strokovnim krogom in so njihova dognanja širši javnosti manj znana (tudi zato, ker mediji temu posvečajo manj pozornosti) pa imajo ta občasno tudi praktične učinke. Tako sta mednarodni večdisciplinarni simpozij in festival Glasba in drugačnost/Music and Otherness odprla nekatera vprašanja v kontekstu drugosti in drugačnosti, posledično pa dala tudi idejo Zvezdanu Martiču za TV-oddajo *Polnočni klub: Vključevanje ljudi s posebnimi potrebami*, v katero sem bil kot gost povabljen tudi sam. Kot učitelj glasbe se ukvarjam s populacijo otrok in mladostnikov s posebnimi potrebami, ki pogosto pozitivno presenetijo tudi mene (Veršnik, 2014), s pomočjo glasbe pa jih poskušam čim bolj vključevati v družbo oz. širši javnosti pokazati njihova močna področja, kar se zagotovo odraža tudi v rasti njihove samozavesti in prepoznavnosti v družbi. Ker pa me zanima aplikativna etnomuzikologija, poskušam z glasbo dosegati konkretne cilje v dobrobit človeka in družbe nasploh.«

Prek naštetih, pa tudi nekaterih drugih dejavnosti KED Folk Slovenija povezuje in združuje ustvarjalce, raziskovalce ter ljubitelje tradicijske glasbe. Vse to potrjujejo tudi mnenja aktivnih članov. Poustvarjalec slovenske tradicijske glasbe Tomaž Podobnikar pravi: »Društvo Folk Slovenija sledim že od njegovega nastanka, pravzaprav od koncerta v Piranu takoj po nastanku društva leta 1996. Pritegnilo me je poustvarjanje prvinskih zvokov naše preteklosti, ki niso zanimivi in prijetni le

2 Nastopili so zasedbi Cintare in Kerlci, skupina Katice, Tomaž Podobnikar, Jasmina Levičar in Mateja Bobek, skupini Lasanthi in Vruja, Emil Zonta, Cveto Rakar in Klaudio Šavron, Janez Dovč, Nagisa Moritoki, skupina Pella in Trio Nur.

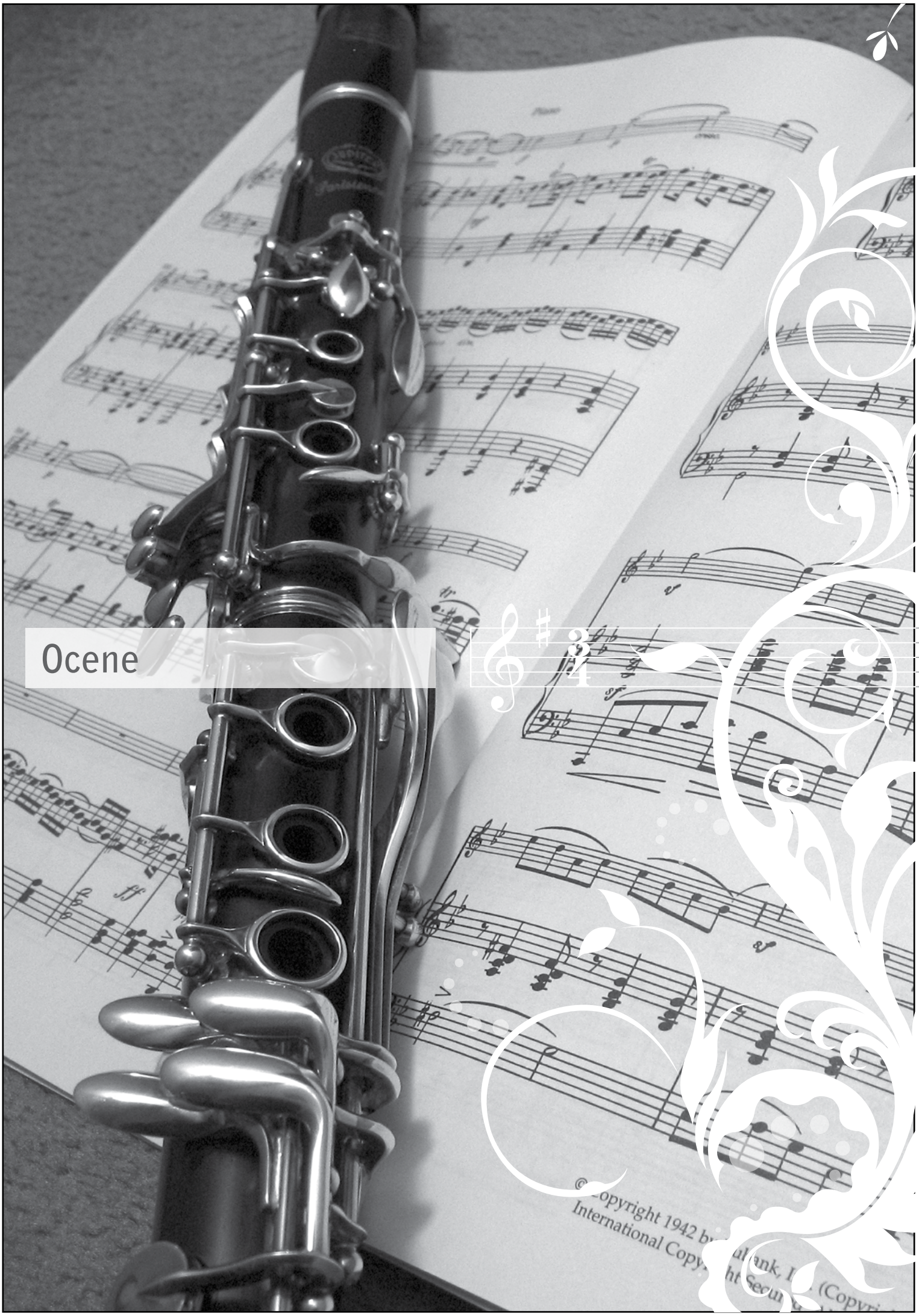
3 Prva dva CD-ja z naslovoma Sodobna ljudska glasba na Slovenskem I in Sodobna ljudska glasba na Slovenskem II sta izšli leta 1999 (oz. 2000) in 2002.

Udeleženci mednarodnega simpozija Glasba in drugačnost (foto: Primož Krajnc).

za uho, temveč vsestransko dobrodejni. Sodelovanje na društvenih koncertih in ekskurzijah pomeni praktično preizkušanje in izmenjavo starodavnih, a večnih idej, oplemenitenih s sedanjostjo, ter navsezadnje interaktivno izmenjavo zamisli.«

Tudi Metoda Postolski Košir, članica makedonsko-slovenske pevske skupine Pella, je vesela sodelovanja z društvom: »V skupnem sobivanju so navdušujoči: medgeneracijska vez in medkulturni dialog, raznolikost zgodb, mojstrsko povedanih, zaigranih in zapetih, in resnično, čisto vsi dogodki so bili prežeti z življenjskim optimizmom, hvala vam!« Njunemu mnenju se pridružuje še Judita Strmčnik iz skupine *Cintare:* »Pevkam *Cintar,* ki smo poustvarjalke ljudske glasbe, sodelovanje v društvu veliko pomeni, saj nam nudi široke možnosti, da prenašamo pevsko ljudsko izročilo širšemu krogu poslušalcev. Po drugi strani pa lahko udejanjamo tudi drugi del našega poslanstva, to je izobraževanje in osveščanje mladih, da spoznajo svojo lastno kulturno dediščino, da se je ne sramujejo, ampak so ponosni nanjo.« Pozitivni odzivi članov in uspeh preteklih projektov so prijetna spodbuda tudi za prihodnost; v letošnjem letu tako nadaljujemo z novimi projekti, ki bodo bogatili glasbeno in strokovno ponudbo Ljubljane in drugih slovenskih krajev. Ne želim vas prepričevati, kako prijetna in zanimiva so naša druženja, pa vas namesto tega raje povabim, da jih obiščete in se o tem prepričate na lastne oči in ušesa.

Viri in literatura

1. Kulturno društvo Folk Slovenija. (1999). *Sodobna ljudska glasba na Slovenskem I.* Ljubljana: Kulturno društvo Folk Slovenija.
2. Kulturno društvo Folk Slovenija. (2002). *Sodobna ljudska glasba na Slovenskem II.* Ljubljana: Kulturno društvo Folk Slovenija.
3. Veršnik, Vojko (2014). Se zavedaš, kaj vse zmore glasba? Ko moč glasbe preseneti tudi pedagoga. *Didakta*, letnik 23, št. 176, str. 48–52.
4. Vidakovič, Jasna in Bojan Knific. (2013). Kulturno-etnomuzikološkemu društvu Folk Slovenija na poti naprej: Premisleki aktivnih in nekdanjih članov ter simpatizerjev društva. V: Folklornik: *Glasilo Javnega sklada RS za kulturne dejavnosti, namenjeno poustvarjalcem ljudskega izročila.* Ljubljana: Javni sklad RS za kulturne dejavnosti, letnik 9, str. 104–120.
5. Vidakovič, Jasna, Eva Dovč, Tanja Dominko, Ana T. Kus. (2011). *Sozvočja Slovenije.* Ljubljana: Agencija Celinka

Ocene

Franc Križnar
franc.kriznar@siol.net

Gregor Pompe, *Novi tokovi v glasbi 20. stoletja*

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, 2014 (292 str.); 26,90 €

Z zelo skromno oznako učbenik so avtor izr. prof. dr. Gregor Pompe (roj. 1974), Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani in Oddelek za muzikologijo FF označili novo muzikološko delo na slovenskih glasbenih policah. Kajti ***Novi tokovi v glasbi 20. stoletja*** (2014) so obenem znanstvena razprava in hkrati učbenik, ki se tako ali/in drugače dotika sodobne glasbene umetnosti na različne načine. Uporaben je tako za srednje glasbene in druge srednje šole šole kot za visoko umetniško in znanstveno uporabo, ob učbeniku pa bi že na samem začetku dodali, da gre za njegovo nadgradnjo. Avtor, ki je tudi sam umetnik (dirigent in skladatelj), znanstvenik (raziskovalec) in visokošolski učitelj pa še publicist in glasbeni kritik, se ukvarja predvsem s sodobno slovensko in evropsko glasbo, z vprašanji semantike glasbe, sodobnimi kompozicijskimi tehnikami in glasbenim gledališčem. Kot že naslov knjige pove, gre za prikaz razvoja glasbene umetnosti v komaj minulem prejšnjem stoletju, v tem pa združi kronološko glasbenozgodovinski in kompozicijsko-tehnični pogled. Po avtorjevi trditvi so najbolj izpostavljene slogovne spremembe na zemljevidu razvojnih zaporedij glasbe v 20. stoletju. V njih pa odzvanjajo splošne duhovno zgodovinske spremembe, ki so tako rekoč gonilna sila vseh razvojnih sprememb. Avtor sledi temu tako, da zasleduje predvsem spremembe specifik kompozicijskih tehnik. Teh se je samo v obravnavanem času nabralo toliko ali celo mnogo več kot sicer v celotnem razvoju glasbe od njenih začetkov pa vse do začetka 20. stoletja. V ta namen je vsaka estetska ali/in kompozicijsko-tehnična premena nazorno ilustrirana s primeri glasbenih analiz izbranih del. Knjiga tako pokriva širok spekter slogov in kompozicijskih tehnik: moderna, impresionizem, ekspresionizem, dodekafonija, neoklasicizem, nova stvarnost, glasba in politika, avantgarda, serializem, postserializem, elektronska in konkretna glasba, zvočne kompozicije,

naključje (improvizacija), spektralna glasba, postmodernizem in sodobni intermedijski pluralizem.

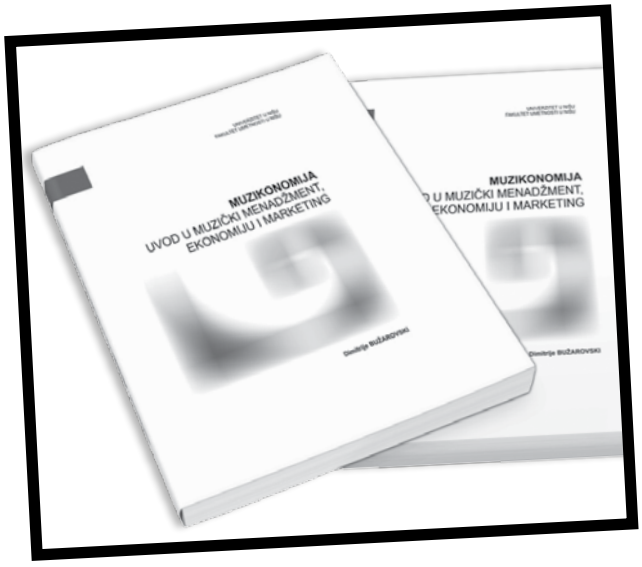
Knjigo začne avtor s tradicionalnim uvodom, predgovorom (str. 7–9), kjer razloži celoten načrt svoje razprave in celotno »metodiko in didaktiko« svojega dela. To se potem prične z glasbeno moderno. Ta pa je razpeta v delih Gustava Mahlerja, Richarda Straussa, Franza Schrekerja in Alexandra Zemlinskega (str. 10–48). V delih slednjih zazna njihovo tradicionalno estetiko in kompozicijske tehnike, s katerimi omenjeni skladatelji (v primerjavi še z drugimi, žal neomenjenimi), prednjačijo. Tekst je še dodatno obogaten s primerjalnimi tabelami, notnimi primeri in analizami del, na koncu vsakega od navedenih 13 poglavij pa še s priporočili za nadaljnje branje (skladateljski zapisi, o skladateljih, analizah, splošnem in kar je neke vrste tovrstna novost: vsaj z omembo /vzporedne/ slovenske glasbe izbranega slogovnega obdobja). Za naslednje poglavje, ki piše o impresionističnih in mistično barvnih izhodih iz tonalnosti (str. 49–63), avtor predstavi izbor iz opusa skladateljev Claudea Debussyja in Aleksandra Skrjabina. Za Pompetovo predstavo med ekspresionizmom in dodekafonijo (str. 64–95) pa nam v pisni podobi zveni glasba skladateljev Arnolda Schönberga, v okviru »druge dunajske šole« pa se mu pridružita še učenca Alban Berg in Anton von Webern. Za tenkočutno vpletenost folklore v umetno glasbo so za poglavje nove vloge folklorizma (str. 96–114) še najbolj »zaslužni« Bela Bartok, Zoltan Kodaly, George Enescu, Karol Szymanowski, z zgodnimi baletnimi deli Igor Stravinski in Leoš Janaček. Za avtorjev prikaz neoklasicizma (str. 115–122) je v »igri« samo skladateljski tandem I. Stravinski in Sergej Prokofjev, prvemu pa je kot pandan dodan še A. Schönberg. Bližina socialističnega realizma pa je že napovedana prav z omenjenim slogom v glasbi. »Zgodovinsko« avantgardo in emancipacijo zvoka (str. 123–132) predstavljajo avtorji Balilla Pratella, Luigi Russolo, Kurt Schwitters in Edgard Varese. Zastoj (morebitnih) hitrih sprememb (str. 133–164) pa so v nadaljevanju »povzročili« skladatelji francoske šesterice (Darius Milhaud, Francis Poulenc, Arthur Honegger, Georges Auric, Louis Durey in Germaine Tailleferre), Erik Satie, (ponovno) P. Hindemith, Charles Ives in Olivier Messiaen. Socialistični realizem je ponovno omenjen zvezi z opusom Dmitrija Šostakoviča. V serializmu (str. 165–184) je prednjačila ali igrala vodilno vlogo glasba skladateljev Pierra Bouleza, Karlheinza Stockhausna in Luigija Nona. V aleatoriki so bili najbolj izpostavljeni naključje, neodločnost, mobilna in odprta forma (str. 185–210) v delih avtorjev Johna Cageja, newyorške kompozicijske šole in Witolda Lutoslawskega. V vzniku elektroakustične glasbe (str. 211–220) so predstavljeni konkretna in elektronska glasba ter živa elektronika. Postserializem (str. 221–237) zaznamujejo dela skladateljev Györgyja Ligetija in Iannisa Xenakisa, v teh pa beremo in »slišimo« zvočne in jezikovne kompozicije s poljskim sonorizmom vred, stohastično in spektralno glasbo, glasbeno gledališče in scenske kompozicije, fluxus (= pretok): happening, akcija, dogodek in multimedijske skladbe. Za postmodernizem (str. 238–261) sta najbolj zanimivi ameriška in evropska pot, slednja z (vzhodnim) Evropejcem Alfredom Schnittkejem. Sodobnost (str. 262–271) se giblje po avtorjevi tezi med postmodernizmom in globalizmom, kot posebnost se pojavljata institucionalizirana in neinstitucionalizirana glasba oz. njeni avtorji, poudarjene pa so še vloge (ponovno) J. Cageja, improvizacijske prakse in večmedijska umetnost. Na koncu te obsežne in tehtne ter skrajno sodobne ali kar moderne glasbene knjige (ta je mdr. segla časovno pravzaprav najdlje, sledijo še običajna poglavja: literatura (str. 272–278), imensko (str. 279–286) in stvarno kazalo (str. 287–292). V vsem tem je avtor zelo zanimiv in komparativen. Vrednostno je zanimiv ali skoraj inovativen dodatek k vsakemu od navedenih poglavij. V njem se pojavljajo slovenski skladatelji in njihova dela. Ker se v tem ena in ista imena pojavljajo po večkrat, opuščam naslove del, navajam pa le njihova imena: Anton Lajovic, Risto Savin, Lucijan Marija Škerjanc, Janko Ravnik, Emil Adamič, Demetrij Žebre, Marij Kogoj, Matija Bravničar, Danilo Švara, Franc Šturm, Marijan Lipovšek, Primož Ramovš, Dane Škerl, Uroš Krek, Slavko Osterc, Marjan Kozina, Blaž Arnič, Alojz Srebotnjak, Pavel Šivic, Darijan Božič, Bor Turel, skupina SAETA, Igor Štuhec, Milan Stibilj, Janez Matičič, skladateljska skupina Pro musica viva, Ivo Petrić, Lojze Lebič, Jakob Jež, Uroš Rojko, Larisa Vrhunc, Marko Mihevc, Aldo Kumar, Tomaž Grom, Marko Košnik, Grega Taa Sambolec Vrhovec, Miha Ciglar, Bojana Šaljić Podešva in Vito Žuraj (navedeno po vrstnem redu objavljenih imen in ne po abecednem ali kronološke redu). Gre vsekakor za dodatno in ponovno ugotovljeno evropeizacijo slovenske glasbe oziroma glasbe nastale na Slovenskem in hkrati tudi za njeno deklarirano svetovno afirmacijo. Če bi citirali besede našega pokojnega doajena in nestorja slovenske muzikologije, akademika dr. Dragotina Cvetka, bi gladko spet lahko potrdili, da je tudi slovenska glasba v obravnavanem preteklem tj. 20. stoletju tudi po zaslugi avtorja G. Pompeta spet enkrat stopila v korak z evropsko in svetovno, marsikdaj pa celo korak ali dva stopala pred njo. Očitno tudi pri tako analitičnem »učbeniku,« kot so Novi tokovi v glasbi 20. stoletja avtorja Gregorja Pompeta, ne moremo mimo komparacije, primerjave in vrednotenja ene in druge glasbe.

Knjigo so poleg avtorja pomagali izdati recenzenta Lojze Lebič in Larisa Vrhunc (nekdanji in sedanja kolegica s FF UL), lektorica Monika Jerič, tehnično je knjigo uredil in opravil prelom Jure Preglau, avtorica slike na naslovnici je Uršula Berlot, oblikovno zasnovo je prispevala Jana Kuhar, naslovnica je še (dodatno) delo VBG, d. o. o., knjigo pa je v 200 izvodih natisnila Birografika Bori, d. o. o.

Franc Križnar
franc.kriznar@siol.net

Dimitrije Bužarovski, *Muzikonomija, uvod v glasbeni menedžment, ekonomijo in marketing*

Univerza v Nišu, Fakulteta za umetnost (R. Srbija), 2014 (229 str.)



Naslov pričujoče knjige vodilnega makedonskega umetnika, pedagoga in znanstvenika ter v svetu uveljavljenega red. prof. dr. Dimitrija Bužarovskega je sestavljen iz **muzike**, tj. glasbe in vsega, kar je povezano z njo, in **ekonomije,** ki pomeni vedo o gospodarstvu in zakonitostih njegovega razvoja ali tudi gospodarnost. Zato ima knjiga razlagalni podnaslov, ki napoveduje uvod v glasbeni menedžment, ekonomijo in marketing. Izšla je pri Centru za znanstvenoraziskovalno delo Srbske akademije znanosti in umetnosti v Nišu in Fakulteti za umetnost v Nišu. V kolofonu omenjene knjige sta kot najbolj zaslužna sozaložnika zapisana prof. dr. Dragan Žunić, namestnik upravnika Centra in prof. dr. Suzana Kostić, dekanja in predstavnica Fakultete za umetnost v Nišu.. Bužarovski je sicer znan tudi kot nekdanji predstojnik in dekan, vseskozi pa tudi kot redni profesor na Fakulteti za glasbo Univerze sv. Cirila in Metoda v Skopju. Vse od leta 2006 pa je še dodatno dejaven v sosednjem Nišu, v Srbiji. O tem sodelovanju smo tudi na straneh naše revije že pisali, prav tako smo pisali že o njegovih knjigah, ki sta izšli prav tam, in sicer *Raziskovalne metodologije, aplicirane v muzikologiji* (2012) in *Zgodovina estetike glasbe* (2013), saj je avtor večih pomembnih teoretskih del v različnih jezikih. Slednji dve in tudi ta, zadnja, so izšle v srbskem jeziku in so zapisane v latinici.. Avtorja pa razkrivajo številna polja glasbene umetnosti: od kompozicije, muzikologije, računalniške in elektronske glasbe preko interpretacije (klavir, sintetizator in dirigiranje), do edukacije, menedžmenta in znanstvenoraziskovalnega dela. Njegov ustvarjalni tj. skladateljski opus obsega dela večjih form, pa tudi še komorno glasbo, glasbo za solistične inštrumente, filmsko glasbo, glasbo za televizijske in scenske projekte idr. Bužarovski je ustanovitelj Inštituta za raziskovanje in arhiviranje glasbe (IRAM) in Arhiva Bužarovski (BuzAr), kjer je

nazadnje (1. 12. 2014 na spletu: http://buzar.mk) pričel izhajati BuzAr Journal, Vol. 1, 2014 v angleškem jeziku in z mednarodnim uredniškim odborom.

vtorjeva (stalna) sodelavka dr. Trena Jordanoska je tudi tokrat pomagala pri (izredno bogati) likovni opremi oz. izdelavi (številnih) diagramov, tabel, grafikonov, tehnični ureditvi knjige in indeksu oz. seznamu kratic in pojmov. Poleg avtorja Bužarovskega, ki je zagotovo najbolj zaslužen za izdajo te dokaj inovativne in izvirne znanstvene monografije, namenjene kar dvema povsem različnima znanstvenima disciplinama humanistike: muzikologiji in ekonomiji, torej med nekonkretno ali celo neizmerljivo glasbo in konkretno ali celo eksaktno, vsak čas izmerljivo ekonomijo, so pri tej izdaji sodelovali še urednik, izr. prof. mag. Dragan Tomić, lektorica Aleksandra Gojković, grafično oblikovanje naslovnice je prispevala mag. Sanja Dević, delo pa je navkljub primerljivosti (manjšega) slovenskega trga s skoraj neprimerljivim južnoslovanskim prostorom izšlo v komaj 100 izvodih v tiskarni »Grafika Galeb« v Nišu. Če že ne uglednemu avtorju s številnimi domačimi ter tujimi (ameriškimi), referencami moramo verjeti vsaj trem navedenim in uradnim recenzentom: dr. Nancyju Robertsu, častnemu profesorju odseka za ekonomijo trgovskega kolidža državne univerze Arizone (Tempi Arizona, ZDA), prof. dr. Suzani Kostić in akademiku dr. Vladisavu Stefanoviću, oba iz Niša. Avtor pa nam že v predgovoru razloži uporabo sestavljenega imena, naslova knjige zaradi združitve dveh tako diametralnih (humanističnih) ved kot sta muzikologija in ekonomija ter svoje tovrstne začetke v ZDA v študijskem letu 1999/2000. Piše tudi o več verzijah teksta za knjigo, ki jo zdaj beremo in seže tovrstno še daleč v predprejšnji vek, v čas pred našim štetjem. Seveda pa je glavnina namenjena današnjemu času, položaju in vlogi tako glasbe kot muzikologije, ekonomije in menedžmenta. Saj gre vendarle za aplikativno in koristnostno, tj. utilitaristično študijo. Ta očitno že ima svoje mesto in vlogo v študijskih in aplikativnih programih nekaterih področij »našega« južnega Balkana. Kaj pa pri nas?

V **uvodnih in konceptualnih razmišljanjih** avtor najprej piše o ekonomskih dobrinah, virih oz. sredstvih, racionalističnem osebnem interesu – ceni priložnosti, komparativni prednosti – izmenjavi, organizaciji in menedžmentu, menedžerju, njegovih vlogah in veščinah, proizvodnji, specializaciji in trgovanju, tržišču, strukturnih modelih tržišča, krožnem toku ekonomije, štirih P-jih marketinškega miksa (proizvod-prenos-cena-promocija), obsegu, marketinškem pristopu obdajanja in etničnih in družbenih vprašanjih. V **menedžmentu in muzikonomiji** so v ospredju vprašanja planiranja in odločanja, organizacije, vodenja in kontrole. V **ekonomiji in muzikonomiji** je na prvem mestu razprava o uvodu v cenovni sistem – povpraševanje in ponudba, osnovah tržišča proizvodov in uslug oz. storitev, tržišče proizvodov in uslug in maksimizacija profita (tj. dobička) in tržišče virov oz. sredstev. V zadnjem zaključnem poglavju **marketing in muzikonomija** pa se pojavljajo vprašanja in odgovori na tematike, kot so planiranje in odločanje, razvoj proizvodov in uslug, cenovna strategija, distribucija proizvodov in uslug ter promocijski miks.

Obsežna in bogato ilustrirana knjiga je tako neke vrste materializacija ene od duhovnih dobrin, kamor glasba, njena umetnost, pedagogika in znanost od ustvarjalnosti do poustvarjalnosti (tj. izvajanja) – glasbenih prireditev nedvomno sodijo. Da pa je samo ena od nekdaj izključno lepotno deklariranih dobrin zdaj tako zmaterializirana ali celo profitna, se imamo zagotovo zahvaliti v zadnjem času izjemno spremenjenim družbenim in sociološkim spremembam, da ne zapišem liberalizaciji ne le ekonomiji ali kapitalističnemu prežemanju vsega »bitja in žitja« in ne le vseh sedmih lepih umetnosti, ampak tudi vsega, kar nas dandanes obkroža. Če je to omejeno in omogoča razvoj glasbe kot pojava vse lepo in prav. Prav je tudi, da se zavedamo materializacije duha, seveda v smislu napredka, njenega razvoja, socializacije ali če že hočete tudi kakšnega morebitnega negativnega pojava, samo, da se omenjene ideje, zdaj nanizane sistematično, ena za drugo, ne izrodijo.

Franc Križnar
franc.kriznar@siol.net

Marko Košir, Primož Kuret, Peter Bedjanič, *Lovro Matačić Sloveniji*

Slovenska filharmonija in založba Pro Andy, Maribor 2014 (368 str.), 25,00 €

Dirigent Lovro /von/ Matačić (1899–1985) je bil Hrvat. Prvo glasbeno izobrazbo je dobil v legendarnem zboru Dunajskih pojočih dečkov (Wiener Sängerknaben) in na dunajskem konservatoriju. Vso svojo kariero je bil dirigent v Ljubljani, Zagrebu, Beogradu, Skopju in drugih mestih nekdanje Jugoslavije ter operni direktor v Beogradu, Dresdnu, Frankfurtu in Monte Carlu. Kot dirigent na koncertnem odru in v glasbenem gledališču je gostoval v mnogih svetovnih glasbenih središčih. Odlikovala ga je občutljiva človeškost in prvinski glasbeni temperament, v svojih izjemnih interpretacijah pa se je nemalokrat prepustil trenutnemu navdihu. Zato so bile njegove stvaritve vedno neposredne in sveže. Poskusil se je tudi kot skladatelj (*Simfonija konfrontacij*).

Ker je bil Matačić tesno povezan s Slovenijo, je očitno nastala tudi nova knjiga (2014) v seriji oz. zbirki veliki dirigenti mariborske založbe Pro Andy lastnika Andreja Ivanuše in sozaložnice Slovenske filharmonije; potem ko so že izšle monografije o Jakovu Cipciju –umetniškem življenju in Dragu Mariu Šijancu – tujcu v dveh domovinah. Knjigo *Lavro Matačić v Sloveniji* so po posameznih poglavjih napisali Marko Košir, Primož Kuret in Peter Bedjanič. Večina je sicer delo Koširja. Po nagovoru aktualnega direktorja SF Damjana Damjanoviča in objavi že znanega teksta češkega dirigenta in verjetno tudi Matačićevega sodobnika Rafaela Kubelika (1914–1996), ki piše o poklicu – dirigentu, sledi še Koširjev uvod Prvič sem slišal … in (kratka) Matačićeva biografija. Iz nadaljevanja omenjene knjige razberemo, da je Matačić opravil izjemno dirigentsko kariero: od 77 let je bil samo z dirigentsko palico 67 let! V vseh teh letih je bil pogosto tudi v Sloveniji, in sicer v Ljubljani: 1922 je prvič nastopil v (ljubljanski) operi in dirigiral Puccinijevo *Madame*

Butterfly. Na podlagi tega (prvega) uspeha je bil nato od 15. avgusta (1922) angažiran za stalno. Tu je ostal do sredine junija 1924 in se potem vrnil (v Ljubljano) spet leta 1951. Vse do leta 1955 je 15-krat gostoval v operi, med drugim z najbolj odmevnim Massenetovim *Wertherjem*. Vmes pa je ves čas še dodatno deloval kot simfonični dirigent in klavirski spremljevalec. Ljubljana mu je prav v tem času pomenila neke vrste neformalno (politično) »rehabilitacijo«, saj je potni list dobil šele leta 1954 in bil s tem spet »izgubljen« za Ljubljano. Zato pa se je po tem času začela njegova nedvoumna in izjemna mednarodna dirigentska kariera. V prvi Matačićevi cezuri omenjene knjige se že prvič pojavi drugi (so)avtor Primož Kuret, ki prispeva odlomek o orkestrih v Ljubljani v času 1918–1941. Potem sledi prvi prispevek še drugega (so)avtorja Petra Bedjaniča, ki piše o ljubljanski operi v letih 1922–1924. V prvem intermezzu je omenjeno intenzivno Matačićevo sodelovanje v operi z dvema prvakoma opere tistega časa in južnoslovanskega prostora s sopranistko Zinko Kunc in našim tenoristom Josipom Gostičem. Nato je predstavljena Ljubljana med leti 1950–1984, ko je Matačića pravzaprav »rehabilitirala« vojnih časov in ga brezimnega iz Skopja, kjer je stalno deloval po vojni, spet fokusirala najprej v Slovenijo in potem v svet. Kuret kot (so)avtor spet poseže v knjigo z zgodovinskim prikazom Slovenske filharmonije med leti 1947–1991, s pomembnim Matačićevim deležem. Posebno poglavje prinaša tudi zapis o sorodnem ali celo »konkurenčnem« Simfoničnem orkestru RTV Slovenija. P. Bedjanič je avtor odlomka o ljubljanski operi med leti 1951–1956. Konec knjige (str. 215–368) je namenjen statistiki in podobnim prikazom Matačićevega delovanja v Sloveniji: opere, ki jih je Matačić dirigiral v Ljubljani (1922–1984), njegov koncertni repertoar v Sloveniji (1922–1984), maestro Matačić v SF in Mariboru, sledi Matačićev intervju, mnenja naših umetnikov o njem kot dirigentu in glasbeniku, odlomki in faksimile iz slovenskih časopisov, Matačić v Berlinu, na Dunaju in v Milanu … Matačićeva diskografija, in njegovi posnetki Brucknerjevih simfonij. V okviru zaključka je objavljen popis oz. koledar Matačićevih nastopov, nato sledijo še seznami kratic, imen in virov. Omenjena knjiga se očitno spogleduje z izvirno znanstveno monografijo, kar pa zaradi že omenjene nesistematike glavnega avtorja ne more biti. Kljub temu pa je v omenjeni seriji aktualnih dirigentov Cipci-Šijanec-Matačić tehten kamenček v mozaiku zgodovinskega razvoja slovenske glasbene polpreteklosti.

Ob že nekaterih kreatorjih omenjene knjige ne moremo mimo lektorice Metke Košir, urednika Andreja Ivanuše, ki je hkrati poskrbel tudi za oblikovanje naslovnice in računalniški prelom knjige. Tisk in vezavo je opravila Tiskarna in hiša grafike Dikplast, d.o.o. Celje, v prvi izdaji in prvem natisu pa je bilo izdanih kar tisoč izvodov!

Bogdana Borota

Univerza na Primorskem, Pedagoška fakulteta Koper
bogdana.borota@pef.upr.si

O knjigi *Izbrana poglavja iz didaktike glasbe* avtorice Barbare Sicherl Kafol

Znanstvena monografija dr. **Barbare Sicherl Kafol *Izbrana poglavja iz didaktike glasbe*** prinaša sodoben pogled in strokovno utemeljene odgovore na nekatere pedagoške izzive učenja in poučevanja glasbe. Knjiga, ki jo je izdala Pedagoška fakulteta Univerze v Ljubljani, je rezultat avtoričinega večletnega znanstvenega raziskovanja in strokovnega delovanja na različnih domačih in mednarodnih projektih ter komisijah.

V šestih samostojnih poglavjih so na 92 straneh obravnavane splošne teme didaktike glasbe in novejša spoznanja o učenju z umetnostjo. Skozi celotno delo avtorica utemeljuje tezo, da celostna glasbena vzgoja z dejavnostnim pristopom in izbranimi vsebinami podpira otrokov celostni glasbeni razvoj in razvoj njegove celovite osebnosti. Pri tem ugotavlja, da bo »učenje glasbe pustilo sled, če bo veččutno, dejavno in ustvarjalno.« Teoretične obravnave didaktičnih izzivov utemeljuje z obsežno znanstveno in strokovno literaturo, lastne raziskave pa s stvarnimi in aktualnimi glasbeno-pedagoškimi problemskimi situacijami. Prav zato bo knjiga v veliko pomoč vzgojiteljem in učiteljem pri evalviranju in posodabljanju lastne poučevalne prakse, pa tudi študentom pri njihovi strokovni rasti.

Bralca nagovori že prvo poglavje o celostni glasbeni vzgoji v povezavi z različnimi pristopi k načrtovanju glasbene vzgoje in kompetentnostjo učitelja za poučevanje. Ugotovite nakazujejo, da je potrebno več pozornosti nameniti tudi emocionalno-socialnim dejavnikom glasbenega pouka. Ob tem pa je izpostavljena raba avtentičnih metod učenja in poučevanja, ki izhajajo iz glasbe in narave glasbenega učenja, ki jih lahko v praksi udejani kompetenten in glasbeno-motivacijsko naravnan učitelj. Logično je, da se avtorica ob tem dotakne problematike

usposabljanja bodočih učiteljev, še posebej, ker vstopajo v učne procese kot model, spodbujevalec in posrednik med glasbo in otrokom. V želji po vzpostavljanju inkluzivnega šolskega okolja so obravnavani tudi motivacijski dejavniki vplivanja na kakovost dela z glasbeno nadarjenimi učenci v osnovni šoli.

V tretjem poglavju nas avtorica seznani s kulturo preverjanja in ocenjevanja, ki jo vpeljuje kot sestavni del procesa učenja in poučevanja. Potrjuje ugotovitve drugih strokovnjakov, da so načrtovanje, izvajanje in evalviranje nedeljiva celota in utemeljuje vplive kakovostne povratne informacije na učinke poučevanja. V ta namen bodo učiteljem v veliko pomoč konkretni predlogi meril za formativno preverjanje pa tudi izdelani ocenjevalni listi za sumativno ocenjevanje glasbenega znanja. Te so zasnovane na opisnih merilih standardov glasbenih znanj.

Razprava o medpredmetnem povezovanju prinaša zgoščen pregled dosedanjih raziskav ter novejša spoznanja o celostnem didaktičnem pristopu k medpredmetnemu povezovanju, zasnovanemu na horizontalnem in vertikalnem povezovanju znanj, vsebin in učnih spretnosti. Tema je za učitelje aktualna zaradi vpeljave medpredmetnega povezovanja kot kroskurikularne teme v posodobljenem učnem načrtu za glasbeno umetnost.

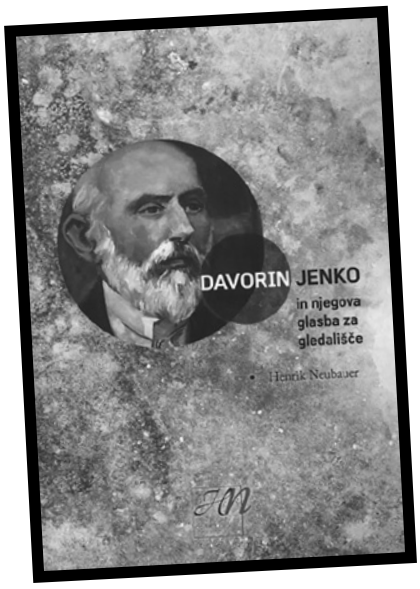
Nove razsežnosti umetnosti in kulturno-umetnostne vzgoje v šolskih kurikulih so nakazane v zadnjem poglavju, v katerem avtorica nakaže razvoj novih smeri kulturno-umetniške vzgoje v šolskih kurikulih ob kritičnem razmisleku o umetniški pismenosti in profesionalnem razvoju strokovnih delavcev. Besedilo zaokroži s primerom dobre prakse partnerskega projekta na temo ustvarjalnosti in osebnostnega razvoja učencev na ravni vrednot, stališč in interesa do glasbe.

Monografija *Izbrana poglavja iz didaktike glasbe* je pomembna obogatitev temeljne strokovne literatura s področja didaktike glasbe. Študentom, učiteljem, vzgojiteljem, strokovnim delavcem in drugim bralcem bo v veliko pomoč pri razumevanju, razvijanju in izvajanju sodobnih pristopov k učenju in poučevanju glasbe. Naj ji bo pot do bralca odprta in dobrodošla.

Franc Križnar
franc.kriznar@siol.net

Henrik Neubauer, *Davorin Jenko in njegova glasba za gledališče*

Samozaložba, Ljubljana, 2014 (104 str.); 12,00 €



100-letnica smrti skladatelja in dirigenta Davorina Jenka (1835–1914) je botrovala več dogodkom tako v Sloveniji kot Srbiji, torej povsod, kjer je ta vseslovansko usmerjeni glasbenik pustil svoje sledi. Rodil se je premožnemu kmetu in mlinarju v Dvorjah pri Cerkljah na Gorenjskem in se kasneje šolal v Kranju, Ljubljani, Trstu in Dunaju. Poklicno je bil izšolani pravnik, a tega poklica nikoli ni opravljal. Za glasbo, ki se ji je posvetil, pa ni imel nobene formalno (do)končane izobrazbe. Bil je torej glasbeni naivec in tovrstni avto-didaktik, zato pa izreden glasbeni talent. Te in še druge koincidence so Jenka tako umestile na listo slovenskih skladateljev, kjer je še najbolj zaslužen za dvig in razvoj slovenske glasbene romantike, še bolj pa za utemeljitelja srbskega nacionalnega glasbenega sloga; ne sam, pač pa skupaj s Kornelijem Stankovićem, Stevanom Stevanovićem Mokranjcem in Josifom Marinkovićem je bil Jenko tisti, ki je »*… bil Slovenec in Srb, Slovan v eni in isti osebi, poln vseslovanskega navdušenja in prepričanja prav do konca svojega življenja*« (Dragotin Cvetko, Ljubljana 1955). V 4. zvezku *Srbskega književnega glasnika* za leto 1901 je npr. celo strog Stevan S. Mokranjac objavil pohvalno oceno zbirke gledaliških pesmi Vaški lola, ki jih je Jenko napisal in priredil za klavir – »znani nasprotnik nemščine in velik zagovornik slovanstva v pesmi.« Mokranjac nadalje še piše, da so Jenkove pesmi prešle iz gledališča v vsa srbska mesta in postale zelo popularne. »Radi ga imamo in vedno ga bomo ljubili kot najboljšega od vseh slovanskih glasbenikov, ki so kdajkoli delali pri nas.« Poleg koncertov, razstave in simpozija v Cerkljah, Kranju in Ljubljani so se v letu 2014 spomnili Jenka tudi v Novem Sadu, Pančevu in Beogradu; torej povsod, kjer je v svojem skoraj 600 del obsegajočem opusu pustil svoje sledi. Po vseh teh dosežkih poznamo tudi našega

neumornega avtorja dr. Henrika Neubauerja, ki je zdaj že po svoji tradiciji aktivnega sodelovanja na mednarodnih znanstvenih simpozijih (Maribor 2012 in zdaj še Ljubljana 2014) ob predavanjih in (izvirnih) znanstvenih člankih ter referatih prišel spet na dan s knjižno monografijo.

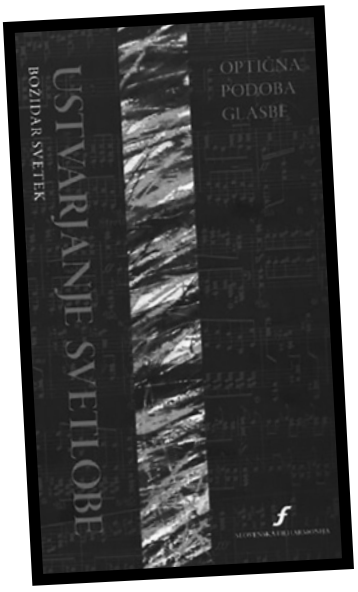
V zvezi z omenjenim Jenkom je Neubauer tokrat prispeval svojo 35. knjigo. Ta na vsega 104 straneh prinaša za nas Slovence morda najbolj tabuiziran del Jenkovega opusa: njegovo **glasbo za gledališče**. Zakaj tabuizirano? Ker je nastala večinoma na srbskih tleh (med Pančevom in Beogradom), bila tam ohranjena, izvedena in zaradi nekaj smole s takratnimi arhivi (npr. požar v stavbi Srbskega narodnega gledališča med drugo svetovno vojno, 1941–1945) ostala skoraj nedostopna razen nekaterih izjem. Mnoge od teh pa nam zdaj skuša avtor odstreti na podlagi uporabe sekundarnih (arhivskih) virov, ki so se v številnih poročilih, kritikah, sporedih, seznamih, spiskih, gledaliških listih, dveh monografijah o Davorinu Jenku našega akademika dr. D. Cvetka (Beograd 1952 in Ljubljana 1955) vendarle ohranili. Avtor tako v uvodu še enkrat spomni na Jenkovo življenje in šolanje in nadaljuje z njegovimi poskusi na področju komponiranja operete (*Vračara ali tudi Baba Harka*; 1882). V tej knjigi je zagotovo najobširnejše poglavje, namenjeno Jenkovi glasbi za dramsko gledališče, saj je zenit Jenkovega glasbenega poustvarjanja vse od zborovodje pa do dirigenta Srbskega narodnega gledališče v Beogradu (od 1871–1902). Tu je Jenko deloval v stavbi, kjer v Beogradu še dandanes na istem odru igrajo zdaj dramske, zdaj operne in operetne predstave in plešejo balet. Za slednje predstave je Jenko vseskozi pisal spremno ali scensko glasbo, vmes pa je nastalo marsikaj izvirnega, avtorskega. Ocena teh je okoli 90 del (od vsega skoraj 600 skladb). Sledijo še opombe, zaključek, zahvala, imensko kazalo in viri ter ne nazadnje priloge. V prvi avtor piše o opereti in Jenkovi *Vračari*. Druga priloga je zaradi upoštevanja različnih virov Jenkovih dramskih predstav oz. glasbe zanje razdeljena na kar sedem odsekov. V prvem je navedena Jenkova glasba za dramske predstave v že omenjenem in osrednjem beograjskem gledališču, pa še v sorodnem beograjskem sodobnem gledališču, Donavskem narodnem gledališču v Pančevu, Narodnih gledališčih v Nišu, Užicah, Splitu, Sarajevu, Banja Luki in hrvaškem gledališču v Osijeku. Sledita dva osebna Jenkova popisa iz let 1887 in 1902, ki sta od vseh še najbolj nepopolna, saj gre za neke vrste Jenkov izbor. Sledijo seznam predstav z Jenkovo glasbo, objavljen v »Pozorištu« (1896), rokopisno notno gradivo odrske glasbe Davorina Jenka–Vladimirja Đorđevića, rokopisne skladbe scenske glasbe, ki jih je popisal Slavko Koželj, predstave z Jenkovo glasbo s seznama Dragotina Cvetka in iz članka »Serbski vremeplov.«

Omenjena monografija je bogato likovno opremljena, saj je Neubauer posebej zanjo pridobil številne nove in za nas Slovence povsem neznane fotografije, nekaj pa jih je posebej za to priložnost opravil sam in tudi prvič objavil. V tem velja izpostaviti posmrtno masko D. Jenka (fotograf Boštjan Mohorič), saj je po podpisu k tej sliki (na str. 4 – neoštevilčena stran; op. FK!) moč razbrati, da gre za »masko, ki je bila – najbrž ves čas – v Cerkljah na Gorenjskem v javnosti nedostopnih prostorih poslovalnice Gorenjske banke, ki se nahaja v vili nekdanjega ljubljanskega župana dr. Ivana Hribarja, zato so bili v banki prepričani, da je Hribarjeva. Sto let po smrti našega skladatelja je to verjetno prva fotografija njegove nekoliko poškodovane posmrtne maske.«

Franc Križnar
franc.kriznar@siol.net

Božidar Svetek, *Ustvarjanje svetlobe: Optična podoba glasbe*

Ljubljana, Slovenska filharmonija, 2014 (199 str.)



V tradicionalni seriji knjižnih izdaj in njene dostopnosti v elektronskem mediju našega osrednjega državnega simfoničnega orkestra in edinega poklicnega pevskega zbora – Slovenskega komornega zbora Slovenske filharmonije – je izšel knjižni prvenec avtorja Božidarja Svetka z naslovom *Ustvarjanje svetlobe in podnaslovom Optična podoba glasbe*. Kot je Svetek že pred časom napovedal, se bomo *»[…] nekega dne glasbe lahko dotaknili […]«* in zdaj v svojem knjižnem prvencu v slovenskem jeziku v tej smeri tudi nadaljuje.

V besedi in številnih barvnih slikah zasebni raziskovalec, inovator in vizualni umetnik pojmuje podobo glasbe kot umetnosti, ki združuje tehnologijo in človeške čute. Potem ko je leta 1996 patentiral lasten postopek za vizualizacijo zvočnega dogodka, je bil prisoten na številnih domačih in tujih intermedijalnih in multimedijalnih manifestacijah, ki so tako ali drugače povezani z glasbo, likovno umetnostjo in tehniko. Saj Svetek še vedno lahko s pomočjo računalnika kot svojevrstnega inštrumenta zaigra barvno vsebino vsakega glasbenega dela. A to še ni vse, saj imajo avtorjeve vizualne podobe še vrsto terapevtskih, ekoloških, arhitekturnih in drugih potencialov. V tem kar najbolj organskem in nenehnem povezovanju zvoka in slike s predhodno uveljavitvijo sodobne računalniške tehnologije Svetek prenese vse tovrstne »klasične« izkušnje v nov medij. To zdaj opiše še v tisku ter s tem tudi na tak način nasprotuje nenehnemu napovedovanju in obljubljanju odmiranja tiska kot najstarejšega in še vedno najbolj popularnega medija na račun tako opevane elektronike. Zato pa mu je založnik omogočil objavo številnih sicer statičnih, zato pa koloriranih »optičnih podob glasbe.« Tako lahko avtor z novim inštrumentom, in

sicer računalnikom »zaigra« barvno vsebino prav vsakega glasbenega dela. To je praktično dokazal že z vizualizacijo orgelskih improvizacij organistov Primoža Ramovša in Maksa Strmčnika na prvih Svetovnih glasbenih dnevih ISCM, ki so se odvijali pri nas v letu 2003. Tako je vizualiziral ozvočena dela sodobnih tujih skladateljev Bolgara Vladimirja Djambazova, Španca Dieza Consuela, Italijana Roberta Filoseta in Romuna Octaviana Nemeskuja, popularni Mozartov Rekvijem in glasbena dela naših skladateljev Lojzeta Lebiča (*Queensland Music*), Janija Goloba, Pavla Mihelčiča, Alojza Srebotnjaka, Iva Petrića, Tomaža Habeta, Marka Mihevca, Nenada Firšta in drugih. S svojimi dosežki je bil Svetek redni gost vseh večjih glasbeno-likovnih manifestacij, kot so npr. Slovenski glasbeni dnevi, projekcij in predstavitev v Evropi in ZDA. Zanje je dobil tudi najbolj odmevno medaljo »Franza Kafke« v Pragi leta 1998.

Po Svetkovih dosežkih, ki so zdaj natančno opisani tudi v knjigi, se tako glasbi ponuja nova poustvarjalna izrazna oblika, dostopna vsakemu posamezniku. Poleg tega lahko zdaj glasbo ne le poslušamo, ampak tudi gledamo in o njej beremo. Gre za njeno filmskost. Ta odpira nove koncepte in estetske razsežnosti, združene v dveh človeških imanencah v enotnem časovno-prostorskem trajanju. Urednik, tehnični urednik, oblikovalec, stavec in lektor je bil Jonatan Vinkler, delo pa je izšlo v 500 izvodih v založbi Slovenska filharmonija.

Franc Križnar
franc.kriznar@siol.net

Sorške kresnice – od ženskega pevskega ansambla do diskografije

Ženska vokalna skupina **Sorške kresnice** v zasedbi 12 pevk (po 4 na vsakem od treh pevskih glasov: 1.–3.) prepevajo v okviru Kulturno umetniškega društva »Otona Župančiča« v Sori pri Medvodah od leta 2010. Pevska skupina se je oblikovala na pobudo deklet starejše folklorne skupine. Njihova umetniška voditeljica in hkrati pevka je **Polona Kopač Trontelj**, šolana glasbenica, pevka in pedagoginja. Njihov napredek je več kot očiten, saj so od začetnega dvoglasja prešle k štiriglasnemu petju. Od njihovega prvega koncerta (v januarju 2012) je minilo že kar nekaj časa, zato pa imajo za seboj že številne nastope doma in v tujini. Izdale so tudi že dva CD-ja. Njihova »zaščitna znamka« pa je že dolgo pokojni pedagog in avtor Janez Tome (1942–2002), saj imajo Sorške kresnice nemalo njegovih (avtorskih in prirejenih) zborovskih dela tako na sporedih kot na posnetkih. Večinoma nastopajo in snemajo same (a cappella), pogosto pa k sodelovanju vabijo še druge glasbenike, prav tako jih vabijo v goste tudi drugi (orkestri, zbori …).

Šelestenje sanj (CD, 2013)

Ta projekt oz. diskografski prvenec Sorških kresnic je izdan v spomin na Janeza Tometa. Saj so na plošči samo njegova avtorska (skladateljska) dela, ki jih je uglasbil na besedila oz. poezijo Neže Maurer, Maruške Sedlak, Martine Bidovec, Ivana Minatija, Janje Krhlikar Škapin in Silva Terška. 22 predstavljenih pesmi oziroma dobrih 33 minut (33'23") so Sorške kresnice razdelile v dve poglavji: prvo ima podnaslov »*Kjer gnezdijo sanje …*« Prežemata jih upanje in optimizem in so po vsebini izpovedne. Opevajo odnose, ljubezen in voljo do življenja. Drugo poglavje Tometovih uglasbitev pa ima podnaslov »*… in odletajo proč.*« To vsebuje pesmi, ki odražajo skladateljevo žalost ob težkih trenutkih; teh pa ob poznavanju Tometove biografije niti ni bilo malo. Predstavljajo razmišljanje in spraševanje o smislu, kako človek raste in se spoprijema s srčno bolečino. In tako, bolj optimistično kot ne, je njihovo petje: mladostno,

Janez Tone, Šelestenje sanj

tehnično čisto in interpretacijsko zanimivo; novo, inovativno. Od sicer uvodnega enoglasja, s spremljavo kitare se počasi razvije do dvoglasja, spremljava pa se preko (električne) klavirske tudi razvije v največ dvoglasje. Njihova umetniška voditeljica, mezzosopranistka Kopač Trontelj pa se predstavi v *Žalostinki* tudi kot solistka v samospevu. Kitaristu Alešu Jelnikarju in kasneje pianistu Tilnu Bajcu se proti koncu v tistem bolj nostalgičnem delu občasno pridružita še flavtistka Ema Gortnar in harmonikar Mitja Jeršič. Skratka, že prva plošča ali neke vrste diskografski prvenec Sorških kresnic je poln odličnega petja, tako v programskem kot izvedbenem smislu pa ima več kot le »rep in glavo.« Sadovi pokojnega Janeza Tometa so očitno več kot obrodili sadove, saj gre za smiselno in zaokroženo celoto, tudi za neke vrste »new age« ozvočenja otroškega ali mladinske pevskega zbora, kateremu se spored in interpretacije Sorških kresnic kot tipičnega ženskega zbora še najbolj približujejo. Žal na tej plošči (ki je izšla v samozaložbi) ni navedenih ostalih protagonistov, kajti tudi po tehnični strani bi plošči lahko pripisali določene superlative. Oblikovanje plošče je delo Lada Vidmarja, tonsko pa sta jo oblikovala in izdelala Bart Studio Ladja in Studio Krajnik (iz Škofje Loke). Da je temu res tako, so mlade izvajalke zapisale tudi kot neke vrste kolektivno pesem in s tem več kot povezale literarno in glasbeno umetnost, tisto, ki jo največ in praviloma predstavljajo na tej plošči. Ta pesem se potem ponovi tudi na njihovi drugi plošči:

*»**S**poznale smo se v*
***O**troških letih, ko nas je*
***R**azveseljevalo že petje mater,*
***Š**e danes se v Sori zbiramo,*
***K**jer prepevamo, se družimo in*
***E**na drugi nagajamo.*

***K**resnice nastopamo ob*
***R**aznih priložnostih.*
***E**nostavno smo v okolici*
***S**ore nepogrešljive*
***N**aš repertoar obsega ljudske*
***I**n umetne pesmi, ki jih z veseljem zapoje*
***C**vet mladih deklet, pod vodstvom*
***E**dinstvene Polone Kopač Trontelj.«*

Z omenjeno pesmico in akrostihom, iz katerega izhaja tudi naslov tega mladega ženskega pevskega ansambla, vokalna skupina nekako zaključuje tole svojo prvo predstavitev.

Ne da bi vedel za njihov diskografski prvenec, sem bil (neformalno) povabljen na eno od njihovih vaj (28. 12. 2013) in tudi ne, da bi vedel, da so tudi že na tej pripravljale pesmi za nova snemanja. In sem zapisal (na njihovo pobudo oz. željo):

»[…] četudi je njihovo žensko ansambelsko petje mlado (komaj dve leti bolj resnega dela je za njimi, mladi pa so tudi njihovi glasovi) praviloma enoglasno in se temu tu pa tam priključi tudi dvoglasje. Zato pa so glasovi jasni in zdravi (naravni), intonančno in ritmično je njihovo petje zgledno pa tudi dikcije besedil se jim ni treba sramovati. … Prav na tem koncu, od koder pevke prihajajo, je morda tega malo manj, zato pa je tudi kvalitetno in opazno z več zornih kotov. Očitno tradicija v Sori. Tu je zagotovo največ opravil tamkajšnji kor župnijske cerkve sv. Štefana in eden njihovih prvih organistov Miha Gaber, pa tudi bližnje šolanje v Preski z nekdanjim učiteljem glasbe J. Tometom, je pustilo svoje pozitivne sadove. Skratka, zbor, četudi komorni oz. ansambelski ženski pevski zbor, je postavljen, za svoje delo ima primeren repertoar, ki se bo gotovo še razširil, morda tudi malce otežil, ima profesionalno vodjo in pa vsaj delno, če že ne pretežno, šolane pevke. Pa tudi njihovi uspehi, ki prihajajo prav v zadnjem času, dajejo dekliškemu pevskemu zboru Sorške kresnice nov veter v njihova jadra. … Tako se pesmi razlegajo po tratah med severnim obrobjem Polhograjskih dolomitov do bližnje reke Sore. Gre vsekakor za mnogo več kot le za ljubiteljsko petje, gre za petje, ki že zdaj zasluži kakšno zunajglasbeno podporo. Kajti v ta mlad ansambel je vredno pričeti vlagati tudi širše; ne le krajevno in lokalno, temveč še več; najmanj, kar je: tudi občinsko in celo državno […].« (F. Križnar, tipkopis, januar 2014; hrani avtor).

Šelestenje otroških sanj (CD, 2015).

Druga plošča Sorških kresnic še vedno obuja spomin na že omenjenega pedagoga in skladatelja Janeza Tometa. Saj se njegove pesmi še dandanes v naslednjih generacijah prepevajo od ust do ust. Občani Medvod (Preska, Sora, …) so jih peli pri pevskih zborih. Ker gre na tej »Tometovi« plošči za otroške in mladinske zbore, so Sorške kresnice tokrat povabile k sodelovanju Otroška pevska zbora OŠ Pirniče in OŠ Simona Jenka Smlednik, katerih zborovodkinja je Ema Gortnar.

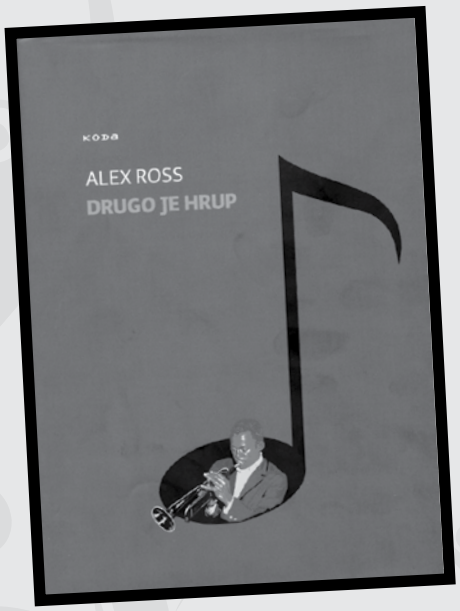
Janez Tone, Šelestenje otroških sanj

Ta plošča prinaša 30 novih pesmi, razdeljene na tri poglavja. V prvo poglavje »narava« so uvrščene pesmi, ki nas ponesejo v vsakdanje dogajanje v naravi, najprej skozi dan in nato se nadaljuje skozi celo leto. Drugo poglavje »živalskih« pesmi predstavlja naslove različnih živali. Te govorijo o odnosih in povezavi med naravo, živalmi in ljudmi. Tretje poglavje, naslovljeno z »otrok« pa vsebuje pesmi, ki se navezujejo na otroka in njegova čustva, igrivost, izkušnje, domišljijo in predvsem ljubezni ter hvaležnosti med otrokom in materjo. Že znanim tekstopiscem se spet izključno Tometovim uglasbitvam zdaj pridružita še Oton Župančič in avtor glasbe sam. Tudi tukaj, tako kot na prvi plošči, je spet nekaj neznanih avtorjev. Zanje izvajalke prosijo poslušalce svoje diskografije, da jim pri tem še pomagajo, kar pomeni, da imajo tako z nadaljevanjem tega dela in v tej smeri, torej tudi s Tometovo glasbo, še nove načrte. Tudi ta splet Tometove glasbe je izključno vokalno-inštrumentalen, zato so poleg že navedenih protagonistov pri njenih posnetkih sodelovali še flavtistka E. Gortnar in pianista Andrej Goričar ter T. Bajec. Njihova umetniška voditeljica P. Kopač Trontelj spet zapoje sama, in sicer dva samospeva : *Svitanje* in *Dva majcena šopka*. Tokratna spremna knjižica je že bogatejša in poleg ponovitve življenjepisa Janeza Tometa (povzeto po diplomski nalogi Eme Gortnar Univerze v Ljubljani z naslovom *Ustvarjalnost glasbenega pedagoga Janeza Tometa*) prinaša še Zgodbico. Ta med mlade poslušalce in izvajalce prinese komentarje k posameznim pesmim, a zaradi njihovega velikega števila ne vseh. Navedeni so še vsi izvajalci, nov oblikovalec (Taddea Druscovich), ploščo je spet posnel škofjeloški Studio Krajnik, izdajatelj je Kulturno društvo »Otona Župančiča« iz Sore pri Medvodah.

Poleg običajnih kvalitet in pohval omenjeni plošči Sorških kresnic pomenita po eni strani zagotovo sprejemljivo in z vsemi pedagoškimi referencami bogato diskografsko literaturo za naš osnovnošolski sistem, zahvalo vsem sodelujočim, njihovo afirmacijo zunaj šolskih zidov, spodbudo še drugim za podobne dosežke in nenazadnje povsem suvereno metodično in didaktično gradivo za osnovno šolo. Kar sami od sebe pa kličejo omenjeni (diskografski) dosežki po morebitnih notnih izdajah Tometove glasbe, te še tako prepotrebne literature za zborovodje naših osnovnošolskih zborov. Da bi le njegova glasba prišla v roke še preostalim zborovodjem otroških in mladinskih pevskih zborov.

Franc Križnar
franc.kriznar@siol.net

Alex Ross, *Drugo je hrup*

Beletrina, knjižna zbirka Koda, Ljubljana, 2014 (698 str.); 34,00 €

Zbirka Koda ljubljanske založbe Beletrina je njena osrednja družboslovno humanistična zbirka. Odpira svež in provokativen prostor dialoga, konfrontacij in zbliževanj sodobnih teoretskih in umetniških praks. Vodilo programa Kode ni le specifična idejna, ideološka, estetska ali tematska naravnanost njenih tekstov. S svojimi izdajami želi osvetliti globalne in posamične fenomene trenutka, poglabljati (avto)refleksijo njegovih akterjev in spodbujati nove osmislitve z različnih zornih kotov, ki se med seboj mnogokrat navidezno izključujejo. Natančno vsem tem usmeritvam sledi prevod **Leona Stefanije** ameriškega glasbenega kritika **Alexa Rossa** (rojenega 1968) z naslovom *The Rest is Noise*/ ***Drugo je hrup***. Njen izvirnik je izšel leta 2007 v ZDA, zdaj pa je pred nami še njegov slovenski prevod.

Ross je harvardski diplomant. Med leti 1992–1996 je pisal glasbene kritike za *New York Times*, potem pa še za *New Yorker*. Omenjeno delo je zdaj prevedeno v 15 jezikov in je bilo v finalu za prestižno ameriško Pulitzerjevo nagrado ter v izboru najboljših knjig leta v *New York Timesu, Timu, Washington Postu, Newsweeku in Economistu*. Je pa Ross prejemnik prestižne MacArthurjeve štipendije. Za *Drugo je hrup* pa je prejel številne mednarodne nagrade, med drugim tudi nagradi National Book Critics Circle in Guardian First Book Award. Leta 2011 je Ross izdal drugo knjigo *Listen to This/Poslušaj to*, ki glasbo obravnava preko panoramskega pogleda na glasbeno sceno »od Bacha do Björka in onkraj.«

Rossova knjiga *Drugo je hrup* je knjiga izjemnega zamaha že v originalu, eruditskega[1] znanja in obenem nenavadne do-

1 Tj. globoke, vsestranske izobrazbe, učenosti in načitanosti (op. avt. FK!).

stopnosti. Pisana v enaki meri za strokovnjake in za popolne laike, ki jih preprosto zanima, kaj se je dogajalo z glasbo v najbolj norem, nenavadnem in glasbeno mnogovrstnem stoletju stoletij. Glasba je razumljena v svoji vseprisotni pretočnosti in metamorfozičnosti. Atonalni principi se prelevijo v jazz, avantgardni zvoki končajo v holivudskih trilerjih, minimalizem pa ima velik vpliv na rock glasbo. Knjiga je tako potovanje v na videz nepregleden globalen labirint sodobne glasbe, popelje nas od Dunaja pred 1. svetovno vojno in Pariza dvajsetih let preko totalitarnih režimov Hitlerjeve Nemčije in Stalinove Sovjetske zveze (1939–1945) do newyorških ulic v 60. in 70. letih prejšnjega stoletja. Priča smo vzponu popularne kulture in politike množic, razvoja novih tehnologij, eksperimentov brez primere, vročih in hladnih vojn, uporov, prijateljstev in sovraštev. *Drugo je hrup/Poslušati dvajseto stoletje* ni zgolj knjiga o glasbi v 20. stoletju, to je edinstveno delo o 20. stoletju, kot nam ga lahko razkrije le glasba. Kako se v knjigi spoprijeti s tako razvejanim pojavom, kot je glasba 20. stoletja oziroma kako poslušati 20. stoletje? Avtor, za njim pa še prevajalec, sta se lotila tega raziskovanja z različnih vidikov, tako prek opisa same glasbe kot tudi orisa stanja družbe v določenem časovnem obdobju, biografskih podatkov, pričevanj iz prve roke, priklica krajev dogajanja. Tako Ross v knjigi upošteva dejstvo, da je nemogoče uiti prepletenosti glasbene izkušnje, »… celo, če se skladatelji poskušajo zabarikadirati pred zunanjim svetom ali nadzorovati recepcijo svojega dela.«

Delo je razdeljeno v tri poglavja in s tem tudi časovno determinirano: 1. del: 1900–1933, 2. del: 1933–1945 in 3. del: 1945–2000. Po predgovoru sledi kratek Kje poslušati? Ta navodila so skrajno intermedijalna, saj Ross že na samem začetku usmeri bralce tudi na poslušanje: »Če bi želeli slišati kaj glasbe, omenjene na nadaljnjih straneh, je dostopen zastonj zvokovni spremljevalnik na www.therestisnoise.com/audio. Tam najdete pretočne zvokovne primere, urejene po poglavjih, skupaj s povezavami do zvokovno bogatih spletišč in drugih kanalov z neposrednim dostopom do glasbe; iTunesov seznam dvajsetih najreprezentativnih odlomkov je mogoče dobiti na www.therestisnoise.com/playlist. Za slovar glasbenih terminov pojdite na www.therestisnoise.com/glossary.«

V nadaljevanju (1. del) pa se avtor v okviru »zlatih let« dotakne evropskih skladateljev R. Straussa in G. Mahlerja z njegovim fine de siècлom. Za prikaz Doktorja Fausta se dotakne A. Schönberga, C. Debussyja in atonalnosti. Za ples zemlje obravnava obredje, ljudskost in jazz. Zanimiv je avtorjev prikaz ameriških skladateljev od C. Ivesa do D. Ellingtona kot nevidnih mož z aspekta Evrope in Evropejcev. Za samotnost Finca J. Sibeliusa uporabi prikazen iz gozda. Za prikaz mesta mrež je na vrsti Berlin v dvajsetih letih. V 2. delu se dotakne predvojne in vojne vihre druge tj. svetovne vojne: glasbi v Stalinovi Rusiji pripiše umetnost strahu, nato se spet vrne na svojo celino, ki jo označi z glasbo za vse – glasbo v FDJ-jevi Ameriki. Fugo smrti pa predstavlja glasba v Hitlerjevi Nemčiji. V 3. delu se knjiga dotakne neposrednega povojnega časa: ura nič: vojska ZDA in nemška glasba 1945–1949. Pogumni novi svet pa je že hladna vojna in avantgarda petdesetih let 20. stoletja.. Poglavje Grimes! Grimes! pa kliče po strasti Benjamina Brittna. Zion Park predstavlja skladatelja O. Messiaena in G. Ligetija in z njima posredno tudi avantgardo šestdesetih let 20. stoletja. Kako se je (z)motil sloviti L. v. Beethoven pa je nadgrajeno z bopom, rockom in minimalisti. Glasbo ob koncu stoletja in tisočletja je Ross označil kot potopljene katedrale. Sledijo še zaključni epilog, opombe (571) in že omenjeno priporočeno poslušanje: 10 in še 20 dodatnih. V zahvali sledijo številni posamezniki in inštitucije iz Evrope in ZDA.

In še beseda ali dve o prevajalcu: dr. **Leon Stefanija** (roj. 1970) je red. prof. na *Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani*. Leta 1995 je prav tam diplomiral, leta 1997 je magistriral in leta 2001 doktoriral (*Umevanje »starega« in »novega« v novejši slovenski glasbi*). V svojem muzikološkem, znanstveno-raziskovalnem in avtorskem delu je usmerjen na področje analize glasbenega stavka, raziskovanje novejše slovenske glasbe in sociologije glasbe. Za seboj ima številne avtorske znanstvene monografije, članke in prevode. Med drugim je bil tudi predstojnik Oddelka za muzikologijo FF UL (2008–2012).

Franc Križnar
franc.kriznar@siol.net

Glasba na elektronskih medijih ZKP RTV Slovenija 2014

Bera 14 novih naslovov je spet bogata in različna, slovenska glasbena reprodukcija pa postaja del naše kulturne dediščine prav po tej zaslugi.

V okviru tradicionalne in zdaj že vsakoletne promocije diskografskih dosežkov Založbe RTV Slovenija (v zadnjem času tudi Založbe kakovostnih programov RTV Slovenija) so tudi v začetku marca 2015 na RTV Slovenija predstavili svoj izdani založniški program CD-jev iz prejšnjega leta. Vsakič je ta praznik slovenske diskografije obogaten s srečanji avtorjev kakovostnih programov elektronskih medijev, izvajalcev in ustvarjalcev zborovske, komorne, simfonične, ljudske in jazzovske glasbe ter pesmimi za otroke na nosilcih zvoka, ki so v zadnjem letu izšli pri ZKP RTV Slovenija. Tudi tokrat dne, 5. mar. 2015, je bilo tako.

Vokalna oz. vokalno-inštrumentalna glasba je za začetek tudi letos (že tretjič zapored) pripadala otroškim pesmim, ki so jih izdali pod tradicionalno zaščitno znamko **Violinček**. Dvojni CD tokrat pod taktirko urednika za otroško glasbo na Radiu Slovenija prinaša 22 otroških pesmi. Dodana je še pesmarica z besedili in notnimi slikami (enoglasno in opremljeno z akordi;

45 str.) in pobarvanko ilustracij Spomin. Urednik tega projekta Matej Jevnišek je namenil to glasbo otrokom, staršem, babicam in dedkom, ki radi prisluhnejo otroški glasbi na CD-jih.. Za Violinčka avtor razloži, da je prav poseben škrat z dirigentsko paličico, nenavadnimi copati in zanimivim klobukom, na katerem se blešči violinski ključ. Zelo rad ima glasbo. Tudi tokrat jo je skrbno izbral, da jo bodo lahko vsi z veseljem poslušali in prepevali. Poslušalcem pa ponuja še aktivno ustvarjalnost, saj je Violinček priložil še igro spomin, ki jo lahko otroci–poslušalci teh posnetkov pobarvajo in se z njo igrajo, saj si Violinček srčno želi, da bi ob njegovih pesmih prepevali, plesali ali kakorkoli ustvarjali. Zborovodjem za popotnico, da bi pesmi živele v učilnicah in med otroki, pa naj gre za posamezne soliste ali pevske zbore. Temu so namenjene interpretacije radijskega hišnega Otroškega pevskega zbora RTV Slovenija z zborovodkinjo Anko Jazbec. Glasbo zanjo so napisali oz. prispevali izključno slovenski skladatelji Rudi Pančur, Tadeja Vulc, Lojze Krajnčan, Katarina Pustinek Rakar, Matevž Goršič, Olga Ulokina, Franc Može, Simona Černetič Aynee, Klemen Smolej, Jaka Pucihar in Luka Mavrič, besedila pa Milan Dekleva, Peter Svetina, Barbara Gregorič Gorenc, Bojana Vajt, Olga Ulokine, Bina Štampe Žmavc, Franc Može, Simona Černetič Aynee, Vlado Popovič, Klemen Smolej, Aleš Avbelj, Alenka Urbančič, Luka Mavrič in Fanika Požek. Njihovi otroški zbori so s spremljavo (in ne a cappella), zato je navedenih še 19 inštrumentalistov z dirigentom Lojzetom Krajnčanom. Več kot leto dni je trajalo omenjeno snemanje (september 2013–november 2014) v radijskih studiih 14 in 26 pod taktirko (glasbene) producentke Janje Velkavrh in s tonskimi mojstri Miranom Kazafuro, Alekso Pirkmajer Penko, Mitjo Kržetom in Miho Ocvirkom. Glasbo zanju je digitalno obdelal Miro Prljača, notografijo v priloženi pesmarici pa je opravil Dečo Žgur. Projekt je stekel pod budnim očesom M. Jevniška in vodje založniške dejavnosti ZKP RTV Slovenija Mojce Menart, oblikovanje ličnega seta in ilustracije pa so delo Marka Radoslavljevića. Kolofon dvojnega CD-ja se konča še s podatkom, da je bilo vse skupaj opravljeno v sodelovanju z odgovorno urednico Prvega RA SLO Darjo Groznik, urednikom uredništva za glasbo Rudijem Pančurjem in urednika za otroško glasbo M. Jevniškom. Projekt je zagotovo zanimiv za lepo število poslušalcev, vseh tistih, ki morda karkoli od navedenega in iz arhiva RA SLO ali/in v programih RA SLO še niso slišali. Zagotovo pa tudi opus ZKP RTV Slovenija kot vse ostalo, o čemer bomo še pisali in poslušali, ostaja neke vrste naša kulturna glasbena dediščina.

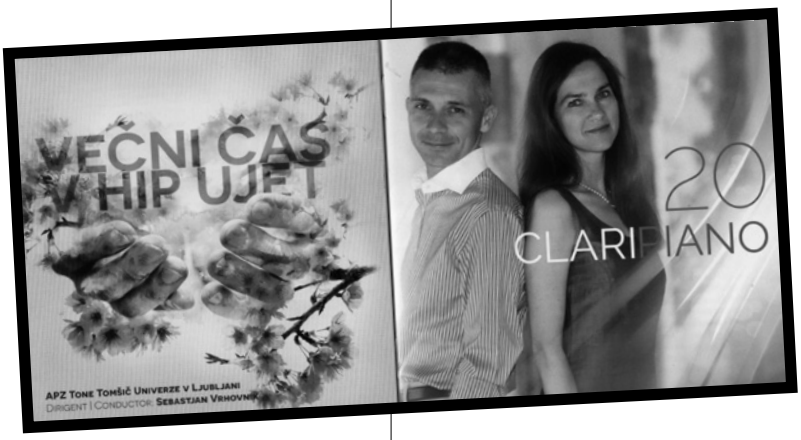
V okviru nadaljevanja vokalno-inštrumentalne in tudi kulturne glasbene dediščine je bila na vrsti že 4. plošča iz serije **Slovenska zemlja v pesmi in besedi**. Tokratni Robovi izročila prinašajo slovensko glasbo med ljudskim in umetnim, saj so poleg avtorice projekta mag. Simone Moličnik pri njej sodelovali še Domen Marinčič, Janez Jocif, Tomaž Rauch in Marino Kranjac. Z motom našega pesnika Janeza Menarta: »*Pod modrim nebom grajska razvalina / kot strta krona hriba se zlati. / Jesenski blišč zgubljenega spomina. // Med divjo trto po zidovih rdi / in dolgi vzdihi severnih vetrov / prepevajo romance davnih dni,*« se zvrstijo ljudske pesmi in plesi iz Rezije, Goričkega, Kopra, Tartinijeva *Sonata*, iz Terske doline, Adlešičev, *Pastorala* iz frančiškanskega samostana v Novem mestu, iz Posočja, Istre, Bele Krajine, Cerovca in skladateljev G. Gorzanisa ter G. Pulitija. *Slovenska zemlja v pesmi in besedi* si je torej z ljudskim in umetnim glasbenim izročilom kar prvič, kolikor pomnim, podala roko. Glasbenemu producentu Borisu Renerju je uspelo uvrstiti na skoraj enourno ploščo dovolj raznoliko glasbo: od plesne in inštrumentalne, preko vokalne do vokalno-inštrumentalne in kot že zapisano (pretežno) ljudske in deloma tudi umetne glasbe; z dokaj enovitega in enotnega slovenskega etničnega prostora. Edinemu tonskemu mojstru Miranu Kazafuri pa so tokrat asistirali kar trije pomočniki: Milan Zrimšek, Cole Moretti in Jože Lap. Posnetke je studijsko uredil Andrej Semolič, njihovo zvočno obdelavo pa je opravil Miro Prljača. V bogato spremno knjižico je fotografije prispevala Vesna Vidmar. Navada pri teh edinstvenih in odličnih diskografskih dosežkih je njihova dvojezičnost (slovenski in angleški jezik). Tokratne prevode je opravila Polona Mertelj. Tudi ta plošča je sad produkcije 1. programa RA SLO in seveda ZKP RTV Slovenija.

Še vedno vokalen ali kar pretežno vokalno-inštrumentalen CD je naslovljen z *Najboljšimi pesmimi*, saj jo je na podlagi svojih uspešnic in v okviru svoje lanskoletne 70-letnice izdal naš **Partizanski pevski zbor (Ljubljana)**. Fenomen *moških zborov* iz časov 2. svetovne vojne in pa slovenske glasbe v času narodnoosvobodilnega boja predstavljajo himne, kot so jih med samo vojno oz. neposredno po njej skladali slovenski skladatelji, v večini tudi sami aktivni udeleženci te morije s sredine 20. stoletja: Rado Simoniti, Bojan Adamič, Marjan Kozina, Radovan Gobec, španska, slovenska in ruska ljudska, Viktor Mihelčič, Janez Perovšek Pelko, Milan Apih/Karol Pahor, Pavel Šivic, Matej Bor in Sveto Marolt Špik. Če pritrdimo ugotovitvam dosedanjih raziskovalcev s področja glasbene in literarne umetnosti, da je šlo v opusu slovenske partizanske glasbe na takrat enotnem slovenskem etničnem ozemlju za izjemno umetniško sprego najmanj dveh umetnostnih disciplin, za ta fragment zagotovo lahko rečemo, da tudi opusi pripadajočih pesniških dosežkov niso bili nič manj vredni kot glasba sama. Pesmi s podobno socrealistično vsebino so za zbore, posnete in izdane na tej plošči, napisali: Smiljan Samec, Marjan Regally, France Kosmač, Janez Lužar, Lev Svetek Zorin, Mitja Ribičič Ciril, Ludvik Kukavica, Dušan Drolc, Janez Perovšek Pelko, Milan Apih,

Tone Seliškar, Ljubomir Masle, Cvetko Zagorski, Friderik Gerl in drugi, Matej Bor, Radovan Gobec, Karel Destovnik Kajuh, slovenska ljudska in Jakob Butala. Zdajšnji aktualni zborovodja PPZ Franc Gornik in nekdanji Milivoj Šurbek ob harmonikarjih Petru Bratožu, Primožu Mrvarju in Tonetu Bukovniku prinašajo na tej plošči nabor partizanskih pesmi kot neke vrste umetniški fenomen, ki je nastal na našem ozemlju v enotah partizanske vojske in v okupiranem zaledju. Poleg teh pa so na njihovem sporedu in tudi na tej plošči kot najboljše pesmi njihovega zdaj že več kot 70-letnega neprekinjenega prepevanja (moški zbori) ljudska in ponarodela borbena pesem, budniška in puntarska pesem (iz 16. do 19. stol.), delavska in revolucionarna pesem, ki je prišla z oktobrsko revolucijo (1917) ter protifašistična pesem iz španske državljanske vojne (1936–1939). Od skoraj 500 opusov obsegajoče slovenske partizanske glasbene bere je skoraj 140 moških zborov. Ponujeni izbor pa so za CD (so)oblikovali še producentki Marinka Strenar in Brigita Rovšek, tonski mojster Branko Škrajnar, ki je vseh 25 zborov posnel v radijskem studiu 14 in Slovenski filharmoniji. Mastering je opravil Miro Prljača, tekst v knjižici je obogaten s fotografijami iz fototeke Muzeja novejše zgodovine Slovenije v Ljubljani, ploščo pa je odlično oblikoval Žiga Culiberg.

Tri CD-je vokalnega in vokalno-inštrumentalnega žanra zaključuje še en odličen diskografski izdelek **APZ »Toneta Tomšiča« Univerze v Ljubljani** in dirigenta Sebastijana Vrhovnika z naslovom *Večni čas v hip ujet*. Skoraj so vse zbrane skladbe nastale z mislijo na APZ »Toneta Tomšiča«, na številčno velik ansambel (skoraj 130 napisanih) mladih glasov, študentov iz vse Slovenije ter slovenskih študentov izza državnih mej, in hkrati z mislijo na enega najboljših, po tekmovalnih dosežkih pa zagotovo najboljši slovenski zbor. To jamčijo tokrat ne le izvajalci, pač pa tudi uvrščeni skladatelji in skladateljice, katerih dela lahko tokrat spet slišimo po zaslugi ZKP RTV Slovenija: Damijan Močnik, Gustav Mahler, Nana Forte, Gašper Jereb, Andrej Makor, Tadeja Vulc, Katarina Pustinek Rakar, Nataša Kocjančič, Mojca Prus, Andrej Misson, Tomaž Habe in Lojze Lebič. Izdajatelji so CD pospremili v svet še z enim motom: »*V zrnu peska videti cel svet / in nebo v cvetlici na poljani. / Večni čas imeti v hip ujet / in neskončnost obdržati v dlani.*« Iz tega pa je ujet tudi citat oz. naslov celotnega CD-ja. Zakaj? Zato, ker ta diskografski izdelek predstavlja kompendij zborovih nastopov in snemanj doma in po svetu. Skratka gre za neke vrste programski in pa tudi izvedbeni sukus zadnjih treh let (2011–20014), ko ga je v času 2009–2014 vodil prav S. Vrhovnik. Tako lahko slišimo omenjeno vokalno (pa tudi vokalno-inštrumentalno glasbo s sodelovanjem tolkalca Francija Krevha, harmonikarja Primoža Kranjca in številnih pevskih solistov) bero z nastopov in snemanj (torej večinoma gre za žive posnetke!) v Ljubljani, Šentpavlu (A) in Mariboru; največ seveda v Ljubljani. Izbor posnetkov pa so ob dirigentu S. Vrhovniku pomagali zbrati še asistent dirigenta Peter Smolič, članica umetniškega odbora in korepetitorka Nataša Kocjančič. Glasbeni producent plošče je bil Boris Rener, digitalno montažo sta opravila Miro Prljača in Klemen Veber, oblikovalka je bila Vida Borštnik, fotografiji je prispeval Janez Kotar, tekst v knjižico je napisala urednica za zborovsko glasbo na RA SLO (Tretji program-program Ars) Brigita Rovšek. Ta plošča je nastala v sodelovanju ZKP RTV Slovenija, Tretjega radijskega programa (zanj odgovorni urednik Matej Venier) in Uredništva za resno glasbo (zanj urednik Gregor Pirš) in APZ »Toneta Tomšiča« Univerze v Ljubljani.

Naslednji splet tokratne bogate bere ZKP RTV Slovenija je namenjen komorni glasbi. Prva med njimi sta klarinetist Dušan Sodja in pianistka Tatjana Kaučič, ki v klarinetno klavirskem duu Claripiano igrata že več kot 20 let, zato tudi pomenljiv naslov tega CD-ja **20 CLARIPIANO**. To je že četrta njuna samostojna plošča, ki sta jo doslej izdala pri različnih založnikih, dve od teh tudi v samozaložbi. Njun spored ali ponudba glasbe za to redko in stalno zasedeno komorno skupino pa obsega dela tujih in naših skladateljev Geralda Finzija, Marijana Lipovška, Ljuba Rančigaja, Krzysztofa Pendereckega, Claudeja Debussyja, Janeza Matičiča, Lojzeta Lebiča in Witolda Lutoslawskega. Bogata kariera relativno maloštevilnega in mladega ansambla je pravzaprav kar sama po sebi izzvala nastanek plošče. Glede na to, da sta umetnika stalna gosta evropskih, ameriških in azijskih glasbenih odrov in kot taka še posebej ambasadorja slovenske glasbe za klarinet in klavir, je omenjena in njuna najnovejša ponudba povsem logično nadaljevanje njune umetniške rasti: od glasbe evropskih klasikov 20. stoletja do slovenske glasbe za klarinet in klavir. Brez dvoma gre v tem pogledu in kar je moč slišati tudi na pričujoči plošči za pravi cvetober in izjemno rafinirano komorno-glasbeno muziciranje. Tem kvalitetam sta umetnika, umetniški in življenjski par, oba sicer člana naše osrednje državne glasbene hiše *Slovenske filharmonije* več kot dorasla. Poslušanje njune intime je prava radost za glasbo in izvajalca kot taka. Vse od davnega leta 1994, ko sta prvič (javno in skupaj) nastopila še kot študenta ljubljanske Akademije za glasbo v Mednarodnem grafičnem likovnem centru v Ljubljani, sta razvila izvajalske kvalitete in programsko zanimivost. Tokrat so jima pri tem pomagali glasbena producentka Janja Velkavrh, tonski mojstri Mitja Krže, Zoran Crnković, Miha Ocvirk in Dare Novak, digitalno montažo je opravil Miro Prljača, ob pomoči fotografinje Sare Bano (naslovna stran) pa je ploščo oblikoval Žiga Culiberg. Izjemno kakovostno besedilo je v knjižico prispeval Ivo Petrić. Umetnika sta se v knjižici še posebej zahvalila aktualnemu uredniku za komorno glasbo na RA SLO Mihaelu Pašu »za programsko idejo« in celotni snemalni ekipi.



Naslednjo ploščo v seriji komorno-glasbene ponudbe ZKP RTV Slovenija sta v podobnem inštrumentalnem duu prispevala naša violončelistka Karmen Pečar in avstrijski pianist Gottlieb Wallisch. Z glasbo **Poulenca, Lipovška** in **Beethovna** sta umetnika tudi naslovila svoj diskografski dosežek. Med dvoje Sonat Francisa Poulenca (FP 143) in Ludwiga van Beethovna (št. 2 v g-molu, op. 5, št. 2) sta uvrstila še eno tehtnejših tovrstnih slovenskih del M. Lipovška z naslovom Balada iz leta 1944. Tudi v tem primeru gre za neke vrste »malo« sonatno obliko ali »sonato v malem«, zato bi lahko umetnika naslovila ploščo bolj inovativno kot »Tri sonate«. Tok te glasbe je sproščen, dramaturško morda malce postavljen na glavo (1940, 1944, 1796), oboje obrobnih Sonat pa je napisanih za klavir in violončelo (zato morda odločitev za tako vrhunskega klavirskega spremljevalca, kot je npr. to G. Wallisch). Poulencova in Lipovškova sodobna glasba ali neke vrste »klasika 20. stoletja« in v tem vzporejanju že kar malce arhaični Beethoven, tako pomenijo določeno izvajalsko limito za vse, kar slišimo tokrat; vse preredko na koncertnih odrih, morda tudi v tem zaporedju. Posnetki vseh treh del so nastali v le dveh dnevih (8.–9. 12. 2014) v radijskem Studiu 14, kar je še en kvalitativni kriterij obeh umetnikov. V spremljevalni knjižici je še posebej naveden Steinwayjev klavir Model D, kar je seveda v skladu s težavnostno stopnjo klavirskega parta pri uvodni in zadnji Sonati (Poulenc in Beethoven). Glasbeni producent tega izdelka je bil Miha Jaramaz, tonski mojster pa Marko Kragelnik. Montažo in zvokovno obdelavo je prispeval Miro Prljača, fotografije v spremno knjižico Aleksander Onišak in Stephan Polzer, oblikovanje pa je spet delo Žige Culiberga. Tudi ta projekt je nastal v sodelovanju z že znano ekipo RA SLO in tokrat dodatno še v sodelovanju z ljubljansko koncertno agencijo im.puls d.o.o. (Niko Houška).

Omenjeni komorno-glasbeni ciklus zaključuje plošča s pomenskim naslovom **Bitka/Battalia**. Če ne bi imeli Slovenci Komornega godalnega orkestra Slovenske filharmonije (ustanovljenega leta 1993) in pa v neposredni bližini (na Hrvaškem) Zagrebških solistov (ustanovljenih leta 1953) in pa njunega neposrednega (so)delovanja v zadnjem času, tega CD-ja zagotovo ne bi bilo. Oba izvrstna godalna komorna ansambla, ki praviloma delujeta brez dirigenta, sta se na koncertih v Ljubljani (25. nov. 2013) in v Zagrebu (27. nov. 2013) združila, da smo dobili te posnetke. Gre za glasbo, ki so jo podpisali slovenska skladateljica in tujci: Heinrich Ignaz Franz Biber, Nana Forte, Osvaldo Noé Golijov, Michale Kemp Tippett in Uroš Krek. Pri tem je oblikovalcem plošče služila uvodna baročna Biberjeva *Bitka/Battalia* (1673) za izhodišče vsega, kar še slišimo. Osemstavčno delo je pravi praznik za sama godala, njeno nasprotje pa predstavlja sodobno delo mlade Nane Forte *Mantra* (2013). Argentinski skladatelj O. N. Golijov je prispeval *Poslednjo rundo* (1996). Vse tole odigra Komorni godalni orkester Slovenske filharmonije (KGOSF), medtem ko se jim že v Tippettovem tristavčnem *Koncertu za dva godalna orkestra* pridružijo Zagrebški solisti, ki za sklep sami odigrajo še našega U. Kreka oz. njegovo tri stavčno *Sonatino za godala* (1956). Zakaj Zagrebčani sodelujejo z našim Krekom? Ker jo je naš skladatelj napisal po naročilu ustanovitelja in prvega umetniškega vodje Zagrebških solistov, slovitega violončelista Antonia Janigra; čeprav jo je prvi izvedel naš maestro Samo Hubad s Slovensko filharmonijo (Ljubljana, 29. september 1958). 15-članski KGOSF vodi violinist Janez Podlesek, nekaj manjši ansambel, komaj 11-članske Zagrebške soliste pa izvrstni srbski violinist, sicer stalno v Nemčiji (München) delujoči Sreten Krstić. Knjižica k tej plošči je ena redkih, ki je zaradi sodelovanja Hrvatov in Slovencev ter njune promocije v tujino trojezična: slovenska, hrvaška in angleška. Še več: uvede jo nagovor nekdanjega hrvaškega predsednika (2008–2015) in uglednega skladatelja dr. Iva Josipovića! Ta plošča ima glede na naravo nastanka njenih posnetkov nekaj manj sodelavcev; saj v tem primeru odpade studio in še kaj. Pri obeh posnetkih živih koncertov v Ljubljani in Zagrebu je bil enoten glasbeni producent Matjaž Prah, tonska mojstra pa sta bila Matjaž Culiberg (Ljubljana) in Zoran Brajević (Zagreb). Tudi ta diskografski izdelek ZKP RTV Slovenija je oblikoval Žiga Cuiliberg.

In že je pred nami naslednjih pet CD-jev s področja orkestralne (koncertantne in simfonične) glasbe. **Bravo orkester,** neke vrste zaščitna znamka hišnega oz. Simfoničnega orkestra RTV Slovenija prinaša z dirigentom En Shaom in solisti: Stefan Milenković/violina, James Oxley/tenor in Boštjan Lipovšek/rog glasbo skladateljev Johannesa Brahmsa in Benjamina Brittna. Gre za dvoje res popularnih romantičnih in modernih koncertantnih del, ki jih ima orkester že kar nekaj za seboj; seveda vsakič z drugimi solisti in dirigenti. Tokrat je to v prvem, Brahmsovem *Violinskem koncertu* v D-duru, op. 77 sloviti srbski solist, ki je nazadnje našel svoj »prostor pod soncem« v ZDA, redno pa prihaja tudi v Evropo in zadnja leta prav pred omenjeni orkester. Avtorja Brahmsa omenjajo kot »tretjega B« – po Bachu in Beethovnu. Njegov Violinski koncert je nastal poleti leta 1878, ko je preživljalredne poletne počitnice ob Vrbskem jezeru na avstrijskem Koroškem. Njegovemu nastanku je botrovalo globoko in prisrčno prijateljstvo z violinskim virtuozom Josephom Joachimom. Čeprav je v primerjavi z drugimi romantičnimi koncerti izrazito nevirtuozna skladba, pa je tehnično izjemno zahtevna; marsikdo jo je imenoval celo »koncert proti violini.« Njegova prva izvedba je bila 1. januarja 1879 v Leipzigu pod skladateljevo taktirko in s solistom Joachimom. Omenjeni posnetek je nastal v radijskem Studiu 26 (23. novembra 2010), medtem je Brittnova znamenita Serenada za tenor, rog in godala, op. 31 posnetek z živega koncerta (Gallusova dvorana ljubljanskega Cankarjevega doma, 25. januar 2011). Ta Brittnova skladba je nastala med 2. svetovno vojno (1942, njena krstna izvedba pa je bila v londonski dvorani Wigmore, 15. oktobra 1943). Britten jo je opisal kot »Šest nokturnov za Petra (Pearsa) in mladega hornista Dennisa Braina ter godala.« Besedila zanjo so pesmi, ki si jih je avtor sposodil v priljubljeni antologiji angleške poezije in odsevajo večerna in nočna razpoloženja in refleksije. Solistični rog uokvirja vseh šest pesmi s prologom na začetku in epilogom na koncu. Pri slednjem je zdaj občudovanja vredna dikcija slovitega angleškega tenorista J. Oxleyja, zlasti zaradi izvirne angleščine. Pa tudi dosežki našega asa na francoskem rogu B. Lipovška niso od muh. Glasbeni producent obeh diskografskih dosežkov Simfonikov RTV Slovenija je njihov »hišni« producent Žiga Stanič, pri obeh posnetkih je sodeloval še tonski mojster Januš Luznar. Montažo in zvokovno obdelavo je opravil Klemen Veber. ZKP in Radio sta omenjeno ploščo izdala v sodelovanju z Glasbeno produkcijo RTV Slovenije (Patrik Greblo).

Zanimivo je, da je prav že omenjeni Brahmsov *Violinski koncert v D-duru, op. 77* ponovljen na še enem CD-ju. Ta je še enkrat izšel v produkciji Simfonikov RTV Slovenija: gre za CD z naslovom **Stefan Milenkovich/Brahms & Galzunov**. Isti spremljevalci so dodali že znanemu Brahmsu še *Violinski koncert v a-molu, op. 82* Rusa Aleksandra Konstantinoviča Glazunova. To je hkrati tudi najboljše in najbolj znano skladateljevo delo. Nastalo je v prvih letih 20. stol. in se naslanja na predhodne violinske koncerte Wieniawskega, Čajkovskega, Laloja in Brucha. Tudi to kot že prej Brahmsovo violinsko koncertantno delo je nastalo za Glazunovega prijatelja Leopolda Auerja, ki ga je tudi prvi predstavil ruskemu občinstvu februarja 1905 v Sankt Peterburgu pod skladateljevo taktirko. Navkljub tristavčnosti je delo napisano v enem samem zamahu in brez premorov med stavki. To je bila novost v obliki koncerta. Nastala je nekakšna rapsodična oz. tonski pesnitvi podobna koncertantna oblika. To in pa dejstvo, da je bil Auer učenec velikega J. Joachima, pozneje pa je tudi sam poučeval Elmana, Heifetza in Milsteina. Ti sijajni umetniki so omenjeni *Violinski koncert* A. K. Glazunova ponesli v vse večje koncertne dvorane zahodnega sveta, kjer ima svoje mesto še danes. Tudi zato vidimo in slišimo omenjeno delo z Milenkovichem, ki igra na znameniti Stradivarijevo violino iz leta 1702. Enemu naših osrednjih državnih simfoničnih orkestrov spet dirigira En Shao pa tudi preostali tehnični realizatorji tega CD-ja so ista ekipa. Posnetek Glazunova je nastal v radijskem Studiu 26 (17. maj 2011). Poleg besedila avtorice mag. Monike Kartin, ki smo ga spoznali že na prejšnji plošči, je zdaj prispeval še (dve Milenkovichevi) fotografiji Nebojša Babić.

Kompilacijska plošča (pravzaprav dve) z naslovom **Klasika, skladbe za orkester, 1. del** je nastala v sodelovanju ZKP RTV Slovenija in Slovenskega glasbenoinformacijskega centra (SIGIC). Gre komaj za začetek ambicioznega načrta predstavitve ključnih del slovenske umetniške oz. klasične glasbe. Tokratna izdaja že prinaša enega od napovedanih izborov izpod peres »klasikov« slovenske orkestrske glasbe 20. stoletja. Zato je že na teh dveh CD-jih moč prisluhniti nekaterim najbolj presežnim orkestralnim mojstrovinam, ki so jih napisali slovenski skladatelji: Anton Lajovic, Slavko Osterc, Marjan Kozina, Primož Ramovš, Uroš Krek, Marijan Lipovšek, Lucijan Marija Škerjanc, Matija Bravničar, Demetrij Žebre in Zvonimir Ciglič. Skladbe na arhivskih posnetkih *izvajajo Orkester Slovenske filharmonije, Simfonični orkester RTV Slovenija, Godalni orkester RTV Ljubljana in Komorni orkester RTV Ljubljana* z dirigenti Urošem Lajovicem, Samom Hubadom, Markom Munihom in Simonom Krečičem. V vlogi solistov pa nastopata še violinist Igor Ozim in Slovenski godalni kvartet. Bogati glasbeni beri, ki tako po ustvarjeni kot poustvarjeni vlogi pomenita res pravo kompilacijo, sledi tudi izjemno poglobljeni, več kot zgolj informativni esej (Gregor Pompe) na 80 straneh tako slovenskega kot angleškega besedila. Sami snovalci pa so z različnimi presežniki pospremili na pot in celo v svet tale fragment slovenske glasbe »njeno merilo je približevanje presežnemu, njen cilj je

v neznanem, ne v znanem, v oddaljenosti, ne dosegljivosti, v skrajnem naporu, ne v udobnosti. Njen namen ni hitro in brez truda zadovoljiti človekovo prirojeno težnjo po glasbenem izrazu, ampak izzivati človeški um, da vedno znova in na novo konceptualizira doživljanje svojega notranjega in zunanjega sveta v zvočnih podobah,« kot je zapisano v kolofonu tega mednarodnega projekta, ki je za razliko od ostalih CD-jev izšel v neverjetno velikem številu 2000 izvodov. Saj je ta diskografski dosežek namenjen tudi podpori mednarodne izmenjave in širjenju glasbenih vsebin na evropski ravni. Ne glede na to, da gre za tako velik in pomemben projekt mednarodne afirmacije slovenske glasbe, lahko ugotovimo, da smo tokrat tudi Slovenci spet enkrat v koraku s časom in evropskim prostorom. Za vse to se je zbrala kar mala ekipa različnih glasbenih strokovnjakov različnih glasbenih inštitucij, v imenu izdelovalcev pa so k temu dosežku tudi v tehničnem pogledu botrovali še Miro Prljača, ki je odgovoren za mastering, in oblikovalka Eda Pavletič.

Edina skladateljska, torej ustvarjalna plošča s področja umetne oz. klasične glasbe predstavlja koncertantni opus mlade Nine Šenk (rojene 1982) z naslovom **Dialogi & krogi**. Umetnica izhaja iz Mihelčičeve kompozicijske šole na ljubljanski Akademiji za glasbo, potem pa se je še dodatno izobraževala v Nemčiji, in sicer v Dresdnu pri Lotharju Voigtländerju in v Münchnu pri Matthiasu Pintscherju. Njeno ustvarjalno glasbeno zanimanje je posvečeno inštrumentalnim koncertom, zato verjetno tudi tak naslov njenega diskografskega prvenca. Že pred leti, ob začetku svojega študija pri zadnjem mentorju M. Pintscherju, je N. Šenk poudarjala, koliko ji pomeni živa, energična igra: *»Odkar komponiram, sem vedno imela poudarek na virtuozni igri vsakega inštrumenta, takšne so vse moje linije in prenašanje glasbe poteka tudi preko te virtuoznosti!«* Ko je še v času študija na ljubljanski Akademiji za glasbo napisala svoj prvi Koncert za rog, je njen naslednji Koncert za violino in orkester nastal ob koncu tega študija (2004). Sledil je Koncert za flavto in orkester (2005), pa še Dialogi za trobento in godalni orkester (2010) in skladba z naslovom *Potovanje (The Journey)* za harmoniko in godala (2011). Štiri soliste: Janez Podlesek/violina, Matej Zupan/flavta, Franc Kosem/trobenta in Klemen Leben/harmonika spremljata Simfonični orkester RTV Slovenija in Orkester Slovenske filharmonije, ki ju vodita dirigenta Simon Krečič in Evan Christ. Posnetki so nastali v radijskem Studiu 26, Gallusovi dvorani ljubljanskega Cankarjevega doma in Slovenski filharmoniji v letih 2012–2014. Trem glasbenim producentom Matjažu Prahu, Žigi Staniču in Nini Šenk so »stregli« štirje tonski mojstri Rado Cedilnik, Matjaž Culiberg, Januš Luznar in Aleks Pirkmajer Penko, oblikovanje plošče in programske knjižice pa je spet delo Žige Culiberga.

Edina operna plošča predstavlja našega basbaritonista **Juana Vasleta**. Ob spremljavi Simfoničnega orkestra RTV Slovenija pod taktirkami dirigentov Lorenza Skanderbega, Marka Gašperšiča, Milivoja Šurbeka in Nikolaja Žličarja prepeva prvak Opere in baleta SNG Ljubljana Vasle operne arije, ki so jih v svojih operah podpisali Vincenzo Bellini, Peter Iljič Čajkovski, Mihail Ivanovič Glinka, Gioacchino Rossini, Wolfgang Amadeus Mozart, Jules Massenet, Jacques Offenbach, Pablo Sorozabal, Danilo Švara in Giuseppe Verdi. Prvak ljubljanske Opere SNG Juan Vasle je po rodu argentinski Slovenec, od leta 1990 pa stalno deluje in živi v Sloveniji. Veliko tudi gostuje, poje v vokalno-inštrumentalnih partijah in solistične Liederabneds/Recitale. Za seboj ima številne vloge, tako rekoč ves najbolj popularen pa še kakšen repertoar. Veliko tudi snema, zlasti na področju samospeva, saj ima za seboj kar pet samostojnih plošč in tri knjige, saj je med drugim tudi zelo iskan novinar in komentator nogometa. Tole pa je njegova prva plošča s področja opere oz. opernih arij. Med posnetki najdemo tudi kakšno manj znano in tudi baritonsko arijo. Po letih nastanka si sledijo dela med leti 1836–1940, kar vse še dodatno opozarja na Vasletov interpretacijski razpon: od Bellinijeve *Mesečnice* (z arijo grofa Rudolfa), prek P. I. Čajkovskega *Jevgenija Onjegina* (arija kneza Gremina), M. I. Glinke *Ivana Susanina* (arija Susanina), G. Rossinija *Seviljskega brivca* (arija don Basilia), W. A. Mozarta Figarove svatbe (arija Figara), J. Masseneta *Don Kihota* (arija Sanča Panse), J. Offenbacha *Hoffmannovih pripovedk* (arija Dappertutta), P. Sorozabala *Pristaniške točajk*e (arija Simpsona) in D. Švare *Kleopatre* (arija Potinosa). Zaključek plošče pa predstavljajo štiri arije iz štirih Verdijevih oper: *Don Carlos* (arija kralja Filipa), *Nabucco* (arija Zaharije), *Sicilijanske večernice* (arija Procide) in *Simone Boccanegra* (prolog in arija Jacopa Fiesca). To pa je tudi ena redkih plošč v tej seriji, ki nima besedila v programski knjižici, prevedenega v angleški jezik.

Tudi jazzovska bera je bila tokrat bolj skopa kot ponavadi. Pridobil si jo je dolgoletni screamer Big banda RTV Slovenija trobentač in dirigent **Tomaž Grintal**. Urednik Hugo Šekoranja je na naslovnico dodal še *Pra Dizer Adeus/Za slovo*, kajti T. Grintal se je po več kot štirih desetletjih od igranja in dirigiranja poslovil. Tudi na tej plošči nastopa v več vlogah: solist na pikolo trobenti, krilnem rogu, melotonu, trobenti, pevec, avtor, aranžer in dirigent. Kot slednja se vsak v eni skladbi predstavita še dirigenta Milko Lazar in Jože Privšek. Poleg njega nastopa še cela vrsta vokalnih in inštrumentalnih solistov, vseh tistih, ki so doslej tako ali drugače sodelovali s T. Grintalom oziroma se dotikali njegove glasbe: pozavnist Rok Štirn, pevke Eva Hren, Irena Vidic, Mia Žnidarič Klink in Iva Stanič, kolegi–inštrumentalisti iz *Big Banda*: Blaž Jurjevčič/klavir in hammond, pianist Silvester Stingl, kitarist Primož Grašič, saksofonista

Tadej Tomšič, Andrej Arnol, trobentači Petar Ugrin, Tomaž Gajšt, Dominik Krajnčan in David Jarh, Ratko Divjak/bobni in Aleš Rendla/tolkala. 18 skladb, povezanih s T. Grintalom se v priredbah istega začne in zaključi z njegovim aranžerskim prispevkom dveh Albinonijevih stavkov (*Adagio in Večerni adagio*). Vmes je večina trobentačevega dela in življenja: jazz! »Od velikega človeka pa vse do izjemnega glasbenika«, ga predstavi v enem od najkrajših tekstov, kar sem jih doslej prebral na podobnih informacijskih gradivih. Grintal je v svoji več kot pol stoletja dolgi glasbeni karieri jadral med klasično glasbo in jazzom, zabavno in narodno-zabavno glasbo, opero in godbo na pihala, med zasedbami in velikimi jazzovskimi orkestri, med plesišči in koncertnimi dvoranami, med trobento in dirigentsko paličico. »In vedno s polnimi jadri, ki jih je polnil veter njegovega velikega srca.« Obenem je ta CD dokument, ki bo ostal. »V užitek in presojo nam vsem, in vsem tistim, ki šele prihajajo. … Je glasbenikov obračun s samim seboj. Morda konec nekega obdobja, ki pa mu bo …«

Pred nami pa je še zadnji tovrstni diskografski dosežek z lanske bere elektronskih medijev ZKP RTV Slovenija z naslovom **Jani Moder's Brain Blender/Abacus**. Gre za portretno kitarsko ploščo Janija Modra, ki jo je kot avtor, aranžer in izvajalec (električna in akustična kitara) posnel s »svojim« ansamblom Brain Blender v radijskem Studiu 14 (27.–29. februarja 2014). Kitarist Jani Moder je v Maleziji (Kuala Lumpur) rojeni inštrumentalist in pedagog na oddelku za jazz na Konzervatoriju za glasbo in balet Ljubljana (KGBL) in učitelj kitare v Glasbeni šoli Logatec. Tistim, manj veščim o slovenskem novodobnem jazzu pa naj dodamo še to, da je kitarist Moder danes vodilni slovenski jazzovski kitarist (ustvarjalec in poustvarjalec) in hkrati uspešen pedagog na omenjenem področju. Na plošči poleg avtorja in solista J. Belnderja igrajo še: Marko Črnčec/rhodes in klavir, Robert Jukič/akustična basovska kitara, Klemen Marktl/bobni-tolkala; kot gostje pa še: Vid Ušeničnik/marimba, zvončki in tolkala, Cene Resnik/saksofon, Igor Matković/trobenta in Lenart Krečič/saksofon. Vseh 10 predstavljenih skladb ima precej pomenljive, a v glavnem same izvirne angleške naslove: *Horizon, Fixation, Venus Radius, Muhina, Abacus* (skladba, po kateri ima omenjena plošča naslov), *Aras, Bulletproof Turtle, Equilibrium, Deleted Future in Above the Surface*. In še moto s tega CD-ja : »Abacus? Pozabimo preteklost, ne razmišljajmo o prihodnosti. Osredotočimo se na sedanjost, na ta trenutek.« Plošča je izšla v sodelovanju med Radiem Slovenija-programom Ars, Sensor Records in Modigo Records. Glasbeni producent snemanja je bil Grega Forjanič, tonski mojster Miran Kazafura, mastering sta opravila Miro Prljača in Grega Forjanič. Tehnik za kitare je bil Tomaž Šinko, tehnik za ojačevalce pa Miha Slapšak. Fotografije v programsko knjižico je prispeval Simon Pintar, oblikovanje pa Maša Kozjek.

Podrobne informacije o tovrstni založniški dejavnosti in možnosti nakupa pa najdete bralci tudi na spletni strani ZKP RTV Slovenija (www.rtvslo.si/zkpprodaja).

Glasba na elektronskih medijih ZKP RTV Slovenija 2014

Barbara Sicherl-Kafol

Univerza v Ljubljani, Pedagoška fakulteta
barbara.kafol@guest.arnes.si

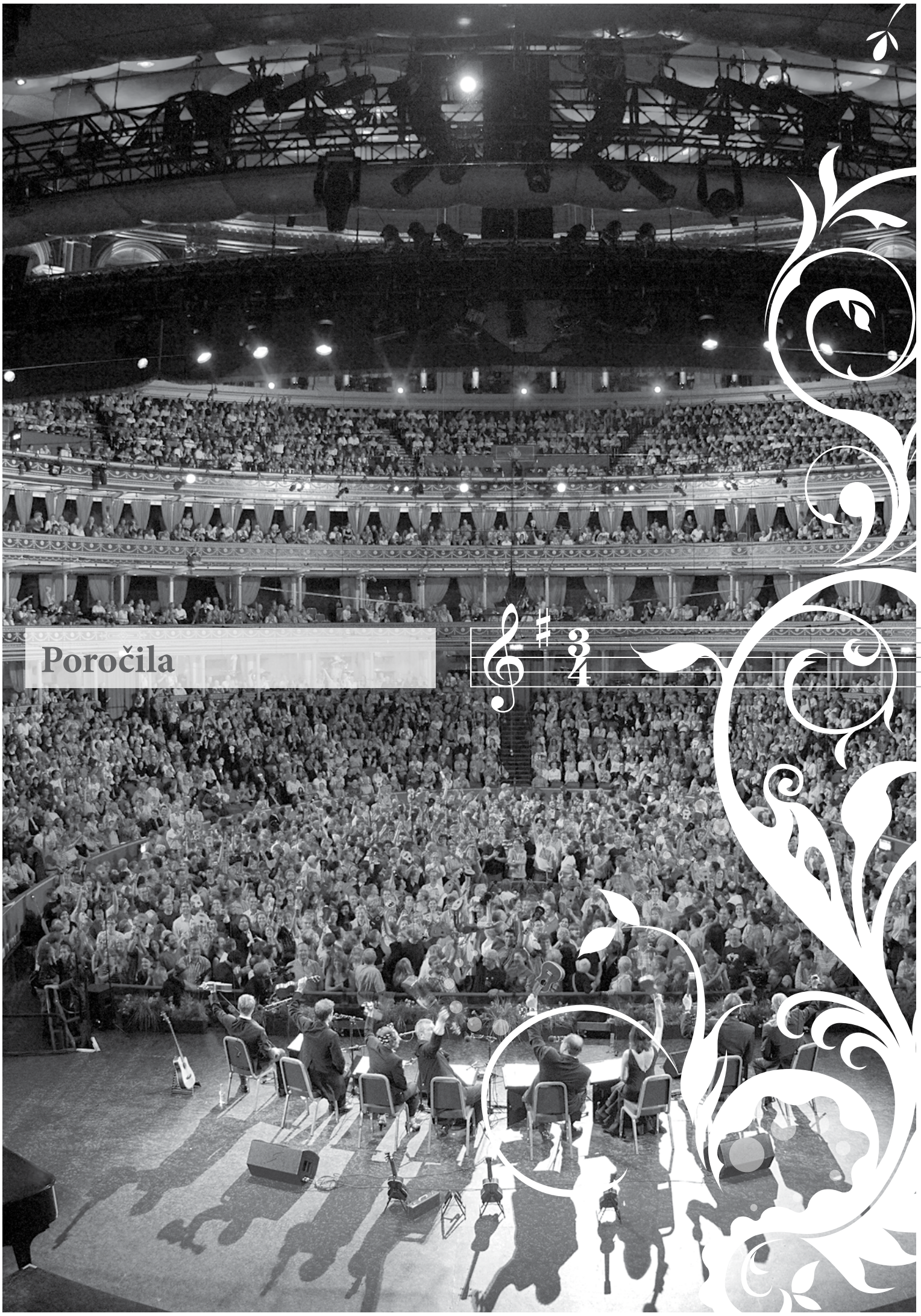
O knjigi z naslovom *Dejavnosti glasbenega opismenjevanja* avtoric Bogdane Borota in Alenke Kovačič Divjak

Univerzitetni učbenik avtorice Bogdane Borota, ki je izredna profesorica za didaktiko glasbe na Pedagoški fakulteti Univerze na Primorske in se že vrsto let poglobljeno raziskovalno ukvarja s proučevanjem učenja in poučevanja glasbe ter sodobno tehnologijo pri pouku glasbe, ter avtorice Alenke Kovačič Divjak, ki je profesorica glasbe z bogatimi delovnimi izkušnjami v glasbeni in osnovni šoli, pomembno dopolnjuje strokovno literaturo na področju glasbenega opismenjevanja. Knjiga je namenjena bodočim in delujočim vzgojiteljem in učiteljem glasbe v splošnem in glasbenem šolstvu kot tudi ostalim bralcem, ki jih omenjena tematika zanima. Delo odraža sistematična in kontinuirana prizadevanja avtoric za zapolnitev vrzeli na tem področju in je dragocen prispevek v prizadevanjih za sodobno in kakovostno glasbeno poučevanje. Proces glasbenega opismenjevanja je predstavljen skozi dejavnosti poslušanja, izvajanja, branja in pisanja. Vsako dejavnost uvajajo teoretična izhodišča in nadgrajujejo praktični primeri z vajami za elementarno orientacijo v notnem zapisu, ki se v nadaljevanju poglabljajo z vajami branja s tonsko abecedo in solmizacijskimi zlogi ter parlatom. Primeri glasbenih dejavnosti opismenjevanja so podani v skrbno izbranem kontekstu glasbene literature z navedbo internetnih virov, kar bralcu omogoča hiter in enostaven dostop do zvočnih informacij. Ob tem so podane možnosti za bralčevo aktivno spoznavanje glasbene literature, kar spodbuja njegov glasbeni razvoj in razgledanost na tem področju. Univerzitetni učbenik, na 113 straneh, v dveh obsežnih poglavjih z naslovi Ritmične sposobnosti in spretnosti enakomernega izvajanja in Branje notnega zapisa s tonsko abecedo in solmiza-

cijskimi zlogi ter vrsto podpoglavij s številnimi vajami za usvajanje glasbene pismenosti, omogoča celosten, ustvarjalen in dejaven pristop glasbenega opismenjevanja z vodilom od glasbe h glasbi. Na ta način je delo usmerjeno v izgrajevanje bralčeve dobre glasbene samopodobe ter občutka samostojnosti pri izbiranju in izvajanju glasbene literature v domačem ali/in šolskem ali/in vrtčevskem okolju. Bralec bo v procesu lastne glasbene rasti lahko zaznal tudi spremembe na področju estetske občutljivosti in vrednotenja glasbe. Delo je zato pomembna študijska literatura za vse delujoče na področju glasbenega izobraževanja.

Delo je napisano v strokovnem jeziku, ki ob premišljeno izbrani glasbeni terminologiji daje relevantno podlago za dejavnosti glasbenega opismenjevanja. Dobrodošlo bo vsem, ki želijo skozi glasbeno pismenost odkrivati razsežnosti glasbenega jezika in ponotranjati njegove estetske vrednote. Knjiga je izšla pri Univerzitetni založbi Annales kot e-knjiga, ki je brezplačno dostopna prek spletne strani Pedagoške fakultete Koper, Univerze na Primorskem, http://www.pef.upr.si/zalozniska_dejavnost/knjiznica_annales_ludus/ ali Znanstveno-raziskovalno središče Univerze na Primorskem, http://www.zrs.upr.si/monografije/single/dejavnosti-glasbenega-opismenjevanja-1954.

O knjigi z naslovom *Dejavnosti glasbenega opismenjevanja* avtoric Bogdane Borota in Alenke Kovačič Divjak



Poročila

Franc Križnar
franc.kriznar@siol.net

Svetovni glasbeni dnevi – Slovenija 2015

Uvod

Slovenska glasba in glasba na Slovenskem imata bogato afirmacijo v evropskem in svetovnem glasbenem prostoru. Če tukaj omenim vsaj glasbenika in cerkvenega dostojanstvenika Jurija Slatkonjo (1456–1522) in skladatelja Iacobusa Handla Gallusa (1550–1591) pa novodobnika Vinka Globokarja (rojenega1934), zagotovo še nismo zapisali vsega evropeiziranega in svetovnega v slovenski glasbi. Zagotovo pa se je v tej smeri in v zadnjem času vse od 1922–23, ko so bili nični in prvi svetovni glasbeni dnevi v Salzburgu pa vse do danes, torej v nekaj več kot devetdesetih letih, veliko spremenilo tudi po zaslugi Mednarodnega združenja za sodobno glasbo (International Society for Contemporary Music – ISCM). V tistem času je deloval slovenski skladatelj in pedagog Slavko Osterc (1895–1941), ki se je med prvimi vključil v to mednarodno združenje. Danes bi temu rekli, da je slovenski skladatelj **Pavel Mihelčič** tisti, ki je »dobil« prve (2003) in zdaj zadnje svetovne glasbene dneve pri nas (2015), torej že druge po vrsti: Slovenija 2015. Mihelčič je bil vsakič idejni pobudnik, vodja in kot predsednik programskega odbora tudi njihov umetniški vodja.

Čeprav se je novodobna in mednarodna angažiranost slovenske glasbe začela šele po uradni osamosvojitvi, se je ta v komaj četrt stoletja izjemno razmahnila. Šele 22. maja 1992 je slovenska sekcija za sodobno glasbo Društva slovenskih skladateljev (DSS) z izvolitvijo generalne skupščine ISCM v Varšavi postala redna članica ISCM. Po zasedanju predstavnikov desetih evropskih podonavskih držav od leta 1995 je slovenska sekcija ISCM – DSS tudi članica neformalnega mednarodnega zdru-

SGD-WMD 2015.

Pavel Mihelčič (foto T. Pinter).

ženja Musica Danubiana. Mednarodni festival UNICUM prireja DSS bienalno. To pot je bil tudi ta sestavni del mednarodnega festivala Svetovni glasbeni dnevi – Slovenija 2015. Mednarodno združenje za sodobno glasbo SIMC (tudi IGNM in pozneje ISCM) je skupina odličnih skladateljev ustanovila 11. avgusta 1992 v kavarni Café Bazar v Mozartovem Salzburgu v Avstriji. Ta ima zdaj več kot 55 nacionalnih članic, tudi iz ZDA, iz Rusije … celo po več in z vseh petih celin sveta. Ustanovitelj Mednarodnega združenja za sodobno glasbo je glasbeni pisec, založnik, pianist in skladatelj srbskega rodu Rudolph Réti (Užice, 1885 – Montclair, New Jersey/ZDA, 1957), ki je že leta 1922 v Salzburgu organiziral mednarodne dneve komorne glasbe (pozneje t. i. »ničelni festival«). Prvi festival IGNM pa je bil 2.–7. 8. 1923 spet v Salzburgu. Mednarodno žirijo so takrat sestavljali ugledni glasbeniki: švicarski dirigent in skladatelj Ernst Ansermet (1883–1969), francoski skladatelj in dirigent André Caplet (1878–1925), nemški dirigent in skladatelj Hermann Scherchen (1891–1966) in avstrijski skladatelj in muzikolog Egon Wellesz (1885–1974), ki je bil tudi soustanovitelj Mednarodnega združenja za sodobno glasbo. Med šestimi komornimi glasbenimi večeri so se na prvem predstavili ugledni glasbeniki prve polovice 20. stoletja: Arnold Schönberg, Alban Berg in Bela Bartok, izvedena pa so bila še dela prav tako odličnih skladateljev: Eduarda Erdmanna, Florenta Schmitta, Othmarja Schoecka, Yrjöja Klipinena, Ernsta Krženeka, Sergeja Prokofjeva, Fidelija Finkeja, Manuela de Falle, Philippa Jarnacha, Williama Waltona, Karola Szymanowskega, Leoša Janačka, Arthurja Blissa, Alberta Rolussela, Emersona Withorna, Maria Castelnuova Tedesca, Igorja Stravinskega, Arthurja Honeggerja, Gian-Franca Malilipera, Aloisa Habe, Mauricea Ravela, Ferruccia Busonija, Dariusa Milhauda, Francisa Poulenca, Charlesa Koechleina, Manfreda Gurlitta, Zoltana Kodalyja in Paula Hindemitha; mnogi med njimi so še danes častni člani ISCM. Pridružili so se jim še John Cage, Alfredo Casella, Friedrich Cerha, Luigi Dallapiccola, Edward J. Dent, Sofija Gubajdulina, Klaus Huber, Zygmunt Krauze, György Kurtag, György Ligeti, Viteslav Novak, Arvo Pärt, Krzysztof Penderecki, Goffredo Petrassi, Paul Sacher, Jean Sibelius, Toru Takemitsu, Ralph Williams Vaughan, Iannis Xenakis in druga svetovno afirmirana skladateljska imena. Med današnjimi uglednimi častnimi člani ISCM je tudi naš drugi glasbeni svetovljan in akademik Vinko Globokar, med kandidati zanje pa je po ljubljanskih Svetovnih glasbenih dnevih – Slovenija 2015 tudi akademik Lojze Lebič.

Ko predstavljamo festival Mednarodnega združenja za sodobno glasbo – ISCM World Music Days – Slovenia 2015, ne moremo mimo imena slovenskega skladatelja in pedagoga Slavka Osterca, ki se je v 40. letih 20. stoletja uveljavil na mednarodnih odrih, in je bil ena ključnih osebnosti Mednarodnega združenja za sodobno glasbo. Bil je član odbora, nekajkrat član mednarodne žirije pa tudi skladatelj, ki je na festivalih nekatera svoja pomembna dela predstavil v Firencah, Pragi, Londonu in Varšavi. Že zelo zgodaj se je evropsko izšolal za skladatelja v Pragi, saj je tam študiral kompozicijo pri Vitezslavu Novaku, Karlu Boleslavui Jiraku in Aloisu Habi. Po teh izkušnjah se je vrnil v Ljubljano, kjer je na Konservatoriju predaval kompozicijo.

Prvi Svetovni glasbeni dnevi so bili pri nas od 26. 9. – 3. 10. 2003. Mednarodno združenje za sodobno glasbo ISCM v sodelovanju z našo sekcijo – DSS ga je organiziralo v sodelovanju s Cankarjevim domom. Obenem potekajo tudi vsakoletni kongresi omenjene organizacije. Že za takratno prvo tovrstno glasbeno prireditev svetovnih razsežnosti ni bilo lahko prepričati mednarodne strokovne javnosti. Naša odločnost, da smo tudi Slovenci sposobni vzdržati najvišje kriterije je bila že za takrat neomajna. Pomembni mejniki za to so bili postavljeni v Essnu

(1995, prva predstavitev), Seulu (1997, druga predstavitev) in Manchestru (1998), ko je generalna skupščina ISCM soglasno sprejela osnutek programa SGD Slovenija 2003. Izjemno zanimanje je povzročila napoved oziroma zamisel o svetovnih premierah treh glasbeno baletnih del. Tistega leta je hkrati minilo natančno 80 let od prvih Svetovnih glasbenih dnevov leta 1923 v Salzburgu. V osmih dneh se je takrat ne le v Ljubljani, pač pa tudi po Sloveniji (Bled, Kostanjevica, Maribor, Postojna, Piran …) odvilo 35 koncertnih dogodkov, spored pa je pripravilo in izvedlo več kot tisoč izvajalcev in drugih sodelavcev. Na petih koncertih so nastopili domači in tuji simfonični orkestri, slovenska sekcija ISCM pa je za celotno uresničitev pridobila popolno podporo Vlade Republike Slovenije in finančno kritje predvidenih stroškov, ki so znašali pol milijona evrov. Odtlej je minilo 12 let in Slovenija je bila pred novim izzivom … Drugič so se odvili pri nas …

Svetovni glasbeni dnevi/World Music Days – Slovenija/Slovenia 2015 …

Zdaj že vemo, da se je glavnina aktualnih Svetovnih glasbenih dni pri nas zvrstila v času med 26. 9. in 2. 10. (osrednji program), če pa njim prištejemo še vse prireditve spremljevalnega sporeda, so ti trajali od 25. 9. do 19. 10. 2015. Če pa pogledamo malce v ozadje teh, vidimo, da se je delo na tem začelo že veliko prej. Potrebno je bilo objaviti razpise za nova glasbena dela. Ocenila jih je 4-članska mednarodna žirija, najboljše pa smo potem slišali tudi v Ljubljani. V okviru omenjenega razpisa so najprej opravile njihov izbor za SGD 2015 nacionalne sekcije, tudi slovenska. Tako je na naslov Društva slovenskih skladateljev (DSS) prišlo 32 skladb slovenskih skladateljev, le 5 je bilo mlajših od 35 let. Člani naše žirije Lojze Lebič, Janez Matičič in Ivo Petrić so tako kot narekujejo pravila ISCM izbrali le šest skladb. Med njimi so se znašle *Prelivi* Jakoba Ježa, *Spectrum* Božidarja Kosa, *Almost silenced* Urške Pompe, *Two concertants duos* Ljuba Rančigaja Cliches Corrada Rojaca in Hawk-eye Vita Žuraja. Ker je imela slovenska sekcija kot organizator SGD in selektor glasbenih del precej več programskih možnosti, je strokovna komisija priporočila za izvedbo še štiri skladbe. Za izvedbo sta bili zaradi programskih možnosti izbrani le še deli dveh skladateljic Larise Vrhunc in Nine Šenk. O končni uvrstitvi vseh slovenskih glasbenih del je nato odločal še programski odbor. Ta je tokrat deloval v naslednji zasedbi: Snježana Drevenšek *(Slovenska filharmonija)*, Nenad Firšt (DSS), Maja Kojc (RTV Slovenija), Sonja Kralj Bervar *(Ministrstvo za kulturo RS)*, Pavel Mihelčič (DSS in umetniški vodja SGD 2015), Gregor Pompe *(Oddelek za muzikologijo FF UL)* in Nina Šenk (DSS). V osrednjem delu programa je svoja dela tako predstavilo 27 Slovencev. V vseh programih, tudi spremljevalnih, pa je imelo svoja dela več kot 40 slovenskih skladateljev. Kajti nekaj svojih del so med mladimi skladatelji predstavili tudi študenti kompozicije ljubljanske AG. Slovenci oz. slovenska glasba pa je bila še dodatno angažirana na nekaterih ustaljenih koncertnih prireditvah DSS: Koncertni atelje, Noč slovenskih skladateljev in festival UNICUM. Mednarodna žirija je tokrat delovala v naslednjem sestavu: Zygmunt Krauze (Poljska), Andre Laporte (Belgija), Lojze Lebič in Janez Matičič (oba Slovenija). Ta je pregledala kar 488 prispelih skladb z vsega sveta oz. iz 55 sekcij, tj. nacionalnih skladateljskih združenj ISCM in za Ljubljano izbrala 62 del. Kriteriji in principi ocenjevanja so bili določeni vnaprej: vsaka sekcija je bil dolžna poslati 6 del, vsaj 4 v različnih kategorijah: simfonični orkester z zborom ali brez, s solistom ali brez (največ 20 min.), godalni orkester (15'), big band-jazzovski orkester (8'), mešani zbor (8'), mladinski zbor (8'), trobilni ansambel (10'), godalni kvartet (10'), pihalni kvintet (10'), trobilni kvintet (10'), kvartet saksofonov (10'), tolkalni ansambel (največ 7 izvajalcev 10'), (inštrument) trio: rog, pozavna in tuba (10'), (vojaški) pihalni orkester (15'), skladbe za solistične inštrumente in komorne sestave (največ 15 izvajalcev 15') in intermedijski projekti, inštalacije, performansi (15'). Programski odbor je spoštoval zahtevo, da mora imeti vsaka sekcija, ki se je držala pravil, zapisanih z razpisom, na sporedu najmanj eno delo. Štiri sekcije tokrat niso izpolnjevale pogojev, zato jih programski odbor ni upošteval, kljub temu pa je od vsake sekcije za izvedbo izbral po eno skladbo. Izjeme: Danska in Valonija sta imeli v izboru po dve skladbi. Valonija je ostala pri eni izbrani skladbi zaradi izvajalskih razlogov. Slovenija je imela kot gostiteljica v izboru 6 skladb. Poleg tega je bilo še 133 individualno prijavljenih del (kandidati za člane nacionalnih skladateljskih društev in drugi). Mednarodna žirija je svoje strokovne odločitve ponazorila z ocenami od 1 do 10. Programski odbor je povprečno oceno (najmanj 8 točk) striktno upošteval pri sestavi sporeda. Zaradi časovnih omejitev nekatera dobro ocenjena dela niso prišla v izbor programa. Zaradi programske podobe, ki je lahko vsebovala tudi vzporedne, spremljevalne dogodke pa je bil lahko ta izbor še večji. Tako v resnici določenih omejitev tudi tokrat ni bilo. So pa lahko SGD 2015 trajali največ šest dni. Sobotni spored je imel v Ljubljani posebno pred otvoritveno funkcijo in vsebino. Naše vodstvo in organizacija so bili pri tem spet inovativni, saj so po sklepu programskega odbora dodali možnost, da se je koncertni prostor razširil in podaljšal; podaljšali so ga z vzporednimi prireditvami, saj so se nekatere glasbene prireditve dogajale v določenem času glasbenega festivala, druge spet zunaj njega – pred uradnim začetkom in tudi še po njegovem zaključku v t. i. spremljevalnem programu.

Idejni in umetniški vodja ter predsednik programskega odbora (ob asistenci predsednika Organizacijskega odbora, predsednika DSS Nenada Firšta) **Pavel Mihelčič** je za tematsko izhodišče ISCM World music days – Slovenia 2015 določil glede na večino prireditev v Ljubljani, Plečnikovo Tromostovje. To po njegovem predstavlja **tri mostove** – tudi **tri smeri**, poti pa je neskončno, vsak ustvarjalec pa si lahko izbere svojo pot! Vse tri smeri, kot jih kažejo smeri treh mostov, izhajajo iz enega jedra. To so smeri današnjega časa, to so različni sadovi enega drevesa. Ne gre za eno samo pravo smer; več smeri je lahko pravih. Dovoljena je različnost! Svetovni glasbeni dnevi so tudi pri nas v svojem jedru postavili v ospredje glasbo, ki jo je izbrala stroka. Kakšen je lahko naš glasbeni prostor pa so prikazali na koncertih; četudi je bil cilj še v inštalacijah in različnih (drugih izvirnih) dogodkih. Ti se kljub napovedim niso zgodili: na nebu, zemlji ali pod njo – npr. v rudniški jami. Tudi te misli so odpirale mnoge (nove) možnosti: nenavadne, dostopne mimoidočim ali zgolj ciljni, povabljeni publiki. Vseh zamisli zatorej niso mogli uresničiti, saj so morali skrbeti predvsem, da so uresničili programske obveznosti, ki so jih – kot redni člani Mednarodnega združenja za sodobno glasbo – morali spoštovati. Da pa so se organizacije in realizacije tega tako velikega festivala lahko lotili, so najprej pridobili soglasje in zagotovilo za finančni delež Ministrstva za kulturo RS; odobrili so jim »borih« 50.000 evrov; ravno toliko, da SGD Slovenija 2015 ni bilo potrebno odpovedati in se izvajalsko nasloniti skoraj izključno na domače izvajalce. Tu pa so spretni ideologi in organizatorji lahko prav zaradi omenjenih finančnih zadreg prikazali še eno dimenzijo, raven tokratnega festivala sicer mednarodnih, svetovnih razsežnosti. Izkoristili so izjemno kvalitetne slovenske glasbene poustvarjalce, izvajalce in postavili ob bok svoji ustvarjalnosti, še našo izvrstno poustvarjalnost: od solistov, ansamblov, zbora in orkestrov, vse do pihalnih orkestrov: od profesionalnih, poklicnih, pa vse do amaterjev in mladih, še študentov. Zato je bil naslednji korak vodstva tega festivala, lahko bi ga imenovali naše nasploh največje glasbene »tržnice« desetletja v povezavi z vodstvom Slovenske filharmonije. Odstopili so jim za teden dni vse svoje prostore, kjer je bila potem tudi glavnina vseh koncertov: v mali ali Osterčevi in v veliki ali Kozinovi dvorani. Pomagal jim je predsednik Državnega sveta Mitja Bervar; ta je bil tudi častni pokrovitelj festivala. Pomagala jim je tudi Mestna občina Ljubljana, Konservatorij za glasbo in balet Ljubljana, Simfoniki RTV Slovenija in RTV Slovenija oz. njihov radio – Tretji program-program Ars. Spet pa so bila (tako kot vedno v naši vrhunski kulturi in še posebej umetnosti) na vrsti še sponzorska in donatorska sredstva uglednih gospodarskih družb; ne pa vseh! Za komaj 160.000 evrov smo torej dobili morda več, kot pa smo pričakovali.

Tako smo ob bok vsem navedenim sredstvom le dobili v okviru osrednjega programa informacije *o SGD 2015* na ljubljanskem Tromostovju, s sodobnim programom je nastopila Delavska godba iz Trbovelj (Jože Kotar), pevke in pevci Mladinskega pevskega zbora RTV Slovenija (Tomaž Pirnat) so z baloni (najmanj 93, toliko balonov kot je let SGD) in pesmijo povabili poslušalce po koncertu na Tromostovju v SF, kjer je v Kozinovi dvorani nastopila Godba slovenske vojske (Andreja Šolar), na Kongresnem trgu, na balkonu Univerze, kjer so nastopili člani Trobilnega ansambla Akademije za glasbo (Dušan Kranjc; skladatelj Nejc Bečan je obudil ljubljanske mestne piskače), prvi večer pa se je tako zaključil v Osterčevi dvorani SF z zvočno kopeljo in Petimi elementi. Pred nekaterimi koncerti so sledila tudi predkoncertna srečanja, z govori in komentarji do glasbe: pred Simfoniki RTV Slovenija, Zborom SF in Orkestrom SF, na ljubljanski Filozofski fakulteti (Oddelek za muzikologijo, 28.–30. 9.) pa je potekal mednarodni muzikološki simpozij z naslovom Med lokalnim in univerzalnim: od modernizma k postmodernizmu, posvečen 80-letnicam Vinka Globokarja in Lojzeta Lebiča. Statistično gledano se je zvrstilo 13 koncertov osrednjega programa, dela je prispevalo 84 skladateljev iz 55 držav in vseh petih celin sveta, na sporedu je bilo še okrog 10 dogodkov spremljevalnega programa, dela 27 slovenskih skladateljev so bila izvedena v osrednjem programu, skupaj s spremljevalnim programom pa več kot 40. Nastopilo je prek 600 izvajalcev, velika večina Slovencev oz. tistih, ki živijo in delujejo v Sloveniji, na koncertih in treh razpisanih sejah generalne skupščine pa je delovalo prek 70 delegatov, v Ljubljani pa je bilo skupaj s skladatelji in njihovimi spremljevalci ves ta čas okrog 180 tujih gostov.

In medias res/Naravnost k stvarem …

Če odštejem dve spremljevalni prireditvi (MoTa-Muzeja tradicionalnih umetnosti v ž. c. sv. Jakoba v Ljubljani, 25. 9. in 26. 9. v Muzeju na Gosposvetski cesti), se je uradni del začel v soboto, 26. 9. na ljubljanskem Tromostovju. Igrala je naša Delavska godba Trbovlje p. v. Jožeta Kotarja, igrala pa glasbo za (simfonična) pihala, trobila in tolkala japonskega skladatelja S. Yesigawe, naših J. Goloba, M. Mihevca, T. Habeta, Č. Sojarja Voglarja in B. Adamiča. To je bil le en primer izmed stotine podobnih slovenskih amaterskih pihalnih orkestrov, morda njen »vrh ledene gore.« Sojar Voglarjeva *Uvertura* je doživela prvo izvedbo. Po pojoči karavani z baloni od Tromostovja do SF v spremstvu Mladinskega pevskega zbora RTV Slovenije s Tomažem Pirnatom – ta je prepeval vesele pesmi slovenskih skladateljev – pa smo imeli pred seboj že drugi pihalni orkester, tokrat Slovenske vojske, drugi od obeh slovenskih poklicnih tovrstnih orkestrov. Njihova umetniška voditeljica, dirigentka Andreja

Šolar, je na odru Kozinove dvorane SF postregla z deli Francoza Florenta Schmitta, našega Karla Pahorja in Španca Luisa Serrana Alarcona. Med pol deseto uro zvečer in nekaj pred deseto pa se je z balkona ljubljanske Univerze na Kongresnem trgu oglasil Trobilni ansambel Akademije za glasbo Ljubljana, ki mu je z izključno prvič izvedenim deli našega skladatelja Nejca Bečana (1984) dirigiral njihov umetniški vodja Dušan Kranjc. Bleščeča trobila so izvedla 4-stavčni ciklus *Ljubljanski mostovi-fanfare* z naslovi stavkov: Zmajski most, Mesarski most, Tromostovje in Šuštarski most. Vsiljuje se povezava ideje umetniškega vodje festivala SGD Slovenija 2015 P. Mihelčiča, saj je avtor še dodatno obudil zgodovinski spomin mestnih piskačev v Ljubljani, ki pričajo o prvi javni manifestaciji glasbene umetnosti v Ljubljani. Njihova prva navedba izhaja iz leta 1537, kar pomeni 478-letno tradicijo. Omenjeni Mestni piskači so igrali na Ljubljanskem gradu na trombone (pozavne) in kornete. SGD so s tem to tradicijo obnovili, saj je bil tale novodobni spomin napisan in izveden s sodobnimi trobili: trobente, krilni rogovi, (francoski) rogovi in pozavne. Najbrž je bilo tako v Ljubljani tudi pred 500 leti. Kdo ve? Zagotovo pa drži, da ima naše mesto dolgo tradicijo pouličnega in dvoranskega muziciranja. Tako so imeli tudi zadnji Svetovni glasbeni dnevi pri nas svoj začetek z ljubljanskimi mestnimi piskači, pridruženimi glasovi mladih in kar dvema pihalnima orkestroma oz. godbama na pihala. Zadnji koncert tega uvodnega, prvega dneva SGD 2015 pa se je zgodil med 22.00 in 23.15. uro v Osterčevi dvorani SF. Tam je nastopila skupina štirih izvajalcev (dr. Albinca Pesek, dr. Lasanthi Maranjani Kalinga Donna/Slovenija in Šri Lanka, Jože Prezelj in Marijan Šijanec) s sporedom Petih elementov: zemlja, voda, ogenj, zrak in akaša (=eter) za prikaz akuzmatičnih elektronskih zvokov zdravilnih frekvenc, različnih zvokov narave in ostalih, generiranih zvokov. S pomočjo izvirnega računalniškega programa avtorja glasbe in zvokov Marjana Šijanca pa so uporabili različna glasbila in zvočila: planetarni, kitajski, orkestrski gongi in tam-tami, zveneče himalajske posode, indijsko violino, šamanske bobne, didžeridu, ksilofone, metalofone, kordofone, litofone in drugo. Tako je bilo slišati in videti meditativno, sprostitveno glasbo ter zdravilne frekvence.

Uradna otvoritev SGD – Slovenija 2015 je sledila »šele« pred drugim delom, ali prvim »uradnim« dnevom, pred prvim orkestrskim koncertom, 26. 9. na odru Kozinove dvorane SF. P. Mihelčič in M. Bervar sta omenila nekatere pohvale in kruta dejstva za čas take resne in hkrati še zvokovno zaostrene umetniške glasbe. Zaradi kar 6 milijonov skladateljev, ki jih je danes na vsem svetu, se njihovim umetniškim, pedagoškim, znanstvenim, ustvarjalnim in poustvarjalnim segmentom marsikdaj dodaja še ekonomijo ali njen finančni (kapitalistični) prizvok. To so prizvoki, ki s samo umetniškostjo žal nimajo ničesar skupnega. Simfonični orkester RTV Slovenija pa je nato s tremi solisti nastopil pod taktirko mladega Simona Krečiča. Na sporedu so bila dela Švicarske Helene Winkelman (Bandes dessinées: Hommage à George Antheil za godalni orkester, brez 2. violin in kontrabasov!), ponovitev Integralov v barvah: (7) zvočnih razmišljanj ob Kosovelovi poeziji iz davnega leta 1968 našega Iva Petrića, *Crossing eddges* za erhu (= tradicionalni kitajski godalni inštrument, podoben violini) in orkester s kitajsko solistko Zhang Yongyin, našega Božidarja Kosa (Spectrum) za basovski klarinet, marimbo in orkester s solistoma Jožetom Kotarjem in Simonom Klavžarjem, še ena ponovitev uspešnega slovenskega dela Primoža Ramovša iz davnega leta 1991 *(Per aspera ad astra)* in Danca – kandidata za sprejem v nacionalno skladateljsko društvo Nicolaja Worsaaja *(Eight and half pint)*. Zanimivost sicer skromnih pa še vedno dvojezičnih programskih listov je bila najava približnega trajanja skladb, kar je veljalo za veliko večino vseh koncertov in vseh del. Krečičeva suverena drža in kompletno ter kompleksno obvladovanje zahtevnih in kompliciranih partitur ter inštrumentov je ponovno dvignilo njegovo »ceno,« tokrat z neke vrste DDV-jem za njegovo mednarodno afirmacijo.

Tudi naslednji dan so bil med 16.00 in 24.00 kar trije koncerti. Med prvimi je nastopil naš priznani Pihalni kvintet Slowind (Aleš Kacjan/flavte, Matej Šarc/oboe, Jurij Jenko/klarineti, Paolo Calligaris/fagot in Metod Tomac/rog) z gosti: Slovenskim tolkalnim projektom (SToP; Barbara Kresnik, Marina Golja, Matevž Bajde, Damir Korošec, Franci Krevh, Tomaž Lojen, Davor Plamberger in Dejan Tamše), gostoma–hornistoma Boštjanom Lipovškom in Jožetom Rošerjem, zaradi zahtevnih partitur in kombinacij zasedb pa je dirigiral Steven Loy. Ob samih ponovitvah so bila na sporedu dela Kitajca Xiaozhonga Yanga, Grka Vassillisa Bakopulosa, naše Larise Vrhunc in Corrada Rojaca (Trst), Sunleifa Rasmussena s Ferskih otokov, Nizozemcev Petra Adriaansza in Maartena Aletne ter Chrisa Hunga iz Hong Konga. Premišljene in dognane interpretacije s tehničnimi težavnostnimi prijemi na vseh predstavljenih inštrumentih, so omenjeni komorni večer zapustili z najodličnejšimi dosežki. Tisto popoldne si je veljalo zapomniti! V okviru prezentacije našega projekta UNICUM je nato v dvorani »Lucijana Marije Škerjanca« na Konservatoriju za glasbo in balet Ljubljana (KGBL) nastopil naš ansambel *Neofonia* spet z dirigentom Stevenom Loyem in solistko –poljsko pianistko Malgorzato Walentynowicz. Še poseben in dodaten sodelavec tega koncerta je bil oblikovalec zvoka Neven Smolčič. Na sporedu tega koncerta so bila dela, ki so v večini primerov že mejila na glasbeni oder, kar seveda v evropski in svetovni glasbi že dolga desetletja ni nobena novost. Skladatelji, ki so tokrat predstavili svoja dela, so bili Kai Young Chan iz Hong Konga, Američan

Timothy Harenda, Ukrajinka Alla Zagaykevych, naš Uroš Rojko, Južni Korejec Sukju Na, Slovak Ivan Buffa in Poljak Krzysztof Wołek. Vsakič drugačna komorna zasedba je opozorila, da smo kljub oddaljenosti od prejšnjega 20. stoletja še vedno ali zdaj v že novem stoletju komorne glasbe, kot je to npr. sredi prejšnjega stoletja razglasil prav naš sloviti S. Osterc! Naši izvrstni inštrumentalni solisti so tedaj delovali solistično, tehnično neoporečno, z veliko afiniteto do skupinskega, komornega muziciranja. Če dodamo morda še obrobno opazko, da so bili marsikateri med njimi na odru dan za dnem, včasih tudi po večkrat na dan, govori samo v prid njihovim sposobnostim. Tudi tega dne za nas poslušalce še ni bilo konec, četudi se je tale koncert zavlekel vse do 22. ure. Po prevozu na novo lokacijo v hotel Four points by Sheraton Ljubljana Mons (zunaj centra Ljubljane) se je tako zadnji del tega dneva začel po pol 23.00. uri in se končal nekaj čez polnoč: kako tudi ne, saj je bila na vrsti še ena od tradicionalnih glasbenih prireditev DSS: Noč slovenskih skladateljev. Na njej je »samo« šest inštrumentalistov izvedlo dela osmih slovenskih skladateljev: Dušana Bavdka, Brine Jež Brezavšček, Žige Staniča, Petra Kopača, Igorja Štuheca, Črta Sojarja Voglarja, Helene Vidic in Tomaža Sveteta. Inštrumentalni duo za dve pozavni, flavto in harfo, marimbo in harfo ter rog in pozavno so izvedli pozavnista Dušan Kranjc in Miha Šuler, flavtistka Anja Brezavšček in harfistka Tina Žerdin, tolkalec Simon Klavžar (marimba) in hornist Boštjan Lipovšek. Bila je to spet predstava izvirne slovenske inštrumentalne glasbe našega časa in prostora v spregi s ponovno odlično disponiranimi izvajalci, umetniki, zdaj pregovorno že pravimi specialisti za moderno glasbo in vse njene pasti ter lepote.

V simulaciji Koncertnega ateljeja DSS so 29. 9. na KGBL nastopili le trije inštrumentalni solisti, dodatni oblikovalec zvoka pa je bil spet N. Smolčič, saj je spet šlo za kombinacijo realnih zvokov in elektronike. Oder so si v različnih kombinacijah venomer podajali Valentina Štrucelj/klarinet, Luka Einfalt/eufonij in pianistka Nina Prešiček. Njen delež je bil vseskozi največji, saj je igrala tako solistično (Torres in Vanpaemel) in z elektroniko oz. magnetofonskim trakom (Matičič), potem pa je še spremljala (Beovič). Slišali smo dela Venezuelca Oswalda Torresa, Novozelandca Chrisa Cree Browna, Tajvanca Chiena Wei Wanga, Slovencev Janeza Matičiča in Davida Beoviča, Islandca Rikhardurja H. Fridrikssona, Belgijca Jasperja Vanpaemela in Michaela Blakeja iz Južnoafriške republike. Vsi trije inštrumentalisti so v različnih kombinacijah in v soigri z elektroniko v enem samem primeru pa tudi oblikovalec zvoka N. Smolčič (Fridriksson) prikazali zavidljivo poustvarjalno raven, zlasti še pianistka Prešičkova, ki nasploh velja danes za našo največjo specialistko za sodobno klavirsko igro (tudi preparirani klavir) in kar je nekoč veljalo za našega Acija Bertonclja (1939–2002). Osrednji program tega dneva se je nadaljeval v veliki filharmonični dvorani, saj je tam nastopil naš vodilni Komorni godalni orkester Slovenske filharmonije (tu pa tam v nekaj povečani zasedbi!) z dirigentom Simonom Krečičem in solisti Miranom Kolblom in Janezom Podleskom/violini in Gabrielom Lipušem/bariton. Tokrat so bila na sporedu dela Justine Repečkaite iz Litve, Slovakinje Olge Kroupove, Italijana Paola Geminianija, Nemca Andgarja Besteja, Islandca Pala Ragnarja Palssona in naših Alojza Srebotnjaka in Uroša Kreka. Violinist Kolbl je igral solistični part v *Gryllus Musicalis* (Kroupova), baritonist Lipuš pa je odpel solistično partijo v Srebotnjakovi kantati na Kosovelovo poezijo *Ne, jaz nočem še umreti.* Še drugi violinist Podlesek je bil solist v Krekovih *Inventiones ferales*. Posebej je treba s tega koncerta programsko izpostaviti Bestejevo skladbo *Rituel Bizarre* in ponovno perfekcijo vseh izvajalcev; pa najsi je šlo za sodobne godalne tekste ali za neke vrste kulturno in še posebej glasbeno dediščino, kamor zagotovo sodita obe odlični slovenski deli. Tudi tega dneva še ni bilo konec, čeprav je bila ura spet 22.00. Takrat so šele pričeli igrati (pred nabito polno dvoranico) solisti in člani našega ansambla (AG) *Microsonu*s, ki jih je vodil dirigent Dominik Steklasa. V okviru spremljevalnega sporeda SGD – Slovenija 2015 in že omenjene mednarodne akcije DSS UNICUM so nastopili povsem suvereno, saj ansambel sestavljajo najboljši študenti in nagrajenci ter celo že nekateri diplomanti AG. Mlad ansambel (ustanovljen leta 2015) je imel na sporedu dela svojih kolegov, študentov ali mladih diplomantov kompozicije na ljubljanski AG: Karmen Vrečič, Alenja Pivko Kneževič, Iztok Kocen, Tilen Lebar, Simon Penšek, Uršula Jašovec in D. Steklasa. Avtorska dela niso nič kaj odstopala od učiteljev mladih skladateljic in skladateljev, izvedbe so bile glede na večinoma kar skrajnostno zateženo moderno stopnjo spet na zavidljivi ravni: »jabolko pač ne pade daleč od drevesa.«

Da ne bi bilo posvečeno vokalu premalo prostora, je poskrbel na prvem sredinem koncertu edini slovenski poklicni zbor, od letos na novo poimenovan Zbor Slovenske filharmonije (preje Slovenski komorni zbor) s svojo umetniško vodjo, dirigentko Martino Batič. Še največji uspeh je naš vodilni vokalni ansambel dosegel že kar s prvimi štirimi (a cappella) skladbami: Madžara Petra Zombole, Srbkinje Ivane Stefanović, Portugalca Nuna Coste in Danca Pera Nørgårda. Vokalno inštrumentalni »finale« so programsko prispevali Romun Gabriel Malancioui in naš Pavel Mihelčič. Pri prvem z naslovom *Hommage a Papaji* je sodelovala še cela vrsta solistov iz zborovskih vrst, pri drugem, našega Mihelčiča *(Sedmi angel)* pa še trobentar Franc Kosem, hornist Jože Rošer, pozavnist Domen Jeraša, *Filharmonični tolkalni ansambel* (Barbara Kresnik, Franci Krevh in Matevž Bajde) in dramski igralec Ivo Ban kot govorec. Glede

na to, da je bila omenjena skladba že izvedena, posneta in da jo lahko slišimo kot trajen opus našega skladatelja (iz leta 2012), lahko kot vrhunec tega vokalnega popoldneva ocenim vsa štiri uvodna a cappella dela in pa Mihelčičevega *Sedmega angela*. Skladba Švedinje Madeleine Isaksson *Ciels* za 6 solistov ni bila uvrščena na spored zaradi tehničnih razlogov. V seriji koncertov UNICUM je nastopil še en naš specializirani ansambel za sodobno glasbo MD7 (umetniški vodja P. Mihelčič) z gosti in dirigentom Stevenom Loyem. Ansambel sestavlja 7 inštrumentalistov, ki praviloma igrajo sami (brez dirigenta): Matej Zupan-flavte, Jože Kotar/klarineti, Miha Šuler/pozavne, Franci Krevh/tolkala, (manjkala je violistka Katja Krajnik), Igor Mitrović/violončelo in Luca Ferrini/inštrumenti s tipkami. Med tokratnimi gosti (zaradi nenehno spreminjajočih in večjih zasedb) so tokrat z ansamblom igrali še: Doris Šegula/violina, Tomaž Malej/viola, Miha Firšt/kontrabas, Primož Sukič/kitara in pevska solistka Andreja Zakonjšek Krt/sopran. Tokrat je bila na vrsti nova serija novodobne glasbe, spet za vsak primer v drugi zasedbi izvajalcev. Pan za flavto, klarinet tolkala, preparirani, klavir, violino in violončelo iz leta 2009 Južnokorejke Heere Kim pa je bilo prvo od njih. Potem so se zvrstila še dela skladateljev Chen Yaoja (ZDA), Gordona Fitzla (Kanada), naše Tadeje Vulc (*Tlesk vode*) za vodo in komorni orkester (7 izvajalcev), Britanke Nine Whiteman, Eun Young Lee iz Južne Koreje in Romunke Diane Rotaru. Tokrat ni bilo izvedeno delo našega skladatelja Nenada Firšta *Violab* za (solistično) violo in ansambel. Njen naslov pa pomeni izpeljanko besed viola/laboratorij; menda zaradi bolezni solistke K. Krajnik.

Predzadnji dan osrednjega programa SGD – Slovenija 2015 je bil spet poln sodobne glasbe. Med 16.00 in 23.00 so se samo v tem delu zvrstili kar trije dogodki. V okviru še ene obnovitve ali restavracije Koncertnega ateljeja DSS je nastopilo 12 glasbenic in glasbenikov pa še dirigent. Pod vodstvom Slavena Kulenovića so flavtistki Anja Brezavšček in Pija Hočevar, oboistka Eva Vrtačnik, klarinetistka Valentina Štrucelj, hornist Jože Rošer, pianista Marjan Peternelj in Ljubo Rančigaj, violinistka Irina Kevorkova, violončelista Igor Mitrović in Miloš Mlejnik in sopranistka Jerica Steklasa izvedli dela naših skladateljev Jakoba Ježa (*Prelivi* za glas in klavir besedilo Milana Dekleve) in Ljuba Rančigaja (*Dva koncertantna dua za violončelo in klavir*), potem pa še dela tujcev: Juan Manuel Quinteros iz Čila, Cassandra Miller iz Kanade, Ziv Cojocaru iz Izraela in Renate Stivrina iz Latvije. Zvečer je v Orfejevem salonu SNG Opere in baleta Ljubljana nastopil godalni kvartet Dissonance, ki ga sestavljajo godalci našega osrednjega državnega simfoničnega orkestra Janez Podlesek in Matjaž Porovne/violini, Oliver Dizdarević Škrabar/viola in Klemen Hvala/violončelo. Tokrat smo poslušali manj do bolj zaostrene zvoke za vsa štiri godala alias za 16 strun (pa še kaj!) skladateljev Jae-Moon Leeja iz Južne Koreje, Amra Okbe iz Egipta, Patricije Sucene de Almeide iz Portugalske, Rusa Aleksandra Khubejeva in našega Lojzeta Lebiča. Že omenjeni zaostreni zvoki, šumi in ropoti so se na koncu sprostili edinole v delu našega Lebiča, v njegovem *Godalnem kvartetu* (1968), kar je pomenilo v zvočnosti vseh štirih godal pravo sprostitev ali od apokalipse do zvočne realnosti; da ne zapišem pravo zvočno, če že ne glasbeno blagostanje. Sledila je še enourna monoopera *Dnevnik Ane Frank* ruskega skladatelja Grigorija Frida (1915–2012), ki je tudi po Dnevniku Ane Frank priredil libreto (prevod v slovenščino je opravil Milan Jesih). Tokrat je šlo v edini in naslovni vlogi naše sopranistke Katje Konvalinke (k. g.) za koprodukcijo med SNG Opera in balet Ljubljana in Slovenskim komornim glasbenim gledališčem. Predstava, ki kot komorna opera zahteva mini sceno in poleg naslovne vloge pevske solistke še jazzovski trio, se je zgodila v (kletni) dvorani – 3. glasbeno vodstvo je bilo v roka Aleksandra Spasića, režiser in oblikovalec prostora pa je bil Rocc. V že omenjenem glasbenem delu so nastopili še pianistka Irina Milivojević, kontrabasist Dimitre Ivanov in tolkalec Tomaž Vouk. Predstava je bila adekvatna vsebini, hkrati pa je pomenila tudi prvo tovrstno, slovensko premiero. Hkrati so organizatorji omenili še letošnjo 70-letnico konca druge svetovne vojne, obletnico smrti Ane Frank (1929–1945) v koncentracijskem taborišču Bergen-Belsen in 100-letnico rojstva skladatelja G. Frida. Šlo je za pretresljivo predstavo, v katero je seveda največ moči in energije vložila naša pevska solistka Konvalinka. Zagotovo je ena od sodobnih pevk in igralk, ki bi ji še veljalo dati nove priložnosti. Pa tudi delo samo predstavlja vso pretresljivost holokavsta z izjemnimi (sodobnimi) umetniškimi dosežki v ustvarjenem in zdaj tudi izvedenem pogledu. Vseh 21 slik, ki se nizajo ena za drugo, prikaže z močjo ekspresivne glasbe čustvovanja najstnice in njenega 2-letnega življenja v skrivališču na podstrešju v hiši sredi Amsterdama.

Zadnji dan osrednjega programa se je prav tako začel že v sončnem popoldnevu, da bi se potem sklenil ob luninem siju. Na KGBL 16.00 je najprej nastopil še en naš, kvartetni inštrumentalni sestav štirih saksofonistov 4saxes, ki ga sestavljajo: Lev Pupis, sopranski saksofon, Oskar Laznik, altovski saksofon, Primož Fleischman, tenorski saksofon in Dejan Prešiček, baritonski saksofon V primerjavi z že omenjenim godalnim kvartetom je bila tale zvokovna zaostrenost še toliko hujša, akustično skoraj že težka za poslušanje. Še zlasti, ker je bil spet navzoč tudi oblikovalec zvoka, tu pa tam pa se mu je pridružil še marsikateri od navzočih skladateljev. Tokrat smo slišali dela skladateljev Tomoyukija Hisatoma (Japonska), Hansa Thomalla (Nemčija), Mirela Ivičevića (Hrvaška), Lachlana Skipwortha (Avstralija), Matthiasa Kranebitterja (Avstrija) in naše Urške

Pompe. Takrat smo med štirimi saksofoni in dodano elektroniko spet imeli priložnost slišati saksofonski ustvarjalni izbor najmanj treh celin sveta. Za urico nove glasbe smo se nato preselili v okviru spremljevalnega programa še v Kogojevo dvorano DSS na harmonikarski recital Luke Juharta. V sodelovanju z Zavodom *Sploh so SGD* prikazali še harmoniko. Solist je z vso svojo izvajalsko perfekcijo bravurozno izvedel izključno solistična dela skladateljev L. Juharta (svoje, lastno delo), Bojane Šaljić Podešva, Vita Žuraja in Vinka Globokarja (vsi Slovenija) pa še Italijana Eduarda Demetza in Mehičana Artura Fuentesa. Finale tega dne in osrednjega programa SGD – Slovenija 2015 pa je bil v tem primeru prenesen v naš osrednji glasbeni hram *Gallusovo dvorano Cankarjevega doma*. Tam je po uvodnih nagovorih umetniškega vodje P. Mihelčiča in aktualne ministrice za kulturo Julijane Bizjak Mlakar nastopil Orkester Slovenske filharmonije. Za dirigenta je tokrat v svoje vrste povabil svojega starega znanca, med drugim tudi študenta našega maestra na Dunaju, U. Lajovica, Taeja Junga Leeja iz Južne Koreje. Kot solista pa sta se jim pridružila še v Izraelu rojeni nemški hornist Saar Berger in naš violinist Janez Podlesek. Uvodni takti so bili namenjeni finski glasbi (*Veli*-Matti Puumala), sledila je še ena več kot uspešna ponovitev koncertantnega dela (z rogom) Hawk-eye za rog in orkester našega skladateljskega mojstra Vita Žuraja in še delo Irca (Patrick Brennan). Po odmoru je mednarodni »Board« podelil nagrado ISCM za mlade skladatelje do 35 let. Dobil jo je portugalski skladatelj Nuno Costa (rojen 1986) za mešani zbor (a cappella; 5 min.) z naslovom *Pater noster* ki ga je na našem velikem filharmoničnem odru izvedel Zbor Slovenske filharmonije z našo dirigentsko Martino Batič. Še vedno v odlični formi in pripravljenosti orkestra ter še enega solista smo nato slišali še dela naše Nine Šenk (*Into the shades* za violino in orkester s solistom J. Podleskom), Finca Maxa Savikangasa in za konec še Španca Hectorja Parre. Delo naše N. Šenk je doživelo prvo izvedbo.

Namesto zaključka

SGD – Slovenija 2015 so se po tem datumu še nadaljevali. V okviru njihovega spremljevalnega programa so se vse tja do 19. oktobra selili še do Nove Gorice, da bi se na njen zadnji dan spet (ponovno) vrnili v Ljubljano. O vsem tem priča tudi zajetna programska knjiga, ki na 2-krat 146 straneh (v slovenskem in angleškem jeziku) samo dopolnjuje vse navedeno. Program je bil bogat in raznolik, izvedbe več kot vredne imena naše glasbene dediščine in sedanjosti ter prihodnosti, ekipi DSS, vse od najbolj izpostavljenih in navedenih pa do zadnje hostese. Zaupati jim velja prav letos, ko praznujejo 70-letnico ustanovitve DSS. Ta stotnija slovenskih skladateljev, različnih kompozicijskih šol, slogovnih usmeritev in generacij pa je skupaj z njihovo strokovno službo zanesljiv partner za podobne podvige. Kljub temu da je tudi tokrat šlo za dokaj getoizirano glasbeno umetnost, morda za umetnost »za elite« pa je bila obiskanost vseh prireditev prav zaradi številčne prisotnosti tujcev na zavidljivi ravni; seveda ne v prid domačemu in strokovnemu občinstvu. Večina tujih skladateljev je bila pri izvedbah svojih del, četudi ni šlo praviloma za prve izvedbe, tudi prisotna; manjkal pa je recimo naš skladatelj, katerega delo je bil izvedeno krstno. Pavel Mihelčič bi si za omenjeno, zdaj že drugo redakcijo SGD 2015 pri nas (2003 in 2015) zaslužil spomenik sredi Ljubljane še za časa življenja, najmanj kar je pa (veliko) Prešernovo nagrado!

Obletnici

Franc Križnar
franc.kriznar@siol.net

100-letnica rojstva Rada Simonitija in njegove *Preproste besede*

Uvod

Kako priljubljen je v zavesti Slovencev pevec Goriških Brd skladatelj in dirigent Rado Simoniti (1914–1981) priča 100-letnica, ki le ni šla povsem neopaženo mimo. Umetnik je bil rojen 15. maja 1914 v Fojani v Goriških Brdih. Glasbeno se je šolal v Ljubljani (Danilo Švara) in bil že pred 2. svetovno vojno učitelj v Splitu (na tamkajšnji mestni glasbeni šoli (1937–39) in potem do odhoda v partizane (1939–1943) zborovodja zbora Slovenskega narodnega gledališča – ljubljanske opere. Ob poustvarjalnem delu je študiral tudi kompozicijo in dirigiranje na ljubljanski Glasbeni akademiji. Ko je vstopil v partizane je najprej na osvobojenem ozemlju v Črnomlju vodil pihalni orkester, godbo na pihala, leta 1944 pa je v italijanski Gravini pri Bariju ustanovil legendarni moški pevski zbor Jugoslovanske armade »Srečko Kosovel.« Po vojni je bil v letih 1945–78 s prekinitvami, vse do upokojitve dirigent zbora Slovenske filharmonije in ljubljanske opere. Prav tako je šele po končani vojni formalno zaključil študij na Akademiji za glasbo (1946). Simonitijeva ustvarjalnost je tesno prepletena z njegovim poustvarjalnim delom, saj je svoje poznavanje izraznih možnosti zborovskega stavka širil tudi kot vodja številnih zborovskih sestavov: od šolskega zbora v gimnazijskih letih, moškega zbora Krakovo – Trnovo, Akademskega pevskega zbora, pevskega zbora društva Tomislav v Splitu, partizanskih pevskih zborov, Zbora Slovenske filharmonije in številnih drugih. Ob tem ga je prevzel tudi »čarobni« del italijanske operne romantike in verizma, s katerim se je srečeval pri svojem dirigentskem delovanju v ljubljanski operi. Prav vplivu slednjih lahko pripišemo izjemen pomen, ki ga ima melodija v njegovih vokalnih delih, tako v samospevih kot tudi v zborih:

> *»[…] to je tista glasbena prvina, ki se ji nikdar ne izneveri; v njej mu je težišče izraza in z njo dosega najlepše učinke. Odeva jo v harmonije, ki so lahko včasih tudi prav napete in kromatične, vendar vedno blagozvočne in mehke […]« (Rafael Ajlec).*

Novosti, ki jih je prinašala nova glasba 20. stoletja, je sprejemal zadržano in le v tolikšni meri, kolikor jih je lahko vključil v svoj izrazni jezik. Podobno velja pri Simonitiju tudi za uporabo folklornega gradiva, ki mu je sicer dobrodošlo sredstvo za ustvarjanje kolorita, nikoli pa orodje za ideološko opredeljenost njegove glasbe. Kot skladatelj je najprej opozoril nase s partizanskimi samospevi: *Talcem, Samo en cvet, Mesečina, Bosa*

Simonitijeva rojstna hiša v Fojani danes (foto FK).

pojdiva, Pomlad, Še veš … Na Krasu, Po dežju, Sanjala si o vrtnicah rdečih, Romanca, Ples v rdečem idr. Odlikovale so ga najprej tudi množične pesmi: Le vkup, uboga gmajna, Pesem o Titu …, kasneje pa tudi povsem umetni pevski zbori: Starka za vasjo, Na oknu glej obrazek bled, Kaj ti je deklica, Lastovki v slovo, Ljubezenske pesmi iz Rezije, Čriček na vrtu, Dopolnil dan je bolečino, Lepo moje ravno polje, Sonatina v soncu idr. in seveda njegova edina opera Partizanska Ana, katere prvi takti so nastali že v času 2. svetovne vojne, kar je edinstveni Simonitijev dosežek evropskega formata. Simonitijev zborovski opus zaznamuje tudi izredna pestrost ustvarjalnih pristopov, ki pa jih ne smemo razumeti kot plod postopnega zorenja njegovega umetniškega nazora, temveč prej kot odziv na konkretne ustvarjalne pobude. Tudi med njegovimi skladbami za moške in ženske zbore najdemo celo vrsto izvajalsko zahtevnih del, v katerih s sodobnim glasbenim jezikom gradi izrazno bogate glasbene podobe. Mednje lahko prištejemo odmev vojnih grozot in bivanjskost. V drugih pa se zavestno omejuje na bolj tradicionalna glasbena sredstva, vendar ni njegov izraz ob tem nič manj prepričljiv. Dosega ga z ekspresivnimi melodičnimi linijami, premišljenim uravnavanjem zborovske zvočnosti ter izmenjevanjem spevnih in recitativnih odsekov, z navezovanjem na tradicijo zborovske šaljivke ali idealiziranih impresij iz podeželskega sveta.

Za svoje delo je prejel Prešernovo nagrado (1949), bil je zraven, ko sta jo leta 1952 prejela Zbor in orkester Slovenske filharmonije (mešani Zbor SF je Simoniti vodil v letih 1948–58), veliko Prešernovo nagrado za svoje življenjsko delo na področju glasbe pa je prejel 1976. Nazadnje je največ živel in deloval v Ljubljani, kjer je 14. maja 1981 tudi umrl.

Simpozij in Zbornik (2006–2008)

Ob 25-letnici Simonitijeve smrti, v maju 2006, je v njegov spomin novogoriški Kulturni dom priredil mednarodni muzikološki simpozij na Gradu Dobrovo v njegovih Goriških Brdih in koncert njegovih samospevov ob izteku glasbenega ciklusa Goriške muze. Kot so takrat ugotovili, gre v primeru Simonitija za briškega skladatelja in dirigenta, najpomembnejšega primorskega glasbenega ustvarjalca. Uvodni predavatelj je bil ta hip prvi slovenski muzikolog zasl. prof. dr. Primož Kuret, njegov študent na ljubljanski AG in odličen poznavalec Simonitijevega življenja in dela. Do potankosti ga je opisal na vseh njegovih življenjskih postajah, dodal številne citate drugih in za to uporabil bogato in relevantno literaturo o njem. Muzikologinja in glasbena pedagoginja mag. Lučka Winkler Kuret se je tako na simpoziju kot v pričujočem Zborniku spopadla s Simonitijevo podobo opernega dirigenta, kar je vseskozi in največ tudi bil: najprej kot zborovski dirigent (v ljubljanski Operi; 1939) pa vse do svojega finala, kjer je leta 1978 odšel v pokoj kot vodilni dirigent Opere in baleta SNG. Zgodovinarka in muzejska svetnica mag. Slavica Plahuta je opisala samo drugi del (1943–1945) tj. čas glasbe in upora na Primorskem, v katerega je nemalo svojih umetniških glasbenih niti vtkal prav Simoniti; četudi na povsem drugih koncih svoje domovine. Ta zgodovinski in umetniški fenomen v okviru evropskega odpora fašizmu in nacizmu je prav Simonitiju pomenil začetek njegove glasbene ustvarjalnosti, iz katere je s samospevnimi in zborovskimi prvenci izšel že kot prvi zmagovalec. Vzporedni Simonitijev čas na drugem polu, torej čas resne zabavne glasbe je opisal prof. dr. Aleš Gabrič, slovenski specialist za področje novejše zgodo-

vine slovenske kulture (INZ in FDV, Ljubljana). Domačinka, mlada pedagoginja Staša Peršolja Bučinel je predstavila enega najobsežnejših Simonitijevih ustvarjalnih fragmentov, njegove zbore. Edini tujec, avstrijski muzikolog in stari znanec tovrstne slovenske znanstvene glasbene scene prof. dr. Hartmut Krones z Dunaja pa je predstavil analizo Simonitijevega moškega zbora a cappella *Odi et amo* št. 85 iz Katulovih *Carmin*. Zakaj zdaj to? Zato, ker je imel skladatelj kot absolvent klasične gimnazije poseben odnos do latinskih besedil, četudi gre morda za manj vredno ali pomembno Simonitijevo zborovsko skladbo; tujec (avtor Krones) pa dokaj nevtralen odnos do notnega oz. glasbenega dela, pač pa tudi do tekstovnega odnosa z glasbo: delo je jasno na dlani. Ta edini prispevek je v Zborniku objavljen v slovenskem in nemškem jeziku. Simonitijevih samospev pa se je lotil prof. mag. Ivan Florjanc z ljubljanske Akademije za glasbo. Svoje poglede in analize je avtor črpal iz kar osmih skladateljevih samospevnih zbirk in tudi na ta način opozoril na Simonitijevo dokaj izenačeno vrednost njegovega samospevnega (in zborovskega) opusa. Prof. ddr. Jonatan Vinkler s Fakultete za humanistiko v Kopru Univerze na Primorskem se je dotaknil Simonitijevega poeta za svojo glasbo: Karla Destovnika Kajuha. Vse od davnega P. Trubarja pa do K. Destovnika Kajuha je razprl svojo literarnoanalitično pahljačo, da bi lahko »dokazal« omenjeno navezo: Kajuh-Simoniti. V Zborniku sledi še spisek uporabljenih virov in literature, povzetki razprav, biografije avtorjev ter imensko kazalo. Samemu simpoziju pa je sledil še večer Simonitijevih samospevov. Njegove vokalno-inštrumentalne miniature so v viteški dvorani gradu Dobrovo prepevali in igrali priznana slovenska koncertna in operna pevca in pevka ob klavirski spremljavi Nataše Valant: Mirjam Kalin/alt, Marko Kobal/bariton in Marjan Trček/tenor. Iz predgovora omenjenega Zbornika, ki ga je napisala in objavila direktorica Kulturnega doma Nova Gorica Pavla Jarc, izvemo še marsikaj obrobnega tako o samem simpoziju kot o izdaji Zbornika.

Dva CD-ja s Slovenskim komornim zborom in z dirigentom dr. Mirkom Cudermanom (2008)

V seriji Slovenske zborovske glasbe sta že leta 2008 izšla dva CD-ja Slovenskega komornega zbora z dirigentom dr. Mirkom Cudermanom z 22 + 23 Simonitijevimi zbori: na prvi (št. 50) je tako 22 mešanih zborov, na drugi (št. 51) pa še 12 ženskih in 11 moških zborov. To je največ, kar je v tej seriji lahko posvečeno samo enemu skladatelju pa še tukaj je bil potreben izbor glede na ugotovljeno število Simonitijevega bogatega vokalnega opusa. Veliki slovenski vokalni strokovnjak, soustanovitelj SKZ, dirigent in zborovodja dr. Mirko Cuderman je znal to preceniti, kar spet po drugi strani uvršča skladatelja med vodilne tovrstne slovenske glasbene poustvarjalce. Pevec Goriških

Naslovnica CD-ja, SKZ, 2008.

Brd tako spet po drugi strani ostaja velik Slovenec, a še večji glasbenik. V omenjenem diskografskem opusu 55 Simonitijevih zborov so poleg našega edinega poklicnega pevskega ansambla sodelovali še številni in to kar zborovski solisti in solistke: Renata Vereš Klančič in Zdenka Tozon (obe sopran), Darja Vevoda (alt), Matej Vovk (tenor), Rok Bavčar in Matevž Kink (oba bariton), Peter Martinčič in Tadej Osvald (oba bas). Obe plošči kot celotno serijo Slovenske zborovske glasbe so pospremili med poslušalce poleg navedenih še: glasbena producentka Marinka Strenar, tonski mojster Branko Škrajnar, izdajatelja sta bila SKZ in SF, oblikovanje, tisk in izdelava plošč pa je delo Avdio Video Studia d.o.o. Racman. Tudi na ta način nam ostaja v trajnem spominu in zapisu eden najbogatejših vokalnih, tj. zborovskih opusov, ki nam jih je zapustil jubilant Simoniti v »svojem« letu 2014. Med mešanimi zbori (a cappella) so to: *Starka za vasjo* (1948; bes. Srečko Kosovel), *Dolga nočka, temna si ti* (1953; ljudska), *Jesenska* (1953; Lojze Krakar), *Jaše k nam Zeleni Jurij* (1956; Manko Golar), *Teloh* (1957; Tone Seliškar), *Debeli Kum* (1958; Ivica Čermak, prev. Ivan Minatti), *Pesem dreves* (1958; Vislava/?), *Preproste besede* (1963; Tone Pavček), *Nekje* (1970; Mojca Krže), *Čakanje* (1976; Andrej Kokot), *Bolnik* (1976; Ivan Cankar), *Trenutek večnosti* (1976; Anton Kokot), *Tam sredi morja* (1976; Ivan Cankar), *In pride čas* (1976; Igor Malahovsky), *Labod* (1976; Srečko Kosovel), *Na Vipavskem* (1976; Ludvik Zorzut), *V album* (1976; Ivan Cankar), *Pod jasnim soncem rdeča roža* (1976; Ivan Cankar), *V tesni kletki* (1976; Ivan Cankar), *Tržaški bori* (1977; Dan/?), *Kam je šla moja mladost* (1977; Ivan Cankar) in *Sonce, nada, že je ugasnilo* (1981; Srečko Kosovel). *Med ženskimi zbori* (a cappella) R. Simonitija pa najdemo na drugem CD-ju (št. 51) še: *Lepo moje ravno polje* (1949; narodna), *Čriček na vrtu* (1952; Dora Gruden), *Dopolnil dan je bolečino* (1952; Pavle Oblak), *Balada* (1954; Srečko Kosovel), *Jesen* (1954; Srečko Kosovel), *Kurje*

Znamka R. Simonitija, 2014.

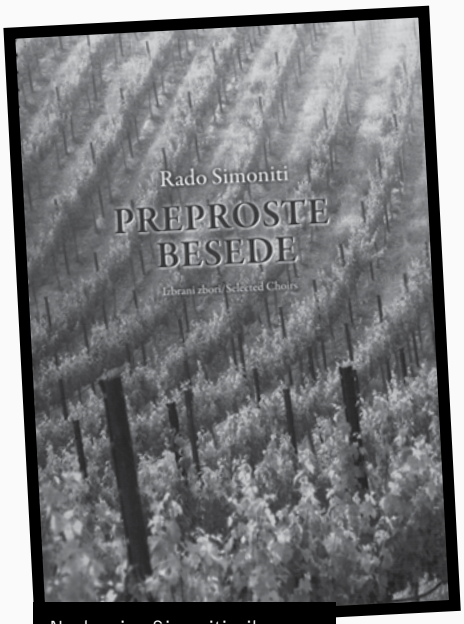
gospe (1956; Črtomir Šinkovec), *Sonatina o soncu* (1968; Zlata Gorše), *Nočna slika* (1969; Srečko Kosovel), *Jesenska pesem* (1970; Srečko Kosovel), *Ciklame* (1972; Srečko Kosovel), *Pozna jesen* (1972; Aladin Lanc) in *Črešnje so rdače* (1976; Ludvik Zorzut). Med 11 Simonitijevimi moškimi zbori (a cappella) pa na tej plošči lahko prisluhnemo še: *Dva možička, vinska ptička* (1959; Silvin Sardenko/Alojzij Merhar), *Pesem galebu* (1968; ljudska s Hebridskega otočja, prev. Valens Vodušek), *Večerja* (1975; Srečko Kosovel), *Maj v Brdih* (1976; Ludvik Zorzut), *Mati jagoda* (1976; Ludvik Zorzut), *V nedeljo popoldne* (1976; Ludvik Zorzut), *Buskelce* (1976; Ludvik Zorzut), *Kličem vas* (1977; Srečko Kosovel), *Nocoj* (1977; Rudi Stopar), *Ladja na morju* (1981; Ciril Zlobec) in *Slika z morja* (1981; Marta Gorup). Ob izbrani in prebrani Simonitijevi glasbi gre še dodatno za nov izbor izvrstne slovenske literarne umetnosti, poezije, v kateri po skladateljevem izboru prevladujeta Ivan Cankar in Srečko Kosovel. Z notno zbirko *Preproste besede* pa gre še dodatno za kombinacijo slišanega in vidnega, gre za neke vrste interdisciplinarno in multidisciplinarno dimenzijo glasbene umetnosti na primeru Rada Simonitija.

Preproste besede (Izbrani zbori; 2014)

Na tiskovni konferenci (Ljubljana, Slovenska filharmonija, Osterčeva dvorana, 7. 11. 2014) so omenjeno Simonitijevo zbirko in pa koncert, ki je nekako zaključil »Simonitijevo leto 2014,« predstavili direktor Slovenske filharmonije Damjan Damjanovič, direktor JSKD mag. Igor Teršar, avtor izbora skladb in urednik zbirke *Preproste skladbe*, dolgoletni zborovodja in urednik izbranih del Simonitija Mitja Gobec in avtor uvodnika omenjene zbirke ter poznavalec dela in življenja Simonitija zasl. prof. UL dr. Primož Kuret.

> *»Ne poznam nobenega ustvarjalca, ki ne bi prišel v stisko, zadrego in nesoglasje z dolžnostmi in čustvi pri ustvarjanju. Moja pesem naj otroku utolaži jok, starcu pa naj privabi na izmučeni obraz nasmeh! Ko se rodimo, nam je že zapisano, da bomo tudi preminuli. V tem tako kratkem času življenja nas spremlja in vodi hrepenenje, ljubezen, sovraštvo in odpuščanja. To ni dano samo nam, ki ljubimo slovensko zemljo, ampak vsem, ki živimo na tem planetu. Mislim, da vsi ustvarjalci enako čutimo. Srečen bi bil in bom, če bodo moje pesmi in glasbo vsi – brez razlike narodnosti in rase – razumeli tako, kot sem jo zapisal. Vsi smo samo ljudje!«* (Rado Simoniti).

Simoniti je pomemben slovenski skladatelj tudi Prešernov nagrajenec (1976). Skladati je začel v partizanih in se pozneje s svojim delom neizbrisno uveljavil kot dirigent in skladatelj, ki je osvajal z izjemnim melodičnim darom, poznavanjem človeškega glasu in še posebej kot eden najboljših zborovodij, kar smo jih Slovenci kdaj imeli. Med letoma 1944 in 1980 je ustvaril obširen opus (skoraj 600 glasbenih enot), med katerimi imajo pomemben delež prav zborovske skladbe, lastne skladbe in priredbe. Uglasbil je besedila Mateja Bora, Ivana Cankarja, Karla Destovnika Kajuha, Alojza Gradnika, Iga Grudna, Srečka Kosovela, Pavleta Oblaka, Toneta Pavčka, Smiljana Samca, Toneta Seliškarja, Cirila Zlobca, Ludvika Zorzuta, Otona Župančiča in drugih. Samo njegov zborovski skladateljski opus obsega okoli 300 skladb, od tega je 200 izvirnih in 100 priredb ljudskih pesmi ali predstavitev. Kar četrtina od vseh ima inštrumentalno spremljavo. Simonitijeve skladbe so bile povečini tiskane v reviji *Naši zbori* in v raznih priložnostnih izdajah ali posamezno. Celostne zbirke zborovskih skladb Simoniti ni doživel. Po desetih letih prizadevanj in ob 100-letnici skladateljevega rojstva je pred nami zbirka 60 najbolj znanih in najboljših Simonitijevih del. Prvotni izbor je že v 90. letih opravil Ivo Jelerčič.



Naslovnica Simonitjevih Preprostih besed, 2014.

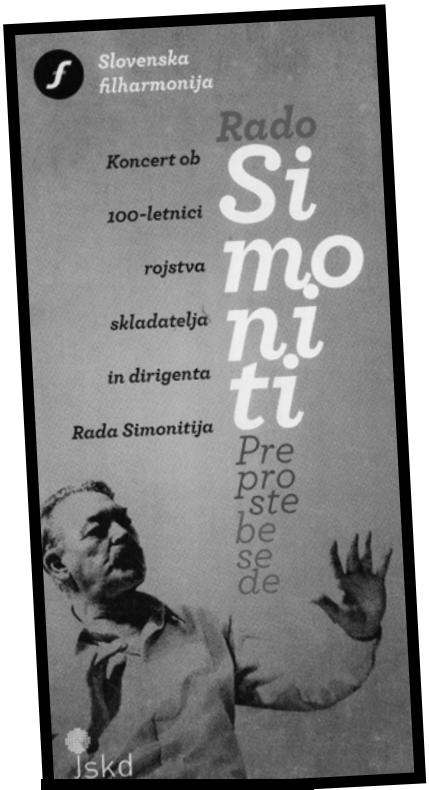
Njegov izbor je bil nekoliko obširnejši, vendar zelo podoben temu. Skupaj z urednikom te izdaje Mitjo Gobcem sta skušala celostno zajeti osebnost skladatelja, ki sta ga oba osebno tudi dobro poznala. Njegov opus je odraz časa in okolja, v katerem je živel, deloval in ustvarjal. Pri pregledu skladb, ki so v zbirki objavljene, se jima ponuja zanimiva ugotovitev: velika večina skladb je pisana v tonalitetah z nižaji ali v molovskih tonalitetah. Lestvice z višaji ali v durovih tonalitetah so redke. Simoniti je bil odličen dirigent in zborovski praktik. Pretanjen posluh in verjetno videnje barv tonskih višin in harmonij (sinestezija) sta mu najbrž narekovala izbiro takih tonalitet. Vsem zborovodjem, zlasti primorskim, še posebej pa slovenskim zborovskim pevcem s to zbirko ponuja Javni sklad za kulturne dejavnosti kot 45. zvezek Edicij JSKD nabor tistih skladb, ki jih je Simoniti namenil prav njim. Omenjena zbirka (cena je 18 €) je na vsega 135 straneh izšla v 300 izvodih. Glavni in odgovorni urednik zbirke je kar direktor JSKD mag. Igor Teršar sam, računalniško notografijo je v okviru Accordie, d.o.o. oskrbel Andrej Lenarčič, lektorica objavljenih tekstov je bila Dragica Breskvar, prevod v angleški jezik je opravila Irena Bezjak, naslovnico pa je oblikoval Matjaž Mohor. Tisk in vezavo je opravila Cicero, d.o.o. V zbirki najdemo tako Simonitijeve mešane (str. 8–51), moške (52–92) in ženske zbore (93–128).

Kaj pa otroški in mladinski zbori? So enakovredni drugim, pomembni za našo revijo *Glasba v šoli in vrtcu* in sodijo med najpomembnejši Simonitijev opus. Ja, tudi nanj so pomislili, napovedali ter obljubili izdajo v nadaljnji skrbi obujanja slovenske glasbene dediščine in še posebej Simonitijevega opusa, Konec koncev je bil prav Simoniti soustanovitelj Mednarodnega mladinskega pevskega festivala v Celju in vsa leta do svoje prezgodnje smrti njegov tesni sodelavec, sopotnik in aktivni udeleženec; prav tako tudi naše neposredne predhodnice, revije za mladinsko zborovsko glasbo Grlice (1953–1988).

Vse zborovske skladbe pričajo o Simonitijevem ustvarjalnem nazoru, ki ga je najlepše ponazoril skladatelj sam z izjavo: »Muzika se piše s srcem, ne pa z algoritmi.«

Koncert ob 100-letnici rojstva skladatelja in dirigenta … (SKZ in solisti, dirigentka Martina Batič, dvorana Marjana Kozine SF, 7. nov. 2014)

Izbor Simonitijevih zborov z dodanimi samospevi pa je bil na sporedu še na zaključnem koncertu (2014), ki je zaokrožil vse tovrstne slovesnosti. Že pred tem koncertom lahko ugotovimo, da gre za res eminentno obeležitev skladateljevega rojstva in njegove okrogle100-letnice. SF je skupaj z JSKD uvedla koncert z namenom, saj je Simoniti prav v tej hiši (SF) pred dobrimi 65.



Koncertni list (naslovnica) za 7.11.2014.

leti vodil imenitni zbor Slovenske filharmonije, ki je bil takrat (1948–1958) velik, oratorijski oz. kantatni (okoli 75-članski). Na sporedu umetniške vodje in dirigentke **Martine Batič** pa so bili tako Simonitijevi mešani kot ženski in moški zbori, zraven pa še trije samospevi. Lepa dramaturgija, ki je prikazala našega skladatelja in zborovodjo v vsej njegovi (po)polni luči. Zvok našega SKZ se je prav v zadnjih letih (odkar ga je od skoraj do takrat nenadomestljivega dr. Mirka Cudermana prevzela zdajšnja voditeljica, 2009 –2012 → M. Batič) vedno bolj poglablja, polni in izčiščeno ter vokalno diferencira. Zvok postaja zdaj tudi prepoznavna in blagovna znamka našega SKZ kot je bilo morda pred desetletji to najprej zaznati v orkestru SF. Mešani sestav SKZ je uvedel tale večer s tremi popularnimi Simonitijevimi deli in ga zaključil tudi na koncu še s tremi: S*tarka za vasjo, Pod jasnim soncem rdeča roža, Debeli Kum, Jesenska, Moje sarcé in Preproste besede*, trije mladi solisti so odpeli tri Simonitijeve samospeve ob klavirski spremljavi Aleksandre Naumovski Potisk (sopranistki Gordana Hleb in Martina Burger sta predstavili *Preveč je sreče* in *Večerni hlad*, tenorist Vladimir Čadež pa še *Še veš*). Od ženskih zborov smo slišali še: *Balado, Sonatino v soncu, Da b' žveglico 'mela* in *Zakaj se ti dečva kna vdaš*, od *moških* pa še: *Ladjo na morju, Buskelce*, *Pesem galebu in Dva možička, vinska ptička*. Pred polno zasedeno Kozinovo dvorano SF pa je sledil še obvezen Simonitijev dodatek.

Lepo zaokrožen Simonitijev glasbeni poliptih, obarvan tako z umetniško kot pedagoško in znanstveno dimenzijo je tudi v kronološkem in ne le dramaturškem glasbenem loku zaokrožil današnjo podobo slovenskega skladatelja in dirigenta Rada Simonitija.

Spomenik v Novi Gorici (foto Franc Križnar).

Grob v Fojani (foto Franc Križnar).

Franc Križnar
franc.kriznar@siol.net

Aleksander Nikolajevič Skrjabin, 100 let po smrti

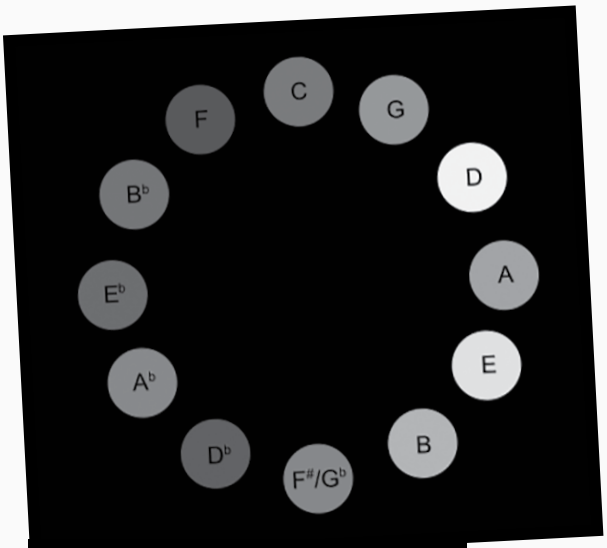
Ruski pianist in skladatelj je bil rojen 6. 1. 1872 v Moskvi, kjer je 27. 4. 1915 tudi umrl. A v vseh svojih 43. letih življenja (od tega je bil 25 let pianist in skladatelj) je naredil veliko. Četudi so mu sprva starši namenili vojaški poklic in ga v ta namen dali ustrezno šolati v moskovski kadetski korpus, se je po sedmih letih odločil za glasbo. Tako je leta 1882 dokončal moskovski glasbeni konservatorij z zlato medaljo. Tu so bili njegovi učitelji skladatelj in pianist Sergej I. Tanejev, skladatelj Anton S. Arenski (kompozicija in harmonija), Vasilij I. Sifonov, Georgi Konjus in Nikolaj Zverev (klavir). Skrjabinovi ideali so bili še višji, saj je idealu Chopina kmalu dodal še velikega W. A. Mozarta, ki ga je častil kot božanstvo pa tudi slovito in mogočno peterico (Rimski Korsakov, Borodin, Kjuj, Balakirev in Musorgski) in s tem rusko nacionalno skladateljsko bero dotlej. V vsem tem ni ostal brezbrižen. Njegova glasbena kariera se je začela s turnejo klavirskih koncertov po Rusiji. Sledila ji je šele skladateljska kariera, saj je Skrjabin na koncertih po Evropi in ZDA izvajal pretežno lastna dela. V letih 1898–1904 je bil profesor klavirja na moskovskem konservatoriju in bil v tem delu zelo inventiven in priljubljen. Kljub temu se je kmalu otresel profesure in dobil častno pokojnino že pri 32. letih. Ta mu je omogočala potovanja in turneje v tujino, saj je v letih 1906–1909 veliko potoval tako po Rusiji kot zunaj nje (Evropa in ZDA). V tem času je ustvaril največ večjih orkestralnih del (klavirski koncerti in simfonije).

A. N. Skrjabin, Wikipedija

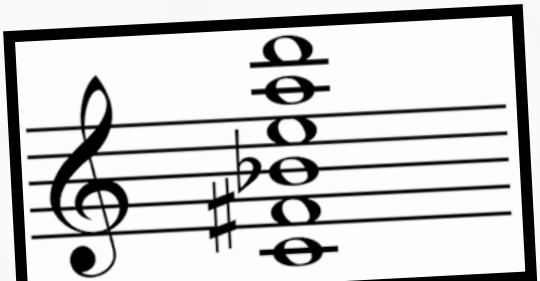
Kaj je tisto, kar je Skrjabina kot klavirskega virtuoza in skladatelja ohranilo teh več kot njegovih 100 let po smrti? Misticizem! Francoski muzikolog in prevajalec ruskega rodu Boris Fjodorovič de Schölzer (1881–1969) je o njem in Skrjabinovem misticizmu zapisal:

»[…] Ena sama ideja navdihuje njegova dela in jim daje bivanje. Vsa njegova dejavnost od prve simfonije naprej (1899–1900; op. avt.!) pomeni niz poskusov, da bi dosegel utelesitev te ideje. Edino delo, s katerim so njegove simfonije in sonate samo osnutki ali odlomki, je ponavadi imenoval 'Skrivnost.' To naj bi bila liturgija, ki bi pomenila sintezo vseh umetnosti in v kateri bi bila zajeta človeštvo in narava. V njegovih mislih je bila umetnost samo sredstvo za dosego višje oblike življenja – čisto romantična zamisel. Obsežen metafizičen in religiozen sistem, ki ga je ustvaril, ustreza indijskemu misticizmu. Simboliziran je v L' Acte Préalable/Uvodno dejanje, kantati, ki naj bi bila uvod v 'Skrivnost,' a imamo le njeno besedilo in nekaj glasbenih odlomkov […].«

Skrjabin se je najprej uveljavil kot pianist, šele nato kot skladatelj. Kljub temu pa tako kot Chopin ni bil tip pianističnega virtuoza, ampak rafiniranega klavirskega pesnika z občutkom za tonsko barvitost. Leta 1897 se je poročil s pianistko Vero Ivanovno Isakovič, interpretko tudi njegove glasbe. Že naslednje leto sta zakonca priredila koncert Skrjabinovih del v Parizu, leto po tem pa je bil skladateljev ustvarjalni vzpon že obeležen s prvo izvedbo njegovega Koncerta za klavir in orkester v fis-molu, op. 20 (1897) v Odesi. Tudi sicer je pisal in izvajal izključno klavirsko glasbo in simfonije. Med prvimi so to etude, poeme, preludiji, nokturni, valčki in sonate (10; št. 1, op. 6-1893 – št. 10, op. 70-1913). Ta dela so si pridobila nedvomno odlično mesto v sodobni klavirski glasbi in so močno vplivala na vsa poznejša skladateljeva klavirska dela. Z izjemama klavirskega koncerta in manj znane Fantazije za klavir in orkester v a-molu (1899) se je skladatelj šele pred koncem tega leta odmaknil od solističnih klavirskih del in se posvetil tudi velikemu orkestru; najprej v manj obsežni »ljadovski« (po ruskem skladatelju Anatoliju Ljadovu; op. avt.!) simfonični sliki Misli, ki ji je že leto dni kasneje sledila Simfonija št. 1 v E-duru, op. 26 (s Himno umetnosti; 1899–1900) in jo sestavlja 6 stavkov. Naslednjo zimo (1901–1902) je končal »wagnerjansko« Simfonijo št. 2 v c-molu, op. 29 in se kmalu za tem lotil prvega dela trilogije k Božanski pesnitvi. To je pravzaprav Skrjabinova Simfonija št. 3 v c-molu, op. 43 (1903–1904). Prav ta kaže mnoge značilnosti poznejšega Skrjabina, ki se izkristalizirajo v Poemu ekstaze, op. 54 (1907), drugem delu trilogije. Tu je skladatelj vsa nova, doslej neslutena zvokovna, barvna in harmonska sredstva uporabil za ponazoritev naslova in istoimenske literarne predloge, ki je delu dodana. Pesem ekstaze je napisal sam in jo izdal v samozaložbi v Lausanni (1907). Odtlej je Skrjabin smatral, da ni samo glasbenik, ampak tudi pesnik, še več, mislec, ustvarjalec nove religije in vodnik človeštva. V tretjem delu tega simfoničnega ciklusa, v Prometeju ali z drugim imenom Poem ognja, op. 60 za orkester, klavir, orgle, svetleči klavir in zbor pa je skušal z novimi izraznimi sredstvi pričarati predstavo ognja. V tem se je kar najbolj posluževal novih inštrumentalnih in barvnih, sinestetičnih (tj. zlitje zaznavnih motenj različnih čutnih področij, hkratno doživljanje /tonov in barv/; op. avt.) efektov. V tej skladbi je Skrjabin zasnoval svetleči klavir, ki je oddajal poleg zvoka tudi žarke, barvne snope, ki so spremljali in barvno interpretirali določene akorde. Tako je skušal z novimi izraznimi sredstvi pričarati predstavo ognja. Skladatelja je nasploh mikal prikaz ognjenih predstav, saj že v njegovih klavirskih skladbah lahko najdemo naslove »Vers la flamme« (= Stih plamena), »Flammes sombres« (= Plamen teme) itd. V Prometeju pa se pogosto pojavlja vertikalna harmonska struktura, ki je zaradi svoje posebnosti dobila ime Prometejev »mistični akord« z zaporedjem (od spodaj navzgor): c1 – fis1 – b1 – e2 – a2 – d3.

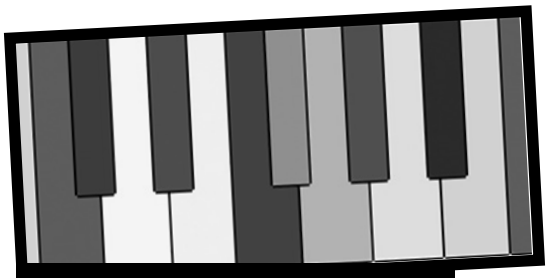


Skrjabinov načrt za mavrični tonski spekter kvintnega kroga, Wikipedija.


Skladateljev (Prometejev) akord, Wikipedija.

Zaradi vsega navedenega sodi Skrjabin med največje individualiste v glasbenem življenju svojega časa. Njegova dela, ki

so še posebej izpostavljena za klavir in orkester pa so podoba lastne filozofske koncepcije življenja in sveta. Izhajajoč iz Wagnerjeve opere Tristan in Izolda je prek Debussyja prišel do »superkromatike,« posebnega sistema oblikovanja akordov na načelu kvart in vznemirljive poliritmike. Za vse svoje zamisli je nenehno širil zvokovni aparat in da bi ustvaril »splošno umetniško delo,« je hotel klavirju, ki bi namesto zvoka metal snope različnih barv, dodati še orgle, ki bi razvijale vonjave. Čeprav mu vse to ni uspelo in so zato številne njegove skladbe danes celo pozabljene, je glasbeno govorico le obogatil s pretanjenimi izraznimi sredstvi, klavirsko in orkestralno literaturo pa z dragocenimi stvaritvami.



Skladateljeva barvna klaviatura, Wikipedija.

Iz prakse

Tina Martinčič

Glasbena šola Škofja Loka
cadez.tina@gmail.com

Ura glasbene umetnosti malo drugače

V Žireh smo (2014) praznovali dve visoki in častitljivi obletnici, in sicer: 120-letnico rojstva organista, zborovodje in skladatelja Antona Jobsta in 100-letnico postavitve orgel v župnijski cerkvi (Ivan Milavec, op. 37, 1914). Med dogodki v povezavi s tema dvema obletnicama sta bili v dvorani župnišča od 12. do 28. 9. 2014 odprti tudi dve razstavi: filatelistična Glasbeni utrinki na znamkah in Jobstovih osebnih predmetov, fotografij, rokopisov in priznanj. Od ene izmed učiteljic 4. razreda Osnovne šole Žiri (op. sama sem bila takrat na šoli kot volonterska pripravnica pri pouku glasbene umetnosti) je prišla ideja oziroma prošnja, da bi učencem predstavila nekaj o skladatelju Antonu Jobstu ter o žirovskih orglah.

Ideja je bila odlična, saj sem bila tudi sama mnenja, da je prav, da tudi mlajše generacije slišijo o skladatelju Antonu Jobstu, kakšen pečat je pustil na glasbenem področju v kraju ter da, ne samo slišijo, ampak tudi vidijo orgle – kraljico glasbil – še od blizu.

Kako je vse skupaj potekalo?

Z vsako skupino smo se zbrali pred šolo, kjer sem učence najprej vprašala, ali so že kaj slišali o Antonu Jobstu. Kar precej jih je vedelo, da je igral na orgle ter da je pisal glasbo ipd. Povedala sem jim, da se je rodil 12. septembra 1894 v kraju Brdo v Ziljski dolini na Koroškem (tisti, "dobri matematiki" so hitro izračunali, da praznujemo 120-letnico njegovega rojstva), da mu je oče posredoval prvo glasbeno izobrazbo, da ga je stric poslal v Ljubljano na Orglarsko šolo; orgle je pod mentorstvom skladatelja Stanka Premrla igral v ljubljanski stolnici in med drugim tudi to, da je prišel živeti in službovati v Žiri. Nato smo odšli do hiše, ki si jo je Jobst zgradil v Žireh in v njej živel do svoje smrti, leta 1981 (nekatere mlajše učiteljice so povedale, da tega tudi same niso vedele).

Po ogledu hiše smo se odpravili do župnišča, kjer sta bili v dvorani postavljeni razstavi. Najprej smo si ogledali razstavo v zvezi z Antonom Jobstom. Učenci so na fotografijah lahko videli Antona Jobsta kot študenta, vodjo pevskega zbora, pihalnega

orkestra, za orglami kot organista ipd. Predstavila in povedala sem jim tudi nekaj o razstavljenih Jobstovih osebnih predmetih: pianino (iz leta 1936), mizica, peč, pri kateri se je grel med igranjem na orgle, ključi, s katerimi je odklepal žirovske orgle, omarica, stenske slike. Iz njegovih rokopisov je bilo moč videti, kakšno pisavo je imel, tudi kakšno prečrtano skladbo (verjetno se mu pri igranju ni slišala najbolje in jo je prečrtal ter popravil) je bilo videti, najbolj zanimivo pa se je učencem zdelo opravičilo, ki ga je Jobst napisal za pevce: "Prosim, obvesti pevce mešanega zbora, ki so v tovarni, da danes ni vaje zbora. Sem popolnoma hripav, ker je bilo v pevski sobi zelo mrzlo in ni bilo nobene peči."

Druga razstava, ki smo si jo ogledali, je bila filatelistična z naslovom Glasbeni utrinki na znamkah. Učencem sem pokazala dve znamki, ki sta bili v letu 2014 v okviru teh dveh obletnic tudi izdani: prva s portretom Antona Jobsta in druga z motivom žirovskih Milavčevih orgel.

Po tem smo se odpravili v župnijsko cerkev sv. Martina v neposredni bližini šole. Odšli smo na kor, kjer so si učenci ogledali orgle od blizu. Bili so navdušeni, saj so le redki od njih že bili na koru. Povedala sem jim, da je orgle izdelal orglarski mojster Ivan Milavec, da so še ravno takšne kot pred stotimi leti in naštela glavne dele. Ko sem odprla orgelski omari in so lahko pokukali v notranjost, so se učencem kar "zasvetile oči." Niso se mogli načuditi, koliko piščali se še skriva v omari. Tudi igralnik se jim je zdel zanimiv, saj še niso videli tipk, razporejenih v več vrst – manualov. V nadaljevanju sem jim predstavila nekaj zvokov različnih registrov. Najbolj zanimiva sta se jim zdela registra-zvoka flavte in trobente. Predstavila sem jim igranje z nogami na orgle – pedalno igro, generalni crescendo. Za konec pa sem jim zaigrala še Mendelssohnovo-Bartholdyjevo Poročno koračnico.

Nato smo se sprehodili še do šolskega parka, kjer je postavljen spomenik Antonu Jobstu (avtor, kipar Metod Frlic, 1994) ter spotoma ugotovili, da se tudi ena izmed žirovski cest oziroma ulic – na tej stoji tudi osnovna šola – imenuje po skladatelju, saj gre za Jobstovo cesto.

Učenci, skupaj z učiteljicami, so bili navdušeni nad slišanim, še posebej pa nad videnim. Tako sem takšno vodenje ponovila še za ostale učence ter celo za nekaj vrtčevskih skupin. Prav je, da tudi mlajše generacije slišijo, kdo je bil organist in skladatelj Anton Jobst, kaj je naredil za župnijo, za kraj Žiri in tudi za širši slovenski prostor, poleg tega pa tudi, da bodo vedeli, kako velike in mogočno zveneče orgle imamo v župnijski cerkvi v Žireh in bodo na to tako kot ostali Žirovci ponosni.

Ogled orgel v cerkvi sv. Martina.

NIJZ Nacionalni inštitut za javno zdravje

ZDRAVJE SKOZI UMETNOST

SMERNICE ZA POGOVORE O IZBRANIH ZDRAVSTVENIH TEMAH ZA PEDAGOŠKE DELAVCE

E- priročnik

Smernice za pogovore o izbranih zdravstvenih vsebinah za pedagoške delavce

Za koga?

Za pedagoške delavce in vse, ki delajo z otrok in mladostniki.

Namen?

- Nuditi smernice za pogovore o izbranih zdravstvenih vsebinah s pomočjo različnih umetniških vsebin oz. umetniških del.
- Opozoriti na strokovna izhodišča in dileme, ki jih moramo upoštevati, kadar želimo zahtevnejše in kompleksne življenjske in zdravstvene teme obravnavati s pomočjo umetniških del.

Kako se lotiti pogovora o zdravstvenih vsebinah s pomočjo vsebin ali del?

Zelo pomembno je, da se kompleksnejših in zahtevnejših problematik lotevamo pravi čas (ne prezgodaj), na primeren način in strokovno.
Otroci in mladostniki morajo biti na obravnavo določene tematike ustrezno pripravljeni že pred branjem/ogledom/poslušanjem določenega dela, po samem branju/ogledu/poslušanju pa se je treba z njimi pogovoriti. Še posebej je treba biti pozoren na odziv otrok in mladih ter jim nuditi varno okolje za izražanje njihovega doživljanja.

Struktura priročnika

- v uvodnih poglavjih so predstavljene možne povezave med javnim zdravjem in umetnostjo, rezultati raziskave med učitelji o vključevanju zdravja v šolsko okolje in glavni izzivi na področju zdravja otrok in mladostnikov v Sloveniji ter razvojne značilnosti po posameznih starostnih skupinah;
- sledijo smernice za obravnavo izbranih zdravstvenih vsebin, in sicer duševnega zdravja, motenj hranjenja, zdravega prehranjevanja, telesne dejavnosti, zdrave spolnosti, tobaka, alkohola in drog;
- na koncu priročnika so nanizani viri pomoči za odrasle in tudi otroke in mladostnike.

NIJZ Nacionalni inštitut za javno zdravje

Priročnik je na voljo na:
http://www.nijz.si/sl/publikacije/zdravje-skozi-umetnost

Več info: info@nijz.si

Pred sabo imamo priročnik, ki na povsem nov, izviren način nagovarja učitelje in vzgojitelje, tako kar se tiče poskusa povezovanja umetnosti in znanosti, v tem primeru zdravja in umetniških del, kot tudi poskusa približati strokovno zahtevne zdravstvene teme tistim, ki vzgajajo in poučujejo otroke in mladostnike, ki se v obdobju odraščanja srečujejo z vrsto vprašanj in stisk.
Učitelji in vzgojitelji, svetovalni delavci in starši so s tem priročnikom dobili možnost in priložnost, da svojo strokovno kompetentnost dopolnijo in potrdijo svojo sposobnost vživljanja v otroke in mladostnike, v njihove stiske in potrebe. Z vsebinami in znanji, ki jih prinaša priročnik, lahko učitelji in vzgojitelji pokažejo mladim poti iz težav, si pridobijo njihovo zaupanje, krepijo medsebojno povezanost in utrjujejo pomen skrbi drug za drugega.

(iz recenzije Alenke Kovšca)

E-PRIROČNIK

SKOZI UMETNOST O ZDRAVJU

Priročnik, ki nam približa izbrane umetniške vsebine in nam predstavi, kako lahko z otroki in mladimi z umetnostjo spregovorimo o zdravju.

ZA strokovne delavce v vzgoji in izobraževanju, kulturnih ustanovah ter na področju zdravja.
ZA vse, ki se lotevate preventivnih zdravstvenih tem in iščete nove in drugačne poti, kako spregovoriti z otroki in mladimi.

NAMEN E-PRIROČNIKA je ponuditi izbor kakovostnih umetniških del, s pomočjo katerih lahko otrokom in mladim približamo izbrane preventivne zdravstvene teme (duševno zdravje, motnje hranjenja, zdravo prehranjevanje, telesna dejavnost, zdrava spolnost, problematike alkohola in tobaka, problematike drog) in tako lažje navežemo pogovore z njimi.

PRINAŠA izbor kakovostnih umetniških vsebin z različnih področij umetnosti:

- **GLEDALIŠČE NAJ ZMERAJ ODPIRA NOVA VPRAŠANJA,** Zala Dobovšek
- **TELEVIZIJSKE ODDAJE ZA OTROKE IN MLADE SO OGLEDALO NJIHOVEGA VSAKODNEVNEGA ŽIVLJENJA,** mag. Martina Peštaj
- **O ZDRAVJU SKOZI GIBLJIVE PODOBE NA PLATNU,** dr. Maja Krajnc
- **TEMATIKA ZDRAVJA V LITERATURI ZA OTROKE IN MLADINO,** mag. Darja Lavrenčič Vrabec in Ida Mlakar
- **Z LJUDSKIMI ZGODBAMI O ZDRAVJU,** Špela Frlic
- **O(B) GLASBI IN MLADIH,** Igor Bašin

UPORABA priročnika je možna v okviru formalnega in neformalnega izobraževanja. Omogoča medpredmetno in medpodročno povezovanje, ki kot celostni didaktični pristop zahteva poglobljeno in sistematično načrtovanje. Priporočamo timsko delo, ki naj poleg strokovnih delavcev VIZ vključuje tudi strokovne delavce kulturnih in zdravstvenih ustanov.

»*Umetnost daje prostor za individualno doživljanje in razumevanje ter hkrati omogoča refleksijo družbenega okolja, ko se posamezniki identificirajo z izkušnjami, problemi, čustvi, odnosi junakov in junakinj ter privzemajo njihove strategije »izstopanja« iz problemov; ko prepoznavajo aktualne in v času ponavljajoče se problematike, bodisi v avtentičnih okoljih ali v poljih njihove domišljije, predstavnosti, virtualnosti in iz njih jemljejo sporočila, kontekste, vzroke in posledice; ko jih pritegnejo čustveno in socialno prepletena dogajanja, ki so posredovana preko gibljivih podob na platnu, besed v knjigah, TV oddaj, gledaliških predstavah, glasbi in ki vsa dajejo možnosti doživljanja in racionalnega odzivanja.*« (iz prispevka psihologinje dr. Ljubice Marjanovič Umek: *Otrokovo/mladostnikovo doživljanje in razumevanje zdravja skozi umetnost*).

»*Poudarimo naj, da je vrednost kakovostne umetniške vsebine najprej umetnost sama, ki odpira pot otrokovemu in mladostnikovemu kritičnemu mišljenju (zmožnost razumevanja zapleta zgodbe in povezovanja dogodkov iz preteklosti s sedanjostjo in željami za prihodnost, postavljanje življenjskih ciljev in ustvarjanje življenjskih scenarijev …), razvija njegov estetski čut (uživanje v lepem, vrednotenje umetniškega izdelka …) in njegove ustvarjalne sposobnosti (razumevanje umetniškega izraza in povezovanje raznovrstnih informacij v smiselno sporočilo …).*« (iz uvodnega besedila mag. Nataše Bucik in Nade Požar Matijašič: *Kako z umetnostjo spregovoriti o zdravju*).

DOSTOPNO NA www.kulturnibazar.si/kulturna-vzgoja-gradiva/
IZDALO Društvo za širjenje filmske kulture KINO! v sodelovanju z Ministrstvom za zdravje, Ministrstvom za kulturo ter Ministrstvom za izobraževanje, znanost in šport

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.

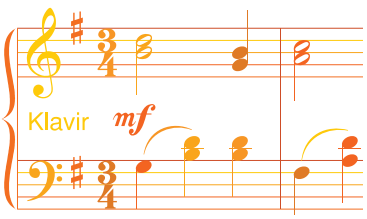
Literaturo navajajte na koncu prispevka:
– knjiga:
Pesek, A. (1997). Otroci v svetu glasbe. Ljubljana: Mladinska knjiga.

– 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

60 let

ISSN 1854-9721

9 771854 972003