



01

# glasba v ŠOLI IN VRTCU

glasba v šoli in vrtcu | letnik XXI | 2018 | ISSN 1854-9721 | številka 1

## Uvodnik

**Franc Križnar** 1 Uvodnik

## Raziskave

- Bojana Kralj** 3 Analiza notnih prilog revije Glasba v šoli (in vrtcu) ter uporaba skladb v učnem procesu
- Cecilija Oblonšek** 12 Vloga obredne glasbe, kot jo razumeva Katoliška cerkev, in njeno mesto v družbi
- Ana Tina Jurgec** 18 Vloga ter sodelovanje staršev pri izobraževanju glasbeno in plesno talentiranih otrok

## Iz prakse v prakso

- Inge Breznik, Mihela Jagodic, Maša Medved** 25 Petje za boljše zdravje
- Inge Breznik** 28 Zbori v slovenskem vzgojno-izobraževalnem sistemu
- Jakob Šega** 30 Je glasba tišina, je tišina glasba?

## Ocene

- Franc Križnar** 32 Henrik Neubauer: *Slovenske opere: od Belina do Desetega brata*
- 34 Dina Bušič: *Zadrski komorni orkester: 30 let združenja in 55 let delovanja*
- 36 (Ur.) Katarina Tomašević: *Prispevki za kulturo spomina: Davorin Jenko (1835-1914)*
- 40 Mitja Reichenberg: *Filmska glasba*

## Poročila

**Franc Križnar** 43 65. Ljubljana Festival (2017)

## Notna priloga

**Mateja Jelenc Arnšek**



## Uvodnik

### Glasba v šoli in vrtcu

Revija za glasbene dejavnosti v vrtcu, za glasbeni pouk v osnovnih, srednjih in glasbenih šolah ter za zborovstvo, številka 1, letnik XXI, 2018 | ISSN 1854-9721

**Izdajatelj in založnik:** Zavod RS za šolstvo, Poljanska cesta 28, 1000 Ljubljana, tel. 01/300 51 00, faks 01/300 51 99 | **Predstavniki:** dr. Vinko Logaj | **Uredništvo:** dr. Franc Križnar (odgovorni urednik), dr. Bogdana Borota, dr. Inge Breznik, Tomaž Habe, dr. Barbara Sicherl Kafol, dr. Veronika Šarec, dr. Jernej Weiss, Črt Sojar Voglar, dr. Dimitrije Bužarovski, dr. Irena Miholič, 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:** Tina Sovič | **Prevod povzetkov v angleščino:** Ensitra prevajanje, Brigita Vogrinec s.p. | **Oblikovanje:** Anže Škerjanec | **Računalniški prelom:** Design Demšar d.o.o. | **Tisk:** Eurograf d.o.o. | **Naklada:** 470 izvodov

**Letna naročnina** (3 številke): 35,00 € za šole in ustanove; 26,25 € za fizične osebe; cena posamezne številke v prosti prodaji je 13,00 €. V cenah je vključen DDV.

© **Zavod Republike Slovenije za šolstvo, 2018** | Vse pravice pridržane. Brez založnikovega pisnega dovoljenja ni dovoljeno nobenega dela te revije na kakršenkoli način reproducirati, kopirati ali kako drugače razširjati. Ta prepoved se nanaša tako na mehanske oblike reprodukcije (fotokopiranje) kot na elektronske (snemanje ali prepisovanje na kakršenkoli pomnilniški medij).

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

Z zaključenim jubilejnim 20. letnikom (2017) smo sklenili skoraj 25-letni cikel (1995 →) izhajanja naše revije, neke vrste neposredne nadaljevalke legendarne Grlice (1953–1988). Zdaj in z nami so seveda cilji in zahteve povsem drugi, v skladu z vsem, vseslovenskim (glasbenim) šolskim sistemom namenjeni neke vrste »podporni« literaturi: od besed do not. In seveda še vedno za zdaj precej razširjeni, poglobljeni ali morda celo bolj izostreni pogledi v celotno piramido slovenskega glasbenega šolstva.

Pred nami je torej nov cikel 21. letnika. Ta bo zmanjšan na le še tri številke s prav tako nekaj zmanjšanim obsegom. Eden vzrokov je lahko tudi padanje števila naročnikov, ki še kar traja. Pri tem pa ostaja tradicionalna Notna priloga z objavo otroških in mladinskih zborov in morda še česa, neokrnjena: tako po številu prilog (3) v letniku kot po obsegu. Očitno so od predvidenih bralcev in odjemalcev to le zborovodje. Ti so še najbolj dojeli poanto našega poslanstva: med številnimi glasbenimi lepotami, ki jih predstavljamo v reviji, je očitno ostala na prvem mestu prav glasba, notni zapisi in uglasbitve prav tako zanimivih besedil, tistih, ki so lahko tudi v dandanašnjem času še aktualna in sodobna sporočila zdaj že po kar dveh umetnostnih zvrsteh: glasbeni in književni.

Tokratni prispevki se v raziskavah dotikajo še dela naše preteklosti, saj prav po izsledkih pogledamo v dosedanjo bero naših Notnih prilog (1995–2017), se dotaknemo pregleda obredne glasbe skozi razumevanje Katoliške cerkve in po dolgem času predstavljamo stanje in vlogo baleta in plesa v neposredni povezavi z glasbo (na ravni osnovnega glasbenega šolstva). Kar trije prispevki v rubriki iz prakse v prakso pričajo, da se vedno bolj zavedamo vloge in pomena naše revije za naše neposredne razširjevalce in uporabnike. To so v prvi vrsti naši glasbeni pedagogi, ki jim tudi na ta (teoretičen) način želimo priti kar najbolj nasproti. Po nekaterih ustaljenih rubrikah (ocene in poročila) je tu še tako opevana Notna priloga. Ta v klavirskih spremljavah nekaterih (zborovskih) pesmi prinaša prispevek prav ene od učiteljic glasbene umetnosti in zborovodkinje Mateje Jelenc Arnšek v osnovni šoli. Tako smo tokrat obrnili avtorsko ost in objavljamo izsledke iz praktičnih vrste glasbene vzgoje.



Raziskave





# Analiza notnih prilog revije Glasba v šoli (in vrtcu) ter uporaba skladb v učnem procesu

## Izveček

Revija *Glasba v šoli in vrtcu* ob dvajsetletnici izhajanja ohranja notno prilogo, namenjeno različnim pevskim zasedbam. Objave zborovskih in instrumentalnih skladb bogatijo in dopolnjujejo letno načrtovanje programov za različne zasedbe pevskih zborov, izbirnih predmetov, pouka glasbe in glasbene umetnosti ter drugih interesnih dejavnosti. Z analizo notnih prilog poudarjamo objavo zborovskih skladb, število skladateljev in uporabo glasbenih in literarnih izhodišč pri komponiranju skladb.

**Ključne besede:** notna priloga, zborovska skladba, pevski zbor, skladatelj

## Uvod

Revija *Glasba v šoli*, kasneje preimenovana v revijo *Glasba v šoli in vrtcu*, je namenjena vzgojiteljem in učiteljem v vrtcih, osnovnih, srednjih in glasbenih šolah ter zborovodjem. Izdaja jo Zavod Republike Slovenije za šolstvo v Ljubljani.

*Analysis of Song Sheets for the Magazine Glasba v šoli in vrtcu («Music in School and Preschool») and the Use of Songs in the Education Process*

## Abstract

The 20th edition of the magazine *Glasba v šoli in vrtcu* includes song sheets intended for different types of choirs. The publishing of choral and instrumental compositions enrich and complement the annual planning of programs for various choirs, elective subjects, music and musical art classes, and other extracurricular activities. By analysing the song sheets, a greater emphasis is put on the publications of choral compositions, the number of composers and the use of musical and literary premises in song composition.

**Keywords:** song sheet, choral composition, choir, composer

Začetek in pobuda za nastanek prve številke revije sega v leto 1995. Povod za izdajo nove glasbene revije je bila večletna prekinitev oz. konec izhajanja revije *Grlica* (leta 1983), katere zadnji urednik je bil skladatelj Jakob Jež. Po nekajletnem premoru je nastala revija *Glasba v šoli* z notno prilogo, ki je nadomestila

prej omenjeno revijo, ki je bila »stična točka« med revijo Grlica in novonastalo revijo.

Prva glavna urednica je bila mag. Milka Ajtnik, uredniški odbor pa so sestavljali dr. Breda Oblak, dr. Albinca Pesek, dr. Mirko Slosar in skladatelj Jakob Jež. Poleg njih so bili še odgovorni uredniki za posamezna področja: mag. Ivan Vrbančič (glasba v šoli), dr. Dimitrij Beuermann (glasbeno šolstvo) in dr. Dragica Žvar (zborovodstvo). Omenjeni uredniki so bili tudi svetovalci na Zavodu za šolstvo.

Strokovna revija Glasba v šoli (in vrtcu) je imela in ima poleg knjižnega dela tudi notno (glasbeno) prilogo, vpeto v revijo, kasneje pa kot samostojno prilogo k reviji. Priloga je vsebovala skladbe za pevske zборе (otroške in mladinske zборе) v osnovnih šolah, kasneje so bile objavljene tudi inštrumentalne skladbe, namenjene glasbenim šolam oz. učiteljem, ki so te skladbe izvajali pri pouku glasbe, ter tematske številke o vokalni tehniki in uvajanju Orffovega inštrumentarija v učni proces. Objavljene skladbe so vključevale dela skladateljev iz predvojnega in povojnega obdobja. Notne priloge so kaj kmalu prerasle v tematske sklope, ki so vključevali skladbe enega skladatelja, ali pa izbran tematski sklop. Skladatelji, katerih skladbe so bile objavljene v notnih prilogah, so bili in so še vključeni v Društvo slovenskih skladateljev. Poleg njih pa so objavljene skladbe tudi mlajše generacije skladateljev, ki šele vstopajo v glasbeno ustvarjalnost.

Posebno vlogo pri objavi skladb v notnih prilogah je imela dr. Dragica Žvar, ki je skrbela, da so bile skladbe primerne za izvajanje v otroških in mladinskih pevskih zborih osnovnih šol in v vrtcih. Vzpodbujala je skladatelje, da bi komponirali tudi nove skladbe za otroke, ki so »tako potrebne, tako zaželeni, a s tako malo odziva skladateljev, ki znajo komponirati za otroke« (Križnar, 2010, 17). V obdobju 2002 do 2008 je Žvarova prevzela tudi vlogo urednice revije. Pri tem ji je pomagal skladatelj Mitja Reichenberg, ki je kot pobudnik in urednik notne priloge spodbujal in vabil skladatelje, da so pisali skladbe za usmerjeno šolsko populacijo (Žvar, 2017).

Skladbe, objavljene v notnih prilogah, so še danes žive in dobrodošle učiteljem, vzgojiteljem in zborovodjem in ti jih vključujejo v svoje programe dela s pevskimi zbori. Tako se pojavljajo izvedbe na pevskih revijah, tekmovanjih, na različnih prireditvah na šolah in zunaj njih.

Oblakova meni, »da je uspešnost posameznega področja odvisna od posameznih zmožnosti in v tem primeru gre za specifične psihomotorične spretnosti, zaznave sposobnosti, poustvarjalno moč in senzibilnost ter seveda večno aktualno motiviranost in interes za delo s pevskimi zbori. Vse naštetu vpliva, da zborovsko petje dosega različne kvalitativne ravni. Segajo od formalnih poskusov, ki so odraz utečene nuje ali sinonim slovenske privrženosti petju in pesmi do najvišjih umetniških dosežkov, ki so deležni pomembnih priznanj doma ali na tujem« (Oblak, 1995, 25).

Učni načrt za pevski zbor (2002) opredeljuje pevski zbor kot interesno dejavnost, ki pevcem »posreduje posebne glasbene vrednote v šolskem in zunajšolskem prostoru ter razvija višjo raven estetske občutljivosti in odgovornosti do kulture okolja« (UN, 2002, 5). Učitelje v priporočilih spodbuja k pravi izbiri pesemskega programa, ki naj »zadovolji interese in potrebe pevcev« (UN, 2002, 10) ter cilje, naloge in namen zborovskega petja.

Prava izbira pesemskega programa omogoča pevcem razvoj glasbenih sposobnosti (melodične, ritmične, govorne sposobnosti), izbira besednih in glasbenih vsebin omogoča pevcem razvoj glasovnih in glasbenih sposobnosti (UN, 2002, 10). Skladatelj Tomaž Habe je mnenja, da »le živo muziciranje vodi otroka v globoko čustveno doživljanje glasbe« (Žvar, 2017, 55).

Učitelj glasbe s svojim strokovnim znanjem in vseživljenjskim učenjem in poučevanjem lahko skladbe, objavljene v notnih prilogah, vključuje v učni proces. Vzgojno-izobraževalna področja vključujejo dejavnosti glasbenega izvajanja, poslušanja glasbe, ustvarjanja glasbe in glasbena znanja. Učni načrti v osnovnih, srednjih in glasbenih šolah ter kurikulum za vrtce omogočajo učiteljem in vzgojiteljem avtonomnost izvedbe programov. Skladbe, objavljene v prilogah, so lahko dodatno učno gradivo za vključevanje v posamezne učne enote. Čeprav je bil prvoten namen objave skladb za pevske zборе, jih s pridom vključujemo tudi v učni proces pouka glasbe.

Habe trdi, da »zborovodja, ki sam išče in sestavlja pesemski program, pridobi večjo širino in možnosti pestrih interpretacij. Za zborovodjo je pomembno, da sam išče zvočno sliko notnega zapisa in se ne zgleduje po zvočni podobi izvedbe drugega zbora, naj ne ostaja ujetnik neke že slišane izvedbe, ki mogoče niti ni najboljša« (Žvar, 2013, 55).

Borota pa je mnenja, da je »posodabljanje pevskega repertoarja pokazatelj naše kompetentnosti in odgovornosti do negovanja in razvijanja glasbene umetnosti za otroke« (Borota, 2010, 7).

## Namen in cilji raziskave

Z analizo notnih prilog revije Glasba v šoli in vrtcu smo želeli pridobiti vpogled objavljenih skladb ob dvajsetletnici izhajanja revije, namenjenih za uporabo pri sestavi letnih programov za pevske zборе, pri vključevanju in dopolnjevanju letnih načrtov za pouk glasbe in glasbene umetnosti, izbirnih predmetov in drugih interesnih dejavnosti. Z raziskavo želimo ugotoviti, kolikšna je zastopanost skladateljev, število objavljenih skladb, uporaba glasbenih sredstev in izbira besedil za komponiranje skladb.

Na osnovi ciljev izpeljujemo naslednja raziskovalna vprašanja:

1. Kateri skladatelji so v prvem obdobju revije Glasba v šoli in v drugem obdobju revije Glasba v šoli in vrtcu v notnih prilogah objavili skladbe?



2. Katerim zborovskim sestavom so namenjene objavljene skladbe?
3. Katera glasbena in literarna izhodišča so uporabili skladatelji za komponiranje zborovskih skladb?

Za kvalitativno analizo notnih prilog revije Glasba v šoli in vrtcu sem uporabila vse notne priloge, ki so izšle v dvajsetih letih izhajanja revije. Analiza je bila narejena na enajstih letnikih notnih prilog revije Glasba v šoli, ki obsega 21 notnih prilog, in devetih letnikih notnih prilog revije Glasba v šoli in vrtcu, ki obsega 23 notnih prilog. Skupaj je v obdobju od 1995 do 2017 izhajanja revije izšlo 44 notnih prilog.

## Notne priloge revije Glasba v šoli v obdobju 1995–2006

Revija Glasba v šoli je začela izhajati konec leta 1995 in je bila namenjena za glasbeni pouk v osnovnih in srednjih šolah, v glasbeni šoli ter za zborovodstvo. Ob izidu revije je Mitja Gobec v reviji Naši zbori v rubriki Izšlo je ... v članku Glasba v šoli zapisal, da »bi lahko razširila svoje prizadevanje na predšolsko stopnjo, kjer se pravzaprav sistematična glasbena vzgoja že lahko začne« (Gobec, 1996, 23). Bil je mnenja, da se mora »krog avtorjev razširiti, še posebej na zborovodje iz slovenskih osnovnih in glasbenih šol ter iz Italije in Avstrije, kjer delujejo odlično izšolani slovenski glasbeni pedagogi« (Gobec, 1996, 24).

V tem letu je izšla le ena številka revije, notna priloga je bila vključena v matično revijo, kasneje pa kot samostojna priloga. V obdobju 1995 do 2006 so notne priloge izhajale skupaj s knjižnim delom revije kot enojna ali dvojna številka.

Vsebina notnih prilog kot samostojna priloga obsega: naslovno stran z osnovnimi podatki, v nadaljevanju pa predstavitev skladatelja, naslove skladb (brez uporabe kazala), sledijo notni zapisi skladb, vizitke k skladbam in kolofon. Število strani notnih prilog se od letnika do letnika spreminja – 10 do 20 strani. Povprečje zavzema 16 strani. V vseh notnih prilogah niso vedno objavljene vizitke k objavljenim skladbam, prav tako ni predstavitev skladatelja. Vrstni red oz. zaporedje vsebine notnih prilog ni poenoteno v vseh izdajah. Likovna podoba naslovnice notnih prilog se je spreminjala v posameznih letnikih izhajanja.

letnik, leto	število notnih prilog	število skladb
I, 1995	1	2
II, 1996	3	14
III, 1997	2	12
IV, 1998	2	8
V, 1999	2	9
VI, 2000	1	5

VII, 2001	1	3
VIII, 2002	2	24
2003	/	*
IX, 2004	3	34
X, 2005	2	20
XI, 2006	2	**
Skupaj	21	131

Preglednica 1 | Notne priloge in skladbe v obdobju od 1995 do 2006

Število objavljenih skladb v prvem obdobju izhajanja revije Glasba v šoli je 131. V zadnjem letniku revije XI, leta 2006, je notna priloga vsebovala primere vaj za izvajanje vokalne tehnike.

Leta 2003 revija ni izšla. Zaradi izostanka revije se je spremenilo štetje letnikov v letih od 2002 do 2004 in manjkajoča notna priloga poleg knjižnega dela revije.

Izbor skladb, ki so bile objavljene v notnih prilogah, je bil zelo pester. Želja po objavi in spodbujanju nastanka novih skladb je bila eden izmed ciljev takratnega uredniškega odbora. Tako so bile med objavljenimi skladbami najpogosteje izbrane skladbe skladateljev, med njimi je bila le ena ženska predstavica, Brina Jež Brezavšček.

Mesto	Skladatelj	Število skladb
1.	Jakob Jež	21
2.	Peter Šavli	13
3.	Tomaž Habe	8
4.	Miro Kokol	8
5.	Bojan Glavina	6
6.	Pavle Kalan	6
7.	Dušan Bavdek	5
8.	Jurij Gregorc	5
9	Brina Jež Brezavšček	4
10.	Martin Železnik	4

Preglednica 2 | Skladatelji in objave skladb v obdobju od 1995 do 2006

Skladatelji so bili v prvem obdobju zastopani z različnim številom skladb. Med prvimi desetimi izstopa skladatelj Jakob Jež, ki je bil kot prvi skladatelj povabljen k objavi skladb v notne priloge. K vizitki svoje prve objavljene skladbe Velik krog, na besedilo Vinka Möderndorferja, je zapisal: »Pesem Velik krog sporoča, da naj pesem privablja in družijo mlade v vse večjem krogu, v pravcati kozmični razsežnosti, današnjemu času tolikanj potrebnega medsebojnega razumevanja in priznavanja. ... Zato je še posebej pomembno – kar vsekakor ni lahka skladateljska naloga – da vsebuje vsak glas celote polno moč zanimivega raz-

*pleta, ki privlači z dostopno mero in je obenem kompozicijsko na visoki ravni.*« (Jež, 1995, 28)

Ostali skladatelji so zastopani z manjšim številom skladb. To so bili: Anton Jobst s tremi skladbami; Ambrož Čopi, Anton Dermota, Maksimiljan Feguš, Radovan Gobec, Marijan Lipovšek, Uroš Rojko, Stanko Premrl in Igor Štuhec z dvema skladbama ter Alojz Ajdič, Blaženka Arnič, Ludwig van Beethoven, Aldo Kumar, Dane Škerl, Giuseppe Tartini, Samo Vremšak in Jože Trošt z eno objavljeno skladbo.

Zborovski sestav	Število skladb
Enoglasni otroški pevski zbor s klavirsko spremljavo	44
Enoglasni otroški pevski zbor s spremljavo Orffovih glasbil	7
Enoglasni otroški pevski zbor s spremljavo drugih glasbil	4
Mladinski pevski zbor a cappella	14
Mladinski pevski zbor s klavirsko spremljavo	13
Mladinski pevski zbor s spremljavo drugih glasbil	2
Mešani mladinski pevski zbor a cappella	1
Dekliški pevski zbor a cappella	3
Enoglasne pesmi brez inštrumentalne spremljave	21
<b>Skupaj</b>	<b>109</b>

Preglednica 3 | Skladbe za zborovske sestave v obdobju od leta 1995 do 2006

V notnih prilogah prvega obdobja izhajanja revije Glasba v šoli je izbor skladb po številu objav namenjen otroškemu pevskemu zboru s klavirsko spremljavo. Prevladujejo enoglasne skladbe, le tu pa tam se v nekaterih skladbah pojavi dvoglasje. Spremljava z Orffovimi glasbili je redkeje zastopana. Leta 2005 so bile objavljene skladbe Janeza Bitenca v priredbi za Orffov inštrumentarij izpod peresa skladatelja Pavleta Kalana. Enoglasnemu otroškemu zboru s spremljavo drugih glasbil je skladatelj Tomaž Habe poleg klavirja dodal še flavto, tamburin (ljudska: Petelinček je na goro šel) oz. klavir, klarinet in violončelo (ljudska: Kako se polžeku mudi).

Med mladinskimi zbori prevladujejo skladbe za a cappella izvedbo. Napisane so za tri-, redkeje štiriglasni pevski zbor, zato so nekateri skladatelji pri zasedbi zboru zapisali obe možnosti mladinski/dekliški zbor. Sledijo skladbe s klavirsko spremljavo in s spremljavo drugih glasbil.

Manjše število skladb je namenjenih dekliškemu in mešanemu mladinskemu zboru. V notni prilogi so objavljene tudi slovens-

ke ljudske pesmi, ki so po izboru zelo raznolike in brez inštrumentalne spremljave.

Poleg zborovskih skladb so bile v notnih prilogah objavljene tudi inštrumentalne skladbe za solistično in komorno zasedbo. Skladatelj Peter Šavli ima objavljenih 13 skladb za klavir, namenjenih učencem, začetnikom v glasbeni šoli. V njih je metodično prikazal korake klavirske igre in tehnike. Ostale skladbe za klavir so še: Dnevnik Lize Sladoledarice skladatelja Daneta Škerla in dve skladbi Ambroža Čopija (Mala fantazija, Lutka pleše). Tomaž Habe ima eno skladbo (Pajacek), napisano za violino in kitaro, namenjeno za uporabo pri pouku inštrumentalnega pouka v glasbenih šolah.

Za violino solo je objavljena skladba G. Tartinija, Sonata za solo violino B<sup>1</sup>. Za komorne zasedbe sta svoja dela prispevala: Brina Jež Brezavšček (Vetrček, Tri grajske miniature) in Igor Štuhec (Gredo Abrahama, Pod rubido).

Poleg objavljenih zborovskih in inštrumentalnih skladb sta bili dve notni prilogi namenjeni vokalni tehniki. V prilogi leta 2006, številka 2–3 in številka 4 sta Urša Lah in Helena Fojkar Zupančič predstavili pomen vokalne tehnike za oblikovanje glasu v pevskem zboru s primeri vaj za pevke in pevce.

V prvem obdobju izhajanja revije z notno prilogo so objavljena dela 27 skladateljev. 109 je zborovskih skladb (avtorskih skladb in ljudskih priredb) in 22 inštrumentalnih skladb za različne zasedbe.

## Notne priloge revije Glasba v šoli in vrtcu v obdobju 2007–2017

V letu 2007 se je uredniški odbor na pobudo posameznikov in potrebo po literaturi odločil in dopolnil naslov obstoječe revije v revijo Glasba v šoli in vrtcu z namenom uporabe skladb v notnih prilogah za potrebe otroškega pevskega zboru v vrtcu in kot dopolnitev programov letnega načrtovanja glasbe. Ali je uspelo? Šele podrobna analiza knjižnega in notnega (glasbenega) dela (notne priloge) bosta pokazali, v katero smer se je revija vsebinsko oblikovala.

Revija Glasba v šoli in vrtcu je v obdobju od 2007 do 2017 izšla v devetih letnikih in skladbe so bile objavljene v 23 notnih prilogah.

Vsebina notnih prilog se v drugem obdobju ni spreminjala. Še naprej je bila sestava enaka dosedanjim prilogam. V zadnjih letnikih notnih prilog je bila dodana le še etnomuzikološka analiza pesmi ob priredbah ljudskih pesmi. V tem obdobju zasledimo pogostejšo objavo tematskih notnih prilog skladateljev starejše in mlajše generacije.



Letnik, leto	Število notnih prilog	Število skladb
XII, 2007	3	17
XIII, 2008	3	44
XIV, 2009	3	18
XV, 2010	2	13
2011	/	0
XVI, 2012	2	15
XVII, 2013	2	12
XVIII, 2014	3	23
2015	/	0
XIX, 2016	2	14
XX, 2017	3	15
<b>Skupaj</b>	<b>23</b>	<b>171</b>

Preglednica 4 | Notne priloge in skladbe, objavljene v obdobju od 2007 do 2017

V obdobju od leta 2007 do leta 2017 je bilo objavljenih 171 skladb. Leta 2011 in 2015 notne priloge niso izšle, prav tako ni izšel knjižni del revije. Poleg zborovskih in instrumentalnih skladb so v notnih prilogah objavili še: glasbeno-gledališko igro in skladbe za uporabo Orffovega instrumentarija pri pouku glasbe. Raznolikost in število objavljenih skladb se je povečalo. Med skladatelji zasledimo še vedno pretežno moške predstavnike, delež skladateljic pa se je z ene predstavnice v prvem obdobju razširil na osem. Poleg Brine Jež Brezavšček je z objavami skladb tukaj še sedem novih imen skladateljic: Ana Celin, Nana Forte, Bernarda Rakar, Larisa Vrhunc, Tadeja Vulc, Konstanca Zalar in Neža Žgur.

V drugem obdobju izhajanja revije Glasba v šoli in vrtcu so v notnih prilogah objavljali zborovske skladbe skladateljev kot tematske sklope. Tako zasledimo objave skladb skladateljev: Jakoba Ježa, Tomaža Habeta, Mitje Reichenberga, Igorja Štuheca, Radovana Gobca, Vitje Avseca, Patricka Quaggiata, Andreja Loparnika, Matjaža Jarca, Blaža Rojka, Tomaža Bajžlja, Pavla Dolenca, Blaža Podobnika in Maksa Strmčnika.

Skladatelj	Število skladb
Mitja Reichenberg	14
Tomaž Habe	12
Matjaž Jarc	12
Jakob Jež	11
Igor Štuhec	10
Radovan Gobec	8
Patrick Quaggiato	8
Vitja Avsec	7

Tomaž Bajželj	7
Maks Strmčnik	5
Matevž Fabijan	5

Preglednica 5 | Skladatelji in objave skladb v obdobju od 2007 do 2017

Med prvimi enajstimi skladatelji ima Mitja Reichenberg objavljenih 14 skladb, sledijo mu Tomaž Habe, Matjaž Jarc, Jakob Jež, Igor Štuhec ter ostali skladatelji z manjšim številom skladb. Med prvimi desetimi skladatelji ni nobene ženske predstavnice.

V notnih prilogah so objavljene skladbe še naslednjih skladateljev: Pavla Dolenca, Gašperja Jereba, Blaža Podobnika, Blaža Rojka, Črta Voglarja Sojarja, Andreja Loparnika, Larise Vrhunc, Brine Jež Brezavšček, Tadeje Vulc, Simona Penška, Aleša Miholiča, Dimitrija Beuermann, Nane Forte, Ane Celin in Neže Žgur.

Poleg objavljenih zborovskih pesmi za otroške, mladinske in mešane mladinske pevske zборе so v notnih prilogah tudi skladbe za Orffov instrumentarij (Andrej Loparnik) ter dve tematski številki, namenjeni uporabi Orffovega instrumentarija pri pouku glasbe (Bernarda Rakar, Konstanca Zalar). Posebna tematska številka leta 2008 je namenjena glasbeno-gledališki igri Pepelka, na besedilo Jacoba in Wilhelma Grimma, za katero je glasbo napisal dr. Dimitrij Beuermann.

Zborovski sestav	Število skladb
Enoglasni otroški pevski zbor a cappella	33
Enoglasni otroški pevski zbor s klavirsko spremljavo	78
Enoglasni otroški pevski zbor s spremljavo drugih glasbil	12
Enoglasni otroški pevski zbor s spremljavo Orffovih glasbil	1
Mladinski pevski zbor a cappella	13
Mladinski pevski zbor s klavirsko spremljavo	18
Mladinski pevski zbor s spremljavo drugih glasbil	12
Mešani mladinski pevski zbor s klavirsko spremljavo	2
<b>Skupaj</b>	<b>169</b>

Preglednica 6 | Skladbe za zborovske sestave v obdobju od 2007 do 2017

Pri analizi skladb izstopa število zborovskih skladb, namenjenih otroškemu pevskemu zborom s klavirsko spremljavo, sledijo skladbe brez instrumentalne spremljave. Med otroškimi zborovskimi skladbami so tudi izvirne tuje ljudske pesmi za enoglasni ali dvoglasni zbor. S pridom jih izvajajo tudi mladinski zbori. Med skladbami s spremljavo drugih glasbil pa so še: rog,

basovski klarinet, marimba, zvončki, flavta, tamburin, harmonika, Orffov inštrumentarij, kljunasta flavta, boben, žvegla, orehove lupine, steklenice z udarjalko in lastna glasbila (tlesk).

Skladbe za mladinske zборе so zastopane v manjšem številu, in sicer a cappella, s klavirsko spremljavo in s spremljavo drugih glasbil (harmonika, flavta, tolkala, Orffov inštrumentarij, klarinet, ritem- in basovska kitara). Mešanim mladinskim pevskim zborom sta namenjeni le dve skladbi.

Poleg zborovskih pesmi je bila objavljena skladba za Orffov inštrumentarij (Andrej Loparnik) in skladba za uporabo pri izbirnem predmetu ansambelska igra skladatelja in pedagoga Aleša Miholiča, priredba skladbe Cvetje v jeseni.

V drugem obdobju izhajanja revije z notno prilogo so objavljena dela 28 skladateljev. 169 je zborovskih skladb (avtorskih skladb in ljudskih priredb) in 2 inštrumentalni skladbi za različne zasedbe.

V notnih prilogah revije Glasba v šoli (in vrtcu) je bilo v dvajsetih letih objavljenih največ zborovskih skladb za otroške, mladinske/dekliške in mešane mladinske pevske zборе, skupaj 302 skladb. 24 inštrumentalnih skladb za solistične in komorne zasedbe, ena glasbeno gledališka igra, dve notni prilogi za uporabo Orffovega inštrumentarija pri pouku glasbe in dve notni prilogi za oblikovanje pevskega glasu in vokalno tehniko v pevskem zboru.

Skladbe je objavilo 47 skladateljev, od tega 8 žensk in 39 moških skladateljev. Nekateri izmed njih so skladbe objavili v začetnem obdobju izhajanja in tudi kasneje.

Skladatelj	Število skladb
Jakob Jež	32
Tomaž Habe	20
Mitja Reichenberg	14
Peter Šavli	13
Igor Štuhec	12
Matjaž Jarc	12
Miro Kokol	8
Radovan Gobec	8
Patrick Quaggiato	8
Tomaž Bajželj	7
Vitja Avsec	7
Brina Jež Brezavšček	6
Uroš Rojko	6
Bojan Glavina	6
Pavle Kalan	6

Preglednica 7 | Skladatelji in skladbe, objavljene v obdobju od 1995 do 2017

V notnih prilogah z objavami zborovskih skladb zastopa prvo mesto najstarejši še živeči skladatelj Jakob Jež, ki je svoje skladbe namenil potrebam za raznolike programe pevskim zborom v šolah in vrtcih. Sledi mu skladatelj Tomaž Habe, ki je kasneje pristopil k uredniškemu odboru in nadaljeval Ježevu delo ter pri komponiranju namenil število skladb najmlajšim pevcem in stopnjeval s skladbami za mladinski zbor. Med prvimi 15 skladatelji z objavljenimi zborovskimi deli je tudi skladatelj Mitja Reichenberg. Tudi on je bil član uredniškega odbora, pobudnik in skrbnik za izbiro skladb, namenjenih za objavo v notnih prilogah. Skladbe ostalih skladateljev so objavljene v manjšem številu.

## Glasbena izhodišča za nastanek zborovske pesmi

Glasbeno izhodišče za nastanek zborovske pesmi temelji na »*poznavanju glasbenih sredstev s poudarkom na melodični obdelavi besedila*« (Žvar, 2012, 32). Najpomembnejša glasbena prvina je poleg ritma tudi melodija, sestavljena iz različnega zaporedja tonskih višin in trajanj. V zborovskih skladbah prevladuje diatonična melodija, katere osnova je durova lestvica, redkeje molova in pentatonika. Skladatelji so najpogosteje uporabljali C-dur, nekoliko manj D-dur, G-dur in F-dur. Molove lestvice so uporabili redkeje, prav tako tudi pentatoniko in modalne lestvice. Uporabljali so alterirane in kromatične postope. Melodično gibanje poteka v intervalnih postopih in intervalnih skokih. Pojavljajo se tudi razloženi akordi, grajeni na tercah in kvartah. Obseg melodije posameznih glasov v skladbah je skladen z glasovnim obsegom pevcev v različnih pevskih sestavih.

Harmonija je diatonična, pojavljajo se modulacije. Ritem je enostaven in primeren za izvedbo zborovskih sestavov. Temelji na osnovnih trajanjih. Med ritmičnimi posebnostmi izstopata triola in sinkopa. Metrika pesmi je različna. Prevladuje dvo- in tridobni metrum. Le tu in tam izstopajo še 5/4- in 7/4-takt.

Pri elementih interpretacije, kot so tempo, dinamika, agogika in artikulacija, ni veliko odstopanj. Skladatelji so v skladbah uporabili besedne in grafične oznake. Oznake za tempo so zelo raznolike glede na vsebino besedila. Dinamične oznake so zapisane besedno in grafično. Le v eni skladbi je večje odstopanje uporabe dinamične stopnje fff, kar je za otroke v otroškem pevskem zboru zelo moteče. Agogične oznake so redkeje zapisane. Artikulacija pa izstopa v izvedbi legata, staccata, redkeje non legata.

Pomemben del zborovske pesmi je tudi inštrumentalna spremljava. V zborovskih skladbah zasledimo klavirsko spremljavo kot eno izmed izstopajočih in najuporabnejših sredstev izvedb skladbe. Skladatelj Tomaž Habe pravi, da prav »s klavirsko spremljavo ustvari razgibanost skladbe, za katero pravijo, da je prezahtevna. Vendar se z nekaj vaje lahko vse izuri« (Žvar, 2013, 55). Poleg klavirske spremljave srečamo tudi izvedbe z ritmičnimi



glasbili ter drugimi melodičnimi glasbili (flavta, klarinet, violončelo, harmonika, rog, basovski klarinet, kitara ...).

»Skladnost besedila in melodije okrepi umetniško doživljanje, ki jo ponuja vokalna glasba. Ritmično povezovanje omogoča silabične in melizmatične postope. Z izbranimi glasbenimi sredstvi skladatelj povezuje vsebinske in razpoloženske dele besedila.« (Žvar, 2012, 33–34)

## Literarna izhodišča na nastanek zborovske pesmi

Skladatelji besedila pesmi za otroške in mladinske skladbe iščejo v mladinski poeziji iz predvojnega in povojnega obdobja. Med avtorji mladinske poezije iz predvojnega obdobja so pesmi Frana Levstka, Josipa Stritarja, Otona Župančiča, Dragotina Ketteja in Srečka Kosovela. Med avtorji povojnega obdobja pa najdemo Mileno Batič, Nežo Maurer, Toneta Pavčka, Borisa A. Novaka, Brino Štampe Žmavc, Barbaro Gregorič in druge pisce.

Tematsko primerna besedila so pogoj za nastanek zborovske pesmi, ki v izvajalcu omogoči možnost doživljanja besedila (Žvar, 2012, 37). Vsako besedilo pesmi izraža svoje sporočilo, katerega poustvarjalec interpretira in podoživi ter prenaša na poslušalca. Žvarova (2012) omenja naslednja tematsko primerna besedila za pevске sestave.

Zborovski sestav	Tematsko primerna besedila
Enoglasni OPZ (6 do 9 let)	Uspavanke, pesmi o igrah, šoli, naravi, o živalih, običajih, knjižnih/narodnih junakih.
Dvoglasni OPZ (6 do 12 let)	Uspavanke, pesmi o igrah, šoli, naravi, o živalih, običajih, knjižnih/narodnih junakih.
Triglasni OPZ (10 do 15 let)	Pesmi o igrah, šoli, naravi, o živalih, običajih, knjižnih/narodnih junakih, domovini, ljubezni mladih.

Preglednica 8 | Tematsko primerna besedila (Žvar, 2012: 37)

Skladatelj Tomaž Habe meni, da »za besedilo velja pravilo, da ne sme biti premočno, kajti če je premočno, pride v skladbi namesto do spevnosti do recitativnosti. Slovenci imamo veliko otroške in mladinske poezije, a za uglasbitev jih je primerna mogoče le tretjina« (Žvar, 2013, 55).

Izbor besedil je vsebinsko raznolik. Govorijo o živalih, naravi, ljubezni, domovini, praznovanjih, običajih, pravljicnih junakih idr. Izbrana besedila imajo umetniško vrednost in so doživljajsko bogata. Oblikovno so zastopane kitične in prekomponirane pesmi.

Prevladujejo avtorska besedila slovenskih pesnikov, le nekaj je tujih avtorjev, katerih besedila so prevedena v slovenšči-

no. Sledijo slovenske ljudske pesmi v različnih obdelavah za mladinske in dekleške zборе. Med tujimi ljudskimi pesmimi pa srečamo izbor besedil iz različnih držav sveta, ki so predstavljene kot enoglasno petje brez instrumentalne spremljave.

V prvem obdobju notnih prilog so skladatelji izbrali besedila 70 pesnikov, v drugem obdobju pa 53 pesnikov. Skupno število v obeh obdobjih je 72 pesnikov, katerih pesmi so skladatelji uporabili za komponiranje zborovskih skladb.

Pesnik	Število uglasbenih pesmi
Neža Maurer	14
Oton Župančič	10
Janez Bitenc	8
Niko Grafenauer	7
Magda Dolén	6
David Bedrač	6
Tomaž Habe	5
Anja Štefan	5
Vesna Majes Klančičar	5
France Bevk	4
Radovan Gobec	4
Barbara Gregorič	4
Jože Humer	3
Manko Golar	3
Bina Štampe Žmavc	3

Preglednica 9 | Pesniki in uglasbene pesmi v obdobju od 1995 do 2017

Iz analize je razvidno, da so skladatelji med 302 zborovskimi skladbami najpogosteje segali po besedilih Neže Maurer in Otona Župančiča. Ostali zastopani pesniki so še: Niko Grafenauer, Magda Dolén, David Bedrač, Anja Štefan, Vesna Majes Klančičar, France Bevk, Barbara Gregorič, Jože Humer, Manko Golar, Bina Štampe Žmavc, Zdravko Ocvirk, Leopoldina Leskovec, Mirko Kunčič, Josip Stritar, France Prešeren, Janez Menart, Dubravko Detoni, Srečko Kosovel, Tihomir Vojan Arhar, Tomislav Skubic, Gitica Jakopin, Tamara Kranjec Laganin, Boris A. Novak, Anton Medved, Nina Šuštaršič, Vinko Möderndorfer, Lukrecija Mavrič, Alojz Gradnik, Stana Vinšek, Tone Pavček, Blaž Rojko, Lojze Krakar, Vera Albreht, Stojan Ferakuz, Feri Lainšček, Dušan Radovič, Dušan Velkaverh, Frane Milčinski, Ljudmila Prunk, Dragotin Kette, Dane Zajc, Damjana Kenda Husu, Črt Šinkovec, Elza Bernik, Janko Messner, Alojzij Merhar, Marta Gorup, Andrej Rozman Roza, Anica Černejeva, Miroslav Antič, Fran Žgur, Janez Vencelj, Milena Batič, Fran Levstik, Jurij Paljk, Ljubka Šorli, Franc Ankerst, Karol Širok,

Simona Kopinšek, Anton Martin Slomšek, Sabina Mirjam Žveglja, Friderich Schiller, Mokriški, Seneka.

Med avtorji besedil so tudi skladatelji: Tomaž Habe, Radovan Gobec, Peter Šavli, Simon Penšek, Andrej Loparnik in Janez Bitenc, ki so besedila sami ustvarjali in tako poskrbeli za skladnost med glasbeno in besedno vsebino. Ta se kaže na treh ravneh: v izraznosti, zvočnosti in razpoloženju (Borota, 2013, 62).

## Priporočila za uporabo

Število objavljenih zborovskih in instrumentalnih skladb, objavljenih v notnih prilogah, omogočajo vzgojiteljem in učiteljem v osnovnih, srednjih, glasbenih šolah in na fakultetah, da jih vključijo v izvajanje glasbenih dejavnosti pri pouku glasbe, pri izbirnih predmetih, pri interesnih dejavnostih (Orffova skupina, pevski zbor), v glasbeni pripravnici, pri nauku o glasbi idr. Izbira posamezne zborovske ali instrumentalne skladbe omogoča uporabo pri različnih glasbenih dejavnostih: npr. petje nove pesmi, estetsko oblikovanje pesmi z elementi interpretacije, navajanje na čisto intonacijo, razvijanje ritmičnega, melodičnega in harmonskega posluha, nova glasbena znanja (tonska trajanja, tonske višine, lestvice, taktovske načine, branje partiture, parlato ...), spremljava petja z glasbili, ustvarjanje spremljave z glasbili k peti pesmi, ustvarjanje pravljice z glasbo, poslušanje glasbe (doživljajsko, analitično), vključevanje pesmi v glasbenodidaktične igre, spoznavanje slovenskih skladateljev iz različnih obdobij in njihova dela. Vse to nam omogoča vključevanje skladb v letno načrtovanje, saj prav z novimi skladbami otroci spoznavajo, analizirajo in vrednotijo glasbena dela slovenskih skladateljev v primerjavi s tujimi skladatelji.

Za vse to pa mora učitelj glasbe biti poznavalec glasbene literature in različnih vsebin ter stilov, ustvarjalen v glasbi in ob glasbi, posredovalec glasbenih informacij, interesov za glasbeno kulturo in pri razvijanju glasbenih sposobnosti in spretnosti (Oblak, 1995, 25).

## Sklep

Notne priloge revije Glasba v šoli in vrtcu so v dvajsetih letih izhajanja obogatile in dopolnile zborovsko področje s številnimi skladbami slovenskih skladateljev različnih generacij. Skladbe so nastale kot slika, ki jo »doživimo iz različnih razpoloženj in ohrani nekakšno skrivnost in privlačno silo« (Jež, 1999, 2).

Z izborom skladb oblikujemo in dopolnjujemo letno načrtovanje programov za delo s pevskimi zbori. Danes veliko skladateljev ustvarja skladbe za otroke, le objave in izdaje skladb so bolj razpršene kot nekoč, ko smo imeli revijo Grlica (Habe, 2013, Močnik, 2007). Skladatelji so mnenja, da lahko nastajajo dobre zborovske in instrumentalne skladbe, namenjene za delo v vrtcih in šolah. »Da je za otroke najboljše komaj dovolj dobro, ostaja glede glasbe vse bolj odsanjana krilatice.« (Jež, 1999, 2)

Z analizo notnih prilog smo ugotovili, da je največji poudarek pri objavi skladb namenjen otroškim pevskim zborom. O tem obstajajo razlogi, ki nam jih v slovenskem šolstvu kažejo številni otroški pevski zbori. »Če bi merili pripadnost pesmi številčno, bi vsekakor zmagal otroški žanr. Največ se jih poje, največ sestavlja. Zdi se, da je skladati otroško melodijico najlažje« (Jež, 1999, 2).

Sledijo skladbe za mladinske zборе v nekoliko manjšem številu. Namenjene so pevskim zasedbam v času mutacije in predstavljajo za skladatelje poseben izziv glede izbire besedil in tehnike komponiranja. Skladatelj Damijan Močnik o tem pravi: »Skladba po navadi nastaja dvotirno, ritmično in melodično, spodaj na listu pa se oba tira združita. Pogosto niti ne začnem na začetku, temveč tam, kjer se pojavi ideja« (Rovšek, 2007, 10).

Raziskave kažejo, da sta na revijah otroških in mladinskih pevskih zborov najbolj izvajana skladatelja Jakob Jež in Tomaž Habe (Žvar, 2013). Da imata v notnih prilogah objavljenih največje število zborovskih skladb, je razvidno iz tega, da je bil Jakob Jež prvi povabljeni skladatelj k novo nastali reviji z notno prilogo, član uredniškega odbora in najstarejši še živeči skladatelj, ki bo v letu 2018 dopolnil 90 let. Njemu sledita še skladatelja Tomaž Habe in Mitja Reichenberg. Vsi so v letih izhajanja notnih prilog v zaporedju sodelovanja pri reviji skupaj z dr. Dragico Žvar pomagali in spodbujali skladatelje h komponiranju zborovskih skladb za otroke.

Izbor besedil za nastanek zborovskih skladb je zelo raznolik. Skladatelji so med besedili iskali umetniško vrednost in skladno povezali glasbeno in besedno vsebino. Izrazna mehkoza skladb je sinonim za slovensko čutenje glasbe, kar je odsev marsikatere zborovske skladbe. Glasbena analiza pa je pokazala, da lahko od preprosto izpeljanih melodij do zahtevnih harmonij nastanejo skladbe z instrumentalno spremljavo ali brez nje, ki otroku dopuščajo muziciranje in doživljanje v glasbi ali pa ob posluhani glasbi. Skladatelj Blaž Rojko pravi, da »otrok, ki v tej starosti živi v svojem pravljicnem svetu, si besedilo pesmi predstavlja dobesedno in niti ne pomišlja na pogosto kruti in realni svet ... Iz otrokovega gledišča je pesem bajeslovni dogodek, za odrasle pa majhna ironija vsakdanjika« (Rojko, 1996, 27).

Ob tem naj objavo zborovskih in instrumentalnih skladb v notnih prilogah za uporabo v različnih pevskih in instrumentalnih zasedbah podkrepimo z naslednjimi ugotovitvami.

Dobro petje ni stvar samo dobrega glasu, temveč je rezultat čudovitega spleta in ravnovesja med pripravljenostjo duha, sodelovanjem razuma in dejavnostjo telesa (Zupančič, 2006, 1).

Petje se začne v predšolskem obdobju in je sestavni del glasbenega razvoja otroka, zato je treba razširiti ustvarjanje primer-  
nih skladb z izborom pesemskega repertoarja različnih skladateljev na umetniško visoko raven. Vse to pa moramo povezati z



vedenjem o otrokovem doživljanju glasbe ter njegovem glasbenem in govornem razvoju (Borota, 2011, 338).

Ob tem priporočamo, da se vsebine notnih prilog dopolnijo s tematskimi vsebinami v posameznih številkah, namenjenim predšolskim otrokom, nadaljuje s skladbami za otroške zборе ter nadgradi s skladbami za mladinske in dekleške zборе. S tem povezujemo skladbe v vertikalno šolskega izobraževanja, čemur je notna priloga tudi namenjena.

Zanimiva in dobrodošla bi bila objava ljudskih otroških napevov, saj je naša ljudska dediščina zelo bogata. S pozabljenimi napevi, ki jih hranijo posamezniki oz. Glasbenonarodopisni inštitut, bi ta primanjkljaj dopolnili in spodbudili mlajšo generacijo skladateljev, da te napeve obdelajo in prenesejo med mlade pevke in pevce.

Iz analize notnih prilog ugotavljamo, da objave skladb temeljijo na kvalitetnem izboru skladb za otroške in mladinske zборе. Vendar med obema zasedbama pogrešamo skladbe v prehodu iz enoglasja v večglasje. Prav bi bilo izbrati nove skladbe, s sodobnimi kompozicijskimi pristopi in primernimi besedili za pevce in pevke v času mutacije. Dvoglasne zborovske skladbe, ki ne bi temeljile le na terčnem dvoglasju, temveč bi oba glasova bila enakovredna in zastopana na dovolj visoki umetniški ravni.

Upam, da bo revija *Glasba v šoli in vrtcu* z notno prilogo še naprej našla mesto med zborovodji in učitelji glasbe ter širila nove skladbe med mlade pevke in pevce. Uredniškemu odboru želim, da z delom uspešno nadaljujejo in medse vključijo čim več mladih skladateljev, ki bodo svoje ideje prenašali v izbor in nastajanje novih glasbenih del. Saj kot pravi Ivan Cankar, »*smo dežela sonca in pesmi*«.


## #Viri in literatura

1. Borota, B. (2010). Raziskava o pevskem repertoarju v vrtcu, v oddelkih otrok prvega starostnega obdobja. V: *Glasba v šoli in vrtcu*. Ljubljana: Zavod RS za šolstvo, letnik, XV, št. 2, str. 6–14.
2. Borota, B. (2011). *Glasbene dejavnosti in vsebine v oddelkih otrok prvega starostnega obdobja. Razvijanje različnih pismenosti*. Koper: Annales, str. 331–338.
3. Borota, B. (2013). *Glasbene dejavnosti in vsebine*. Koper: Annales Ludus.
4. Gobec, M. (1996). Izšlo je ... Glasba v šoli. V: *Naši zbori*. Ljubljana: ZKOS, letnik 48, št. 1–2, str. 23–24.
5. Jež, J. (1995). Velik krog. Notna priloga. V: *Glasba v šoli*, letnik I, št. 1, str. 28.
6. Jež, J. (1999). Na poti k dobri glasbi za otroke. Notna priloga. V: *Glasba v šoli*, letnik V, št. 1–2, str. 2.
7. Križnar, F. (2010). 15 let revije *Glasba v šoli* (in vrtcu) 1995–2010. V: *Glasba v šoli in vrtcu*, letnik XV, št. 3–4, str. 15–21.
8. Oblak, B. (1995). Učitelj zborovodja. V: *Glasba v šoli*, letnik I, št. 1, str. 25.
9. Rojko, B. (1996). Vizitka k notni prilogi. V: *Glasba v šoli*. Ljubljana: Zavod RS za šolstvo, letnik II, št. 2, str. 27.
10. Rovšek, B. (2007). Nemirni iskalec: štirideset let Damijana Močnika. V: *Naši zbori*. Ljubljana: Javni sklad RS za kulturne dejavnosti, letnik 57, št. 1, str. 7–12.
11. Zupančič, Fojkar, H. (2006). Oblikovanje glasu. Notna priloga. V: *Glasba v šoli*. Ljubljana: Zavod RS za šolstvo, letnik XI, št. 1, str. 1.
12. Žvar, D. (2002). *Učni načrt: Izbirni predmet: program osnovnošolskega izobraževanja. Pevski zbor*. Ljubljana: Ministrstvo za šolstvo, znanost in šport: Zavod RS za šolstvo.
13. Žvar, D. (2012). *Grlica za otroke: izbor otroških zborovskih pesmi revije do 1988*. Ljubljana: Zavod RS za šolstvo.
14. Žvar, D. (2013). Tomaž Habe: najpomembnejša je melodika, ki je v meni. V: *Glasba v šoli in vrtcu*. Ljubljana: Zavod RS za šolstvo, letnik XVII, št. 1–2, str. 54–58.
15. Žvar, D. (2017). 20 let revije *Glasba v šoli in vrtcu*. Slovenski knjižni sejem. Ljubljana: Cankarjev dom <https://video.arnes.si/portal/asset.zul?id=W2AiMMtSZVGXNIosGKE6cUG5> (29.12.2017)
16. *Glasba v šoli*. Notne priloge (1995–2006).
17. *Glasba v šoli in vrtcu*. Notne priloge (2007–2017).

# Vloga obredne glasbe, kot jo razumeva Katoliška cerkev, in njeno mesto v družbi

## Izvleček

Evropska zgodovina je močno zaznamovana s krščanskimi koreninami in zavračanje tega dejstva nosi negativne posledice tudi na področju kulture. Danes »mnogi Evropejci vzbujajo občutek, kot bi živeli brez duhovnega ozadja, kot dediči, ki so zapravili dediščino, ki jim jo je predala zgodovina« (CVE 7). V naš osnovnošolski kurikulum je zaradi nekaterih glasbenih priročnikov primerno vključen tudi repertoar krščanske nabožne glasbe, kar pa je ob izidu omenjenih učbenikov burilo mnoge duhove.<sup>1</sup> Pričujoči prispevek ne želi biti polemičen v tem smislu, prinaša pa vpogled v tiste poudarke bogoslužne glasbe, ki jih Katoliška cerkev prepoznava kot bistvene in ki so v preteklosti zaznamovali tudi kulturni razvoj našega naroda ter so v tem smislu do neke mere nujna komponenta učnih vsebin, ne glede na ideološko nestrinjanje nekaterih današnjih strokovnjakov.

**Ključne besede:** katoliška liturgija, obredje, sveta glasba, cerkveni dokumenti

1 Po kratkem brskanju po spletu lahko najdemo članke, ki polemizirajo o primernosti vključitve koralne melodije *očenaša* v učbenik za 7. razred osnovne šole (gl. <http://www.mladina.si/90462/ocenas-v-solski-pesmarici/>; pridobljeno 30. 1. 2018). Po drugi strani se skoraj nihče ne sprašuje o primernosti vključitve joge v izbirne vsebine javnih vrtcev, čeprav gre tudi pri tem za duhovno dejavnost neke druge kulture.

## *The Role of Ritual Music as Understood by the Catholic Church and its Position in Society*

### Abstract

European history is strongly rooted in the Catholic tradition, and denying this fact also brings negative impacts on the culture. In today's world, »many Europeans give the impression of living without spiritual roots and somewhat like heirs who have squandered a patrimony entrusted to them by history« (Item 7, *Ecclesia in Europa*). Because of some of the music textbooks, our primary school curriculum also in a proper way includes a repertoire of religious Christian music, which provoked a number of questions when these textbooks were published.<sup>2</sup> This article does not want to be controversial in this sense, however, it does want to provide insight into those aspects of religious music that the Catholic Church recognizes as essential and that have influenced the Slovenian cultural development in the past. They are therefore to some extent a necessary component of the teaching contents regardless of any ideological disagreements expressed by modern-day experts.

**Keywords:** Catholic liturgy, ceremony, sacred music, church documents

2 After a short search online we can come across articles questioning the appropriateness of including the Lord's Prayer in the seventh grade textbook (ref. <http://www.mladina.si/90462/ocenas-v-solski-pesmarici/>; from 30 January 2018). On the other hand, almost no one is questioning the appropriateness of including yoga in public preschools' extracurricular activities, which is also a form of spiritual activity from another culture.



## Zakaj ima v katoliškem obredju glasba prednost pred drugimi umetnostmi?

Za nabožno glasbeno umetnost je značilno, da vselej zaobjema področje med religioznim in profanim: glasbena dela imajo religiozno ozadje, po sporočilu pa so občečloveška. Nekoliko poenostavljeno jih lahko delimo na liturgična, ki so tesno povezana z bogoslužnimi obredi (gregorijanski koral, psalmi, priložnostne pesmi, različni spevi ...) in na dela, ki so se zaradi svoje umetniške vrednosti osamosvojila in jih danes izvajamo na koncertnih odrih (moteti, maše, Magnificat, Stabat Mater, pasijon, oratorij ...). V neliturgično vrsto skladb bi lahko uvrstili tista dela, ki sicer imajo religiozno vsebino, a so jih skladatelji že vnaprej namenili poslušanju v koncertnih dvoranah in pomenijo pomembno področje inkulturacije krščanstva.

Glasba ima v bogoslužju prednost pred vsemi drugimi umetnostmi, saj druge umetniške zvrsti »pripravljajo primeren okvir svetim obredom, medtem ko ima cerkvena glasba svoje mesto v obredih samih in v njihovem izvajanju« (MSD 30). To pa zahteva posebno odgovornost in pogojuje njeno tesno povezanost z jasnimi liturgičnimi predpisi.

Glasba, ki jo vključujemo v katoliške obrede, se ne omejuje na informiranje, ampak postaja pobudnik duhovnih stanj, ki dozorevajo ob pomoči dimenzije telesnosti, v odnosu s človeško pogojenostjo in obdarjenostjo z vsem, kar predstavljata in razodevata telo in telesnost. Obredni program se nikdar ni pustil zreducirati na ozko funkcionalnost, ker če bi bilo to mogoče, bi se obrednost spremenila v ritualizem brez duše, morda tudi v sodelovanje, polno aktivizma, a brez liturgične duhovnosti (Šaško, 2005b, 32). Iz tega izhaja, da sodelovanje v liturgičnem slavlju, zlasti glasbeno, ni kakršnokoli sodelovanje in glasba, ki sme postati del liturgičnega slavlja, ni kakršnakoli glasba.

Liturgična glasba je po svojem bistvu doksolaška, ne toliko kot slavilni element v liturgiji, ampak v smislu, da se glasbenik odmakne od katerekoli absolutnosti umetniškega na ravni individualnosti, ki lahko sega vse do narcisoidnosti. Doksolaška dimenzija pa odpravlja umetniški avtonomizem. Ta glasba je tudi tipično dialoška (Šaško, 2005b, 37). V tem smislu je pri izbiri primerne glasbe za obred treba upoštevati tudi kulturni kontekst. Dejavniki, kot so »starost, duhovna dediščina ter kulturno in etnično ozadje neke občestvene skupnosti, se morajo upoštevati. Izbira posameznih skladb za občestveno sodelovanje bo pogosto odvisna od načinov, kako neka določena skupina na najboljši način združi srca in misli v liturgičnem dejanju« (SL 70). V zvezi s tem je treba skrbno zaznavati potrebe vernikov in poznati njihov način življenja. Za nekoga, ki dela v tišini, bo gotovo glasba pri bogoslužju močno nagovorljiva, drugemu, ki ima hrupnejše življenje, pa bo »potrebne več tihote, da se lahko lažje ustvari prehod iz sveta hrupa v obhajanje skrivnosti« (Krajnc, 2007, 541). V tem smislu je tudi tihota liturgična »glasba«.

## Opredelitev Katoliške cerkve, kdaj gre za sveto glasbo

Papež Pij X. je cerkveni glasbi predpisal tri glavne lastnosti: *sve-tost, lepoto* zunanje oblike in splošnost ali *univerzalnost* (TS I. 2); po II. vatikanskem cerkvenem zboru pa je dokument *Mu-sicam sacram* jasno opredelil liturgično glasbo kot tisto, »ki je bila ustvarjena za svete obrede ter je po značaju sveta, po obliki pa umetniška«. V tem smislu kot liturgično glasbo opredeljuje »gregorijansko petje, različne vrste stare in nove cerkvene poli-fonije, cerkveno glasbo za orgle in druga dovoljena glasbila ter cerkveno liturgično in nabožno ljudsko petje« (MS, Uvod 4.a). Ozirajoč se na ta okvir lahko znotraj liturgične glasbe prepoznamo pet sklopov (seveda je to le ena od možnih razdelitev), ki vsak na svoj način bogatijo glasbeno govorico v katoliškem obredju.

### Občestvena pesem in njena nepogrešljiva vloga v bogoslužju

Ni naključje, da občestveno pesem omenjamo kot prvo izmed teh petih sklopov, ki posebej zaznamujejo obredno glasbo Katoliške cerkve. Zanimivo je, da tudi mnogi cerkveni dokumenti to obliko petja omenjajo na zadnjem mestu, kar je pri preučevalcih te zvrsti glasbe občestveno pesem nekako potisnilo med vsebine, ki niso vredne takšne pozornosti kot gregorijanski koral ali klasična polifonija. Dejstvo pa je, da je bila ta zvrst glasbe prva krščanska praksa, kot omenja samo Sveto pismo: »S psalmi, hvalnicami in duhovnimi pesmimi v svojih srcih hvaležno prepevajte Bogu« (Kol 3,16).

Občestveno petje ne pomeni, da morajo vsi pri obredu peti vse; seveda lahko pri obredu navzoči dejavno sodelujejo ob pozornem spremljanju besedila neke pesmi, ki jo poje pevski zbor in pri tem vstopajo v molitev (t. i. notranje sodelovanje). Poudarka glede sodelovanja vseh zbranih pri obredu zato ne smemo tako zbanalizirati, da odvezujemo vsakršno vlogo pevskega zboru; jasno je, da naj zbor poleg spodbujanja dejavnega sodelovanja vernikov pri petju skrbi tudi za »pravilno izvajanje njemu namenjenih delov« (MS 19). Po drugi strani pa bi bilo v nasprotju s samim bistvom bogoslužja, če bi zborovodja ali zbor tako upravičil izključitev ljudstva iz glasbenega sodelovanja pri bogoslužju.

Pri vzpostavitvi pravih razmerij med občestvenim in zborovskim petjem, ki bi se v popolni obliki naj pravzaprav zlilo v eno samo pesem, v kateri vsak prevzame svojo vlogo oz. glas, imajo veliko vlogo takšni ustvarjalci liturgične glasbe, ki so znotraj svetopisemskega, liturgičnega in verskega konteksta globoko prepojeni s »cerkvenim čutom« ter sposobni dojeti in izražati v melodiji resnico skrivnosti, ki je obhajana pri bogoslužju (SL 82). V slovenski liturgični glasbi nam še vedno primanjkuje preprostih uglasbitev stalnih mašnih delov, ki bi omogočali takšno sodelovanje občestva vsaj pri odpevih. Dobrodošle bi

bile tudi oblike uglasbitev v kombinaciji sodelovanja pevskega zbora in občestva hkrati.

Ker je torej občestveno petje bistvena sestavina slovesnega bogoslužja, mora vsaka posamezna krajevna Cerkev iskati poti za po eni strani čim intenzivnejšo obliko sodelovanja občestva pri različnih delih bogoslužja in po drugi strani čim kvalitetnejšo rabo takšnih raznovrstnih glasbenih oblik znotraj liturgije, ki bodo odsevale kulturno izvirnost nekega naroda.

### Lepota gregorijanskega korala

Pij X. je kot temeljni model glasbe, primerne za liturgijo, prepoznal gregorijanski koral, ko pravi: »Cerkvena kompozicija je tem svetejša in bolj liturgična, čim bolj se v svojem gibanju, v svojem mišljenju in čutu naslanja na gregorijanske melodije« (TS II. 3).

Pred utemeljitvijo, zakaj je ravno gregorijanski koral temeljni vzor glasbe Cerkve, lahko to dobro razberemo v stavku Oliviera Messiaena, enega največjih francoskih skladateljev: »Kot avtor religiozne glasbe najbolj zavidam anonimnosti krščanskih srednjeveških skladateljev. Vsi so pisali gregorijanski koral in med temi skladbami so čudoviti napevi in ritmi, pa nihče ne ve, čigavi so! Tak skupinski, delavniški pristop je v popolnem nasprotju z domišljavostjo skladateljev dvajsetega stoletja« (Martí, 2000, 82). Gre torej za glasbo, ki se je v samostanskih skupnostih rodila kot molitev. Glasba se je šele kasneje porodila na besedilo te molitve. Danes ni gregorijanski koral nič manj petje Cerkve kakor nekoč, in pri liturgičnih opravilih še vedno zavzema prvo mesto (B 116), čeprav se v praksi pogosto zgodi, da razen nekaterih molitev, ki jih zapoje duhovnik, v cerkvi redko zazveni kakšna druga koralna melodija. Poleg prizadevanja, da bi koral pogosteje izvajali pevci in občestvo, je treba razumeti, da naj gregorijanski koral zavzema prvo mesto predvsem kot zgled, kakšna naj bo bogoslužna glasba, torej péta molitev. Koral naj bo ideal bogoslužne glasbe, in vselej ko precenjujemo, ali je neka skladba primerna za rabo pri bogoslužju, se je treba vprašati, če po vzoru korala oznanja Božjo slavo ali pa morda slavo avtorja skladbe, izvajalcev itd.

Gregorijanski koral je zgled vsake svete glasbe tudi v tem smislu, da bi morala vsa cerkvena glasba izhajati prav iz besedila (svetopisemskih besedil in molitev) ter mu biti podrejena; s tega vidika ima vokalna oz. vokalno-inštrumentalna glasba prednostno vlogo, o čemer bomo govorili kasneje. V tem razumevanju nastanka koralne glasbe je skoraj absurdno danes poslušati strokovnjake, ki organizirajo delavnice gregorijanskega korala in pri tem trdijo, da gre pri koralu »za mistiko brez religioznosti« (Hellauer, 2009).

### Klasična polifonija kot vzor glasbe, ki upošteva dediščino korala

Pij X. je klasično polifonijo uvrščal med vrhunce popolnosti, saj zanjo pravi, »da se najbolj oklepa najvišjega znaka in vzorca

cerkvene glasbe, gregorijanskega petja« (TS II. 4). V tem smislu je imela zlasti polifonija rimske šole posebno liturgično in glasbeno vrednost. Zato je vključitev Palestrinovih motetov in za Slovence tudi glasbe skladatelja našega ozemlja, Jakoba Handla Gallusa ter drugih renesančnih umetnikov, pomembna poteza cerkvenih zborovodij, ki naj v lepotah polifonega petja prepoznajo njegovo oblikovno povezavo s koralom. V luči pokoncilskih liturgičnih navodil je treba iskati možnosti za vključevanje glasbe tega obdobja v določene dele bogoslužja.

Pojav večglasja v liturgični glasbi bi si seveda zaslužil poglobljeno analizo, vendar naj na tem mestu zadostuje poudariti duhovni vidik večglasja. Dejstvo je, da se gregorijansko enoglasje, ki je v Cerkvi najprimernejša oblika za čiščenje skrivnosti, nanaša na družbo, kjer ni poudarka na verniku kot posamezniku, ampak na tem, da se glasovi v slavljenju Boga zlijejo v eno. Razvoj večglasja pa prinaša nov poudarek v zavedanju, da ima vsak človek svoj edinstveni glas in s petjem v sozvočju z drugimi glasovi rojeva neko novo resničnost, ki odseva skrivnostno dogajanje med evharistijo: vsak najde svoje mesto v telesu Cerkve, ne da bi se zato odpovedal svoji identiteti (Thirouin in Troussel, 2018). Pomnoževanje glasov v dobi renesanse in intenzivna raba kontrapunkta, kjer prepletanje melodij rojeva harmonijo, ki iz navidezne glasbene razpršenosti ustvarja red in ubranost, spominja in se utemeljuje v pojavu binkošti, dogodka prihoda Svetega duha nad apostole.

Vendar pa ima raba večglasja v bogoslužju tudi nekaj problematik: prva je nerazumljivost besedila. Kot je bilo že rečeno, je ena temeljnih zahtev liturgične glasbe njena podrejenost besedilu. Četudi glasba prenaša moč in učinkovitost besed »ter preliva njihovo milobo v srce poslušalcev« (MSD43), pa mora vendar jezik ostajati razumljiv in nagovarjati um. Vendar če glas v zakonitostih kontrapunkta sledi svoji logiki, potem lahko péto besedilo prekrije nek drug glas, ki poje drugačno besedilo in vse skupaj postane nerazumljivo. Takrat vernik besedilu ne more več slediti in postane pasivni poslušalec, ki ga vodijo zgolj občutki za estetik. Zavedanje pasti, v katero lahko zapademo, nam pomaga, da kot zborovodja oz. cerkveni glasbenik pri kakršnemkoli večglasju neutrudno vztrajamo pri temelju besedila in da s posebnimi tehnikami izboljšujemo dikcijo pevskega zbora. K boljši razumljivosti pripomore tudi lociranje pevcev na kraj med prezbiterijem in cerkveno ladjo in ne na pevski kor, kar predvidevajo tudi zadnji cerkveni dokumenti s področja cerkvene arhitekture (gl. NC15). Seveda pa vključitev tovrstne glasbe ne sme onemogočati sodelovanja občestva pri petju, kar pomeni, da je treba njeno rabo nekoliko omejiti glede na liturgične predpise.

### Moderna polifonija in sodobna krščanska glasba

Ta opredelitev zaobjema izrazito široko zbirko kompozicijskih slogov, od baročnih, do klasicističnih, romantičnih, modernih



in postmodernih, pa vse do sodobne krščanske glasbe. Slovenci se lahko tukaj pohvalimo z mnogimi uglasbitvami mašnega ordinarija omenjenih obdobij vse do danes (Dolar, Novak, Sattner, Trinko, Zafošnik, Trošt ...), pri čemer pa je treba upoštevati, da glede na zahteve *Splošne ureditve rimskega misala*, ki prinaša uradno interpretacijo vloge v liturgičnem slavju danes, nekatere izmed teh kompozicij zaradi parafraziranih besedil niso več primerne za rabo pri bogoslužju.

Posebno pozornost je treba nameniti nekaterim posebnostim t. i. sodobne liturgične glasbe, ustvarjene po liturgični prenovi (nekateri elementi glasbe ekumenskega gibanja v Taizéju, glasbeno delovanje skupnosti Emanuel), kot je vloga kantorja, podarek na svetopisemskih besedilih ipd. Mnogi napevi, ustvarjeni v preteklih letih, so čudoviti primeri kvalitetnih občestvenih bogoslužnih pesmi; zaradi »responsorialne strukture« po načelu odpev – kitica je občestvu omogočeno, da dejavno sodeluje s petjem (npr. spevi iz Taizéja, nekatere slovenske novonastale pesmi, ki imajo formo odpev – kitica), kar priporoča tudi navodilo *Liturgiam authenticam*: »Besedila za petje, ki so izvorno skomponirana v ljudskem jeziku, naj črpajo besedilo iz Svetega pisma ter iz liturgične dediščine« (LA 61). V tovrstni glasbi se nabožna besedila (besedila iz Svetega pisma, spisov cerkvenih očetov ter avtorska besedila) pogosto srečujejo s sodobnimi glasbenimi stili. V načinu izvajanja (inštrumenti, glasbene oblike, pevski sestavi ipd.) gre za kombinacijo glasbenih zvokov, izhajajočih iz vsakdanjega »sekulariziranega« življenja vernikov (kitare, bobni, oblike pop glasbe), pomešanih z liturgijo Cerkve. Na prvi pogled sta to morda težko združljiva pola, pa vendar je kombinacija »popularnega« (v smislu tega, kar prihaja od ljudi) in liturgičnega to, kar glasbeniki počnejo že od tedaj, odkar je glasba navzoča v Cerkvi. Tako pa ni samo v bogoslužni glasbi, ampak tudi v bogoslužju nasploh; človekov način vstopanja v bogoslužje vselej narekuje njegova kultura. Verujoči naša v obhajanje bogoslužja svojo kulturno dediščino, s čimer bolj ali manj vpliva na obred in ga bogati. Tudi II. vatikanski cerkveni zbor poudarja, da je liturgija »sestavljena iz nespremenljivega dela, ki je delo Božje, ter iz spremenljivih delov, ki se v teku časa morejo ali celo morajo spremeniti, če se je morda vanje prikradlo, kar manj ustreza samemu bistvu liturgije ali pa je postalo manj primerno« (B 21).

### Vloga inštrumentalne glasbe znotraj bogoslužja

Péta glasba je imela od nekdaj prednost v bogoslužju, kar izhaja že iz prvih krščanskih skupnosti. Prvi kristjani so s psalmi in hvalnicami in duhovnimi pesmimi (Ef 5,19; Kol 3,16a ...) slavili Božjo vsemogočnost v bogoslužju, inštrumentov pa v bogoslužju sploh niso uporabljali, saj je bila inštrumentalna glasba sprva razumljena kot nepotrebno razkošje, ki bi lahko odvrčalo od Besede, ki jo Cerkev oznanja. Danes je situacija po eni strani drugačna, po drugi strani pa precej podobna: seveda ima instrumentalna glasba v Katoliški cerkvi jasno mesto,

a se je treba vedno znova varovati, da ne postane »nepotrebno razkošje«, ampak da podpre besedo oznanila.

Ne moremo se omejevati v smislu, da je besedilo pesmi bistveno, ostalo pa okras; umetniške stvaritve ne moremo »secirati« v posamezne elemente. Gre za umetnino kot celoto, ki prav z vsemi sestavinami rojeva v ljudeh čutenje Božjega. Tudi inštrumentalna skladba že s svojim naslovom nakazuje »vsebino«, ki jo podaja; prav zato ima samo inštrumentalna glasba na nekih mestih v bogoslužju svoje mesto (preludij pred vstopno pesmijo, pri darovanju, med obhajilom, na koncu). Drugi deli pri bogoslužju pa so neločljivo povezani z besedilom, zato je ključnega pomena, da je tam beseda tista, ki je v ospredju, kar pa ne pomeni, da melodija, ki bo besedo posredovala, ni pomembna; njena vloga je namreč »narediti besedilo bolj učinkujoče, ki naj vernike lepše pripravi na prejem sadov milosti« (TS 1).

### Improvizacija pri katoliškem bogoslužju?

Skladno s to tematiko se odpira tudi področje glasbene improvizacije v cerkvi, ki je vseskozi navzoča zlasti v afroameriški cerkveni glasbi, kjer govorimo tako o improvizaciji v vokalni kot tudi v inštrumentalni cerkveni glasbi, v slovenskem okolju pa predvsem o improvizaciji v inštrumentalni glasbi, o čemer spregovorijo tudi cerkveni dokumenti. Igranje ex tempore je umetnost trenutnega komponiranja, imenovana improvizacija. Mnogi mislijo, da je improvizacija naravni dar, dan le redkim, kar ne drži, saj je improviziranja zmožen vsak normalno inteligenten človek z veliko vztrajnosti za pridobitev spretnosti improvizacije.

Navodilo *Musicam sacram* poudarja, kako pomembno je, da cerkveni glasbenik usvoji večino improviziranja: »Zelo je potrebno, da organisti in drugi glasbeniki niso strokovnjaki samo na glasbilo, ki jim je zaupano, ampak morajo temeljito poznati duha bogoslužja in se vanj poglobiti, da bodo tudi z improviziranjem znali okrasiti sveto opravilo v skladu z naravo posameznih delov in da bodo spodbujali sodelovanje vernikov« (MS 67). Za obvladanje improvizacije v cerkvi pa ni dovolj samo glasbeno znanje, ampak tudi »temeljito poznavanje duha bogoslužja«, torej z drugimi besedami – liturgično znanje in hkrati duhovno poglobljanje v skrivnosti evharistije. »Umetnost improvizacije zahteva poseben talent in usposobljenost. Potrebno je več kot zgolj glasbeno ozadje. Če ni mogoča primerna improvizacija, potem svetujemo, da glasbeniki igrajo kvalitetno publicirano literaturo, ki je dosegljiva na vseh težavnostnih stopnjah« (SL 43).

V bogoslužju lahko oblike glasbenih vložkov na primernih mestih ustvarjajo tipični melos posameznega naroda in s tem prispevajo ljudske elemente v bogoslužje. V tem duhu je primerno omeniti tudi nekatere znane slovenske in tuje improvizatorje, ki so (bili) dejavni na področju bogoslužne glasbe (Olivier Messiaen, akademik Primož Ramovš, msgr. Jože Trošt idr.). V luči

napotkov Cerkve vsekakor obstajajo glasbene ustvarjalne možnosti, ki so kot iskanje poti k večji lepoti bogoslužja sprejemljive in dobrodošle v liturgičnem slavju.

## Obredna glasba zunaj cerkvenih prostorov?

Ali lahko obredni glasbi, ki je skozi pretekli dve tisočletji zaznamovala krščansko bogoslužje, pripišemo tudi kakšno vlogo, ki sega prek »cerkvenih zidov«? Umetnost človeku kljub njegovemu nemiru v sodobnem svetu ne neha govoriti celostno; vselej ostaja tisti način komunikacije, ki v človeku budi njegov prvinski čut za lepo, resnično in dobro. S svojim simbolizmom in govoricno oblik, barv, melodije, harmonije, ritma, vonja, gibov in okusa ga odpira višjim vrednotam. Kot način komunikacije kot medij, napravlja stvarnost vidno, navzočo, kompleksno in hkrati skrivnostno (Koprek, 2003, 5). Usmerjenost krščanskega bogoslužja k simbolni govorici pa to dela sorodno umetnosti, ki ji je lastna simbolika in je njeno poslanstvo materijo (vidne in slišne elemente) pretvarjati v simbole, v znamenja nečesa duhovnega. Tako znotraj obreda govor postaja pesem, hoja postaja ples, barva postaja slika, les/bron/kamen postaja kip (Steiner, 2003, 224). Bogoslužni prostor je zato bil skozi vso zgodovino in je tudi danes lahko čudovit ustvarjalni prostor za mnoge oblike umetnosti, ki s svojo lepoto nagovarjajo širše množice, med katerimi ima prav glasba s svojo neposrednostjo privilegiran prostor, po drugi strani pa daje glasbenim ustvarjalcem neverjetno odgovornost – odgovornost spreminjanja družbe!

Vsekakor se mora srečanje umetnosti *kot take* in liturgije zgoditi v obojestranskem priznavanju njune vrednosti. Kjer umetnost poudarja absolutnost, ponudi vera »kristološki« kriterij absolutnega in preprečuje, da bi umetnost skrenila na samovoljno poimenovanje sveta, ter jo usmerja k Bogu. »Umetnikova stvaritev postaja liturgična, ko njen simbolizem vstopi v liturgični obred, ki dopušča, da v svet prodre Navzočnost« (Šaško, 2005a, 552). Močan poudarek navzočnosti umetnosti v samem bogoslužju da II. vatikanski cerkveni zbor v *Konstituciji o svetem bogoslužju*, ko daje spodbude umetnosti kot tistemu prostoru, kjer bo »bogoslužje zasijalo v vsem sijaju in lepoti liturgične umetnosti« (CE 5).

## Sklep

Kratek pregled zakonitosti liturgične glasbe sklenimo z mislijo, da je torej glavno merilo za dojemanje neke umetniške stvarit-

ve kot liturgične prav v tem, da služi, da izkazuje čast in spoštovanje samemu obredu in s tem omogoča, da obred človeka nagovori v vsej svoji vzvišenosti. Resnična umetnost se tudi ne more »proizvajati«, ampak je vselej dar, kakor je dar umetnikov navdih. Zato si ne moremo delati utvar, da je mogoče »z denarjem in kakršnimikoli odbori ali komisijami ustvariti ali proizvesti obnovo umetnosti v veri« (Ratzinger, 2001, 134), ampak je vera tisti temelj in hkrati vir navdih za umetnika, ki ustvarja za liturgijo. V Cerkvi na Slovenskem intenzivno deluje veliko slovenskih umetnikov, ki svoje umetniške navdihe črpa-jo iz duhovne povezave s Cerkvijo in globoke vere ter s svojim umetniškim izrazom prispevajo k umetniški nagovorljivosti bogoslužnega prostora ter samega bogoslužja (omenimo le nekatere: arhitekta Jožeta Plečnika, skladatelje Hugolina Sattnerja, Stanka Premrla, Matijo Tomca, Jožeta Trošta, pesnico Elizabeto Kremžar, izdelovalca mozaikov Marka Ivana Rupnika ...). Umetnine teh in drugih slovenskih umetnikov, ki so prepojene z evharistično vero, ter dejstvo, da Slovenci znamo ceniti njihove umetniške in religiozne vsebine, so močan pokazatelj utelešenja bogoslužja v izrazjih naše kulture in umetnosti. Prav obhajanje obredov je čudovit ustvarjalni prostor za tiste oblike umetnosti, ki se navdihujejo pri evharistiji in Božji besedi in so s tem osredotočene na to, da postajajo del liturgije. Najbolj neposredno pa se to uresničuje v obliki liturgičnih pesmi, ki so s svojim besedilom in glasbo ne samo obogatitev obhajanja, ampak njegov sestavni del. Liturgična glasba je v najbolj dobesednem pomenu besede umetnost, ki postaja liturgija.

## Seznam uporabljenih kratic:

- B Konstitucija o svetem bogoslužju (Koncilski odloki; 1963)
- CD cerkveni dokument
- CVE Cerkev v Evropi (Janez Pavel II.; 2003)
- LA Liturgiám authenticam (Kongregacija za bogoslužje in disciplino zakramentov; 2001)
- MS Musicam sacram (Kongregacija svetih obredov in Svet za izvajanje Konstitucije; 1967)
- MSD Musicae sacrae disciplina (Pij XII.; 1955)
- NC Načrtovanje novih cerkva (Italijanska škofovska konferenca; 1999)
- SL Sing to the Lord (Ameriška škofovska konferenca; 2007)
- TS Tra le sollecitudini (Pij X.; 1903)

## #Viri in literatura

1. Ameriška škofovska konferenca (2007). *Sing to the Lord. Music in divine worship*. Dostopno na: <http://www.yakimadiocese.org/pdf/SingToTheLord.pdf> (25. 11. 2009).
2. Hellauer, S. (2009). Stanford Faculty Teach Gregorian Chant. Dostopno na: [https://www.youtube.com/watch?v=S\\_lr3CYWPkM](https://www.youtube.com/watch?v=S_lr3CYWPkM) (30. 1. 2018).
3. Italijanska škofovska konferenca. Škofovska liturgična komisija (1999). *Načrtovanje novih cerkva. Pastoralne smernice. CD 81*. Ljubljana: Družina.
4. Janez Pavel II. (2003). *Cerkev v Evropi [Posinodalna apostolska spodbuda]. CD 103*. Ljubljana: Družina.
5. Koncilski odloki (1980). Ljubljana: Nadškofijski ordinariat.
6. Kongregacija svetih obredov in Svet za izvajanje Konstitucije o svetem bogoslužju (1967). *Musicam sacram*. V: Škulj, E. (2003), *Odloki o cerkveni glasbi*. Ljubljana: Družina, str. 303–328.
7. Kongregacija za bogoslužje in disciplino zakramentov (2001). *Liturgiam authenticam*. Dostopno na: [http://www.vatican.va/roman\\_curia/congregations/ccdds/documents/rc\\_con\\_ccdds\\_doc\\_20010507\\_liturgiam-authenticam\\_en.html](http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/ccdds/documents/rc_con_ccdds_doc_20010507_liturgiam-authenticam_en.html) (1. 4. 2012).
8. Koprek, I. (2003). Predgovor. V: Steiner, M. (ur.), *Religijske teme u glazbi. Zbornik radova međunarodnog simpozija održanog u Zagrebu 15. prosinca 2001*. Zagreb: Filozofsko-teološki institut Družbe Isusove, str. 5–6.
10. Krajnc, S. (2007). »Gospod, ljubil sem lepoto tvoje hiše« (Ps 26,8a). V: *Pastoralni pogovori*, letnik 36, št. 7, str. 281–283.
11. Marti, J.-C. (2000). »To je ljubezenska skrivnost«; pogovor z Olivierjem Messiaenom. V: *Tretji dan*, letnik 29, str. 78–84.
12. Pij X. (1903). *Tra le sollecitudini*. V: Škulj, E. (2003), *Odloki o cerkveni glasbi*. Ljubljana: Družina, str. 195–208.
13. Pij XII. (1955). *Musicae sacrae disciplina*. V: Škulj, E. (2003), *Odloki o cerkveni glasbi*. Ljubljana: Družina, str. 221–247.
14. Ratzinger, Joseph. 2001. *Duh liturgije. Temeljna promišljanja*. Mostar–Zagreb: Ziral.
15. Steiner, M. (2003). *Teologija sakralne (krščanske) glazbe*. V: *Religijske teme u glazbi. Zbornik radova međunarodnog simpozija održanog u Zagrebu 15. prosinca 2001*. Zagreb: Filozofsko-teološki institut Družbe Isusove.
16. Šaško, I. (2005a). *Liturgijski simbolički govor*. Zagreb: Glas Koncila.
17. Šaško, I. (2005b). »Sacrosanctum concilium« i »Institut za crkvenoglasbu „Albe Vidaković“«. V: Koprek, K. (ur.), *Budućnost s tradicijom. Zbornik radova prigodom 40. obljetnice rada Instituta za crkvenu glazbu „Albe Vidaković“ Katoličkog bogoslovnog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu*. Zagreb: Glas koncila, str. 25–38.
18. Thirouin, Joseph in Nicolas Troussel. 2018. *Le chant liturgique*. Dostopno na: <http://ecclesia-cantic.fr/chantliturgique/> (15. 4. 2018.)

## Iz digitalne bralnice ZRSS

[www.zrss.si/strokovne-resitve/digitalna-bralnica](http://www.zrss.si/strokovne-resitve/digitalna-bralnica)

V digitalni bralnici lahko dve leti po izidu prelistate **strokovne revije**, ki so izšle pri Zavodu RS za šolstvo in so vam **BREZPLAČNO** dosegljive tudi v PDF obliki. Prijetno strokovno branje vam želimo.





🎵: Ana Tina Jurgec

Glasbena šola Gornja Radgona  
tinapetkovsek@yahoo.com

# Vloga ter sodelovanje staršev pri izobraževanju glasbeno in plesno talentiranih otrok

## Izvleček

Umetnost je pomemben dejavnik v razvoju otrok in mladine, saj jih gradi, oblikuje njihov čustveni svet, bogati doživljanje, ustvarjalnost, skratka, sooblikuje osebnost posameznika. Dobro sodelovanje med šolo in domom – med učitelji in starši – sodi med pomembne kazalce kakovostnega vzgojno-izobraževalnega dela. Članek obravnava pomen partnerskega odnosa med šolo in domom pri izobraževanju glasbeno in plesno talentiranih otrok ter kako se to sodelovanje konkretno uresničuje v glasbeni šoli. Ta namreč ponuja veliko neformalnih oblik sodelovanja. Na podlagi lastne prakse bom v prispevku konkretizirala različne oblike sodelovanja med glasbeno šolo in domom ter kako se to sodelovanje uresničuje v Glasbeni šoli Gornja Radgona.

**Ključne besede:** sodelovanje, glasbena šola, učitelj, neformalne oblike sodelovanja

## *The Role and Participation of Parents in the Education of Musically and Dance Gifted Children*

### Abstract

Art is an important factor in the development of children and young people. Through art, they create themselves, form their emotional world, enrich their experiences and imagination; in short, art is a co-creator of their personality. A good school-home relationship, meaning a good cooperation between teachers and parents, is one of the important indicators of a quality educational work. The article discusses the importance of the partnership between the school and the home environment in the education of musically and dance gifted children, and the way this partnership is accomplished in reality at a music school. The music school namely offers multiple types of informal cooperation. It is my intention to present in this article, by using the example of my own practice, various forms of cooperation between the music school and the home environment, and the way this cooperation is realized at the Gornja Radgona music school.

**Keywords:** participation, music school, teacher, types of informal cooperation

## Uvod

Glasba in ples imata pri vzgoji otrok neprecenljivo vlogo, saj pripomoreta k uresničevanju široke palete vzgojno-izobraževalnih ciljev. Glasbene in plesne izkušnje spodbujajo otrokovo izražanje čustev ter izostrijo zavedanje in opažanje čustev drugih. Ravno zato veliko otrok obiskuje glasbene šole, seveda pa je v ospredju njihova ljubezen do glasbe, plesa in umetnosti nasploh.

Iz učnih načrtov je razvidno, da glasbene šole ponujajo kvalitetne vzgojno-izobraževalne programe, ki pomembno pripomorejo k otrokovemu socialnemu, emocionalnemu, intelektualnemu in fizičnemu razvoju. Delo z umetniško talentiranimi otroki zahteva posebne didaktične pristope, ključna pa je vloga staršev kot soudeležencev v izobraževalnem procesu. Otrok potrebuje čustveno podporo in razumevanje staršev, ne glede na svoje uspehe in neuspehe.

## Talentiran otrok v družini

Družina je najbolj naravno okolje, v katerem se otrok giblje, kjer si pridobiva prijetne pa tudi neprijetne življenjske izkušnje. Vzgojna vloga staršev v procesu socializacije ima že v prvih letih otrokovega življenja velik pomen, predvsem pri oblikovanju vedenja, čustvovanja in udejstvovanja. Družina daje otroku temeljne usmeritve za življ nje, seznanj ga s splošno veljavnimi družbenimi normami, ki veljajo v zunanjem svetu. Vse to so naloge staršev, ki pa so pri nadarjenih otrocih še podkrepljene (Knaflec, 2003, 191).

Starši so v glavnem odgovorni, da bodo odkrili otrokove posebne sposobnosti, in sicer čim prej, tem bolje, saj se le malo otrok zaveda svojih sposobnosti. Mnogim od teh otrok talenti zakrnijo, saj se večkrat zgodi, da niti starši niti učitelji njihove drugačnosti niso razumeli kot posledico velike nadarjenosti. Za nadarjene otroke je značilno, da so radovedni, vedoželjni in postavljajo staršem nenehna vprašanja, na katera hočejo dobiti takojšnje in jasne odgovore (Nagel, 1987, 18).

Kot pravi Nagel (1987) nadarjenost lahko spoznamo, če le ima priložnost, da se pokaže, saj če otrok nikoli ne dobi v roke violine, ne bo nikoli mogel postati vrhunski violinist (Nagel, 1987, 34).

Jurečičeva (2003, 405) pravi, da glasbeni talent opazimo pri otrocih pred drugimi sposobnostmi in da glasbeni razvoj poteka individualno. Zgodnje pojavne oblike glasbenih sposobnosti niso odvisne le od glasbenih dispozicij, ampak tudi od okolja, v katerem otrok živi.

Avtorja Črčinovič Rozman in Kovačič (2010, 47) sta v svojem članku definirala glasbeni talent kot neko ugodno kombinacijo učenčevih značilnosti, ki se po navadi nadpovprečno izražajo. Te se kažejo na različnih področjih, kot so: glasbena sposob-

nost, glasbena ustvarjalnost, glasbena izvedba, glasbeno znanje, glasbene aktivnosti in nekatere druge značilnosti.

Tudi pri plesni talentiranosti moramo biti pozorni, saj se ta v prvih začetkih šele razvija. Ples spremlja človeka v vseh obdobjih njegovega življenja, je del njegovega bivanja in delovanja. Telo je človekov inštrument, za katerega je že v najrosnejših letih treba skrbeti, ga negovati in uglasti. Telo je otrokov prvi kontakt s svetom, zato mu je dobro ponuditi čim več možnosti za gibanje in izražanje skozi gib, saj je ta prvinska oblika človekove komunikacije. S tem da otroku omogočimo, da se skozi ustvarjalni gib izraža in uči, pripomoremo k njegovemu celostnemu razvoju, saj se pozitivni učinki ustvarjalnega giba kažejo na vseh področjih otrokovega razvoja. Ples namreč sam po sebi neposredno razvija fizične sposobnosti, zmogljivost, pogloblja čustveno inteligenco, razvija splošne in posebne intelektualne sposobnosti ter ustvarjalnost, oblikuje estetske čute in percepcijo ter pospešuje socializacijske procese (Kovač Valdes, 2010, 8–10).

Veliko pozornosti se pri ugotavljanju plesnega talenta namenja otrokovim telesnim sposobnostim in danim dispozicijam, kot so gibljivost sklepov in razteznost mišic, odprtost v kolkah in oblika stopala. Poleg tega je pomembno tudi, da otrok obvladuje svoje telo, da ima razvito koordinacijo gibov, da obvladuje prostor, v katerem se giblje, da je muzikalen, navsezadnje pa še njegova plesnost in ustvarjalnost. Pri odkrivanju in spodbujanju otrokovih talentov morajo biti starši pozorni, da niso njihova pričakovanja previsoka, saj lahko to škoduje otrokovemu razvoju. Otrok potrebuje starša, ki mu bo lahko zaupal, ki ga bo brezpogojno vzpodbujal in mu stal ob strani.

Za razvoj nadarjenega otroka je pomembno, da je družina čim bolj odprta navzven, da se udeležuje kulturnih zanimivosti in prireditev, da obiskuje knjižnice, kulturne ustanove ter da prosti čas čim bolj aktivno izkoristi skupaj z otrokom.

## Sodelovanje med šolo in starši

Klasično sodelovanje med starši in šolo se je prej omejevalo predvsem na informacije o rezultatih otrokovega dela in vedenja, danes pa šola išče intenzivnejše stike s starši, išče njihovo pomoč pri spoznavanju njihovih otrok, pri vzgojnem delu in tudi pri izvajanju določenih nalog. Bolj ko je šola orientirana v razvoj individualnosti učenca, bolj so potrebni starši (Pšunder, 1994, 96).

Starši so tisti, ki svojega otroka vidijo v različnih situacijah in ga zato najbolje poznajo. Zato lahko veliko prispevajo k celovitemu razvoju otroka in njegovih sposobnosti. Starši so pomemben vir informacij v zvezi z otrokom. Zato je pomembno, da učitelj ustvari primerno vzdušje, ki bo omogočalo, da mu bodo starši te informacije zaupali.

Tako vzdušje se lahko ustvari:

- z odprtostjo in prijaznostjo do staršev,
- da se staršem tvorno prisluhne,
- da se s starši deli informacije,
- da se staršem zaupa in verjame,
- de se s starši dela v pristnem partnerstvu (Sutherland, 2015, 44).

Ravno zaradi individualnega pristopa do učenca, ki ga imajo glasbene šole, se te trudijo, da bi starše čim bolj vključile v življenje glasbene šole, in sicer z različnimi formalnimi in neformalnimi oblikami sodelovanja. Pomembno je, da se učitelj zaveda, da je v šoli on tisti prvi, ki naveže stik s starši in vzpostavi partnerski odnos zaupanja. Zaželeno je, da so starši zavezniški učiteljev, ki pomagajo, ko otroku npr. upade motivacija za delo, kajti spodbujanje talenta ni samo stvar glasbene šole, ampak tudi staršev. Uspešni učenci so tisti, ki imajo tudi doma podporo, oz. starše, ki jih razumejo, spodbujajo, jim sledijo in cenijo njihovo delo. Pomembno je, da se v vzgojno-izobraževalnem procesu jasno opredeli vloga staršev. Učitelj je strokovnjak na svojem področju v šoli, starši pa morajo skrbeti za vzgojo in otrokovo delo doma. Vedno več imamo tudi takih staršev, ki posegajo v delo šole in s tem povzročajo na šolah pedagoški nemir. V glasbenih šolah se učitelji pogosto srečujejo s starši, ki gojijo previsoka pričakovanja in svoje otroke pretirano silijo k uspehu. Če imamo na eni strani starše, ki gojijo prevelika pričakovanja, imamo na drugi tudi take starše, ki zanemarjajo otrokove dosežke in uspehe, kar negativno vpliva na razvoj otrokovega talenta.

Pri vsem tem pa igra ključno vlogo odnos učitelja do staršev. Pomembno je, da se učitelj zaveda, da komunicira s starši na dveh ravneh: na osebni ravni kot učitelj z imenom in priimkom in na inštitucionalni kot predstavnik šole in stroke. Z načinom sodelovanja in s svojim odnosom do staršev predstavlja podobo šole. Z mnenjem, ki si ga starši ustvarijo o učitelju, ustvarijo tudi mnenje o šoli. Od učitelja je odvisno, ali se bodo starši v šoli počutili kot partnerji, ali pa bodo šolo doživljali kot neprijetno izkustvo (Ličen, 1999; povz. po Intihar Kepec, 2002).

### Formalne oblike sodelovanja med šolo in domom

Med formalne oblike sodelovanja šole s starši sodijo predvsem tiste oblike sodelovanja, ki so predpisane in jih opredeljuje zakonodaja. Naša zakonodaja govori predvsem o svetu staršev, o roditeljskih sestankih in govorilnih urah (Intihar, Kepec, 2002, 101).

Te formalne oblike so potrebne, so obveznost šole in učiteljev ter pomenijo pravno možnost, katere namen je zagotoviti staršem dostop do informacij o otrokovem delu v šoli. Posledica tega je, da se s temi oblikami vzpostavlja formalna komunikacija med starši in učitelji, ki pa nima v ospredju tudi vzpo-

stavljanja bližine med njimi. Starše pogosto postavlja v vlogo klientov šole (Kalin idr., 2009, 35).

Lepičnik Vodopivec (2012) navaja, da je za formalne oblike sodelovanja značilno frontalno posredovanje informacij, kar največkrat pomeni enosmerno komunikacijo. Formalna komunikacija med učitelji in starši je potrebna, saj ta, zaradi svoje uradnosti, omogoča jasek pretok informacij v zvezi z otrokovim delom v šoli.

Formalne oblike so torej le nek okvir, ki omogoča, da bi se šele razvila kultura sodelovanja in zblizevanja med šolo in domom, starši in učitelji (Kalin idr., 2009, 35).

### Roditeljski sestanek

Roditeljski sestanek je mesto, kjer razrednik skupaj s starši načrtuje vsebine, oblike in metode sodelovanja. Število roditeljskih sestankov ni predpisano, so pa pomemben element sodelovanja s starši. Število sestankov je odvisno od želja in potreb šole in doma.

V Glasbeni šoli Gornja Radgona potekajo roditeljski sestanki dvakrat na leto. Prvi skupni roditeljski sestanek, ki je namenjen staršem vseh učencev, poteka po navadi v začetku šolskega leta in ga skliče ravnatelj. Na tem sestanku bo starše obvestil o delu, ukrepih, disciplini na šoli ter o pomenu glasbene šole in o drugi problematiki. Namenjen je tudi staršem novincev, da dobijo čim popolnejše informacije o delovanju šole. Skupne roditeljske sestanke po navadi vodi ravnatelj. Ti sestanki se zaključijo z govorilnimi urami pri posameznem učitelju. Ker je v Glasbeni šoli Gornja Radgona na predmetni ravni oblika pouka individualna, se starši raje udeležujejo govorilnih ur pri učitelju kot pa skupinskih sestankov. Izjema so pouk plesne pripravnice, baleta, nauka o glasbi in glasbene pripravnice, ki kot oblike skupinskega pouka zahtevajo tudi skupinske sestanke posameznega razreda oz. oddelka. Te roditeljske sestanke sklicuje učitelj po potrebi, ko se je treba o čem dogovoriti ali seznaniti starše z določenimi informacijami.

### Govorilne ure

Govorilne oz. pogovorne ure so individualni razgovori in so zato najbolj pogoste formalne oblike sodelovanja s starši, razredniki, učitelji. Pomembno je, da učitelj na govorilnih urah predstavi otroka kot celoto in da staršem ne posreduje zgolj informacij o otrokovih ocenah. Zelo pomembno je, da učitelj goji do staršev empatično stališče, da jih razume z zornega kota učitelja in z zornega kota starša.

V Glasbeni šoli Gornja Radgona so govorilne ure pri posameznem učitelju prvi teden v mesecu. Dan in uro določi učitelj glavnega predmeta in lahko sovpadajo z internimi nastopi, kar



pomeni, da se lahko starši po nastopu individualno pogovorijo z učiteljem. Govorilne ure potekajo vedno v učilnicah vsakega učitelja, kar omogoča, da se starši in učitelj pogovarjajo v miru, da lahko drug drugega poslušajo. Tudi prostor, v katerem učitelj sprejmejo starše, sodi med objektivne okoliščine, ki vplivajo na uspeh razgovora.

V glasbeni šoli potekajo oz. so zaželeno pogovorne ure v troje: učenec – učitelj – starši, saj je treba učenca vzgajati za odgovornost do lastnega dela. Skupaj ovrednotijo dosedanje delo, napredek, dosežke in načrtujejo nadaljnje delo.

### Pisna sporočila

Pisna sporočila pomenijo individualno komunikacijo med šolo in domom, med starši in učitelji. Lahko so zapisana v formalnih ali manj formalnih oblikah, vsebinsko pa so lahko: obvestila, vabila, uradna obvestila o ocenah in vzgojnih ukrepih, pisma, pisna sporočila.

V glasbenih šolah se pojavljajo vse zgoraj navedene oblike sporočil. Še posebej izstopajo tu vabila staršem na razne koncerte, predstave, revije, na katerih nastopajo učenci.

Posebnost, ki je značilna za pouk v glasbenih šolah je, da ima vsak učenec svojo knjižico, beležko, ki jo stalno nosi s seboj. V to knjižico iz ure v uro učitelj vpiše obravnavano snov, kaj mora učenec predelati doma, vanjo vpisuje tudi pomembna obvestila za starše, vsak mesec pa vpiše učencu tudi oceno, ki si jo je pridobil z delom. Seveda mora učenec knjižico doma pokazati staršem, kar omogoča, da imajo ti boljši vpogled v proces pouka in rezultate svojega otroka.

### Neformalne oblike sodelovanja med šolo in domom

Starši so tisti, ki jim mora šola odpreti svoja vrata. V zadnjih letih so se kot posledica večje odprtosti šole do staršev razvijale neformalne oblike sodelovanja. Tudi stroka poudarja potrebo po tesnejšem sodelovanju staršev in šole, saj opozarja na nevarnost neuskkljenosti med vzgojno-izobraževalnimi prizadevanji in družino. Neformalne oblike dela so načrtovane bolj sproščeno in omogočajo staršem, da aktivno doživijo različne dejavnosti v razredu (šoli), se med seboj povežejo, spoznajo in si pomagajo. Te oblike igrajo pomembno vlogo pri vzpostavljanju zaupanja, spoštovanja in sodelovanja med starši in učitelji (Intihar, 1998).

Starši so ključen dejavnik v procesu izobraževanja glasbeno in plesno talentiranih otrok, zato jih glasbena šola poskuša vključiti z različnimi oblikami neformalnega sodelovanja. Zaradi specifičnosti pouka se te oblike nekoliko razlikujejo od tistih, ki jih uporabljajo ostale vzgojno-izobraževalne ustanove.

### Prisotnost staršev pri individualnem pouku

Intiharjeva (2002, 130) pravi, da prihajajo starši k pouku kot opazovalci, spremljevalci učnega procesa, kot učiteljevi sodelavci.

V glasbeni šoli poteka pouk inštrumenta individualno, kar pomeni, da se lahko učitelj posveti učencu kot posamezniku in ga obravnava v celoti. Ta oblika poučevanja omogoča nastanek posebnega odnosa med učencem in učiteljem, ki je bolj osebno, saj se delo učitelja prilagaja na zmožnosti in interes učenca; pristop, ki ga učitelj uporabi, se seveda razlikuje od učenca do učenca. Ker pouk poteka individualno, učitelji inštrumenta priporočajo, da so starši čim večkrat prisotni pri pouku, seveda, če to ne moti njihovega otroka/učenca (nekateri otroci so bolj emotivni in imajo zato tremo pred svojimi starši).

Namen prisotnosti staršev pri pouku ne pomeni samo preverjanja otrok glede vestnega opravljanja nalog, ampak, da bi starši lažje razumeli delo svojega otroka. Velikokrat se zgodi, še posebej pri tistih starših, ki se niso glasbeno izobraževali, da ne vedo, koliko truda in vaje je treba vložiti, da neka skladba zazveni. Zato se učitelji trudijo, da bi glasbo približali ne samo učencem, ampak tudi staršem, da bodo lahko otroku sledili pri vaji, ga motivirali in sodelovali pri njegovem glasbenem izobraževanju.

Sploh pri prvih začetkih glasbenega izobraževanja je pomembna prisotnost staršev pri pouku, saj učitelj pokaže tudi staršem, kako mora otrok doma vaditi inštrument in na kaj morajo biti pozorni, da bodo otroku lahko najboljše pomagali.

### Ura za starše pri skupinskem pouku

Ura za starše je prijetna oblika vpogleda staršev v proces izvajanja skupinskega pouka. V Glasbeni šoli Gornja Radgona se ure za starše pripravljajo predvsem pri izobraževalnem programu ples – balet in pri programu glasbene ter plesne pripravnice, ki potekajo kot skupinska oblika pouka. Uro za starše pripravi učitelj približno dvakrat na leto ali po potrebi, večkrat ob zaključku prvega in drugega polletja.

Starši se tovrstnih ur vedno veselijo in se jih udeležijo v večjem številu, saj jih zanima, kaj se njihovi otroci učijo pri pouku plesa in baleta. Zato takšno uro učitelj skrbno načrtuje, da bi čim bolj uspela in da bi otroci čim bolj pokazali to, kar so se naučili. Seveda je priporočljivo, da učitelj na teh urah ne pohvali ali graja posameznega učenca, saj bi lahko to starši doživljali preveč osebno. Pomemben je seveda tudi izbor vaj, ki jih bodo izvajali učenci, saj mora biti učitelj pozoren na to, da se lahko vsi učenci predstavijo v najboljši luči (če večini učencev ne uspe neka vaja, jo izpustimo). Na podlagi lastnih izkušenj opažam, da otroci različno doživljajo uro za starše; nekateri se je veselijo, nekaterim je na teh urah nerodno, saj

so prisotni tudi starši drugih otrok, nekatere pa je strah pred javnim nastopanjem.

Na urah za starše je učitelj postavljen v vlogo vodje, starši pa v vlogo opazovalcev, ki po uri izrazijo tudi svoje mnenje. Na začetku ure učitelj pozdravi starše in na kratko predstavi delo skupine. Pomembno je, da ko otroci izvajajo določene vaje ali plesne kombinacije, učitelj samo izvedbo dopolni s svojo razlago (čemu vaja služi, zakaj se je učimo), da bi starši čim bolje razumeli učno vsebino. Zelo prijetno je, ko se starši tudi aktivno vključijo v potek ure z dodatnimi vprašanji, saj je iz tega razvidno, da se za otrokovo delo res zanimajo.

Takšna ura je uspešna, če starši odidejo zadovoljni, če dobijo odgovore na vsa njihova vprašanja in če so s svojim nastopom zadovoljni tudi otroci. Taka izkušnja je zelo pozitivna ne samo za starše in učence, ampak tudi za učitelja kot motivacija za nadaljnje delo in kot povratna informacija o uspešnosti pri njegovem delu.

### Nastopi

Obvezna sestavina rednega pouka v glasbenih šolah je tudi solistično nastopanje učencev na internih in javnih šolskih nastopih, na katerih naj bi se v šolskem letu vsak predstavil vsaj dvakrat. Na nastopih se predstavijo učenci posameznih oddelkov (kitarški, klavirski, harmonikarski, oddelek pihal, trobil, tolkal) in različnih starostnih stopenj. Kljub izrazu interni so ti nastopi namenjeni predvsem staršem, da dobijo vpogled v delo svojega otroka pa tudi v delo celotnega oddelka. Nastopi so dober pokazatelj učenčevega dela.

Vsi nastopi so koristni, ker otroci preverijo svoje znanje, si pridobijo izkušnje za nastopanje pred občinstvom ter premagujejo tremo.

Poleg internih in javnih nastopov glasbene šole po navadi izvajajo tudi veliko zunajšolskih nastopov v sodelovanju z občinami, osnovnimi šolami, drugimi glasbenimi šolami, vrtci, podjetji ter kulturno-umetniškimi organizacijami v domačem okolju in tudi drugod na državni ravni. Tu igrajo pomembno vlogo starši, ki morajo biti pripravljeni sodelovati s šolo že samo s tem, da svojega otroka pripeljejo, poskrbijo, da bo prišel pravočasno, da bo urejen, da ne bo pozabil inštrumenta itd. Tako velikokrat glasbene šole v sodelovanju s starši skrbijo za kulturni utrip kraja, v katerem se nahajajo.

### Revije glasbenih in baletnih šol

Revije so prijetna oblika druženja med učitelji, starši in učenci, še posebej zato, ker se dogajajo zunaj šolskega okolja. Na teh revijah se srečajo učenci kot aktivni izvajalci, učitelji kot njihovi mentorji ter starši kot spremljevalci otrok iz različnih šol in krajev. Tako imajo možnost, da si izmenjajo izkušnje, hkrati pa se tudi krepijo odnosi med učitelji, starši in učenci.

### Tekmovanja

Tekmovanja niso vedno tako prijetna oblika sodelovanja kot so lahko revije in nastopi, saj so povezana z rezultati, pričakovanji, z uspehom in neuspehom učenca/otroka. Učitelj ima nalogo, da ublaži morebitne neprijetne situacije v zvezi s tekmovalnim nastopom. Poleg tega da pripravi učenca na tekmovanje, je pomembno, da v ta proces vključi tudi starše. Včasih starši s svojimi prevelikimi ambicijami pričakujejo takšne uspehe, ki niso skladni z zmožnostmi in sposobnostmi otroka. Zato je pomembno, da učitelj že v začetku priprav na tekmovanje skupaj z otrokom in s starši postavi neke realne cilje, da ne bodo kasneje starši in otroci razočarani.

### Koncerti učiteljev

Koncerti učiteljev so namenjeni predvsem učencem in njihovim staršem, saj je pomembno, da učitelje spoznajo tudi kot strokovnjake na njihovem področju in ne le kot pedagoge pri učnih urah. Starši in otroci imajo možnost ceniti učitelja kot umetnika, kar seveda bogati odnos med starši, otrokom in pedagogom.

### Baletna produkcija

Baletni oddelki v glasbenih šolah vsako leto pripravijo svojo baletno produkcijo. To je večji celovečerni nastop, na katerem se občinstvu predstavijo vsi učenci baletnega oddelka. Nastane na neko določeno temo, včasih pa se baletnim učencem pridružijo še učenci glasbe. Starši so neposredno povezani s pripravami na takšen projekt, saj otroke spremljajo na vajah, jim pomagajo pri pripravah na nastop (oblečejo jim kostume, uredijo frizure ...), kar vse pripomore k pozitivnemu vzdušju. Starši se počutijo soudeležence pri produkciji, kar seveda ugodno vpliva na dober odnos med šolo, učiteljem in starši.

Poleg otrok so včasih kot nastopajoči vključeni tudi starši, ki imajo tako možnost podoživeti balet in nastopiti skupaj s svojimi otroki. Starši obiskujejo za njih posebej pripravljene ure baleta, na katerih se učijo plesnih korakov. Ta oblika vključevanja staršev kot aktivnih udeležencev pri pouku je izredno pozitivna, saj omogoča staršem, da spoznajo, kaj se njihov otrok uči, koliko truda, časa in dela je potrebnega, da lahko otrok kaj pokaže na odru. Poleg tega pa so starši z nastopom doživeli vse tiste občutke treme, strahu, odgovornosti, ki jih doživljajo njihovi otroci. Starši po tej izkušnji začnejo bolj ceniti delo svojega otroka in delo učitelja.

### Ogled predstav

Glasbena šola Gornja Radgona vsaj enkrat na leto omogoči svojim učencem ogled koncerta ali predstave v državnih institucijah. Teh ogledov se lahko udeležijo tudi starši. Namen je, da

se otrokom in staršem približa umetnost, ki se jo učijo v glasbeni šoli, da jo lahko doživijo in začutijo ob ogledu predstave.

## Sklep

Delo učiteljev v glasbenih šolah ni samo delo z otroki, ampak tudi z otrokovo družino; treba je poznati starše otroka, odnose v družini ter odnos, ki ga imajo starši do otroka.

Starši so prva skupina, ki ji mora šola odpreti svoja vrata. Z neformalnimi srečanji šola ponudi staršem obilo možnosti, da sodelujejo pri oblikovanju dejavnosti in se s tem počutijo kot del šolske skupnosti. Tako se utrdi dober odnos, pretok informacij je bolj sproščen, lažje je reševanje problemov, ki nastanejo, in večje je medsebojno sprejemanje v različnosti obnašanja do otrok.

Veliko je formalnih, predvsem pa neformalnih oblik sodelovanja med glasbeno šolo in starši, kot so: razni nastopi, baletne produkcije, proslave, tekmovanja, revije, idr. Vse te aktivnosti skrbijo, da so starši stalno vključeni v življenje glasbene šole, saj so ti njen nepogrešljiv del.

Avtorici Intihar, Kepec (2002, 135) navajata: »Starši in učitelji s partnerskim sodelovalnim odnosom lahko učencu ponudijo vse tisto, kar potrebuje za to, da bo postal odrasla, zrela in odgovorna oseba.«


## #Viri in literatura

1. Črčinovič Rozman, J., Kovačič, B. (2010). Musical talent. V: *Didactica Slovenica – Pedagoška obzorja*, 25 (3–4).
2. Intihar, D., Kepec, M. (2002). *Partnerstvo med šolo in domom*. Ljubljana: Zavod RS za šolstvo.
3. Jurečič, M. (2003). Glasbeno nadarjeni učenci v prvih treh razredih osnovne šole. V: Blažič, M. (ur.) *Nadarjeni med teorijo in prakso*. Novo mesto: Slovensko združenje za nadarjene.
4. Kalin, J., Resman, M., Šteh, B., Mrvar, P., Govekar-Okoliš, M., Mažgon, J. (2009). *Izzivi in smernice kakovostnega sodelovanja med šolo in starši*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
5. Knaflec, B. (2003). Pomen in vloga družine pri spodbujanju nadarjenega otroka. V: Blažič, M. (ur.) *Nadarjeni med teorijo in prakso*. Novo mesto: Slovensko združenje za nadarjene.
6. Kovač Valdes, J. (2010). *Plesna žgečkalnica: priročnik ustvarjalnega giba in sodobnega plesa za otroke z osnovami plesnih tehnik*. Ljubljana: JSKD.
7. Kuret, P. (2003). *Izobraževalni programi – predmetniki – učni načrti: glasbena šola*. Ljubljana: Zavod RS za šolstvo.
8. Lepičnik Vodopivec, J. (2012). *Teorija in praksa sodelovanja s starši*. Ljubljana: Pedagoška fakulteta Univerze v Ljubljani.
9. Ličen, N. (1999). Pogovorne ure – nadloga ali priložnost za oblikovanje partnerstva med učitelji in starši. V: *Vzgoja in izobraževanje*, št.1.
10. Nagel, W. (1987). *Odkrivanje in spodbujanje nadarjenih: svetovalec za starše in učitelje*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
11. Pšunder, M. (1994). *Knjižica za učitelje in starše*. Maribor: Založba Obzorja.
12. Sutherland, M. (2015). *Nadarjeni v zgodnjem otroštvu: dejavnosti za otroke, stare od 3 do 6 let*. Ljubljana: Pedagoška fakulteta.





Iz prakse v prakso



# Petje za boljše zdravje

## Izveček

*Petje v zboru ima pozitiven vpliv na počutje in zdravje ljudi, kar potrjujejo primeri dobre prakse v tujini. Ti ne obravnavajo petja samo kot estetsko in kulturno dejavnost, temveč mnogo širše, tudi z vidika socialne in terapevtske dejavnosti. V prispevku so opisane možnosti povezovanja področij z namenom, da bi se to povezovanje v korist posameznikov in družbe na sploh preneslo tudi v slovenski prostor.*

**Ključne besede:** zborovstvo, pozitivni učinki petja

## Uvod oz. razumevanje zborovskega petja

Zborovsko petje je najštevilčnejša ljubiteljska dejavnost v Sloveniji. V letu 2009 je po oceni JSKD v zborih prepevalo ok. 60.000 ljudi (ok. 3 % celotnega prebivalstva). Po popisu Evropske zborovske zveze *Europa Cantat* iz leta 2014 pa je pri skupnem petju v Sloveniji sodelovalo celo 170.000 ljudi (Bartel, 2017). Tako zborovske pevce in njihovo petje uvrščamo med večje in močno kulturno gibanje.

Pevci na vprašanje, zakaj pojejo v zborih, povedo, da radi pojejo, nastopajo, pri tem uživajo, radi hodijo na vaje, kjer se dru-

## *Choir Singing Improves Health*

### Abstract

*Choir singing has a positive effect on mood and health, as demonstrated by good practice examples from abroad which treat choir singing not only as an aesthetic and cultural activity but also from a much broader perspective, including social and therapeutic aspects. The article describes the possibilities of connecting these areas in order to transfer this connection into Slovenian environments where it could benefit individuals as well as society in general.*

**Keywords:** choir singing, positive effects of singing

žijo, najdejo nove prijatelje ter kot družba skupaj preživljajo prosti čas. Umetniško bolj ambiciozni dodajajo, da ob izvajanju tehtnejše glasbene literature izživijo svoje umetniške potenciale in doživljajo estetske užitke (Rojko, 2014).

Zborovsko petje je prvotno videno kot oblika kulturnega udejstvovanja in druženja. Petje ima mnogo neposrednih in posrednih učinkov na pevca (ib.), npr.:

- pevec, ki pride po celodnevni službeni obveznosti utrujen na vaje, po vajah odide domov napolnjen z energijo,



- pevec je motiviran vsak teden hoditi na vaje kljub zahtevam službe in družine ter si del dopusta rezervira za turneje, tekmovanja,
- otrok s posebnimi potrebami (tudi gibalno oviran) pri petju in hkratnem gibanju nima težav,
- pevec kot del skupine/zbora dobi od drugih pevcev moralno oporo v težkih življenjskih situacijah (npr. razpad družine, neuspešno iskanje zaposlitve),
- starostnik z demenco se pri petju npr. ljudskih pesmi spomni vseh besedil,
- pevec ob petju dobiva kurjo polt, mu gre na jok, se čuti pomembnega, bolj samozavestnega ipd.

V nadaljevanju so navedene nekatere raziskave, ki znanstveno podpirajo učinke petja na počutje in zdravje posameznika.

### A. Pozitivni učinki petja v zboru

Petje v zboru pozitivno učinkuje na **psihično in telesno zdravje ljudi** (prim. Beck et al., 2000; MacDonald et al., 2012, Norton, 2016, Valentine in Evans, 2001). Neposredno vpliva na človekov srčni utrip, frekvenco dihanja, krvni pritisk in procese notranjega izločanja. Krepi se imunski sistem, saj med petjem poteka redukcija stresnega hormona *kortizola*, zvišuje pa se raven proteina *imunoglobulin A* (IgA), ki nas ščiti pred vdorom mikroorganizmov,<sup>1</sup> ter raven hormona *oksitocina*, ki lajša občutek tesnobe in stresa, sproščajo se pozitivni hormoni, kot so *beta endorfin*, ki zmanjšuje občutek bolečine, ter *serotonin* in *dopamin*, hormona sreče in zadovoljstva.

Ker pri petju sodelujejo različne mišice, pripomore petje k sproščeni, stabilni in izravnani telesni držji, omogoča nemoteno dihanje, normalen pritisk na strukture hrbtenice in mišič ter sprošča mišično napetost v ledvenem in vratnem predelu. Izboljšujejo se dihalne zmogljivosti in kontrola izdiha.<sup>2</sup>

Med skupinskim prepevanjem se srčni utripi pevcev sinhronizirajo, zaradi česar včasih skupno petje občutimo kot vodeno skupinsko meditacijo.

Ustvarjalna aktivnost pomaga ljudem v stresnih situacijah, zato v tujini že vrsto let uporabljajo petje za terapevtske namene pri osebah z motnjami v duševnem razvoju oz. kot pomoč ljudem, ki se spoprijemajo s psihološkimi krizami (Morrisonin Clift, 2012). Petje uporabljajo tudi kot terapijo za bolnike po možganski kapi ter kot podporno terapijo pri bolnikih z Alzheimerjevo boleznijo (petje priključuje avtobiografske spomine in čustva, povezana z njimi), Parkinsonovo (petje pripomore k izboljšanju motorike in mobilnosti) in kronično obstruktivno pljučno boleznijo KOPB (s pomočjo dihalnih vaj, vaj vokalne tehnike ter petjem se krepijo dihalne mišice, pljučna kapacite-

<sup>1</sup> Med petjem se zviša raven IgA tudi za 240 odstotkov.

<sup>2</sup> Zato se petje priporoča astmatičnim bolnikom.

ta, pogloblja globoko dihanje, izboljša se učinek izkašljevanja, zmanjša se občutek zasoplosti).

Petje pozitivno vpliva na **govorno-jezikovni razvoj oz. razvoj govornih spretnosti** (Valentine in Evans, 2001). Človeški glasovni aparat je nosilec človekovega govora in ima sposobnost glasbenega inštrumenta. Kljub mnogim podobnostim (strukturirani vzorci tonskih višin v melodiji, trajanj v ritmu in jakosti v dinamiki), je petje zahtevnejše od govora. Zahteva večjo intenzivnost, jasnost in razločnost izgovorjave, večjo telesno in fizično obremenitev (zaradi večjega tonskega obsega, izvajanja daljših tonov, jih je v višjih legah ustrezno okreptiti).

Z izreko pesemskih besedil se poglobljajo spretnosti besednega izražanja, izboljšuje kakovost izgovorjave, bogati besedišče, razvija občutljivost za zven besed (koristno za bralne veščine) in krepi občutek za oblikovanje vokalov.

Petje pesmi spodbuja interakcijo s tujimi jeziki ter z glasbo tujih kultur in narodov, s čimer se izboljšuje komunikacija, navezovanje stikov in odnosov z drugimi.

Je učinkovito sredstvo pri odpravljanju ali zmanjševanju govorno-jezikovnih motenj (npr. artikulacijske motnje, apraksija, dizartrija, jecljanje, afazija, zakasneli govorni razvoj, motnje avtističnega spektra, govorna fluentnost). Npr. z uporabo dihalnih vzorcev petja krepimo intenziteto glasu in izboljšamo delovanje mišič pri govoru, s ponavljanjem določene fraze, verzov ali refrena pesmi pa razvijamo sposobnost slušne percepcije in spomina.

Z zborovskim petjem **usmerjamo pozornost in urimo koncentracijo in pomnjenje** (ib.), saj mora pevec pri petju koordinirati različne elemente (npr. spremljava melodičnega in ritmičnega poteka v pesmi, dinamike, artikulacije, posameznih vstopov) za zaznavanje pevskega procesa in temu prilagojeno odzivanje v koherentnem delovanju zborovske zasedbe kot celote. K temu pripomoreta pevčeva pozornost in koncentracija, ki omogočata natančnejše zaznavanje, boljše organiziranje in shranjevanje informacij ter kvalitetnejše in učinkovitejše delovanje. Spodbuja se razvoj višjih spoznavnih procesov (kot so mišljenje, sklepanje, pomnjenje, učenje), kar vpliva na globlje dožemanje in večjo ustvarjalnost.

Glasbeni spomin je vir, iz katerega posameznik črpa glasbene ideje. Specifični glasbeni elementi, kot so akordi, harmonija, jakost in uglašenost, spodbujajo pomnjenje. Pevci z učenjem melodičnih in ritmičnih fraz ter besedila pesmi urijo verbalni, glasbeni in slušni spomin.

Pomembni so tudi **sociološki vidiki** zborovskega petja, in sicer: medgeneracijsko sodelovanje kot pomembna komponenta človekovega razvoja, razvoj občutka lastne vrednosti ter občutka biti družbeno pomemben/koristen, krepitev samopodobe in samozavesti ter širjenje in krepitev socialnih mrež (podpora med člani skupine; Rojko, 2014).



## B. Primeri dobrih praks

**Pojoče bolnišnice** (ang. *Singing Hospitals*, nem. *Singende Krankenhäuser*) so prva mednarodna mreža, oblikovana kot dobrodelna organizacija (od leta 2010), ki vključuje skupinsko petje v procese zdravljenja, predvsem pri bolnikih z afazijo, demenco, kroničnimi in neozdravljivimi boleznimi, depresijo, posledicami stresa in travmatičnimi čustvenimi motnjami. Trenutno je mreža najbolj razširjena v nemško govorečih državah (Nemčija, Avstrija, Švica). Najdemo jo v 29 državah po svetu (npr. Romunija, Nizozemska, Velika Britanija, Turčija, Šrilanka).

Program Pojočih bolnišnic temelji na aktivni udeležbi bolnikov v skupinskem petju, ki je drugačno od klasičnega zborovskega petja (je brez not, s preprostimi melodijami in besedili, smiselni in ciljno izbran pesemski repertoar za lajšanje določenega tipa zdravstvenih težav). Terapijo izvajajo terapevti z licenco, ki jo pridobijo v izobraževalnem programu *Singing Hospitals* (*Pojoče bolnišnice*; gl. spletno stran programa *Singing for Breathing*).

Znani so **primeri zborovskega petja v ustanovah za prestopnike, kaznjence** (npr. zbor zapornikov v Celovcu), **za brezdomce** (npr. v Montrealu), **brezposelne osebe in osebe v stiski** (Rojko, 2014), kjer pevsko druženje, skupinsko ustvarjanje, soodločanje o pevskem repertoarju, nastopanje za ožje okolje spremeni posameznikov vsakdan v organiziranega, z oblikovanjem navad rednega dela, odgovornosti do sebe in drugih v skupini ter dvigom samozavesti (ob aplavzih). Pri tem je važen proces dejavnosti in ne njen končni rezultat (kvaliteta javnega nastopa).

Zelo uveljavljeno je **zborovsko petje za namene medkulturne integracije** (npr. države z večjim številom migrantov, kot sta Nemčija in Švedska), kjer se s spoznavanjem in izvajanjem glasbe različnih kultur in narodov gradijo mostovi med temi, z razvojem spoštovanja drug drugega in ustvarjanje novih socialnih mrež.

## Sklep s predlogi

Izsledki znanstvenih raziskav in opis primerov dobrih praks potrjujejo pozitivne učinke zborovskega petja oz. potrditev, da petje ni le umetniška dejavnost, temveč ima tudi socialne, fizične in terapevtske učinke, ki jih lahko izkoristimo v preventivne ali kurativne namene v zdravstvenih, negovalnih in rehabilitacijskih centrih. Potreba in interes za izvajanje tovrstnih programov se je izkazala tudi v slovenskem prostoru.

Za lažjo in učinkovitejšo integracijo tovrstnih praks v naš prostor v nadaljevanju navajamo predloge:

- ozaveščanje širše javnosti o zdravilnih učinkih zborovskega petja (z različnimi mediji, organizacijami posvetov, okroglimi mizami, s seminarji, z izobraževanji, objavljanjem strokovnih prispevkov),
- podpora pri oblikovanju različnih organizacijskih oblik za zborovsko dejavnostjo za odrasle,

- motiviranje otrok za zborovsko petje,
- usmerjanje deleža sredstev iz preventivnih socialnih programov tudi v zborovsko dejavnost (Rojko, 2014),
- bodoče zborovodje (na *Akademija za glasbo v Ljubljani*) izobraziti z dodatnimi znanji s področja socialno-kulturnega dela, na *Fakulteti za socialno delo* pa uvedba nove izbirne smeri študija, socialno-kulturno delo (ib.),
- navezovanje stikov z različnimi ustanovami za možnost prenosa uspešnih praks iz tujine k nam,
- organizacija spoznavne delavnice za tiste, ki jih zanima delo pevskega terapevta ter pridobitev licence v *Pojočih bolnišnicah*.

## #Viri in literatura

1. Bartel, R. (2017). *Singing Europe: A pilot research project ECA-EC*. Germany: Beate Marx. Dostopno na: [http://www.thevoiceproject.eu/fileadmin/redaktion-thevoice/VOICE/docs/singingeurope/singingeurope\\_report.pdf](http://www.thevoiceproject.eu/fileadmin/redaktion-thevoice/VOICE/docs/singingeurope/singingeurope_report.pdf).
2. Beck, R. J., Cesario, T. C., Yousefi, A. in Enamoto, H. (2000). *Music Perception 18/1*: »Choral singing, performance perception, and immune system changes in salivary immunoglobulin A and cortisol«. University of California: 87–106.
3. Dewhurst-Maddock, O. (1999). *Zdravilna moč glasbe in zvoka*. Ljubljana: Tangam.
4. MacDonald, R.A.R., Kreutz G., Mitchell L. (2012). *Music, Health, and Wellbeing*. New York: Oxford University Press.
5. Morrison, I. in Clift, S. (2012). *Singing and people*. Dostopno na: [http://naturalvoice.net/docs/Singing&COPD\\_Oct12.pdf](http://naturalvoice.net/docs/Singing&COPD_Oct12.pdf).
6. Morrison, I. in Clift, S. (2012). *Singing and Mental Health*. Dostopno na: <http://www.artsandhealth.ie/wp-content/uploads/2013/01/Singing-and-Mental-Health-PDF.pdf>.
7. Nam Yoon, J. (2000). *Glasba v razredu: njen vpliv na razvoj otrokovih možganov, sposobnosti in spretnosti*. California.
8. Norton, K. (2016). *Singing and Wellbeing*. New York, London: Routledge.
9. Rojko, B. (2014). *Pevski zbor – stičišče socialnih interakcij*. Dostopno na: <http://nasizbori.jskd.si/pevski-zbor-sticisce-socialnih-interakcij/>.
10. *Singing for Breathing*. Dostopno na: <http://www.rbht.nhs.uk/about/arts/whats-on/singing-for-breathing/>.
11. Valentine, E. in Evans, C. (2001): *British Journal of Medical Psychology 74/1*: »The effects of solo singing, choral singing and swimming on mood and physiological indices«, 20–115.

# Zbori v slovenskem vzgojno-izobraževalnem sistemu

Zborovsko petje ima bogato tradicijo v kulturi slovenskega naroda, kar se kaže tudi v slovenskem vzgojno-izobraževalnem sistemu. Umetniški predmeti imajo znotraj tega vlogo vzgoje otroka za kvalitetno preživljanje njihovega prostega časa kot izvajalci ali kot poslušalci/gledalci kulturno-umetniških vsebin. Temu cilju sledi tudi glasbena umetnost, in sicer: vzgoja otroka v aktivnega (po)ustvarjalca ter poslušalca glasbe. Najpomembnejši del glasbene umetnosti na ravni celotne vzgojno-izobraževalne vertikale je izvajanje glasbe s petjem ali igranjem na glasbila. Tako je petje omogočeno vsem otrokom v okviru obveznega predmeta glasbene umetnosti ter tudi v okviru interesne dejavnosti zborovskega petja, kamor se otroci vključujejo prostovoljno. Glasbeno umetnost in pevske zборе vodijo strokovni pedagoški delavci z univerzitetno izobrazbo.

## Predšolska vzgoja

Petje otrok je v okviru predšolske vzgoje zajeto v okviru področja umetnosti,<sup>1</sup> opredeljeno z nacionalnim dokumentom *Kurikul za vrtce* (Eva D. Bahovec et al., 2004). Izvaja se vsak dan v okviru rednega programa predšolske vzgoje.

V mnogih vrtcih pa v okviru nadstandardnega programa delujejo tudi vrtčevski pevski zbori. Vodijo jih vzgojiteljice ali pomočnice vzgojiteljic, ki gojijo afiniteto do glasbe. V vrtčevski zbor je lahko vpisan vsak otrok ne glede na razvitost glasbenih sposobnosti. Zborovske vaje so enkrat na teden po eno uro v dopoldanskem ali popoldanskem času. Glavni cilj predšolskega zborovskega petja je doživljanje, spoznavanje in uživanje v petju. Otroci nastopajo najpogosteje v ožjem šolskem okolju za starše.

Vsako leto je v Mariboru državno srečanje vrtčevskih zborov in plesnih skupin *Ciciban poje in pleše* (organizator *Javni sklad RS za kulturne dejavnosti*), na katerem se predstavi najmanj 20 zborov in plesnih skupin. Srečanje ni tekmovalnega značaja. Sodelujoči dobijo strokovno povratno informacijo o svojem nastopu.

## Osnovna šola

Na ravni osnovne šole je petje del obveznega programa osnovne šole. Izvaja se v okviru predmeta glasbena umetnost od 1. do 3. razreda 70 ur na leto, v 4. in 5. razredu 52,5 ure na leto, od 6. do 8. razreda 35 ur na leto in v 9. razredu 32

<sup>1</sup> Kurikul za vrtce (Eva D. Bahovec et al., 2004) obravnava šest področij dejavnosti: gibanje, jezik, umetnost, družbo, naravo in matematiko.

ur na leto (gl. *Predmetnik devetletne OŠ*, 1998).<sup>2</sup> Cilji in vsebina vzgojno-izobraževalnega dela pri glasbeni umetnosti so opredeljeni v učnem načrtu za glasbeno umetnost v devetletni osnovni šoli (gl. Holcar A. et al., 2011).

Petje pa se sistematično vzgaja tudi v okviru pevskega zbora, ki spada pod razširjeni program oz. interesne dejavnosti. Vodenje zbora je sistemiziralo delovno mesto za strokovne delavce (gl. *Pravilnik o normativih in standardih za izvajanje programa osnovne šole*, Ur.l. RS 16/2007),<sup>3</sup> zato mora na vsaki osnovni šoli delovati enoglasni otroški pevski zbor (70 ur na leto oz. 2 uri na teden) in večglasni mladinski pevski zbor (140 ur na leto oz. 4 ure na teden). V otroški pevski zbor so praviloma vključeni vsi otroci, ki izrazijo interes za petje v zboru, ne glede na otrokove glasbene sposobnosti. Vključenost otrok v mladinske pevске zборе pa je odvisna od otrokovega interesa in selekcije zborovodje, glede na otrokove glasbene sposobnosti. Cilji in priporočila za delo s pevskim zborom so predpisani s konceptom (Žvar D. et al., 2003).

## Srednja šola

Na srednješolski ravni – gimnazijski program poteka glasbena vzgoja in znotraj tega dejavnost petja v okviru obveznega predmeta glasba le v 1. letniku 70 ur na leto.<sup>4</sup> Cilji in vsebine so predpisani z učnim načrtom (Žvar D. et al., 2008).

Zborovska dejavnost se izvaja v okviru nadstandardnega programa praviloma le na tistih srednjih šolah, kjer imajo

<sup>2</sup> Šole, ki izvajajo program na narodno mešanih območjih slovenske Istre in v Prekmurju, imajo prilagojen predmetnik in tako spremenjeno število ur glasbene umetnosti.

<sup>3</sup> Otroške pevске zборе vodijo učitelji glasbene umetnosti ali učitelji razrednega pouka, mladinske pevске zборе pa pretežno učitelji glasbene umetnosti.

<sup>4</sup> V gimnazijah je glasba del obveznega predmetnika. Na umetniških gimnazijah je število ur predmetov z glasbenimi vsebinami večje in se vertikalno nadgrajujejo vsa štiri leta.

V redkih srednjih strokovnih in poklicnih srednjih šolah imajo vključeno glasbo kot 50 % del predmeta umetnost, ki se izvaja samo v 1. letniku 68 ur na leto (gl. *Katalogi znanja. Umetnost: SPI in STI*, 2007). Večje število ur predmetov z glasbenimi vsebinami se izvaja le v srednjem strokovnem izobraževanju – program predšolska vzgoja (ok. 500 ur/v vseh štirih letnikih).

zaposlenega učitelja glasbe (npr. gimnazije in srednješolski centri).

## Glasbene šole

S šolskim letom 2010/11 je bilo v okviru mreže javnih glasbenih šol sistemizirano tudi delovno mesto zborovodje (gl. *Pravilnik o sprejemu dopolnjenega predmetnika in učnih načrtov v izobraževalnem programu Glasba*, Ur.l. RS 11/2010). V glasbenih šolah tako lahko delujejo eno- ali večglasni zbori s 70 urami vaj na leto (2 uri na teden). Cilji predmeta so opredeljeni z učnim načrtom (gl. Arko D. et al., 2011).

Iz zgoraj opisanega je razvidno, da je obstoj zborovskega petja na sistemski ravni zagotovljen le na ravni osnovnošolskega izobraževanja in v glasbenih šolah. Na višjih stopnjah izobraževanja pa je obstoj zborovskega petja odvisen od interesa učiteljev glasbe in podpore vodstva šol.


## # Literatura

1. Arko, D. et al. 2011. *Učni načrt. Predmet pevski zbor*. Ljubljana: Ministrstvo za šolstvo.
2. Bahovec, Eva D. et al. 2004. *Kurikul za vrtce*. Ljubljana: Ministrstvo za šolstvo, Zavod RS za šolstvo.
3. Holcar, A. et al. 2011. *Učni načrt. Program osnovna šola. Glasbena vzgoja*. Ljubljana: Ministrstvo za šolstvo, Zavod RS za šolstvo.
4. Žvar, D. et al. 2003. *Koncept. Razširjeni program: program osnovnošolskega izobraževanja*.
5. Žvar, D. et al. 2008. *Učni načrt. Glasba: gimnazija: obvezni predmet*. Ljubljana: Ministrstvo za šolstvo, Zavod RS za šolstvo.



## 🎵 Jakob Šega

9. razred (šolsko leto 2017/18) OŠ Toneta Šraja Aljoše,  
Nova vas

# Je glasba tišina, je tišina glasba?



Slika 1 | Jakob Šega

Tišino lahko obravnavamo kot vejo glasbe in kot taka je glasbi, izraženi z zvokom, enakopravna. Danes je redka in nepoznana.

Z glasbo, izraženo z zvokom, poskuša skladatelj poslušalca napeljati na nekaj oprijemljivega, a mu pogosto uspe le vzbuditi čustva, ki tej temi ustrezajo, saj smo si različni

in v nas enaka glasba vzbuja različna občutja.

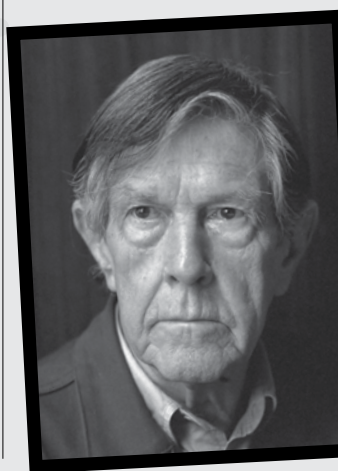
Tišina v vsakomur, ki ji prisluhne, vzbudi drugačne občutke in tudi v isti osebi ne vzbudi vselej enakih občutkov. Menim, da je tišina tako nepoznana zato, ker za njo ne stoji skladatelj, ki nas poskuša na nekaj napeljati, torej v nas različna občutja vzbujajo spomini na razne dogodke.

Sodobnemu človeku je lažje, če ga nekdo vodi, zato je glasba, s katero nas skladatelji vpeljujejo v razna razmišljanja, bolj priljubljena. Človek za vzbujanje raznih občutij raje uporabi zunanje dražljaje, kot spomine, ki izvirajo iz njega samega. Lažje si priznamo, da ne razumemo drugih kot sebe.

Človek čuti potrebo po tem, da se povezuje v skupine, in to je lažje, če ima podobno razmišljanje kot drugi, na to nas napeljuje glasba, saj poskuša krojiti naša občutja in razmišljanje.

Tišina nam omogoča, da se poglobimo v svoje spomine. Kljub temu pa potrebuje človek za ustvarjanje svojega razpoloženja tudi zunanje dražljaje, sicer bi bili zaprti vase.

Tako tišina kot glasba na trenutke nista primerni, zato je včasih tišina napeta in zoprna ter bi nam bila bolj prijetna še tako razglašena glasba (mentorica: Irena Cundrič Iskra, prof., GŠ Frana Gerbiča Cerknica in OŠ Toneta Šraja Aljoše, Nova vas).



Slika 2 | John Cage (1912–1992). Vir: Bogaerts, Rob / Anefo - Fotocollectie Anefo. Nacionalni arhiv Haag, vnos 2.24.01.05, številka komponente 934-2728. Dostopno na: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John\\_Cage\\_\(1988\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_Cage_(1988).jpg) (16. 5. 2018).



Ocene





# Henrik Neubauer, *Slovenske opere: od Belina do Desetega brata*

Ljubljana: Samozaložba. 2017, 223 str., 39 €



Ugledni slovenski zdravnik, baletnik, koreograf, režiser, publicist in red prof. Univerze v Ljubljani (v pokoju) dr. Henrik Neubaueur (roj. 1929) je nenehno avtorsko ustvarjal. Po nekaj desetinah knjig – monografij s področja umetnosti (baleta, glasbe, opere, operete idr.) je zdaj obogatil slovensko muzikološko sceno s *Slovenskimi operami: od Belina do Božjega delca*. V avtorjevi tradicionalni samozaložbi (2017) in ob podpori številnih mecenov je izšlo eno temeljnih del o zgodovini slovenske

opere, ki bi jo morda morala ali lahko opravila (profesionalna muzikološka) stroka. Pa je ni! Zato je še kako hvalevredno Neubauerjevo delo, ki nas popelje vse od slovenskih opernih začetkov (ok. 1780), ko je nastalo prvo tovrstno slovensko delo Jakoba Frančiška Zupana (1734–1810) *Belin* (na istoimenski libreto Antona Feliksa/Janeza Damascena Deva, ki jo je šele l. 2008 odkril Milko Bizjak)<sup>1</sup> pa vse do zadnjega tovrstnega dela Pavla Mihelčiča (roj. 1937) in leta 2017 izvedene komorne opere *Božje delce* (na besedilo Milana Dekleve). Vmes pa je bil seveda (tudi po Neubauerjevih odkritjih in pisanju) ves celoten razvoj slovenske opere, skoraj 150 let.

Avtor je velik strokovnjak za omenjeno področje; tako po poklicnem delovanju kot zaradi že izdanega opusa. Tudi delež izjemnih mednarodnih nagrad in priznanj ni od muh. Vse to in delovna trdoživost, nenehno spogledovanje s stroko ali strokami in izvirna znanstvena perfekcija ga uvrščajo neposredno in takoj za nestorjem in doyenom slovenske muzikologije, akademikom in zasl. prof. Univerze v Ljubljani dr. Dragotinom Cvetkom. Neubauer je v tem primeru *par excellence*.<sup>2</sup>

V blizu 300 strani obsegajoči knjigi (teh je Neubauer izdal že čez 30) je skoraj 200 enot slikovnega gradiva. Knjiga govori o

<sup>1</sup> Bizjak, M., Prva slovenska opera Belin (v: Glasba v šoli in vrtcu, L. 20/2017, št. 1–3, str. 51–60).

<sup>2</sup> Odličen; v pravem, najboljšem pomenu; zlasti, posebno, v prvi vrsti.



operah in operam podobnim skladbah, ki so jih napisali slovenski avtorji, da ne zapišem skladatelji; ker to niti niso vsi. Dela so razporejena časovno in glede na nastanek; zato tudi tak podnaslov: od *Belina* (J. F. Zupan) do *Božjega delca* (P. Mihelčič). Pripisane so jim vse morebitne izvedbe in popis preostalih oper (istega) skladatelja. Avtor obravnava vsa dela z vidika njihove recepcije glede na medijske odmeve in mnenja v strokovni glasbeni literaturi (domači in tuji). Generalni statistični uvid nam utrdi večino dosedanjega vedenja o tovrstni slovenski glasbeno-gledališki obliki, kot je opera in njene izpeljanka: 73 avtorjev je v vsem obdobju, tj. v času od 18. stol. pa do dandanes, napisalo 167 pretežno celovečernih in nekaj krajših opernih skladb ali njim sorodnih glasbenih oblik. Med avtorji so tako tisti z (do)končano izobrazbo iz kompozicije kot tudi tisti brez formalne izobrazbe; ti so zato (obrtno skladateljsko) znanje pridobili drugače (zasebni študij, študij partitur idr.). Librete za navedene opere je po avtorjevih ugotovitvah prispevalo 109 pretežno slovenskih piscev. Med njimi je 35 ali malo manj kot ena tretjina skladateljev, ki so si besedila za svojih 80 oper napisali sami. Knjiga je na koncu kot tipična (znanstvena) monografija opremljena z različnimi kazali in je dodatno tudi leksikalno uporabna: seznam slovenskih opernih skladateljev z njihovimi deli, letnicami nastanka in prvimi izvedbami, seznam naslovov oper glede na letnico nastanka s podatkom o izvedbi in avtorju (kronologija), seznam piscev libretov tj. opernih besedil, seznam oper na nosilcih zvoka in slike ter seznam pri raziskavi uporabljenih virov. In komu je namenjena? Vsem! Ne le tistim, ki jih navaja avtor: tistim, ki imajo opero radi in jim pomeni veliko, načrtovalcem opernih sporedov, izvajalcem in še komu.

Bogato knjigo so avtorju pomagali izdati Borut Smrekar, ki je kot neformalni recenzent opravil njen vsebinski pregled in je hkrati na zadnji platnici (knjige) tudi avtor neke vrste (spremne, zadnje) besede, lektorica Katarina Fekonja, lektor angleškega povzetka Timotej Neubauer, oblikovalka Mateja Omerzel, knjigo pa je v 200 izvodih natisnila Tiskarna Cicero. Avtor v *Uvodu* (str. 7–11) razloži svoj historiat ukvarjanja z opero in popiše svoje dosedanje tovrstne dosežke, tiskane knjige. Pri tem se nasloni na dvoje (opernih) citatov: našega Marjana Kozine in slovitega J. W. v. Goetheja. Svoj uvodni zgodovinski pogled na razvoj slovenske avtorske opere pa seže vse do najnovejših tovrstnih produkcij. Tu zagotovo npr. za zadnja Globokarjeva tovrstna dela ne moremo več reči, da gre za opero, ampak za glasbeno gledališče, glasbeno-scenski projekt in še kaj bi se našlo. Še največ pomoči in opor je avtorju ponudil simpozij in zbornik ob 200-letnici slovenske opere z naslovom *Slovenska opera v evropskem okviru* (Ljubljana, 1982). V tem uvodu sledijo še številne zahvale, zlasti še (novemu) Slovenskemu gledališkemu inštitutu in njegovim sodelavcem, prav paradoksalen pa je podatek, da avtor ni mogel dobiti ustreznega (slikovnega) gradiva za svojo knjigo v Operi in baletu SNG

Ljubljana. Saj gre tudi v tem primeru za javni zavod, za inštitucijo v javnem interesu, tisto, ki je izključno (so)financirana od nas, davkopllačevalcev. Potem pa je že na vrsti *Opera in njeni začetki* (str. 11), še pred donedavna izgubljenim Zupanovim *Belinom* (pred 1780). Tudi *Prve operne uprizoritve pri nas* (str. 13) sežejo v tisti čas, iz Ljubljane pa se razgledajo še zunaj nje. Sledijo *Prve opere v slovenskem prevodu* (str. 15–16), ki še tudi segajo v ta pred *Belinov* čas. *Prve opere slovenskih skladateljev* (str. 17–22) pa se že naslonijo na omenjenega *Belina* (1780) Kamničana Jakoba Frančiška Zupana; za to delo je bilo donedavna znano, da se je ohranil le libreto Antona Feliksa (Janeza Damascena) Deva. Milko Bizjak je našel opero (l. 2008), jo revidiral, prepisal in pripravil za javno izvedbo. Nekaj njenih odlomkov je bilo v tem času že na sporedu (YouTube, na spletu *Edition /Milko/ Bizjak*), prav tako je bila že napovedana njena koncertna izvedba ljubljanske Akademije za glasbo (Ljubljana, 5. 7. 2017),<sup>3</sup> ki pa je bila kasneje odpovedana.<sup>4</sup> Sledi eno tehnejših in obsežnejših poglavij, tisto, ki bi ga v razvoju že lahko označili za eno od prvih »zlatih« dob slovenske opere: *Operni prvenci slovenskih skladateljev od odprtja novega deželnega gledališča v Ljubljani do konca prve svetovne vojne in njihove preostale uprizoritve* (str. 23–63). V to razdelitev sodijo operna dela, ki so jih napisali: B. Ipavec, A. Foerster, V. Parma, F. Gerbič, H. Wolf, E. Beran, F. S. Vilhar, R. Savin (alias F. Širca), J. Ipavec, E. Hochreiter, K. Jeraj, L. M. Škerjanc idr. V *Prvenecih slovenskih skladateljev med obema vojnama in njihove preostale opere* (str. 65–106) pa že lahko zasledimo neke vrste drugi vrh tovrstnega razvoja. O tem nas prepričajo operne predstave, ki so jih podpisali S. Osterc, H. Sattner, M. Kogoj, K. Sancin, R. Gobec, M. Bravničar, J. Ivanuš, M. Logar, H. Svetel, D. Švara, M. Kozina, M. Polič idr. Zadnje tovrstno »zlato« obdobje zagotovo predstavljajo *Slovenske opere po drugi svetovni vojni* (str. 107–159). Med njihovimi avtorji moramo in moremo posebej omeniti naslednje: M. Tomc, P. Rasberger, D. Božič, K. Cipci, R. Simoniti, P. Šivic, V. Globokar, J. Osredkar, P. Merku, A. Ipavec, M. Mihevc, T. Svete, B. Jež Brezavšček, L. Lebič, U. Vrabec, M. Jarc, J. Golob, M. Vezovišek, M. Vrhovnik Smrekar, P. Mihelčič, P. Greblo, (Italijan) S. Pellegrino Amato, A. Ajdič, U. Orešič, G. Strniša, V. Avsec, P. Šavli, V. Žuraj, J. Gorjanc, M. Lazar, T. Kobe idr. Sledijo *Povzetek in Summary* (str. 160–161), *Abecedni seznam skladateljev z njihovimi operami* (str. 162–164), *Seznam opernih naslovov glede na letnico nastanka z vpisanim podatkom o prvi izvedbi in avtorju* (str. 165–166), *Abecedni seznam piscev besedil* (str. 167–168), *Slovenske opere na nosilcih zvoka in slike* (str. 169), *Viri* (str. 170–172) in zaključni *Vodnik po operah slovenskih skladateljev* (str. 173–223). Ta je podprt z motom našega avtorja oper Marjana Kozine: »Komponist, ki ima razvit smisel za dramatiko, scenografijo, dramaturgijo itd., si poišče literarno snov ter jo priredi po svojem okusu v skladu z zahtevami operne tehnike« (str. 173).

3 Prim. e-pismo M. Bizjaka (27. 6. 2017), hrani avtor.

4 Prim. e-pismo M. Bizjaka (28. 6. 2017), hrani avtor.

## Dina Bušić, *Zadrski komorni orkester: 30 let združenja in 55 let delovanja*

Zadar, Znanstvena knjižnica Zadar. 2015, 196 str.



Tudi z recenzijami knjižnih in drugih (glasbenih) izdaj včasih sežemo čez svoj plot. Tokrat je bil še poseben izziv, saj z vpogledom v knjižno publikacijo *Zadrski komorni orkester*, ki je leta 2015 izšla pri Znanstveni knjižnici Zadar, posredno dobimo vpogled tudi v glasbeno zakulisje tega srednjeveškega severnodalmatinskega univerzitetnega mesta.

Avtorica, muzikologinja (domače gore list, torej Zadrčanka) Dina Bušić (roj. 1979) je monografiji dala tudi podnaslov, in sicer *Orkester zadrške hrepnenja*. To pomeni, da je ansam-

blu po vseh, zdaj že več kot tridesetih letih uradnega samostojnega delovanja, ostalo še nekaj ljubiteljstva in ljubezni, kar je v ansamblu zagotovo prevladovalo pred več kot 55 leti, ko je bil najprej ustanovljen kot šolski (komorni) godalni orkester. Če pa v njegovem zgodovinskem razvoju naštejemo samo dirigente, bomo videli ves blišč tega ansambla. Na vsega 196 strani z bogatim slikovnim gradivom, ki teče kronološko in pomeni neke vrste kontrapunkt besedi od uvodnega nagovora aktualnega zadrškega župana Željka Karavde in avtorice ter urednice knjige (str. 6–11) in (zgodovinski) pogled nazaj (14–32). Tu je razložena zgodovinska (zadrška glasbena) preteklost, ki je l. 1961 neuradno botrovala ustanovitvi tega ansambla (Pavle Dešpalj). Vse od l. 1985 pa potem to teče še uradno in samostojno, profesionalno. Vsekakor je bil za začetek delovanja Zadrškega komornega orkestra (ZKO) pomemben amaterizem, ki je vseskozi oplajal člane vseh generacij ansambla najprej v tamkajšnji *glasbeni šoli*; nato pa še kje. Tukaj ne smemo pozabiti, da vsa hrvaška godalna šola temelji na znameniti Humlovi (zagrebški) šoli. Danes je to v Zadru konservatorijski tip (glasbene) šole z osnovno in srednjo stopnjo ter plesom oz. baletom. Ime Blagoje Bersa nosi po uglednem hrvaškem skladatelju in pedagogu Blagoju Bersi (1883–1934). Kajti vse generacije članov ZKO izhajajo prav iz te šole (z redkimi izjemami so prihajali tudi od drugod in odhajali drugam). Vsa poglavja knjige

so še dodatno opremljena s citati iz kritik nastopov ansambla. Prvo je mdr. prispeval (Slovenec, v Kranju rojen in zdaj v Zagrebu pokopan) dr. Jerko Bezić (1929–2010) s samega začetka ljubiteljskega delovanja ansambla. Omeniti je treba še izredno zanimivo, da ne zapišem inovativno, oblikovanje knjige. Vse slike so podpisane v (pol)krožnih oblikah, ovitek pa je komaj polstranski, polovičen. Potem pa so tu vsi štirje najbolj zaslužni umetniški vodje, dirigenti ...

Dirigent in skladatelj **Pavle Dešpalj** (roj. 1934; 1961–1962; str. 32–57) izhaja iz znane zadrške glasbene družine. Pred njim, ki je neke vrste nasploh doyen vseh hrvaških dirigentov, je bil to njegov oče Šime Dešpalj, za njim pa hči – violinistka Maja in sin – violončelist Valter Dešpalj. Kljub temu da je bil P. Dešpalj le dve leti na čelu ZKO, je le postavil standarde, ki veljajo še dandanes: največji zadrski, če že ne kar hrvaški dirigenti in godalci so vodili ta ansambel. Ob tem da je bil Dešpalj neke vrste ustanovitelj ZKO, je ostal vse do visoke starosti (83 let) tudi njegov častni dirigent. Prenekateri fotografski posnetek prikazuje ansambel na številnih zadrskih odrih, mdr. še največ v okviru Muzičkih (danes Glasbenih) večerov v Donatu. To je zadrski poletni festival, ki je imel na začetku (ustanovljen skoraj istočasno kot ZKO) programsko zasnovo s posebnim poudarkom na zgodnji glasbi, dandanes pa zveni največ v cerkvi sv. Donata.<sup>1</sup> O tem, torej o Dešpaljevem času, je objavljenih največ poročil in ocen, ki so jih prispevali P. Dešpalj<sup>2</sup> sam pa še Igor Kuljerić, Mario Kotlar, Ivo Bavčević, Maja Dešpalj, Tanja Čunko, Stjepan Šulek in Valter Dešpalj.

Violinist, pedagog in dirigent **Petar Vrbančić** (roj. 1937; 1967–1986; str. 58–85) je bil rojen v Sloveniji, v Brežicah, četudi je ves čas deloval v sosednji Hrvaški: v Zagrebu se je šolal, tam začel tudi delovati, potem pa skoraj ves svoj violinski opus (igranje, poučevanje in dirigiranje) /za/pustil Zadru; razen nekaj kratkih skokov, ko je poučeval kot docent violino tudi na Področnem oddelku zagrebške Glasbene akademije v Splitu. Vrbančićev staž v ZKO je bil precej daljši (19 let) od Dešpaljevega. V tem času je najbolj značilna ugotovitev, da je Vrbančić obenem vzgajal nove godalne generacije v zadrski *Glasbeni šoli*, igral kot solist in dirigiral. Večina članov ansambla je bila že prej iz domačih vrst, Vrbančić je ta trend še povečal. Tudi o njegovi dobi v ZKO lahko prebiramo v knjigi, kar so poleg avtorice in njega samega, pisali še: Nikola Lukačević, Juraj Gracin, Tatjana Gru-

1 Izvirno je to cerkev sv. Trojice, ki je najpomembnejši spomenik predromanske arhitekture zgodnjega srednjega veka (9. stol.) na Hrvaškem nasploh in simbol mesta Zadra, a zaradi posebne oblike – rotunde ena najpomembnejših take vrste v Evropi.

Glede na vrsto gradnje sledi obliki dvornih cerkva krožnega tlorisa zgodnje bizantinske do karolinške dobe. Po svoji grobi monumentalnosti (višina 27 in širina 22 metrov) jo z nenavadno valjasto obliko in dvojnimi notranjim prostorom odlikuje izvirnost brez pravih vzornikov. Po legendi jo je zgradil škof Zadra, sv. Donat, v 9. stol. in je omenjena v 10. stol. v znamenitem delu O upravljanju države bizantinskega cesarja Konstantina Porfirogeneta. Prvotno je bila posvečena sveti Trojici, ime po Donatu je šele od 15. stol. dalje.

2 »Na ustanovitev Večerov ... sta me spodbudili dve želji: da cerkev sv. Donata postane koncertni prostor in da Zadar ponovno dobi svoj lasten orkester.« (P. Dešpalj, dirigent in ustanovitelj Glasbenih večerov v sv. Donatu).

bić, L. S., Ante Ivić, Danica Petrović, Damir Magaš, Miroslava Mandić in Branka Višić Karavida.

Violinist, pedagog in dirigent **Dragan Novak** (roj. 1961; 1987–2014; str. 86–119) je že eden tistih, ki jih je v Zadru vzgojil P. Vrbančić. Po zagrebški Glasbeni akademiji se je vrnil v Zadar, tu pričel poučevati (bil član še kot dijak amaterskega in šolskega ZKO) in bil v l. 1985 eden izmed ustanoviteljev (poklicnega) združenja ZKO in 1990 še Godalnega kvarteta istega ansambla. Podobno kot Vrbančićeva, je bila tudi Novakova vloga večstranska in s tem tudi njegov pomen v ansamblu: kot poklicni violinski pedagog v zadrski Glasbeni šoli Blagoja Berse je poučeval, igral in nazadnje še dirigiral (ZKO). Samo dve leti manj od kolega P. Vrbančića je tudi D. Novak umetniško vodil in dirigiral temu ansamblu, 17 let. O Novakovem obdobju kot dirigentu ansambla pišejo še (poleg D. Novaka): Snježana Habuš, Elizabet Novak, Branko Magdić, Višnja Požgaj, Đorđe Šaula, P. Dešpalj, Linda Ivić Bijuklić, Branka Višić, Alisa Čakarun, Hana Breko, Valter Dešpalj in Žorž Draušnik.

Dirigent in pedagog **Ivan Repušić** (roj. 1978; od 2005 →; str. 120–175) je zagotovo najbolj znan dirigent Zadrškega komornega orkestra. Po zavidljivi karieri doma (med Zagrebom, Splitom in Dubrovnikom) je najprej postal (operni) dirigent v nemškem Hannovru, danes pa je »generalmusik direktor« Nemške opere v Berlinu, pa to zagotovo v njegovi bleščeči mednarodni karieri še ni vse. Razvoj njegovih zadnjih 12 let obenem sovpada tudi z njegovim delom v ZKO, kamor mu je uspelo poleg (pričakovane) orkestrske (godalne) konsolidacije pritegniti še številne soliste. Z gostovanji eminentnih domačih in tujih solistov in priključitvami še drugih glasbenikov v zadrski ansambel pa uresničuje vsako leto večje ambicije in želje ustanoviteljev, ki se kažejo v neke vrste evolucijskem razvoju tega ansambla v »simfonični orkester Zadra.« Repušićeva bio- in bibliografija sta tako bogati in raznoliki ter obsežni, da tudi po tej (slednji) želji ta ni več samo želja, ampak tako rekoč najbolj pričakovana pot nadaljnega razvoja. V ta razvoj pa je prav Repušić z Zadrskim komornim orkestrom in vsemi tremi svojimi predhodniki (Dešpalj, Vrbančić in Novak) položil tako bogato dediščino, da je morda ta po zdaj več kot 30 letih združenja in še pred tem po več kot 55 letih delovanja, res lahko samo še vprašanje časa. O tem orkestrom zgodovinskem fragmentu pišejo v knjigi poleg I. Repušića samega in nekaterih že omenjenih še: Jurica Šoša, Dijana Mijatović, Tomislav Fačini, Davorka Mezić, Lucija Brnadić, Branimir Pofuk, Ankica Šoša Graziani, Helena Novak in Lidija Ledinić.

Na koncu omenjene knjige je še nekaj prepotrebne statistike. Iz nje razberemo (poleg že omenjenega slovenskega deleža) še druge, ki so tako ali drugače igrali, sodelovali, bili solisti ... Vse to piše in zdaj lahko beremo še v razdelkih, kot so: *Zastopniki orkestra, Vodje in stalni člani*, (vsi) *Glasbeniki ZKO, Solisti, Dirigenti, Povzetek in Summary* (prevod povzetka v angleški jezik).



# (Uredila) Katarina Tomašević: *Prispevki za kulturo spomina: Davorin Jenko (1835–1914)*

Beograd: Muzikološki inštitut Srpske akademije znanosti in umetnosti in Nacionalni svet slovenske nacionalne manjšine v Republiki Srbiji, 2016



Slovenski in srbski skladatelj in zborovodja Davorin Jenko je bil rojen v Dvorjeh pri Cerkljah na Gorenjskem 9. nov. 1835. Glasbeno se je povečini izobraževal sam med študijem prava na Dunaju in 1869–1870 v Pragi. 1859–1862 je bil zborovodja

Slovenskega pevskega društva na Dunaju, 1863–1865 v Pančevu, 1865–1877 pa je v Beogradu vodil prvo Beograjsko pevsko društvo. 1871–1902 je bil (najprej) zborovodja, potem pa dirigent v Narodnem gledališču v Beogradu. Kot skladatelj je sprva komponiral le vokalne skladbe. Med njimi je zagotovo najbolj popularna *Naprej, zastava slave!* (1860), pozneje tudi instrumentalno in scensko glasbo. Pomemben je bil za razvoj zgodnjega obdobja srbske umetne glasbe in slovenske glasbene romantike. Po 1910 se je iz Beograda vrnil v Ljubljano, kjer je živel vse do svoje smrti 25. nov. 1914. Tu, v Ljubljani, je še kako pripomogel k razvoju glasbenega deleža (slovenske glasbene) čitalniške ustvarjalnosti. Med Jenkovimi najpomembnejšimi deli so zagotovo orkestralne uverture: *Kosovo* (1872), *Milan* (1873), *Srpkinja* (1888), *Aleksandar* (1902); scenskoglasbena dela: *Seoba Srbalja* (1863), *Markova sablja* (1872), *Vračara* (1882), *Đido* (1892), *Jurmusa i Fatima* (1892), *Blago cara Radovana* (1893), *Pribislav i Božana* (1894), *Potera* (1895) idr.

Novi *Zbornik o Davorinu Jenku (1835–1914)* kot »prispevek za kulturo spomina« so zdaj (2016) izdali v Beogradu: Muzikološki inštitut Srpske akademije nauka i umetnosti in Nacionalni svet slovenačke nacionalne manjine u RS. *Zbornik* osmih avtorjev je uredila dr. Katarina Tomašević. Delo je izšlo po interdisciplinarnem znanstvenem simpoziju (26. 11. 2014)

z enakim naslovom kot zdaj zbornik, ob bok takratnim 180. obletnici rojstva in neposredno po 100. obletnici smrti D. Jenka. Poleg simpozija pa so bile na vrsti tudi nekatere druge slovesnosti, lahko bi rekli, da so ga »bratje« Srbi počastili tako po zunanem blišču kot notranje, vsebinsko veliko bolj kot pa mi, Slovenci. Kako tudi ne, saj jim je zapustil veliko več kot pa nam, Slovence. Saj je bi Jenko zaradi velikih zaslug za razvoj srbske glasbe v produktivnem (skladbe) kot reproduktivnem pogledu (zborovodja in dirigent) med prvimi tudi redni član njihove, torej Srbske kraljeve akademije (predhodnik današnje SANU).

Pri nastajanju in izdaji tega zbornika so poleg urednice K. Tomašević sodelovali še člani uredniškega odbora: dr. Melita Milin, tedanja direktorica Muzikološkega inštituta SANU, Saša Verbič, predsednik Nacionalnega sveta slovenske nacionalne manjšine v RS, prof. dr. Maja Đukanović z beograjske Filološke fakultete in prof. dr. Anica Szabo z beograjske Fakultete za glasbo. Recenzenta izdaje (na vsega 220 str.) sta bila akademik Dimitrije Stefanović in dr. M. Milin, slovenske prevode je naredila prof. dr. M. Đukanović, angleške prevode pa Adriana Sabo, MA. Tisk je opravil Colorgrafx iz Beograda, izdajo pa sta omogočila še Ministrstvo za kulturo in informiranje RS in SOKOJ – Organizacija glasbenih avtorjev Srbije. Naslovnico in eno prvih fotografij krasi Jenkov portret neznanega avtorja (ok. 1865) iz Knjižnice SANU oz. iz zapuščine Stane Đurić - Klajn, sledi še notni fragment D. Jenka *Zijte strune/Strune, milo se glasite* na besedilo Franceta Prešerna, kot duet za Jenkovo *Izbiračicu* (1872), na zadnji strani knjige pa je objavljen faksimile fragmenta partiture srbske himne *Bože pravde »od D. Jenka za vojenu muziku, uredio D. Čížek.«*

Celotno delo je razdeljeno na tri poglavja. Po reči/besedi urednice (K. Tomašević) v srbskem in slov. jeziku sledi **prvo poglavje** z osmimi (izvirnimi znanstvenimi) referati, ki jih je prispevalo prav toliko avtorjev: sedem srbskih in en slovenski.

Sonja Marinković piše o *Davorinu Jenku v luči razvoja glasbe v Srbiji in Evropi* (str. 19–26). Jenko je postavljen v kontekst razvoja srbske glasbe v delovanju ustvarjalca, izvajalca in razvoja srbskih institucij glasbenega življenja. Tukaj sta slogovno poudarjeni predromantika in romantika v srbski glasbi. To vse se reflektira v Jenkovem opusu. Zato je Jenkova pozicija v tem smislu zelo specifična, saj njegova dejavnost povezuje najmanj dve razvojni stopnji srbske glasbe: predromantiko in Mokranjčevo obdobje, v katerem so nedvomno postavljeni romantični ustvarjalni temelji. S tem je še enkrat prikazana periodizacija srbske glasbe tistega časa. Omenjena so tudi druga ključna vprašanja vseh teh opredelitev: odnos skladatelja do folklorne, panslavizma in profesionalizma. Določeni kriteriji te periodizacije so vzpostavljeni soglasno s pristopom k tem vprašanjem tudi v zgodovini srbske književnosti (Vasilije Živković, Milorad Pavić in Jovan Deretić).

Naš Jernej Weiss piše o *Naprej! – Davorin Jenko: prva slovenska himna* (27–38). Avtor izpostavi pomen te zborovske pesmi v procesu rojstva in krepitve slovenske narodne zavesti od leta 1860. Ta Jenkov *marš* je imel ključno vlogo družbene budnice in je postal tako trdno ukoreninjen v zavesti Slovencev, da je bil l. 1918 po ustanovitvi Kraljevine Srbov, Hrvatov in Slovencev tudi uradno razglašen za slovensko nacionalno himno.

Katarina Tomašević je napisala in objavila prispevek z naslovom *Davorin Jenko in Stevan Stojanović Mokranjac. Biografski fragmenti* (39–56) in s tem nekako opozorila še na drugo 100. obletnico smrti – Srba S. S. Mokranjca (1856–1914). Čeprav pripadnika različnih narodov, sta Jenko in Mokranjac v srbski kulturi delovala istočasno, v skoraj štirih desetletjih, v izrazito dinamičnem in plodovitem obdobju, zaznamovanem z zgodovinskimi in političnimi nemiri ter intenzivnimi procesi iskanja nacionalne kulturne identitete. Gre tudi za identificirana križanja njihovih življenjepisov ter delikatno naravo njenega odnosa v kontekstu diskurza nacionalizma. Posebna pozornost je namenjena podatkom iz zgodovine (Prvega) Beograjskega pevskega društva in Narodnega gledališča ter manifestacijam, s katerimi je ohranjena tradicija kulture spomina na ta dva pomembna umetnika v Srbiji v letu 2014.

Mladena Prelič v *Mapiranju kulturne zgodovine in spomina: beograjska leta Davorina Jenka in Vele Nigrinove* (57–82) piše o kulturni zgodovini Beograda in Srbije dveh pomembnih umetnikov tistega časa – glasbenika D. Jenka in igralko V. Nigrinove z načinom sodobne konstrukcije spominov nanju. Oba sta svoja najplodnejša (po-)ustvarjalna leta na prehodu iz 19. v 20. stol. preživela v Narodnem gledališču v Beogradu, v času ko je bila ta ustanova središče izgradnje (srbske) nacionalne kulture. Čeprav po rodu nista pripadala okolju, v katerem sta živela in delovala, sta ravno v tem procesu prispevala največ. Glede na to, kako se vrednoti njuno delo, se opaža pomanjkanje kontinuitete ter družbena pogojenost spomina.

Marijana Kokanović Marković piše o *Davorinu Jenku na odru Srbskega narodnega gledališča v Novem Sadu (1861–1914): recepciji predstave s petjem »Seoska lola«* (83–103). Med ustanovitvijo Srbskega narodnega gledališča v Novem Sadu (1861) do začetka (prve svetovne) vojne je D. Jenko pisal glasbo za največje število predstav s petjem, ki so izvedena na odru tega gledališča. Jenkova gledališka produkcija je obravnavana s stališča tedanjih družbeno političnih okoliščin, s posebnim pogledom na aktualne kapelnike gledališč in njihovo sodelovanje z Jenkom. Kot značilen primer za razsvetlitev recepcije Jenkove glasbe na sceni *Srbskega narodnega gledališča* se je avtorica odločila za gledališko igro s petjem v treh dejanjih, *Seoska lola*. Jenko je glasbo za delo Edeja (Emmericha) Totha napisal l. 1878. To leto predstavlja pomembno prelomnico v Jenkovi ustvarjalnosti, saj je nehal dirigirati Beograjski pevski družbi. To mu je omogočilo, da se je bolj osredotočil na glasbeno gle-

dališko delo. Zato je v tem času Jenkova glasba za predstave s petjem postala uspešnejša tako v kompozicijski tehniki kot v glasbenem izrazu. Delo *Seoska lola* so uspešno igrali kar 20 let na sceni Srbskega narodnega gledališča (1884–1909). Kljub odličnemu sprejemu pri občinstvu je gledališka uprava leta 1904 naročila novo glasbo pri srbskem skladatelju Isidorju Bajiču (1878–1915), ki naj bi bila bolj »srbska.« Zakaj se je gledališča uprava odločila ravno za to delo, ki je pred tem več kot dve desetletji polnilo gledališko blagajno? Ali so verjeli, da bodo ravno s to predstavo pritegnili še več občinstva k bolj »nacionalno« obarvanemu delu? Koliko so se pričakovanja občinstva in samega Bajiča izpolnila? Ali je nova predstava uspela izriniti Jenkovo verzijo? Odgovore na ta vprašanja ponuja tedanji tisk, predvsem novosadski časnik *Pozorište*.

Anica Sabo obravnava *Analitična izhodišča v preučevanju opusa Davorina Jenka* (105–118). Analitična percepcija opusa D. Jenka temelji pretežno na splošni ugotovitvi o harmonskem jeziku, tematski vsebini in opisu konstituiranja forme. To je hkrati tudi razlog, zakaj se odpirajo vprašanja v zvezi z izstopanjem posameznih analitičnih elementov, ki lahko pripomorejo k boljšemu razumevanju Jenkove glasbe. Posebna pozornost je usmerjena na Jenkovo koncertno *uverturo Milan* (1902). Prav ta v Jenkovem opusu zavzema izjemno pomembno mesto in zato pomeni še poseben analitični izziv. *Uverture* so pisane v enem stavku, njihova oblika pa je najpogosteje zaznamovana kot prosta, s pogostim poudarjanjem posebnosti *fantazije*. Z upoštevanjem teh dejstev se kažejo obrisi cikličnosti, na samo *uverturo* pa se odpre pogled kot na enostaven cikel. V njem se razkrijejo tudi elementi sonatne oblike. Oblikovna obravnava je opravljena z analizo fenomena glasbenega toka. Ta pa najde svoje izhodišče v tradicionalni metodi analize glasbene oblike s posebnim poudarkom na izražanju simetrije. Simetrija je ob ekvivalentnosti in različnih oblikah interaktivnih procesov ključna opora v tolmačenju koherence glasbene zgradbe. Na podlagi analitičnih dokazov je zaznano tudi vedenje o obliki. Ta se upira normativni omejitvi, četudi tudi ta priteguje s povezavo med trdno formo in svobodo glasbenega izraza.

Maja Đukanović je prispevala *Literarne teme v skladbah Davorina Jenka* (119–128). V tem najprej postavi med najuglednejša imena beograjske elite v drugi polovici 19. stol. prav D. Jenka. Ta je bil že za časa svojega življenja in dela zelo visoko (o)cenjen tako v srbskih kot slovenskih kulturnih krogih. O tem priča njegovo članstvo v Srbskem učenem društvu in Srbski kraljevi akademiji, izbran pa je bil tudi za častnega člana Glasbene matice v Ljubljani. Jenko zavzema v srbski glasbi pomembno mesto kot avtor glasbe za številne gledališke predstave, pogosto izvajane na koncu 19. in na začetku 20. stol. Ta dela so zaznamovala beograjski gledališki repertoar, bistveno pa so vplivala še na ustvarjanje srbskih skladateljev in so opazno pripomogla k narodni zavesti. Poseben prispevek D. Jenka glasbeni umetnosti v Srbiji v drugi polovici 19. stol. je

razviden iz pisanja t. i. predstav s petjem. Jenkovo delo pa pogosto temelji na literarnih temah. Še med študijem na Dunaju je Jenko komponiral (in aranžiral) na verze Simona Jenka in Miroslava Vilharja ter na poezijo največjega slovenskega pesnika Franceta Prešerna. Po prihodu v Srbijo pa je sodeloval z vodilnimi srbskimi pesniki tistega časa, mdr. z Đurom Jakšičem in Jankom Veselinovićem. V Jenkovem opusu pa so skladbe, ki jih je napisal ne samo na verze domačih, srbskih in slovenskih avtorjev, temveč tudi na poezijo pomembnih svetovnih književnikov.

Nazadnje še urednica in gonilna sila tako minulega simpozija kot zbornika Katarina Tomašević (tudi zdaj aktualna direktorica Muzikološkega inštituta SANU) dodaja *Kako je o Davorinu Jenku pisal* (naš!) *Dragotin Cvetko* (129–142). Kako tudi ne, saj ima prav D. Cvetko med prvimi in edini za seboj kar nekaj povsem samostojnih monografij o D. Jenku: 1952 v Beogradu v srbskem jeziku in cirilici; 1955 in 1980 v Ljubljani v slovenskem jeziku v zajetnem in pomembnem opusu Dragotina Cvetka (1911–1993) – utemeljitelja slovenske in eno vodilnih osebnosti jugoslovanske muzikologije. Preučevanje življenja in dela Davorina Jenka (1835–1914) je imelo pomen svojevrstne prelomnice na področju glasbenega zgodovinopisja kot bodoči in trajni opredelitvi avtorja. Cvetkovo delo na prvi in do zdaj edini monografiji, posvečeni življenju in delu Davorina Jenka, se je udeležilo v začetku petdesetih let 20. stol. kot del projekta Muzikološkega inštituta Srbske akademije znanosti (ust. 1948), na pobudo in ob izjemni prijateljski podpori srbskega skladatelja, dirigenta in glasbenega pisca Petra Konjovića (1883–1971), tedaj na položaju direktorja tega inštituta. Tiskana leta 1952 v cirilicni izdaji (SAN in Muzikološki inštitut) se je Cvetkova monografija pojavila tudi v slovenščini (Ljubljana, 1955 in 1980) – od izida je temelj za preučevanje dela Davorina Jenka v zgodovini slovenske, še bolj pa srbske glasbe. Hkrati pa to pionirsko delo o D. Jenku priča o metodoloških izhodiščih domače znanosti o glasbi v začetku petdesetih let. Utemeljeni na pozitivističnih načelih, Cvetkovi pogledi na politične, ideološke in kulturne lastnosti Jenkove dobe, zaznamujejo avtorjev poskus komparativne obravnave razvojnih problemov srbske in slovenske glasbene zgodovine kot izhodišča za, po avtorjevih besedah, »začetek izgradnje jugoslovanske glasbene zgodovine«. Kakšno mesto je D. Cvetko dodelil D. Jenku v slogovni periodizaciji romantike na južnoslovanskem prostoru in kateri so Cvetkovi ključni prispevki k celotnemu pogledu na Jenkov opus – je zgolj nekaj vprašanj, ki so sprožena zdaj. Posebna pozornost je namenjena tudi korespondenci med Cvetkom in Konjovićem (Katarina Bedina, *Povprečen nisem hotel biti*, Ljubljana, 2007) ter viru manj znanih in dragocenih podatkov ne le o fazah in vidikih nastanka monografije o Davorinu Jenku, temveč o tesnem sodelovanju dveh uveljavljenih ustvarjalcev v procesih ustvarjanja strategije razvoja znanosti o glasbi v (nekdanji) FNRJ.



V **drugem poglavju** (143–155) so objavljeni (nekateri) *Odmevi v tisku* (*Ob stoletnici smrti D. Jenka*), ki sta jih prispevali urednica K. Tomašević in Ivana Vesić. Med njimi najdemo tudi kakšen faksimile originalne objave. V **tretjem poglavju** (157–220), *Priloga. Arhivska pričevanja* (iz zbirke *Muzikološkega inštituta SANU*), pa so objavljeni dragoceni faksimili D. Jenka: *Slovenske narodne pesmi*, op. II (/1862/, 5 klavirskih skladb), *Zujte strune/Strune, milo se glasite* (op. 1, /1861/ na tekst F. Prešerna), *Koncertna uvertura Kosovo* za klavir (1872), *uvertura Milan* za klavir (1873) in *Seoska lola*. No. 8 (1902).

Glede na vse navedeno in bogato gradivo lahko ponovno ugotovimo, da je nekdanji skupni jugoslovanski kulturni in še posebej glasbeni prostor še vedno tesno povezan. Danes gre sicer za novodobni skupni južnoslovanski kulturni prostor, ki tako ali drugače in najbolj glasbeno enovito in univerzalno vse skupaj še vedno povezuje. V nobenem od navedenih primerov ne gre za nikakršno politizacijo vseh zgodovinskih in glasbenih (tj. muzikoloških dejstev), saj tako zdajšnji nabor avtorjev kot naslovi njihovih prispevkov še kako aktualizirajo tovrstno glasbeno polpreteklost. Žal slovenski prevodi niso vredni tudi našega, slovenskega jezika, saj mdr. najdemo med njimi tudi za grozd srbizmov.

## Iz digitalnebralnice ZRSS

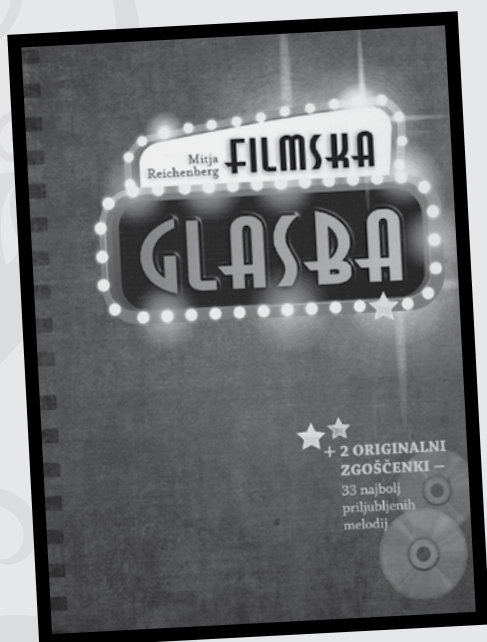
[www.zrss.si/strokovne-resitve/digitalna-bralnica](http://www.zrss.si/strokovne-resitve/digitalna-bralnica)

V digitalni bralnici lahko prelistate najrazličnejše strokovne publikacije: monografije in priročnike, ter druge publikacije, ki so izšle na Zavodu RS za šolstvo in so vam BREZPLAČNO dosegljive tudi v PDF obliki.



# Mitja Reichenberg: *Filmska glasba*

Z dvema originalnima zgoščenkama. Ljubljana: Mladinska knjiga. 2016, 34,96 €



Slovenski strokovnjak za filmsko glasbo dr. **Mitja Reichenberg** je presenetil z novo knjigo. Doslej so izšle v seriji *Poslušajmo filme* pri ljubljanski založbi UMco; prva s podnaslovom *Filmska glasba skozi zgodovino in uho* (2011), druga s podnaslovom *Filmska glasba skozi žanre in druge svetove* (2013), tretja *Filmska glasba skozi čas, ki se je prerasel* (2015). Zadnja, **Filmska glasba**, je izšla pri ugledni ljubljanski Mladinski knjigi.

Mitja Reichenberg (1961) je po končani Srednji glasbeni šoli dobil državno štipendijo za izredno nadarjene in 1984 diplomiral iz kompozicije na AG v Ljubljani v razredu Daneta Škerla. Deloval je kot predavatelj za klavir in glasbenostrokovne predmete na Srednji glasbeni šoli v Mariboru in bil v letih 1986–1990 predstojnik šole. L. 1998 je bil habilitiran na Pedagoški fakulteti UM, v letih 1990–1996 pa zaposlen v Univerzitetni knjižnici Maribor kot bibliotekar in strokovni referent za glasbo in film, kjer je bil pomočnik ravnatelja in oblikoval samostojni avdio-video oddelek. Končal je podiplomski doktorski študij na Filozofski fakulteti v Ljubljani pri dr. Rastku Močniku (2012; s temo *Film in filmski zvok v družbeni funkciji*). Kot skladatelj, teoretik in študijski mojster predava in pripravlja seminarje za zborovodje, pedagoške delavce na predšolskem, osnovnošolskem in srednješolskem polju (Zavod RS za šolstvo) o sodobni scenski glasbi, prav tako na alternativnih srečanjih, delavnicah, v filmskem abonmaju ljubljanskega Cankarjevega doma, filmski šoli Vzgajanje pogleda; vodi Malo šolo filmske umetnosti idr. Je habilitirani predavatelj (2003) in docent (2014) na Fakulteti za medije (FAM), Inštitutu IAM, SAE Inštitutu angleške univerze Midlessex (v Ljubljani in Zagrebu) ter na Akademiji umetnosti na Univerzi v Novi Gorici. Nastopa kot pianist, igra pri nemih filmih in deluje kot glasbeni producent. V njegovi bibliografiji je treba posebej omeniti ok.

100 izvernih znanstvenih člankov in več kot 30 avtorskih knjig o glasbi ter glasbi in filmu. Je tudi avtor skladb (izbor): *Šest pesmi* za mladinski in otroški zbor na besedilo Štrekljeve zbirke, *Pevka* (besedilo Metka Leljak) za ženski zbor a cappella, *Ako* (besedilo Ivan Dujmovič) za mešani zbor a cappella, *Šaljem ti vjetrove* (besedilo Nenad Engel) za moški zbor a cappella, *Koncert* za klavir in štiri slike idr. Od l. 1999 deluje kot samostojni umetnik, samozaposen v kulturi.

V svoji najnovejši knjigi naredi pregled filmske glasbe od filmskih začetkov pa do skoraj včerajšnjih filmskih partitur. Filmofili, ki se navdušujejo predvsem nad potekom zgodbe, prikazane skozi sliko, pogosto pozabljajo, da sta filmski zvok in glasba enako pomembna kot slika. Reichenberg je tokrat kot neumorni teoretik filma in filmske glasbe, vsestranski glasbeni (po)ustvarjalec, plodovit pisec in predavatelj torej ponovno presenetil avtorsko. Kljub vsemu ga poznamo predvsem po bolj poglobljeni literaturi, namenjeni bolj specifičnemu krogu bralcev (strokovnjakov), za katere avtor s svojim slogom in credom pisanja domneva in od njih pričakuje, da so dobro podkovani tudi vsaj v osnovah filmske in glasbene teorije. Ja, Reichenberg nenehno posega v obe umetnostni sferi: v glasbo in film, in v tem je pravzaprav zagotovo naš edinstveni strokovnjak, redke pa je v tem svojem delu tudi v evropskem prostoru. Tokrat je pripravil kronološki pregled filmske glasbe od njenih zametkov v začetku 20. stol. pa vse do dandanašnjih dni. Gradivo predstavlja tako, da je namenjeno in dostopno najširšemu krogu bralcev. To je prejkone še dodaten ali morda celo glavni argument, da je idejo o knjižnem delu, ki je na tržišču tako rekoč unikat, podprla *Mladinska knjiga*. Tudi zato sta verjetno v omenjeni izdaji še dodatni dve cedejki z glasbo, o kateri bomo.

Avtor si že za *Uvod* (str. 7–21) sposodi kar nekaj glasbenih in drugih citatov: Beethovna, Kogoja, Goetheja in Wagnerja, kar pa pomeni, da je Reichenbergu ta glasba (in filozofija) najbližja: »Glasba je višje razodetje kakor vsa modrost in filozofija sveta« (Marij Kogoj). Tako je avtorjev uvodni (časovni) dvom ali kar zaplet med filmom in glasbo bolj ali manj sam po sebi umeven: »Zagotovo bi morali spregovoriti o filmu, preden spregovorimo o filmski glasbi, sploh pa bi morali najprej spregovoriti o glasbi, preden bi spregovorili o filmu, ker je pač tako zgodovinsko gledano pravilno – saj je glasba (kot umetnost) obstajala bistveno prej, preden je nastal film, še posebno takšen, kakor ga poznamo danes.« Že v tem uvodu začne teči beseda o filmu, cedejkah, ki sta priloženi knjigi, kar pomeni, da je knjiga razširila dimenzije v interdisciplinarno ali kar multidisciplinarno razsežnost. Beremo o filmskem formatu, dolžini in zgodnjem filmu,

nemem in zvočnem filmu, snemanju zvoka, filmskih oblikah (dokumentarni, animirani in igrani), filmskih žanrih (akcijski, art, burleska/komedija/screwball/slapstick, detektivski/gangsterski/kriminalni, družinski/mladinski/pravljичni/otroški, film katastrofe, film noir, filmska drama/melodrama, grozljivka/srhljivka/psihološki triler, izobraževalni film, muzikal/glasbeni f., pustolovski f., road movie, serijski f./nadaljevanka/žajfnica, underground f., viteški f., vohunski f., vojni f., vestern, zgodovinski f./zgodovinski spektakel in znanstvenofantastični f.). Tako kot je že uvod slikovno bogat in ilustriran, sledi množica (koloriranih) fotografij, slik; kajti tudi po Reichenbergu se film gleda in posluša, zdaj pa se v tej knjigi še bere. *K Začetkom* (vse do 2015; str. 22–169), ki je mdr. tudi najobsežnejše poglavje, predstavi razvoj filma, avtorje in naslove ter glasbo k njim, razdeljeno po dekadah: 1900–1929, 1930–1939, 1940–1949, 1950–1959, 1960–1969, 1970–1979, 1980–1989, 1990–1999, 2000–2009 in 2010–2015; skratka v tem poglavju beremo, gledamo in poslušamo *filmsko glasbo* od njenih (ameriško-evropskih) začetkov pa vse do praga današnjega dne. Najdemo tako manj znana dela kot številne uspešnice, ki so tudi po zaslugi glasbe postale prave uspešnice. To so bila tudi leta, ko je bilo treba za filmske vstopnice čakati v vrsti, pa tudi preprodajale so se. Filmske melodije pa so se po filmskih predstavah, ki si jih je marsikdo ogledal po večkrat, požvižgavale po ulicah. Za najbolj popularne, umetniško izdelane in značilne (filmske, scenske) glasbe pa nas Reichenberg kar med samim tekstom nenehno opozarja, kje vse to tudi najdemo (na priloženih dveh cedejkah). Na prvi plošči je 19 primerov (izvirne) slovenske filmske glasbe, na drugi pa še 14 preostalih ilustracij iz preostalega (svetovnega) filmskega sveta. »Šele« naslednje poglavje (171–197) prinese *Kratko zgodovino slovenske filmske glasbe*. Kako tudi ne, saj je ta začela nastajati kar nekaj desetletij za preostalo (ameriško-evropsko): šele od l. 1948 se začnejo prvi slovenski filmi. Teh je seveda glede na našo majhnost občutno manj. *Zgodnja leta slovenske filmske glasbe* so predstavljena v dekadah 1948–60, sledi *Zlata doba in razvoj slovenske filmske glasbe* (1961–1980), *Sodobnejši trenutki slovenske filmske glasbe* (1981–2000) in *Nove ideje slovenske filmske glasbe* (2001–2015). Sledijo še *Zvočni posnetki s komentarji* (seznam in podatki; str. 199–215; s slikami skoraj vseh /dosegljivih/ portretov), *Seznam skladateljev* (str. 216–219), *Seznam filmskih naslovov* (str. 220–232), *Viri slikovnega gradiva* (str. 234–235) in *Vsebina cedejk* (str. 236–237).

H knjigi (prva izdaja, 2016, 1500 izvodov!) so poleg avtorja prispevke dodali še urednica (MK, Ljubljana) Metka Pušenjak, lektor Tine Logar in oblikovalka Suzana Duhovnik; delo je natisnila tiskarna Rotografika (v Srbiji).



Poročila



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



## 65. Ljubljana Festival (2017)

### Uvod

Ljubljana Festival je največji, najstarejši in eden najpomembnejših festivalov tako v Sloveniji kot širši regiji. Skozi več kot 60-letno zgodovino je postal nepogrešljiv del ponudbe poletne Ljubljane; za mnoge njene meščane pa tudi redne obiskovalce in obiskovalke iz drugih krajev Slovenije ter bližnjih in daljnih držav je postal način preživljanja poletnih počitnic. S svojim barvitim kozmopolitskim duhom pripomore k energičnosti slovenske prestolnice, ki velja za eno najbolj živahnih mest v Evropi. Cilj Ljubljana Festivala je bil že od ustanovitve (1952) skrbno izbran program z izjemnimi umetniki in umetniškimi produkcijami z vsega sveta, katerih vodilo so odličnost, kreativnost in želja občinstvu omogočiti najboljšo umetniško izkušnjo. Ljubljana Festival je sčasoma postal tudi pomembna referenca za nastopajoče; nekateri se radi vedno znova vračajo. Za svoje zasluge za predstavljanje domače in tuje umetniške dejavnosti je festival pred leti prejel tudi častni znak svobode Republike Slovenije, najvišje priznanje predsednika države. V 65-letni zgodovini so se na ljubljanskem poletnem festivalu zvrstila mnoga mednarodno prepoznavna imena kot na primer orkestri oz. operna gledališča: Dunajski filharmoniki, Izraelska filharmonija, Orkester Mariinskega gledališča iz Sankt Peterburga, Münchenski filharmoniki, Newyorška

filharmonija, Filharmonični orkester milanske La Scale, Akademski državni Bolšoj teater iz Rusije, Kraljevi filharmonični orkester iz Londona, Orkester Maggio Musicale Fiorentino, Kitajski filharmonični orkester Hangdžov, Gewandhaus Orkester Leipzig, baletni ansambli: Bėjart Ballet iz Lozane, Akademski državni balet Borisa Eifmana iz Sankt Peterburga, baletni ansambel gledališča Teatro alla Scala, balet Bolšoj, Wiener Staatsballett. Dirigenti so bili: Valerij Gergijev, sir Simon Rattle, Lorin Maazel, Daniel Harding, Zubin Mehta, Ennio Morricone, Riccardo Muti, Mstislav Rostropovič, En Shao, Krzysztof Pen-



Slika 1 | Darko Brlek, direktor in umetniški vodja Festivala Ljubljana. Foto: Miha Fras.



Slika 2 | Richard Wagner, scena iz opere *Somrak bogov*. Foto: Valentin Baranovski, Mariiŕnsko gledaliŕiŕe, St. Peterburg.

derecki, Fuat Mansurov, Michael Nyman, Vladimir Aŕkenazi, Ivan Repuŕiŕ, Riccardo Chailly; solisti (glasbeniki): Jurij Baŕmet, Denis Macujev, Yehudi Menuhin, Julian Rachlin, Vadim Repin, Aleksander Rudin, Ramin Bahrami, Ning Feng, Miŕa Majski, Gautier Capuŕon, Stefan Milenkoviŕ, Vinko Globokar, Dubravka Tomŕiŕ Srebotnjak, Mojca Zlobko, Miloŕ Karadagliŕ, 2 Cellos; solisti (pevci): Paata Burchuladze, José Cura, Jose Carreras, Dmitri Hvorostovsky, Inva Mula, Leo Nucci, Ramón Vargas, Joseph Calleja, José Alberto, Bernarda Fink, Marjana Lipovŕsek idr. (<http://www.ljubljanafestival.si/ljubljana-festival/predstavitev/>). Brez dvoma gre v tem zgodovinskem pogledu za vrhunski poletni festival, ki je ŕe dolga leta povsem enakovrnen član Evropske zveze festivalov. Pred tem so ga dolga desetletja zaznamovala jugoslovanski baletni in operni bienale, v Ljubljani pa se mu je zadnji dve desetletji pridruŕil povsem drugače koncipirani in morda celo »konkurenčni«  
Imago/Podoba Slovenije.

Tako je bilo v Ljubljani vseh več kot 60 let in tako je bilo tudi lani (2017). Tokratno jubilejno festivalsko poletje je bilo nedvomno nepozabno, ŕanrsko raznovrstno in nadvse uspeŕno. Za to so zasluŕni veliki tuji in domači umetniki svetovnega kova. Kot vrhuncev se bomo zagotovo spominjali gostovanja Kitajske nacionalne operne hiŕe iz Pekinga z *Madama Butterfly*, gledaliŕskega in filmskega igralca Johna Malkovicha, argentinske pianistke Marthe Argerich, mezzosopranistke Eline Garan a, katalonske skupine La Fura dels Baus z uprizoritvijo Orffove *Carmine Burane* in ŕtevilnih drugih. V dobrih dveh mesecih se je zvrstilo več kot 78 prireditev, ogledalo pa si jih je dobrih 57.000 domačih in tujih obiskovalcev. Na njih je sodelovalo okoli 4200 umetnikov iz več kot 30 drŕav. Ljubljana Festival je v

letu 2017 ŕe drugi  potekal tudi na turističnih ladjicah, ki so ob nastopih ŕtudentov Akademije za glasbo in Konservatorija za glasbo in balet v Ljubljani omogočale edinstven ogled mesta in prav posebno izkuŕnjo. Pestremu naboru festivalskih prizoriŕŕ sta se pridruŕila tudi SNG Opera in balet Ljubljana ter Grand hotel Union. 65. Ljubljana Festival se je uradno končal 31. avgusta z izvedbama zadnjega dela tetralogije *Nibelungov prstan* Richarda Wagnerja *Siegfried* in *Somrak bogov*, in sklepnim koncertom festivala. Monumentalno glasbeno dramo je izvedel ansambel Mariiŕnskega gledaliŕŕa iz Sankt Peterburga pod taktirko karizmatičnega Valerija Gergijeva. Orkester Mariiŕnskega gledaliŕŕa, vnovič pod Gergijevim vodstvom, je ob boku uzbekistanskega pianista Behzoda Abduraimova slavnostno sklenil 65. Ljubljana Festival. Za vsa osebna (individualna in kolektivna) prizadevanja ter za dolgoletna gostovanja pa je prav odlični Gergijev prejel srebrni red za zasluge predsednika Republike Slovenije Boruta Pahorja (31. avg. 2017).

## Obračun poletja

Minulo festivalsko poletje je bilo pestro, vroče in uspeŕno. V dobrih dveh mesecih se je zvrstilo več kot 78 prireditev, ki si jih je ogledalo več kot 57.000 domačin in tujih obiskovalcev. Zapomnili pa si ga bomo tudi po uspeŕni izvedbi vseh napovedanih prireditev. Kljub uničeni strehi poletnega gledaliŕŕa Kriŕank in muhastemu vremenu so predstavili le dve prireditvi, obe uspeŕno. O končnih ŕtevilkah bodo lahko govorili ob koncu tega leta, okvirne pa kaŕejo, da je proračun za program prireditev 65. Ljubljana Festivala ocenjen na 2,800.000 evrov. Mestna občina Ljubljana, ki pokriva tudi plače zaposlenih in nekatere materialne stroŕke, je za program 65. Ljubljana Festi-



vala in druge prireditve v organizaciji Festivala Ljubljana v letu 2017 prispevala 833.233 evrov. Ocena prilivov sponzorjev in donatorjev je 880.000 evrov, ocena inkasa od prodanih vstopnic (skupaj s koproducenti) pa 730.000 evrov.

## Rekordi in posebnosti

Ljubljana Festival je v tistem poletju poskrbel tudi za nekaj edinstvenih doživetij, kot so zapisali v nekaterih medijih. Nedvomno je treba omeniti, da je največ novinarjev in snemalnih ekip obiskalo otvoritveni dogodek, *scensko kantato* Carla Orffa *Carmina Burana* v izvedbi izjemne katalonske skupine La Fura dels Baus. V tej sezoni so lahko ponovno prisluhli koncertu opernih arij v izvedbi svetovne dive Eline Garanča, najstarejšega simfoničnega orkestra v ruski deželi, Orkestra Sanktpeterburške filharmonije, bravurozni pianistki Marthi Argerich, violinskima virtuozoma Robyju Lakatosu in Dimitriju Sitkoveckemu, francoskemu akordeonistu Richardu Gallianu, večeru z filmskim in gledališkim igralcem Johnom Malkovichem, štirim izjemnim pevskim solistom iz dveh svetovnih središč muzikala, iz londonskega West Enda in newyorškega Broadwaya, ansamblu in orkestru Mariinskega gledališča iz Sankt Peterburga pod taktirko Valerija Gergijeva ter številnim drugim izjemnim umetnikom. Nastopil je tudi priznani italijanski čembalist in pianist Gian Maria Bonino, ki je igral na fortepiano iz leta 1803 anonimnega izdelovalca in tudi na fortepiano iz Schumannovega časa; izdelan je bil leta 1845 v delavnici Johna Broadwooda. Ta koncertni klavir s serijsko številko 16504 ima pomembno vlogo v zgodovini, saj je nanj igral Frédéric Chopin osebno, ko je bival v Londonu. S koncertom Poletna noč so praznovali 80-letnico rojstva Jožeta Privška (1937–1998), Vlado Kreslin pa je z gosti praznoval šestindvajsetletnico svojih koncertov na Ljubljana Festivalu v Križankah. Dirigent Valerij Gergijev je prejemnik visokega slovenskega državnega odlikovanja za več kot dvajsetletno gostovanje in plemenitenje našega kulturnega prostora.

Organizirali so še nekaj predstavitev v tujini: na generalnem konzulatu Republike Slovenije v Celovcu z generalnim konzulom Milanom Predanom in Janom Ciglencečkim, direktorjem predstavništva Slovenske turistične organizacije na Dunaju, v Mestni hiši v Gradcu z mestnim svetnikom za umetnost in kulturo dr. Günterjem Rieglerjem ter mestnim svetnikom, podpredsednikom Sveta Festivala Ljubljana in predsednikom Komisije za mednarodne odnose Mestnega sveta Ljubljana, Antonom Colaričem, v Trstu z Oscarjem Cecchijem, v galeriji Maks v Štanjelu, kamor so se iz Ljubljane pripeljali s festivalskim vlakom v sodelovanju s Slovenskimi železnicami, z županom občine Komen Markom Bandellijem in direktorjem Potniškega prometa (SŽ) Boštjanom Korenom, v Zagrebu z ravnateljem gledališča Komedija Krešimirjem Batiničem, z baritonistom Đanijem Stipaničevim in sopranistko Sandro Bagarić, v dvorani Andromeda v Austria Trend Hotelu z Johnom

Malkovichem, v Viteški dvorani v Križankah, na Pergoli in Peklenskem dvorišču s preostalimi (po)ustvarjalci in izvajalci dogodkov.

## Zanimivosti

Veseli pa so tudi izjemnega medijskega odmeva – za prireditve 65. Ljubljana Festivala se je akreditiralo več kot 765 novinarjev, fotografov in snemalcev, med 1. apr. in 28. avg. so pripravili več kot 1861 prispevkov. Začetke prireditev in novinarske konference so letos prenašali v živo na spletni strani Prenosov v živo, na Youtubu in FB-profilu Festivala Ljubljana, novost pa je tudi Instagram profil Festivala Ljubljana. Kot zanimivost je festival letos poudaril praznovanje oz. obhajanje kar nekaj obletnic. Med drugim je minilo 20 let od ustanovitve mednarodne likovne kolonije, Festival Ljubljana je slavil jubilejnih 65 let, 25 let je minilo od začetka vodenja direktorja in umetniškega vodje Festivala Ljubljana Darka Brleka (od l. 2005 → tudi predsednik Evropskega združenja festivalov), 20 let je od prvega nastopa maestra Valerija Gergijeva v Sloveniji, odprli so razstavo *Hommage* Negovanu Nemcu, na kateri so ovekovečili kiparjevih 30 let ustvarjanja in priredili koncert ob 15-letnici delovanja Ansambla za sodobno glasbo MD7. Poklonili so se tudi lani nenadno preminulemu gledališkemu režiserju Tomažu Pandurju z *monodramo Brezmadežna*, krstno pa so bili uprizorjeni: *opereta Kneginja čardaša* skladatelja Imreja Kalmana v koprodukciji z zagrebškim gledališčem Komedija, komorna *opera Svatba* skladateljice Ane Sokolović v koprodukciji s Festivalom Aix-en-Provence, novi slovenski *muzikal Vesna*, prirejen po istoimenski prvi slovenski filmski romantični komediji Mateja Bora, ter preostala dela tetralogije *Nibelungov prstan* Richarda Wagnerja (*Siegfried* in *Somrak bogov*). Mariinsko gledališče iz Sankt Peterburga je prva dela tetralogije (*Rensko zlato* in *Valkira*) premierno izvedlo že na Festivalu Ljubljana sep. 2013, letos pa so z drugima dvema deloma (*Siegfried* in *Somrak bogov*) sklenili pri nas prvič povedano zgodbo Wagnerjeve tetralogije in s tem postavili pomemben mejnik v slovenski glasbeni kulturi.



Slika 3 | Dirigent Valerij Gergijev. Foto: Valentin Baranovsky, Mariinsko gledališče, St. Peterburg.



Slika 4 | Ansambel Mariinskega gledališča iz Sankt Peterburga. Foto: Valentin Baranovsky.

## Tetralogija *Nibelungov prstan*

Do konca 65. *Ljubljana Festivala* 31. avg. sta bila torej na sporedu še dva izjemna dogodka; prvič na Slovenskem je bil na oder postavljen zadnji del monumentalne tetralogije *Nibelungov prstan*, glasbena drama *Somrak bogov* nemškega opernega revolucionarja Richarda Wagnerja. Oživil je ideal enotnosti glasbe in drame, povzdignil pomen vizualne podobe odrske uprizoritve in režijo predstav, periodično glasbeno gradnjo je zamenjal z glasbeno prozo, ki raste iz sosledja in mreže vodilnih motivov v večno melodijo. Vrhunec Wagnerjevega opusa je prav *Nibelungov prstan* – cikel štirih glasbenih dram: *Rensko zlato*, *Valkira*, *Siegfried* in *Somrak bogov*. Njegova operna dela so celostne umetnine, ki zahtevajo scensko kompleksnost, izjemne pevske sposobnosti protagonistov in ogromno izvajalsko glasbeno telo, zato je izvedba Wagnerjevih del v domeni vrhunskih opernih ansamblov ter razkošne uprizoritvene kapacitete.

Med vodilnimi v svetu je nedvomno ansambel Mariinskega gledališča iz Sankt Peterburga, ki od leta 1988 deluje pod taktirko slovitega dirigenta in glasbenega vodje Valerija Gergijeva ter od leta 1996 umetniškega in generalnega direktorja. Mariinsko gledališče je s prizadevanji Gergijeva oživilo Wagnerjeve opere. Leta 1997 je na oder prišel *Parsifal*, ki pred tem v Rusiji ni bil uprizorjen več kot 80 let, *Lohengrin* je bil obujen v letu 1999 in do leta 2003 je bila v celoti uprizorjena tudi veličastna operna tetralogija *Nibelungov prstan*. To je bilo prvič po skoraj sto letih, da je bila v Rusiji uprizorjena celotna tetralogija in tudi prva produkcija v Rusiji, ki je bila uprizorjena v izvirni nemščini. Repertoar gledališča vključuje tudi postavitve Wagnerje-

vih oper *Tristan in Izolda* (2005) in *Večni mornar* (1998, 2008). Med odmori in po dogodkih je v prvem preddverju Cankarjevega doma potekala prodaja knjige *Richard Wagner* Martina Gregorja Dellina v prevodu univ. prof. dr. Simona Širce. Simon Širca (1969) je redni profesor za fiziko na Fakulteti za matematiko in fiziko Univerze v Ljubljani, kjer je doktoriral. Kot ljubitelj klasične glasbe in opere se posveča tudi popularizaciji del Richarda Wagnerja. V želji, da bi Slovenci (znova) spoznali veličino tega neprimerljivega ustvarjalca, je ob 200-letnici skladateljevega rojstva prevedel njegovo temeljno umetnostnoteoretsko delo *Opera in drama*, dve leti kasneje *Spise o Wagnerju* (George B. Shaw, Thomas Mann, Theodor W. Adorno), pred kratkim pa je izšel še njegov prevod skladateljevega življenjepisa izpod peresa nemškega avtorja Martina Gregorja Dellina. Knjiga *Richard Wagner. Njegovo življenje. Njegovo delo. Njegovo stoletje* nam ne ponuja zgolj podrobnega vpogleda v skladateljev ustvarjalni in miselni svet, temveč pred nas razprostira edinstveno panoramo 19. stol. in njegovega družbenopolitičnega in intelektualnega vzdušja. S svojim živahnim in privlačnim slogom pa tudi z marsikaterim izvornim spoznanjem, ki bi utegnilo presenetiti celo strokovnjake, se Dellinova biografija uvršča med temeljna dela o življenju Richarda Wagnerja.

Na rob obema letošnjima (2017) Wagnerjevima operama pa še tistima dvema (izpred štirih let nazaj, 2013) lahko rečemo, saj sta se več kot spogledovali s slovitimi bayreuthskimi predstavami, ki v svetu nekako veljajo za standard izvedbe Wagnerjevih oper. Poleg tega pa je šlo v Ljubljani z gostovanji celotnega ansambla Mariinskega gledališča za gostovalne predstave, česar si tudi mnogo večja in uglednejša tovrstna svetovna operna gle-

dališča, vsaj takrat, ko gre za Wagnerjev repertoar, nikakor ne privoščijo. Vse to šteje in daje dodano vrednost tako programskemu konceptu *festivala* kot izvajalcem, saj so po vseh svetovnih kriterijih peli in igrali Wagnerjeve *opere* v izvirni nemščini; trud, ki se je očitno več kot izplačal. Če že ne drugega, se je *Ljubljana Festival* vsaj s tem programskim in izvedbenim fragmentom (tudi sam kot član Evropskega združenja festivalov) vsaj približal, če že ne postavil ob bok obema največjima in najbogatejšima evropskima glasbenima festivaloma, takoj za *Slavnostnimi igrani* v Salzburgu in Bregenzu; oboje seveda v sosednji Avstriji. Ob tem pa so vsi trije neslovenski in »konkurenčni« najuglednejši evropski poletni glasbeni festivali večinoma krajši in eni ali drugi tudi z veliko bolj specifičnim sporedom, razen salzburškega, ki je zaradi pridruženega Binkoštnega festivala edini, ki je daljši od Ljubljana Festivala: Bayreuther Festspiele/Slavnostne igre v Bayreuthu (1876 →; komaj kaj več kot mesec dni trajanja, od 25. jul. do 28. avg.), Salzburger Festspiele/Salzburške slavnostne igre (1920 →; maj; jul.-avg.), Bregenzer Festspiele/Slavnostne igre v Bregenzu (operni festival; 1945 →; en mesec) in potem še Ljubljana (1951 →; dva meseca); seveda ob mnogo manjših (državnih, deželnih in mestnih finančnih sredstvih) in ob mnogo nižjih cenah vstopnic.

### Najstarejši ruski glasbeni ansambel

Orkester Mariinskega gledališča je eden najstarejših glasbenih ansamblov v Rusiji. Imel je čas krstiti številne *opere* in *balete* Čajkovskega, Glinke, Musorgskega, Rimskega-Korsakova, Šostakoviča, Hačaturjana, Asafjeva idr. Od leta 1988 deluje pod glasbenim vodstvom Valerija Gergijeva, ki je znatno razširil repertoar, tako da danes med drugim obsega vse *simfonije* velikih simfonikov, kot so to Beethoven, Brahms, Mahler, Prokofjev, Sibelius, Šostakovič idr. Kariera maestra Gergijeva, enega najbolj karizmatičnih dirigentov današnjega časa, je vezana na najuglednejše orkestrske in operne institucije, kjer redno gostuje; 1995–2008 je bil šef dirigent Rotterdamske filharmonije in ostaja njen častni dirigent, v letih 2007–2015 je bil šef dirigent Londonskega simfoničnega orkestra, od jeseni 2015 pa vodi Münchenske filharmonike. Za sklepni večer festivala se je imenitni glasbeni zasedbi pridružilo vse bolj uveljavljeno pianistično ime Behzod Abduraimov iz Uzbekistana.

### Obetavna prihodnost

65. Ljubljana Festival so tudi tokrat končali s še večjo delovno vnemo in prepričanostjo, da so tudi letos izpolnili pričakovanja ter navdušili veliko novih obiskovalcev. O uspešnosti priča predvsem dejstvo, da se festival lahko pohvali z vsako leto skrbno izbranim programom, prvovrstnimi izvedbami izjemnih svetovnih (po)ustvarjalcev in cenovno dostopnostjo širšemu krogu občinstva. Tudi zato je razprodan in privablja obiskovalce tudi iz sosednjih držav. K temu vsekakor pripomorejo številne ugodnosti; med drugim paketi vstopnic za več prireditev hkrati in tudi 40-odstotni popust pri njihovem nakupu za vso šolajočo se mladino, s čimer so pripomogli k večji kulturni ozaveščenosti mlajše generacije. Vsekakor niso pozabili na zvestobo naših sponzorjev ter podporo Mestne občine Ljubljana in njenega župana Zorana Jankovića, ki jim zagotavljajo vložek v še boljši program. V tem duhu že pripravljajo program za prihajajoči 66. Ljubljana Festival.



Slika 5 | Koncert ansambla za sodobno glasbo MD7 ob 15. letnici. Foto: Arhiv Festival Ljubljana.



## Vključujoča šola

### Priročnik za učitelje in druge strokovne sodelavce

Danes mnogo učiteljev ugotavlja, da tradicionalni pristopi pri vzgojno-izobraževalnem delu niso več ustrezni, ker ne vodijo k zadovoljivim dosežkom učencev in dijakov. V ospredje prihaja koncept sodobne šole, ki ga podpira inkluzivna paradigma.

Da bi v slovenskih vrtcih in šolah še okrepili procese, ki podpirajo takšne pristope, je na Zavodu RS za šolstvo nastal priročnik Vključujoča šola.

Priročnik obsega 6 zvezkov, zbranih v mapi, cena 15,00 €



**PROTOKOLI** **PRIMERI KOLEGIALNEGA**  
**SOCIALNE IGRE** **PRIMERI** **PODPIRANJA**  
**PRAKTIČNI** **TEORETIČNA IZHODIŠČA**  
**PRIMERI** **IDEJE ZA DELO V RAZREDU** **KONKRETNE**  
**STRATEGIJE**  
**VPRAŠANJA ZA REFLEKSIJO**

**Zakaj vključujoča šola**

**Formativno spremljanje v podporo vsakemu učencu**

**Vodenje razreda za dobro klimo in vključenost**

**Socialno in čustveno opismenjevanje za dobro vključenost**

**Tudi učitelji smo učenci**

**Vključevanje v vrtcu**

Pri nastajanju priročnika je sodelovalo več kot 25 svetovalcev Zavoda RS za šolstvo z bogato pedagoško prakso, z dobrim poznavanjem raziskav in teoretičnih izhodišč ter s številnimi izkušnjami na področju razvojnega dela in svetovanja.

Raznolikost  
je naša  
priložnost

Formativno  
spremljanje  
je naša pot

Vključenost  
je naš cilj



## Formativno spremljanje v podporo učenju

### Priročnik za učitelje in druge strokovne sodelavce

Priročnik obsega 7 zvezkov, zbranih v mapi,  
cena 12,40 €

- Zakaj formativno spremljati
- Nameni učenja in kriteriji uspešnosti
- Dokazi
- Povratna informacija
- Vprašanja v podporo učenju
- Samovrednotenje, vrstniško vrednotenje
- Formativno spremljanje v vrtcu



### Priročniki po predmetih in področjih

#### Formativno spremljanje na RAZREDNI STOPNJI

#### Formativno spremljanje pri MATEMATIKI



#### Napovedujemo:

Formativno spremljanje pri ZGODOVINI

Formativno spremljanje pri DELU SVETOVALNIH DELAVCEV

Formativno spremljanje kot PODPORA UČENCEM S POSEBNIMI POTREBAMI

izid  
2018

