

Verica Janeva¹, Bogdana Borota²

¹Svobodni kulturni delavec

²Univerza na Primorskem, Pedagoška fakulteta

NEKATERI IZZIVI IZOBRAŽEVANJA OPERNIH PEVCEV V ITALIJI

Izvleček

O operi se pogosto govori z vidika operne umetnosti, manj pogosto pa se analizira področje opernega poustvarjanja. V prispevku obravnavamo nekatere vidike opernega polja s posebnim poudarkom na izobraževanju za poklic opernega pevcu. Zanimalo nas je, kakšni so trendi izobraževanja opernih pevcev in s kakšnimi izzivi se kandidati spoprijemajo v času študija.

Uporabili smo kvalitativni pristop raziskovanja s triangulacijo virov podatkov. V raziskavo je bilo vključenih 30 intervjuvancev (operni pevci, profesorji in strokovnjaki za operno petje). Tehnika zbiranja podatkov je bila polstrukturirani intervju. Na ta način smo lahko prepoznali in razložili značilna vedenja opernih pevcev na profesionalnem področju in v vsakdanjem življenju. Ugotovili smo tudi, da formalno izobraževanje ni zadostni pogoj za uspešno opravljanje poklica opernega petja.

Ključne besede: opera v Italiji, kulturni kapital, izobraževanje opernih pevcev, operni pevec, poklic

Abstract

Some of the Challenges of Education Opera Singers in Italy

Opera is often referred as a term of opera arts, less often it is considered as a term of opera singers or interpretation. In this paper discussed some aspects of opera with special emphasis on education for the profession of opera singer. The aim was to find out what the trends of singers' education are and what challenges the candidates face during their studies.

A qualitative research approach with triangulation of data sources has been used. The study included 30 interviewees (opera singers, professors and experts of opera singing). The core technique of data collection was a semi-structured interview. In this way, the behaviour of opera singers within their professional and everyday environments was identified and explained. The results of research are showed that the formal education is not enough for becoming successful opera singers.

Key words: opera in Italy, concept of cultural capital, solo-singers' education, opera singer, profession

Uvod

Operno petje je v strokovni literaturi najpogosteje obravnavano z vidika glasbe kot umetnosti in estetike. Študije s tega področja so opero obravnavale pretežno kot formo v umetnosti ali kot *art worlds* (Becker, 1998, 2012). Poleg tega je ugotovljeno, da družbena percepcija opernega petja oziroma poklica solopevca daje večji pomen nadarjenosti in talentu kot pa nujnemu procesu pridobivanja sposobnosti skozi formalne in neformalne oblike izobraževanja (Frederickson, Rooney, 1990, Freidson, 2001).

Nakazuje se potreba po raziskovanju oziroma analiziranju ozadja, katerega sestavni del so zapleteni procesi oblikovanja solopevca ter dinamični spleti dejavnikov vplivanja. Pri tem se izpostavlja predvsem potreba po raziskovanju področja didaktike opernega petja v povezavi z občutljivim mehanizmom prenašanja tovrstnega znanja v kontekstu odnosov med učiteljem in šolajočim se pevcem.

Teoriji, na katerih sloni naša raziskava, sta teorija polja in koncepta prenašanja kulturnega kapitala Pierra Bourdieuja, enega vodilnih francoskih sociologov prejšnjega stoletja. Kulturni kapital predstavlja zbir neekonomskih silnic, kot so družinsko ozadje, razred in vlaganja v izobrazbo (Dović, 2003). Kulturni kapital ne izhaja iz materialnih, ampak simbolnih dobrin. Pridobi ga posameznik na podlagi sposobnosti, ko uporabi simbolne sisteme (Kotnik, 2012).

Bourdieu loči tri stanja kulturnega kapitala:

- utelešeno, ki se kaže v obliki trajnih dispozicij telesa in duha ter znanj in kapacitete posameznika;
- institucionalizirano, ki se izkazuje v akademskih nazivih in kvalifikacijah ter
- materializirano stanje v obliki kulturnih dobrin, kot so slike, knjige, glasbila (Bourdieu, 1986).

V tem prispevku bomo kulturni kapital obravnavali kot obliko utelešenega stanja, kot proces pridobivanja znanja, ki vpliva na telo in telesnost. Le-to predstavlja najnaravnejši »tehnični predmet«, na katerega (lahko) vplivajo ne le prirojene človekove dispozicije, ampak predvsem njegova vzgoja in družba, ki ji pripada, ter vloga in mesto, ki ju v tej družbi zaseda (Bourdieu, 2005a). Posebno pozornost pa bomo namenili kakovosti institucionaliziranega prenašanja kulturnega kapitala, to je procesu pridobivanja posebnih znanj, sposobnosti in spretnosti za vstop v profesionalno umetniško polje.

Namen in cilji raziskave

Namen naše raziskave je, opredeliti nekatere značilnosti opernega polja v Italiji ter proučiti stanje na področjih formalnih in neformalnih oblik izobraževanja.

Z raziskavo želimo prispevati k nadaljnjemu razvoju strokovnih podlag za izobraževanje opernih pevcev. Zato so cilji raziskave usmerjeni v ugotavljanje trendov izobraževanja in usposabljanja opernih pevcev med letoma 2000 in 2010. Zanima nas tudi odnos, ki se vzpostavlja med učiteljem petja in pevcem. V tej povezavi želimo ugotoviti posebnosti in izzive prenosa učiteljevega pevskega znanja na študenta, s posebnim poudarkom na liku učitelja kot pomembnega akterja v procesu poučevanja opernih pevcev. Zanima nas tudi:

1. Katera je najprimernejša pot izobraževanja oziroma usposabljanja za ta poklic?
2. Kaj je značilno oziroma kakšne so izkušnje vključenih v raziskavo, glede formalnega izobraževanja na konservatorijih v Italiji?
3. Kaj izpostavljajo vključeni v raziskavo kot pomembno v procesu izobraževanja opernih pevcev?

Metodologija

Družbene pojave na področju opernega petja smo želeli spoznati celostno, skozi razumevanje stališč in motivov družbenih akterjev. Zato smo izbrali kvalitativni pristop raziskovanja s triangulacijo virov podatkov. Kombinacija le-teh v eni raziskavi zagotavlja boljše razumevanje proučevanega problema (Flick, 1998, Vogrinc, 2008).

Vključeni v raziskavo

V raziskavo je bilo vključenih 30 intervjuvancev. Poleg opernih pevcev smo v raziskavo vključili tudi profesorje in druge strokovnjake s področja opernega petja. Tako smo se osredotočili na več virov informacij. Kombinacija odgovorov vseh intervjuvanih oseb nam je omogočila celovit vpogled v proučevano situacijo (Vogrinc, 2008). Intervjuvali smo operne soliste vlog klasičnega opernega repertoarja, ki svoj poklic opravljajo redno. Vključeni v raziskavo so predstavljali dovolj homogeno skupino z vidika starosti (od 25 do 60 let), spola in vrste glasbene izobrazbe (diplomanti konservatorijev in udeleženci drugih oblik izobraževanja). Glede na pevske glasove, so sodelovali pevci, ki pojejo sopran, mezzosopran, tenor, bariton in bas. Izbiranje opernih pevcev in drugih intervjuvancev je potekalo deloma na poznanstvu, deloma pa so bili izbrani po načelu snežne kepe, ko so intervjuvanci sami predlagali druge osebe za intervju.

Tehnika zbiranja podatkov

Podatke smo zbirali s pomočjo polstrukturiranega intervjuja. Le-ta nam je omogočil, da smo izgrajevali zgodbe o izobraževanju in udejstvovanju opernega pevcu. Skozi analizo zgodb smo odkrivali povezave med osebnimi izkušnjami in odnosi v družbi. Vprašanja so bila razdeljena v posamezne tematske sklope. Glede na besedilo tega prispevka, bomo v nadaljevanju obravnavali teme izobraževanja in usposabljanja opernih pevcev, kompetentnost opernih pevcev ter značilnosti opernega petja. Intervjuji so bili izvedeni v mestih severnega dela Italije, ki so znana po operi, na primer Verona, Firenze, Brescia, Benetke in Trst.

Postopek in zbiranje podatkov

Najprej so bili izvedeni poizvedovalni intervjuji, ki so nam omogočili oblikovanje ustreznega nabora vprašanj. Prvi stik z intervjuvanci je bil vzpostavljen po telefonu. Predstavljena sta jim bila tema in namen raziskave. Nato smo se dogovorili za kraj in izvedbo intervjuja. Intervjuji so v povprečju trajali 120 minut, v celoti so bili posneti v formatu VSB.

Obdelava podatkov

Na osnovi zvočnega zapisa je bila najprej narejena celotna transkripcija s pomočjo računalniškega programa Dragon Naturally Speaking, verzija 12. Dobesedni prepisi intervjujev so nam omogočili najbolj natančno analizo podatkov (Vogrinc, 2008). Na osnovi transkripcije so bile za vsak tematski sklop opredeljene tematske kategorije in podkategorije, po katerih smo definirali odnose. Oblikovane so bile kode, ki so nam omogočile opredeliti značilnosti. Analizo posameznega tematskega sklopa smo zaključili z odgovori na raziskovalna vprašanja.

Operno polje v Italiji in trend izobraževanja opernih pevcev

Študijo polja opernega sveta v Italiji smo zasnovali, glede na analizo baz podatkov državnega zavoda za socialno zavarovanje profesionalnih umetnikov in športnih delavcev (Enpals¹), visokošolskega umetniškega, glasbenega in plesnega izobraževanja (Afam²) ter ministrstva za šolstvo, univerzitetno izobraževanje in raziskovalno dejavnost v Rimu (Miur³), in sicer oddelka za univerzitetno izobraževanje in raziskovalno dejavnost. V raziskavi smo

1 Enpals – Ente Nazionale di Previdenza e di Assistenza per i Lavoratori dello Spettacolo e dello Sport Professionistico

2 Afam – Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica.

3 Miur – Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca.

ugotavljali trend izobraževanja in usposabljanja opernih pevcev v letih 2000–2010.

Za študij opernega petja je v Italiji na voljo kar 58 glasbenih konservatorijev, 21 akreditiranih institucij za poučevanje opernega petja ter 178 drugih glasbeno-opernih šol.

Tabela 1: Število študentov opernega petja na konservatorijih glede na študijsko leto in spol

Štud. leto	Število vpisanih študentov v razrede opernega petja na konservatorijih		
	Moški	Ženske	Skupno
1999/2000	797	1606	2403
2000/2001	834	1603	2437
2001/2002	820	1659	2479
2002/2003	819	1670	2489
2003/2004	881	1756	2637
2004/2005	837	1802	2639
2005/2006	801	1912	2713
2006/2007	843	1902	2745
2007/2008	803	1835	2638
2008/2009	825	1923	2748
2009/2010	908	1979	2887

Vir: Afam in Miur, 2010.

Iz podatkov razberemo, da se za študij opernega petja v večji meri odločajo ženske. Razmerje je približno 1 : 2,5. Ne glede na spol, se v obdobju med letoma 2000 in 2010 kaže pozitiven trend naraščanja vpisanih študentov na konservatorije, iz česar lahko sklepamo o porastu zanimanja za poklic opernega petja.

Tabela 2: Število tujih študentov opernega petja na konservatorijih glede na študijsko leto in spol

Štud. leto	Število tujih študentov vpisanih v razrede opernega petja			
	Moški	Ženske	Skupno tuji študenti	Skupno tuji in domači študenti
2006/2007	163	317	480	2745
2007/2008	186	345	531	2638
2008/2009	217	380	597	2748
2009/2010	223	388	611	2887

Vir: Afam in Miur, 2010.

Na splošno ugotavljamo sorazmerno velik delež tujih študentov, ki študirajo operno petje na italijanskih konservatorijih. V študijskem letu 2006/07 jih je bilo 17,5 %, v 2009/10 pa že dobra petina (21,2 %). Ugotavljamo pozitiven trend priliva tujih študentov. Razlog za pozitiven trend priliva tujih študentov bi lahko bila večstoletna tradicija opernega petja v Italiji. Ob tem pa analitiki ugotavljajo, da število vpisanih negativno vpliva na kakovost glasbene produkcije. Posledice se kažejo v porastu brezposelnosti med opernimi pevci. Dodatna oteževalna okoliščina pri tem so lahko pomanjkljiva znanja ter slabe razmere v gospodarstvu in politiki. Subvencije za operno produkcijo se namreč pridobivajo predvsem iz državnih skladov (64 %), manj iz skladov regij (28 %), še skromnejši pa je priliv iz zasebnega sektorja, le 8 % (Cavazzoni, 2010).

Italijanska operna produkcija je na neki način odraz širšega družbenega stanja v državi, saj je soodvisna od mnogo družbenih akterjev. Strokovnjaki ugotavljajo, da se mora operni svet povezati z gospodarstvom ter družbenim in kulturnim okoljem tudi za ceno omejevanja (Bourdieu, 1966/67) in na ta način zadostiti »potrebi /.../ po razumevanju členitve med kulturo in družbo, med simboličnim in cenanim, saj upošteva tako neodvisnost produkcijskih področij in tega kar neodvisnost prinaša kot tudi odnose med notranjim delovanjem področij in družbenim prostorom v katerega so vključena« (Boschetti, 2003, str. 53).

Italijansko operno produkcijo smo raziskovali tudi v okviru družbenega konteksta oziroma geografskih območij. Ugotovili smo, da so osrednja območja najbolj poznanih opernih hiš in opernih festivalov Milano, Rim, Firenze, Benetke, Genova, Torino, Neapelj in Verona. V manjši meri pa tudi Palermo, Trst in Bari. To so tudi osrednja središča produkcije operne glasbe.

Zanimivi so statistični podatki za leto 2009/10, ki nazorno orišejo polje glasbene umetnosti v Italiji. V Italiji je okrog 43.000 glasbeno-scenskih prizorišč. Od tega je kar 1180 kulturnih ustanov, 28 opernih hiš, 14 operno-simfoničnih koncertnih dvoran ter 71 dvoran za gledališko in operno dejavnost. Za operno produkcijo skrbi 104 agencij. K porastu operne produkcije pripomorejo tudi operni festivali, po katerih je Italija znana. V operni sezoni 2009/10 jih je bilo kar 23 pomembnejših. Iz navedenega orisa razberemo močno zasidranost kulture in operne produkcije v Italiji.

Izobraževanje in usposobljenost opernih pevcev

V Italiji obstajata dva različna načina izobraževanja in usposabljanja za poklic opernega pevca: izobraževanje v ustanovah (formalno izobraževanje) in individualno izobraževanje oziroma izobraževanje z zasebnim učiteljem.

Izobraževanje za poklic opernega pevca smo raziskovali v kontekstu vseživljenjskega učenja. Pri učenju petja gre namreč za proces, ki ga ni mogoče omejiti samo na krajše obdobje intenzivnega šolanja, kot je izobraževanje na konservatoriju. Petje je povezano s stalnim učenjem v okviru profesionalnega razvoja vsakega posameznika.

Potrebo po vseživljenjskem učenju opernega petja razberemo iz naslednje izjave⁴:

/.../ In potem čez celo kariero ... našega inštrumenta ne moremo kontrolirati neposredno ... ker nimamo realne percepcije zvoka, ki ga produciramo ... smo vezani na zunanje uho ... rabimo nekoga, osebo, ki nam lahko v tem smislu pomaga in nas opozori /.../ vedno, čez celo kariero. Tudi zaradi tega, ker glas zori s časom ... naletimo na nove težave ... potrebujemo redno in stalno kontrolo. To je študij, ki se nikoli ne konča (27-letna sopranistka iz Trsta).

V raziskavi ugotavljamo nekatera odstopanja vsebin izobraževanja na konservatoriju od poklicnih zahtev opernega petja. Vključeni v raziskavo ocenjujejo, da v času izobraževanja študent večinoma ne razvije potrebnih zmožnosti za opravljanje poklica opernega pevca. Kažejo se tudi neskladja med pridobljenimi znanji in finančno naložbo v času študija ter znanji, ki so potrebna za opravljanje poklica. Mazzoli (2005) ugotavlja, da bi vzrok za navedeno dihotomijo lahko iskali v nesorazmerni rasti števila konservatorijev, akreditiranih institucij in drugih zavodov za izobraževanje opernih pevcev, glede na potrebe trga dela. Neizogibna posledica prekomernega izobraževanja glasbenikov je zmanjšanje kakovosti in nazadovanje opernega petja ter izguba konkurenčnosti na selektivnih izborih in avdicijah (prav tam).

⁴ Vse izjave, zapisane kot transkripcija posnetega intervjuja, so prevedene iz italijanščine v slovenščino. Označba treh pikic nakazuje premor med govorom, znak /.../ pa, da je zapis del daljšega izseka iz intervjuja.

Na vprašanje, ali jim je konservatorij dal zadostno znanje za opravljanje poklica opernega pevca, intervjuvanci odgovarjajo:

/.../ Na žalost, ne. Neka splošna znanja, ampak ne to, kar je potrebno za opravljanje poklica. Po zaključenem konservatoriju nisem bila profesionalno »oblikovana« kot operna pevka. Pridobila sem diplomo, na kateri je pisalo »diplomirani operni pevec«, ampak stati na odru je nekaj drugega ... (43-letna sopranistka iz Milana).

Konservatorij ne funkcionira ... Tudi če naletiš na najboljšega učitelja petja na svetu in se vidita od novembra do junija le eno uro na teden, da ne štejemo vmes božičnih in velikonočnih praznikov, in imaš 4 ure zgodovine glasbe, 4 ure scenske umetnosti in vse druge raznorazne neumnosti, je logično, da te niti najboljši profesor na svetu ne bo naučil nič (40-letna sopranistka iz Trenta).

Recimo ... ni konservatorij tisti, ki ne opravlja svoje funkcije, ampak profesorji ne opravljajo svojih dolžnosti (46-letni baritonist iz Vicenze).

Poleg tega moram reči, da so bile lekcije vedno opravljene zelo na hitro, zelo površno in časovno omejeno ... (39-letna mezzosopranistka iz Firenc).

Izkušnje z izobraževanjem na konservatoriju so tudi pozitivne:

Moja izkušnja je odlična ... konservatorij mi je dal veliko /.../ Profesor mi je veliko povedal o petju in opernih solistih. Verjel je tudi v moj uspeh /.../ Dal mi je znanje, kako obvladati oder in kako nastopati /.../ Še danes je moj profesor petja (45-letni basist iz Brescie).

Intervjuvanci so, glede na izkušnje, kritično ocenjevali vsebinsko zasnovano študija. Iz konkretnih opisov razberemo, katerih znanj v času študija niso mogli pridobiti v zadostni meri. Pogrešajo znanja o anatomiji, predvsem pa vedenja o delovanju in boleznih glasilk.

Izjava 43-letne sopranistke:

Na konservatoriju nam ni nihče razložil, kaj so glasilke. Nismo imeli nobenega srečanja s foniatrom ali otolaringologom. Pogrešamo predmet o anatomiji ... Mi pevci imamo že smolo s tem, da ne vidimo svojega pevskega organa. Ne vem, ali je na vseh konservatorijih tako, ampak nihče mi ni pokazal, kako delujejo zdrave glasilke.

Prepogosto opažamo premalo znanja o govornem aparatu in njegovi kompleksni uporabi. Ponavljanje napak pripelje do trajnih poškodb (43-letni baritonist iz Vicenze).

Velik primanjkljaj znanja opažajo na področju obvladovanja odra. V času študija dobijo premalo praktičnih izkušenj o sodelovanju z orkestrom, dirigentom

in režiserjem. Omenjajo potrebo po povezovanju predmetov in skupnem delu profesorjev in študentov.

Primer izjave:

./.../ kar je pa najbolj bistveno ... niso nas usposobili za tiste stvari, s katerimi se soočiš na odru ./.../ nikoli niso obravnavali petja celostno ... med uro scenske umetnosti si recitiral, med uro petja naj bi pel ... ni pa bilo nekega povezovanja med obema predmetoma. Nismo imeli priložnosti odpeti vloge z dirigentom in orkestrom. Nikoli se nismo srečali z režiserjem ... Po končanem študiju ne moreš stopiti na oder ... 3000 ljudi pred tabo ... ne. Manjka priprava na poklic ... dobiš vsega po malem ./.../ Vsega skupaj je premalo, da lahko stopiš na oder in da vse steče gladko (43-letna sopranistka iz Milana).

Intervjuvanci izpostavljajo primanjkljaje znanj tudi na področju izvajanja solističnih opernih vlog. Študijski programi ne vključujejo vsebin o interpretaciji in oblikovanju solističnih vlog. Predlagajo, da se študijski programi nadgradijo s praktičnim izobraževanjem o obvladovanju opernega odra in aktivnem sodelovanju v glasbenih produkcijah. Študentom bi bilo potrebno zagotoviti javne nastope kot obliko praktičnega izvajanja opernih vlog tudi pod mentorstvom uveljavljenih opernih pevcev solistov.

Iz naslednje izjave razberemo osebne stiske, ki niso tako redek pojav med opernimi pevci:

./.../ po tem, ko sem diplomirala ... leto kasneje sem pela Susanno ... grem na avdicijo z dvema arijama ... produkcija se začne ... jaz prepričana, da znam vlogo ./.../ sem se na odru v hipu izgubila ... nisem več vedela, kje sem, kdo sem in od kod prihajam ... tri tedne sem preživela, jokajoč ... počutila sem se kot invalid ... bilo mi je zelo nerodno. Če vprašan diplomiranega pevcu na konservatoriju, ali ima naštudirano eno celo opero v času študija, je odgovor pogostokrat: »Ne, komajda podrobno naštudiram eno arijo.« ./.../ V času študija bi morali študirati cele vloge, izvesti bi morali duete, tercete, kvartete. ./.../ Po moji Susanni ... sem potrebovala precej časa, preden sem pridobila samozaupanje, se znebila travme in občutka negotovosti (40-letna sopranistka iz Trenta).

Posodobiti bi bilo potrebno tudi didaktiko poučevanja opernega petja, predvsem pristope poučevanja in vsebino. Poučevati bi morali profesorji, ki imajo izkušnje z opernim petjem na opernih prizoriščih. Tudi sicer bi bilo potrebno aktivne operne pevce v večji meri vključiti v izobraževalni proces na vseh področjih študija opernega petja. Z nadaljnjimi raziskavami bi bilo potrebno ugotoviti, ali nakazane posodobitve vplivajo na manjši osip študentov opernega petja.

Udeleženi v raziskavi ocenjujejo, da je profesor pomemben dejavnik kakovosti študija, zato bi bilo potrebno izboru in usposobljenosti kadra nameniti posebno skrb.

Navajamo stališče 46-letnega baritonista iz Vicenze:

/.../ Mislim, da bi bilo potrebno za izboljšanje te situacije ustanoviti komisije, ki bi izbirale profesorje za poučevanje. Ko se poučuje petje, se dela z glasom ... s telesom ene osebe ... Pri petju se dela na telesu ene osebe in se torej lahko naredijo trajne poškodbe /.../ Kdor poučuje petje, mora vedeti, kako poučevati. Zavedati se mora, kakšne so lahko posledice nestrokovnega dela /.../ večina opernih pevcev, ki izstopi iz konservatorija, nima postavljenega glasu. To ni stvar samo teorije, ampak prakse ... med teorijo in prakso je velik razkorak.

Na podlagi pridobljenih podatkov v raziskavi potrdimo ugotovitve Katza (2006), da institucionalno izobraževanje samo po sebi ni zadosten pogoj za uspešno opravljanje poklica opernega petja. V naši raziskavi se je pokazalo, da je večina intervjuvancev, ki so se poklicno usposabljali na konservatorijih, istočasno iskala možnosti za vzporedni študij z zasebnimi učitelji. Te alternativne oblike študija so bile najpogosteje izvedene v obliki zasebnih lekcij, delavnic, izpopolnjevalnih tečajev in t. i. master classov. Sicer pa master classe izvajajo tudi v okviru institucij, ki izobražujejo za poklic opernega pevca. Predstavljajo obliko vseživljenjskega učenja, izvajajo pa jih tudi isti učitelji, ki poučujejo na konservatorijih.

Alternativne oblike izobraževanja so običajno časovno omejene, plačljive in v večji meri osredotočene na nadaljnje razvijanje vokalne tehnike in interpretacije posameznih opernih vlog. Kandidati se jih poslužujejo takrat, ko želijo doseči nove cilje in strokovno napredovati.

V raziskavi je zanimiva ugotovitev, da je velika ponudba različnih oblik individualnih izobraževanj izničila njihov realni učinek. Intervjuvanci ocenjujejo, da so tovrstni tečaji imeli za njihovo napredovanje v profesionalnem razvoju le obrobni pomen. Čeprav so skoraj vsi intervjuvanci obiskovali te vrste izobraževanj, ugotavljajo, da so pridobili le malo novih izkušenj in znanj za vstop na trg dela.

Pogosto se med intervjuvanci zasluži razočaranje nad finančno naložbo, ki ni privedla do zelenih rezultatov. Glede na izjave intervjuvancev, smo ugotovili, da zasebni učitelj ne razrešuje vseh izzivov, ki izhajajo iz pomanjkljivega formalnega izobraževanja. Kljub izobraževanju se operni pevec težko vključi na trg dela.

Pokazalo se je, da pevci ne obiskujejo tečajev petja toliko zaradi želje po izobraževanju, saj naj bi imeli tečajniki že dobro vokalno tehniko, temveč predvsem v upanju, da si bodo na ta način odprli možnosti za nova sodelovanja.

Težava je predvsem v tem, da tako majhen delovni trg sprejme le majhno število novih opernih pevcev.

Pričakovanje sopranistke do profesorjeve vloge:

Za profesionalnega opernega pevca je profesor petja pomembna opora, na katero se nasloni predvsem na začetku kariere. Ne samo zaradi usposabljanja, ampak tudi zaradi pomoči pri odločitvah ... je oseba, ki naj bi poznala to profesionalno okolje /.../ ponudijo ti določeno operno vlogo ... »Jo lahko odpojem?« ... »Je primerna mojim glasovnim sposobnostim?« ... in profesor ti svetuje /.../ odločitve, glede agencije, ki te bo zastopala ... glede repertoarja, tudi odločitve glede gledališča ... ko ti reče: »Po moje, tista oseba ... bolje bi bilo, da se obrneš na katero drugo osebo ...« (27-letna sopranistka iz Trsta).

Iz mnenj intervjuvancev ugotavljamo, da individualno izobraževanje samo po sebi ne prinese opaznega dviga kakovosti petja, ampak znatno pripomore k izgrajevanju socialnih mrež za verjetnejši vstop v svet opere. Za opernega pevca začetnika je največja težava, kako začeti z dejavnostjo (Lachman, 1988). Prav tako se je pevcem težko prebiti skozi množico razpisov in avdicij (Menger, 1999). Uspeh je že dobiti pravo agencijo, ki bo pomagala pevcu pri pridobivanju vlog.

V raziskavi so intervjuvanci to začetno fazo preboja v svet opere opisovali kot zmedeno, nepredvidljivo in brez splošnih pravil. Najpogosteje omenjajo, da so to fazo prešli po naključju, ko so bili v pravem trenutku na pravem mestu. Becker (1998) omenja, da se začetno uveljavljanje opernih pevcev izvaja v procesu, skozi etape, ki pa jih na zunaj prepoznavamo kot neke vrste zgodbe o uspehu.

Nakazujejo se potrebe po razvoju izobraževanja opernih pevcev v smeri doseganja odličnosti in odkrivanju talentov ter obvladovanju marketinga in procesov vstopanja opernih pevcev na trg dela.

Učitelj kot dejavnik poklicnega razvoja opernega pevca

Učitelj petja je pomemben dejavnik v poklicnem razvoju opernega pevca. Z analizo odgovorov vključenih v raziskavo smo želeli opredeliti usposobljenost učitelja ter opisati značilnosti odnosa, ki se razvije med učiteljem in študentom.

Kot ugotavlja Strauss, ima odnos učitelj – študent značilnosti odnosa med mentorjem in varovancem. Pri treningu trener vodi varovanca čez vrsto stopenj v procesu napredovanja, v katerem pa ni čisto jasnega zaporedja faz razvoja, niti prehajanja med njimi. Zato se varovanec v zaupanju do mentorja prepusti njegovemu vodenju (Strauss, 1959). Dogovor med solopevcem in njegovim učiteljem je neformalen in časovno vnaprej težko opredeljen. Temelji na vzajemnem zaupanju. V tem odnosu mentor da gojencu na razpolago svoje znanje in čas (Melucci, Neresini 1994).

O tem govorijo tudi naslednje izjave:

Dober profesor petja je tisti, ki ti prenese svoje znanje in izkušnje ... tehniko in ti pomaga najti lastno pot. Dober profesor petja mora predvsem razumeti in poznati študenta ... koga poučuje ... pogostokrat pa profesor poučuje le »svojo« tehniko. Ampak ... ne obstaja tehnika ... obstajajo pevci in vsak pevec ima svojo tehniko ... vsak pevec ima svoje probleme, svoje težave, ki mu jih mora profesor petja znati razrešiti. Z vsakim pevcem je treba torej delati na drugačen način /.../ dober profesor je tisti, ki razume težave pevca ... razume njegovo osebnost /.../ pevci smo najprej osebe, šele potem pevci ... glas izraža tudi osebnost (52-letni profesor petja iz Trevisa).

Profesor petja mora imeti dve značilnosti: »glasbeno uho«, da zna ločiti dobro in slabo postavljen glas /.../ in biti mora pošten in iskren /.../ Dober profesor tudi ve, kaj študent zmore in do kod lahko študenta pripelje (62-letni strokovnjak za operno petje iz Benetk).

Dejavniki tveganja se lahko vzpostavijo že na samem začetku šolanja, pri izbiri učitelja za študenta. Ta problematika je še posebej aktualna v konservatorijih, kjer so študentom vnaprej dodeljeni učitelji petja. Morda se rešitev nakazuje v uvajalnem obdobju, saj se pomena sprejemanja drug drugega zavedajo študentje in profesorji:

Profesor petja postane ... kot mati, kot oče ... v smislu ... profesor mora zelo dobro poznati svojega učenca ... v dobrem in v slabem ... mora ga spoštovati kot osebo /.../ Tudi študent mora imeti zaupanje v profesorja petja ... pri tem je potrebno imeti tudi srečo, da se profesor in študent ujameta (32-letna sopranistka iz Genove).

Če razumeš psihologijo osebe, njen značaj, lažje delaš ... potrebno je vzpostaviti komunikacijo in zaupanje ... tako te profesor lahko usmerja, ko naletiš na težave, ki jih prinaša ta poklic. (52-letni profesor petja iz Trevisa).

Iz intervjujev je razvidno, da so intervjuvanci izkušnje in znanja pridobivali tudi skozi prakso, s petjem na odru. Oder so poimenovali »najboljši učitelj«. Od tod tudi izvira prepričanje, da je trdo delo sestavni del izobraževanja, ob katerem se pevec nauči sprejemati poraze in obvladovati samozadostnost. Pri tem pa je pomembno spoznanje, da si pevci kariero gradijo počasi. Kot ugotavlja Menger (1999), je opera je netipično okolje, ki ima veliko posebnosti in pravil, ki so za vsakega drugačna.

Sklepne ugotovitve

Operna umetnost in izobraževanje opernih pevcev predstavljata obliko kulturnega kapitala, kot ga opredeljuje Bourdieu (2003) na ravni utelešenega, institucionaliziranega in materializiranega stanja. Na tej predpostavki smo kontekst raziskave definirali v okviru opernega polja, za katero je značilnih mnogo opernih prizorišč in festivalov, kulturnih ustanov ter konservatorijev in drugih zavodov za izobraževanje opernih pevcev. Slednje morda vpliva na zanimanje za študij opernega petja v Italiji. Ugotovili smo trend naraščanja števila vpisanih študentov med letoma 2000 in 2010. Med vpisanimi je sorazmerno velik delež tujih študentov (leta 2010 dobra petina).

Izobraževanje za poklic opernega pevca je potrebno raziskovati v kontekstu vseživljenjskega učenja. Tudi po zaključku formalnega izobraževanja pevec ob sebi potrebuje »zunanje uho«, ki mu približa realno zaznavo lastnega petja oziroma zvena glasu. Proces učenja petja se ne da omejiti niti na obdobje intenzivnega šolanja niti na druge oblike izpopolnjevanja, kot je učenje z zasebnim učiteljem. V okviru raziskave, v katero je bilo vključenih trideset opernih pevcev, profesorjev in drugih strokovnjakov za operno petje, smo značilne izzive formiranja opernih pevcev spoznavali celostno, skozi razumevanje stališč in motivov vključenih v raziskavo.

Splošna ugotovitev raziskave je, da v času izobraževanja študent ne razvije vseh potrebnih zmožnosti za vstop na trg dela in opravljanje poklica opernega pevca. Neskladja se kažejo tudi v razmerju med rezultati in finančno naložbo v študij. Vzroke za omenjeno ugotovitev lahko iščemo na vsebinski in izvedbeni ravni študija. Študijski programi bi morali v večji meri vključevati:

- vsebine o anatomiji, predvsem pa vsebine o delovanju in boleznih glasilk,
- praktična znanja o gledališki igri in obvladovanju odra,
- študij o interpretaciji in oblikovanju solističnih vlog ter študij celovitih opernih vlog z izvedbo na odru,
- javne nastope kot obliko praktičnega izvajanja opernih vlog pod mentorstvom uveljavljenih in aktivnih opernih pevcev solistov,
- vsebine o marketingu in delovanju trga dela na področju operne produkcije.

Ob tem se nakazuje potreba po nadaljnjem razvoju didaktike opernega petja, predvsem na ravni prenosa znanja pri učenju s posnemanjem in na ravni verbalne komunikacije z upoštevanjem značilnega odnosa med profesorjem in študentom. Petje bi morali poučevati habilitirani profesorji, ki so tudi aktivni operni pevci. V postopku dodeljevanja študentov bi bilo potrebno upoštevati skladnost vokalnih značajev in temperamentov učitelja in študenta. Na izvedbeni ravni se kažejo potrebe po povezovanju področij in timskem delu profesorjev pri spoznavanju opere kot celovite, glasbeno-dramske predstave.

Preoblikovati bi bilo potrebno vlogo in pomen neformalnih oblik izobraževanja. Kandidati se za te oblike izobraževanja pogosto odločajo zaradi želje po izgrajevanju socialnih mrež za verjetnejši vstop v svet opere. Ta motiv je še posebej izrazit pri pevcih začetnikih. Smiselno bi bilo razmisliti o organiziranju pevskih združenj, ki bi nudili oporo pevcem pri njihovem vstopanju na trg dela.

Študija je pokazala, da je opera in operno petje izrazito netipično študijsko in poklicno okolje, ki zahteva posebno obravnavo tudi z namenom zagotavljanja profesionalnosti in etičnosti izobraževanja. Od vseh udeležencev izobraževanja se pričakuje odgovorno ravnanje za ohranjanje zdravja in zaščito pevskih organov pred poškodbami.

Rezultati raziskave so izhodišče za razmislek o nadaljnjem razvoju izobraževanja opernih pevcev in ureditvi statusa poklica opernega pevca v Italiji. Raziskava tudi nudi izhodišča za primerjalno študijo opernega polja z drugimi državami oziroma kulturnimi okolji. Posebnostim izobraževanja in poklica opernega pevca je potrebno prisluhniti in se nanje zavzeto odzvati.

Literatura

- Becker, H. S. (1998): *Tricks of the Trade: How to Think About Your Research While You're Doing It*. Chicago: University of Chicago Press.
- Becker, H. S. (2012): *I mondi dell'arte*. Bologna: Il Mulino.
- Boschetti, A. (2003): *La rivoluzione simbolica di Pierre Bourdieu*. Venezia: Marsilia.
- Bourdieu, P. (1966/67): Champ intellectuel et projet créateur. *Les Temps Modernes*, zv. 22, str. 865-906.
- Bourdieu, P. (1986): The Forms of Capital, in J.G. Richardson (ur.), *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. New York-Westport-London: Greenwood Press. Str. 241-258.
- Bourdieu, P. (2003): *Per una teoria della pratica*. Milano: Raffaello Cortina.
- Bourdieu, P. (2005a): *Il senso pratico*. Roma: Armando.
- Bourdieu, P. (2005b): *Le regole dell'arte*. Milano: Il Saggiatore.
- Cavazzoni, F. (2010): Fondazioni lirico-sinfoniche. Una riforma senza gloria (ma necessaria). *Il Focus*, št. 160.
- Dović, M. (2003): Bourdieujeva radikalna vizija umetnostnega in literarnega polja. *Sodobnost*, let. 67, št. 10, str. 1293-1306.
- Flick, U. (1998): *An Introduction to Qualitative Research*. Sage Publication, Inc.
- Frederickson, J., Rooney, J. F. (1990): How the Music Occupation Failed to Become a Profession. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, let. 21, št. 2, str. 189-206.

- Freidson, E. (2001): *Professionalismo. La terza logica*. Bari: Dedalo.
- Katz, S. (2006): Quand savoir faire c'est savoir être. L'élève comédien et l'épreuve de la perception professionnelle de son corps, in G. Mauger (ur.), *L'accès à la vie d'artiste. Sélection et consécration artistiques*. Broissieux: Bellecombe-en-Bauges, Éditions du Croquant, coll. "Champ social". Str. 49-70.
- Kotnik, V. (2012): *Operno občinstvo v Ljubljani. Vzpon in padec neke urbane socializacije v letih 1660-2010*. Koper: Zgodovinsko društvo za južno Primorsko Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče. Univerzitetna založba Annales.
- Kotnik, V. (2005): *Antropologija opere*. Pomen idej o operi za razumevanje opernega fenomena in imaginarija. Koper: Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče, Zgodovinsko društvo za južno Primorsko.
- Lachman, R. (1988): Graffiti as Career and Ideology. "American Journal of Sociology". Zv. 94(2). Str. 229-250.
- Mazzoli, G. (2005): *Lavoro & Musica*. Milano: Franco Angeli.
- Melucci, A., Neresini, F. (1994): Creatività e contesti: relazioni e istituzioni. In Melucci Alberto (a cura di): *Creatività, miti, discorsi, processi*. Milano: Feltrinelli. Str. 191-205.
- Menger, P. M. (1999): Artistic labour markets and careers. *Annual Review of Sociology*, zv. 25, str. 541-574.
- Strauss, A. (1959): *Mirrors and Masks: The Search for Identity*. Glencoe (Illinois). Free Press of Glencoe.
- Vogrinc, J. (2008): *Kvalitativno raziskovanje na pedagoškem področju*. Ljubljana: Pedagoška fakulteta.