



*glasbenopedagoški zbornik*

Akademije za glasbo v Ljubljani

♦  
*the journal of music education*

of the Academy of Music in Ljubljana

LETNIK 19, ZVEZEK 38

2023



glasbenopedagoški  
38 zbornik

*Glavna in odgovorna urednica • Editor-in-chief*

Branka Rotar Pance (Akademija za glasbo, Univerza v Ljubljani, SI)

*Urednica številke • Issue Editor*

Katarina Habe (Akademija za glasbo, Univerza v Ljubljani, SI)

*Izvršni urednik in design • Executive Editor and Design*

Jonatan Vinkler (Fakulteta za humanistične študije, Univerza na Primorskem, SI)

*Uredniški odbor • Editorial Board*

Michele Biasutti, FISPPA Department, University of Padova (IT); Tina Bohak Adam, Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo (SI); Bogdana Borota, Univerza na Primorskem, Pedagoška fakulteta (SI); Snježana Dobrota, Filozofski fakultet u Splitu, Sveučilište u Splitu (HR); Rūta Girdzijauskienė, Lithuanian Academy of Music and Theatre (LT); Sanja Kiš Žuvela, Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu (HR); Darja Koter, Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo (SI); Gabriela Karin Konkol, Stanislaw Moniuszko Academy of Music in Gdansk (PL); Tatjana Marković, Univerzitet umetnosti, Fakultet muzičke umetnosti Beograd (RS); Andrej Misson, Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo (SI); Nicole Molumbly, Boise State University (USA); Sabina Vidulin, Muzička akademija u Puli, Sveučilište Jurja Dobrile u Puli (HR); Katarina Zadnik, Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo (SI)

*Lektorja • Proofreading*

Davorin Dukič (slo.), Susan Cook (ang.)

*Prelom • Typesetting*

Tajda Senica

UDK • UDC

Mojca Novak

*Izdala in založila • Published by*

Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani (zanjo: Marko Vatovec, dekan/dean)

Stari trg 34, SI-1000 Ljubljana, Slovenija

Založba Univerze na Primorskem (zanjo: Klavdija Kutnar, rektorica/rector)

Titov trg 4, SI-6000 Koper, Slovenija

Glavni urednik • Editor-in-chief

Jonatan Vinkler

Vodja založbe • Managing Editor

Alen Ježovnik

Ljubljana, Koper 2023

ISSN 2712-3987 (spletna izdaja)

DOI: [https://doi.org/10.26493/2712-3987.19\(38\)](https://doi.org/10.26493/2712-3987.19(38))

© 2023 Avtorji • Authors

Glasbenopedagoški zbornik Akademije za glasbo / The Journal of Music Education of the Academy of Music in Ljubljana je indeksiran v mednarodnih bibliografskih bazah Abstracts of Music Literature RILM, ProQuest, EBSCO

Izid revije je finančno podprla Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije s sredstvi državnega proračuna iz naslova razpisa za sofinanciranje izdajanja domačih znanstvenih periodičnih publikacij.





*glasbenopedagoški zbornik*

Akademije za glasbo v Ljubljani



*the journal of music education*

of the Academy of Music in Ljubljana

LETNIK 19, ZVEZEK 38

2023



## KAZALO • CONTENTS

---

- Katarina Habe*
- 9** Uvodnik  
*Editorial*
- Darja Koter*
- 13** Od glasbene stroke do znanosti in umetnosti:  
razvojna pota Akademije za glasbo Univerze v Ljubljani  
*From the musical profession to science and art:  
the development path of the Academy of music of the University of Ljubljana*
- Eva Dolinšek*
- 29** »Plemeniti način petja«: Giulio Caccini in *Le nuove musiche*  
*'The noble way of singing': Giulio Caccini and Le nuove musiche*
- Ya'qub Yonas N. El-Khaled*
- 43** Playing the unplayable:  
some thoughts on interpreting renaissance lute music and its sources  
*Izvajanje neizvedljivega:  
nekaj misli o interpretaciji renesančne lutnijske glasbe in njenih izvorih*
- Manca Kok, Ana Kuder, Saška Rakef, Igor M. Ravnik*
- 63** Pobude za uporabo glasbe v korist bolniku:  
izkušnje še potekajočega projekta B-air  
*Music as a contributing factor to better healthcare in Slovenia:  
experiences from the ongoing b-air project*
- Konstanca Zalar, Ksenija Burič*
- 79** Music therapy as an early intervention in communication difficulties  
*Glasbena terapija kot zgodnja obravnava pri komunikacijskih težavah*
- Petra Brdnik Juhart, Petra Povalej Bržan, Barbara Sicherl Kafol*
- 97** Dejavniki glasbenega poučevanja v tretjem vzgojno-izobraževalnem obdobju  
osnovne šole z vidika učnih strategij  
*Factors influencing music teaching in the third stage of basic education from the perspective  
of teaching strategies*





## UVODNIK EDITORIAL

---

KATARINA HABE  
Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo  
katarina.habe@ag.uni-lj.si

Vlanskem letu smo na Akademiji za glasbo UL na mednarodnem znanstvenem simpoziju z naslovom *Odprimo vrata glasbeni umetnosti in znanosti* prepletali raziskovalna spoznanja s področja glasbene umetnosti in znanosti. Tovrstno prepletanje stopa v korak tudi s prizadevanji Akademije za glasbo za UL v smeri potrditve umetniškega doktorata. Ob tem se porajajo številna odprta vprašanja pa tudi izzivi, kako oblikovati most, ki bo ohranjal svojevrstnost umetniškega na eni strani in znanstvenega na drugi, po drugi strani pa združeval oba pola. 38. zvezek *Glasbenopedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani* združuje nekaj zanimivih prispevkov, ki smo jih lahko slišali na simpoziju.

Tematiko združevanja znanosti in umetnosti v okviru glasbene stroke prikaže s historične razvojne perspektive Darja Koter s svojim prispevkom »Od glasbene stroke do znanosti in umetnosti – razvojna pota Akademije za glasbo Univerze v Ljubljani«. Prispevek vsebinsko predstavlja pravzaprav povzetek dolgoletnih prizadevanj Akademije za glasbo v smeri združevanja umetnosti in znanosti. Pri tem avtorica opozarja na pomen Konservatorija Glasbene matice kot predhodnika visokošolskega glasbenega izobraževanja in delovanje Akademije za glasbo od ustanovitve do sedanjosti. V prispevku so predstavljeni dodiplomski, podiplomski specialistični in tretjestopenjski znanstveni študijski programi. Avtorica v nadaljevanju izpostavi aktualno zasnovo doktorskega študija Umetnosti, ki je trenutno v procesu akreditacije. Sledijo vzori in zasnove učnih načrtov predmetov posameznih smeri študija skozi celoten razvoj Akademije za glasbo, pri čemer izpostavlja glasbenostrokovne predmete kot razvojne temelje glasbenega izobraževanja ter dinamiko postopnega uvajanja predmetnih področij, ki spodbujajo znanstveno naravnane vsebine in umetniško rast študentske populacije.

Sledita dva prispevka s področja raziskovanja umetnosti v obdobju renesanse. Prvi je prispevek Eve Dolinšek, v katerem avtorica predstavlja delo skladatelja Giulia Caccinija *Le Nuove Musiche* iz začetka 17. stoletja. Obravnavano delo je namenjeno izvajalcem, ki se ukvarjajo s t. i. staro glasbo. Avtorica poseben pomen omenjenega dela prepoznava v tem, da poleg skladb za solističen glas ob spremljavi *bassa continua* zbirka vsebuje obsežen predgovor o bistvenih elementih novega stila petja, izvajalski praksi, novem načinu dojemanja in razmišljanja o glasbi in novem stilu komponiranja, ki ga je Caccini razvijal pod vplivom idej t. i. Florentinske *camerate*. Caccini svojo prakso imenuje »plemeniti način petja«. Eva Dolinšek je za svojo analizo uporabila svojevrstno glas-

beno zbirko, ki že v svoji strukturiranosti združuje znanstveni pristop v predgovoru in umetniški pristop v jedru dela.

Yaqub El-Khaled v svojem prispevku preučuje izvajalsko prakso igranja na lutnjo v drugi polovici 16. stoletja. Avtor si zastavlja dve zanimivi vprašanji; Prvo je, ali bi lahko lutnjisti iz druge polovice 16. stoletja lahko izvajali svoja dela, ki so ohranjena v tiskanih knjigah za lutnjo. Drugo pa se ukvarja s tem, kako se lahko sodobni izvajalci lotijo tega zahtevnega repertoarja. Avtor s pomočjo primerjalne analize več tipov virov, ki predstavlja inovativen metodološki pristop, kritično preuči obstoječa muzikološka stališča o obravnavani tematiki. Na podlagi izvedene analize ugotavlja, kako so se lutnjisti 16. stoletja spopadali z določenimi instrumentalnimi izzivi, in predlaga, da bi te rešitve lahko uporabili sodobni izvajalci.

Prispevek z naslovom »Pobude za uporabo glasbe v korist bolniku: Izkušnje še potekajočega projekta B-AIR« Mance Kok, Ane Kuder, Saške Rakef in Igorja M. Ravnika stopa na področje glasbene medicine. Uporaba glasbe za zdravljenje fizičnih in psihičnih bolezni je ena izmed primarnih funkcij glasbe, ki jo je človek pridoma uporabljal od samih civilizacijskih začetkov. Sistematično znanstveno raziskovanje koristi uporabe glasbe pa se je razmahnilo šele v zadnjih desetletjih. V okviru projekta B-AIR (Art Infinity Radio), katerega nosilec je Radio Slovenija, so avtorji prispevka želeli raziskati možne načine vpeljave glasbe v slovenski zdravstveni sistem. V prispevku predstavljajo trenutne dosežke projekta, kot so radijske vsebine za širjenje spoznanj o vplivu glasbe na človeka, raziskave o pogledu glasbeno aktivnih zdravnikov na uvajanje glasbe ter priprava prototipa bolnišničnega radia. Ob koncu pozornost namenijo prihodnjim usmeritvam projekta, med drugim priredbi vprašalnika o glasbeni sofisticiranosti in raziškavi glasbene terapije pri osebah s Parkinsonovo boleznijo. Prispevek ima pomembno aplikativno vrednost za medicinsko stroko.

Glasba v medicini se pogostokrat zamenjuje z glasbeno terapijo, čeprav se načini uporabe glasbe v eni in drugi stroki razlikujejo. V medicini se glasba uporablja na receptivni ravni in primarno služi kot orodje za izboljševanje funkcionalne ravni človekovega delovanja, ki posledično vpliva tudi na psihološko dobrobit posameznika. Po drugi strani pa glasbena terapija glasbo uporablja kot sredstvo vzpostavljanja odnosa med klientom in terapevtom ter primarno izhaja iz psihoterapevtske doktrine, vendar pa posledično prinaša tudi pozitivne spremembe na funkcionalni ravni. Zanimivo je, da se zadnjih nekaj let meje med glasbeno terapijo in glasbo v medicini brišejo, kajti v zdravstvenih ustanovah pri glasbenih intervencijah pogostokrat pozovejo glasbene terapevte k sodelovanju v interdisciplinarnih timih, po drugi strani pa se na področju glasbene terapije bolj in bolj poudarja pomen prepleta psihoterapevtskih ter funkcionalnih pristopov obravnave, še posebej pri nevrorehabilitaciji. Naslednji prispevek vlogo glasbe tako iz medicinskega okolja prenese na področje glasbene terapije. Konstanca Zalar in Ksenija Burič v prispevku »Glasbena terapija kot zgodnja obravnava pri komunikacijskih težavah« predstavita štu-

dijo primera sprememb, ki so se zgodile pri triletnem neverbalnem otroku med glasbeno terapijo v zgodnji obravnavi, v kateri so delovali po modelu Orffove glasbene terapije z vključenimi izbranimi elementi Nordoff-Robbinsove kreativne glasbene terapije. Poglavitne ugotovitve so bile, da glasbenoterapevtska komunikacija v obliki petja, igranja na glasbila in raziskovanja zvokov zagotavlja ustvarjalen okvir za otrokove specifične izkušnje. Te se kažejo v izboljššanem odzivanju na zvočne dražljaje in subtilnejšem zaznavanju zvoka v glasbeni komunikaciji, hkrati pa tudi v povečani sposobnosti slušnega procesiranja in vzdrževanja »tempa« pri razvoju govora ter jezika.

Zadnji prispevek z naslovom »Dejavniki glasbenega poučevanja v tretjem vzgojno-izobraževalnem obdobju osnovne šole z vidika učnih strategij« avtoric Petre Brdnic Juhart, Petre Povalej Bržan in Barbara Sicherl Kafol nas ponese v osnovnošolsko okolje. V prispevku avtorice predstavljajo izsledke raziskave, v kateri so preučevale dejavnike, ki pogojujejo strategije poučevanja glasbene umetnosti v tretjem vzgojno-izobraževalnem obdobju osnovne šole v Sloveniji. Izsledki njihove raziskave kažejo, da so učitelji glasbe naklonjeni avtentičnemu načrtovanju pouka skozi glasbene dejavnosti izvajanja, poslušanja in ustvarjanja. Ob tem pa stališča glasbenih pedagogov do dejavnikov kurikularnih in didaktičnih podlag ter izvedbenih pogojev poučevanja kažejo na prevladujočo tradicionalno strategijo načrtovanja. Avtorice izpostavljajo, da je pomembno prepletati tradicionalne in odprte učne strategije, ter izziv za nadaljnje raziskave vidijo v preučitvi prednosti in pomanjkljivosti tradicionalnih ter odprtih učnih strategij za kakovostno in avtentično glasbeno poučevanje, kar bi prispevalo k strokovnim podlagam za nadaljnjo kurikularno prenovu splošnega šolstva.

Skupno vsem tokratnim prispevkom je iskanje inovativnih pristopov pri preučevanju raznolikih glasbenih praks. Prihodnost kliče po sinergičnem prepletu različnih strok, po grajenju mostov med znanostjo in umetnostjo ter po iskanju novih metodoloških pristopov pri preučevanju glasbenih fenomenov. Predvsem pa nas poziva k temu, da znanost in umetnost v prepletu iščeta ustvarjalne rešitve za dobrobit posameznika ter družbe.



OD GLASBENE STROKE DO ZNANOSTI IN UMETNOSTI:  
RAZVOJNA POTA AKADEMIJE ZA GLASBO  
UNIVERZE V LJUBLJANI

FROM THE MUSICAL PROFESSION TO SCIENCE AND ART:  
THE DEVELOPMENT PATH OF THE ACADEMY OF MUSIC  
OF THE UNIVERSITY OF LJUBLJANA

---

DARJA KOTER

Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo  
darja.koter@ag.uni-lj.si

*Izvleček:* Prispevek obravnava razvoj Akademije za glasbo Univerze v Ljubljani, ki vključuje pomen Konservatorija Glasbene matice kot predhodnika visokošolskega glasbenega izobraževanja in delovanje Akademije za glasbo od ustanovitve do sedanjosti. Izpostavljeni so dodiplomski, podiplomski specialistični in tretjestopenjski znanstveni študijski programi ter zasnova doktorskega študija Umetnosti, ki je v procesu akreditacije. Avtorica ugotavlja vzore in zasnove učnih načrtov predmetov posameznih smeri študija skozi celotni razvoj ustanove, pri čemer izpostavlja glasbenostrokovne predmete kot razvojne temelje glasbenega izobraževanja ter dinamiko postopnega uvajanja predmetnih področij, ki spodbujajo znanstveno naravnane vsebine in umetniško rast študentske populacije.

*Ključne besede:* Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani, dodiplomski študij, specialistični študij, tretjestopenjski znanstveni študij, tretjestopenjski umetniški študij

*Abstract:* The paper deals with the development of the Academy of Music of the University of Ljubljana, including the importance of the Conservatory of Glasbena Matica as a forerunner of higher level studies, and the development of the Academy of Music from its beginnings to the present. Undergraduate, postgraduate specialist and doctoral study programmes are highlighted, as well as the artistic doctoral programme that is being developed. The author identifies different forms of the curricula concerning various subjects of study programmes through the entire development of the institution, highlighting some professional subjects as the developmental base of music education and the dynamics of the gradual introduction of subject areas that promote scientifically oriented content and the artistic growth of the student population.

*Keywords:* Academy of Music of the University of Ljubljana, educational programmes, postgraduate scientific studies, artistic doctoral studies

Akademija za glasbo je zorela in zrasla na temeljih Konservatorija Glasbene matice Ljubljana, ki velja za njeno ključno predhodnico.<sup>1</sup> S podžavljenjem leta 1926 je odtlej imenovani Državni konservatorij obsegal več stopenj, pripravnico za konservatorij (štiri do šest letnikov), srednjo stopnjo (obsegala je šest letnikov) in t. i. visoko stopnjo (štiri ali pet let), ki pa je bila z današnjega vidika višja stopnja. Poučevali so klavir, violino, violončelo, solo petje, kompozicijo in dirigiranje ter gledališko igro. Redno zaposlenih učiteljev je bilo malo, to so bili: ravnatelj, pevec in zborovodja Matej Hubad (solo petje), pianista Janko in Anton Ravnik, violinist češkega rodu Jan Šlajs, operni pevec Julij Betetto in skladatelj Lucijan Marija Škerjanc (teoretični predmeti). Vsi so bili diplomanti uglednih evropskih ustanov, od katerih so povzemali predmetnike in učne načrte ter osebno in s svojimi učenci, dijaki ali študenti skušali uveljavljati čim višja strokovna in umetniška merila. Čeprav so bila v študijskih procesih v ospredju glasbenoteoretična in praktična znanja, so si prizadevali za čim višjo poustvarjalno raven, kar pa se je skladno z razvojem sistematičnega glasbenega izobraževanja na Slovenskem uresničevalo z majhnimi koraki. Izstopajoča pedagoga, ki sta s svojimi študenti kot prva uspešno uresničevala višje umetniške cilje, sta bila basist Julij Betetto, čigar študentje so predstavljali nepogrešljiv solopevski podmladek glasbeno-gledaliških predstav ljubljanske Opere, in Janko Ravnik, ki velja za utemeljitelja »ljubljanske pianistične šole«. Oba sta se že kot študenta in kasneje na poklicnih odrih uveljavila kot izvrstna umetnika ter skrbela, da so njihovi študenti izvajali zahtevnejša dela in dosegali prepoznavno poustvarjalno raven. Njunji vzori so se nato prenašali na vsa študijska področja. Ljubljanski Konservatorij ni bil naravnan le na strokovno usposabljanje dijakov in študentov, statistika namreč kaže, da so ob glavnih predmetih poučevali tudi pomembnejše glasbenoteoretične predmete, kot so glasbena teorija, harmonija in kontrapunkt, instrumentacija, nauk o instrumentih, oblikoslovje, zgodovina glasbe, estetika in psihologija. Vse to priča o zavedanju, da naj bi imel poklicni glasbenik ob strokovnih kompetencah tudi čim širšo družboslovno in humanistično izobrazbo, kamor so sodili tudi muzikološki predmeti. Kljub široki zasnovi predmetnika je bil študij prvenstveno naravnan, da bi študentje dosegli dobro tehnično podkovanost in umetniško poustvarjalno raven (Budkovič, 1995; Cigoj Krstulović, 2015; Koter, 2020).

V času med obema svetovnima vojnama je bilo veliko pomanjkanje domačih strokovno usposobljenih glasbenikov, zato je bilo dobro organizirano in kadrovsko neoporečno izobraževanje mladih talentov še kako pomembno, kajti le tak pristop naj bi omogočil permanentno in vse širše glasbeno izobraževanje, umetniško glasbeno-gledališko, instrumentalno in vokalno poustvarjanje ter ustrezno usposobljen učiteljski kader za osnovne, meščanske in srednje šole. Temeljni cilj Konservatorija je bil odpraviti kadrovske vrzeli, ki so jih desetletja zapolnjevali pretežno nemški in češki glasbeniki, ki so izobraževati soliste,

1 Projekt ARRS št. P6-0376 je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

orkestrske in komorne glasbenike vseh profilov pa tudi komponiste, dirigente ter gledališke igralce. Tako širok nabor umetniških poklicev naj bi utemeljil slovensko glasbeno stroko in umetnost. Potrebe so narekemale nove smeri glasbenega študija in izoblikovale dirigentsko šolo (dva letnika), operno šolo (trije letniki) in pedagoško-učiteljski oddelek (štirje letniki). V prvih generacijah študentov dirigiranja so bili Bojan Adamič, Demetrij Žebre in Uroš Prevorsek, cenjeni pionirji slovenske dirigentske stroke. Operna šola je bila ključna pri izobraževanju bodočih opernih solistov in gledaliških igralcev, oboji skupaj so namreč tvorili glasbeno-gledališki kader (kdor je pel, naj bi tudi igral, in obratno). V slovenskem merilu je bila to edina možnost za šolanje poklicnih igralcev. Takšno dualistično izobraževanje je bilo desetletja standardizirano tudi v večjih evropskih središčih. Med pedagogi tega oddelka na ljubljanskem Konservatoriju so bili odlično izobraženi učitelji, med njimi igralec in režiser Osip Šest, dramaturg in režiser Ciril Debevec, dirigenta Anton Neffat in Danilo Švara ter baletni plesalec in koreograf Peter Gresserov Golovin, po rodu Rus, sicer pa osrednja osebnost razvoja baleta na Slovenskem med svetovnimi vojnami. Na pedagoškem oddelku se je izobrazila vrsta kasneje priznanih in ključnih oseb, pomembnih za nadaljnji razvoj različnih glasbenih področij: Albert Dermelj, violinist, koncertni mojster Slovenske filharmonije in pedagog Akademije za glasbo, Egon Kunej, pedagog in zborovodja, zaslužen za razvoj mladinskega zborovskega petja in mednarodnega pevskega festivala v Celju, Anton Dermota, priznani tenorist Dunajske državne opere, in nenazadnje Dragotin Cvetko, ki je svoje glasbenopedagoško znanje nadgradil na ljubljanski Filozofski fakulteti, zaključil študij pedagogike in psihologije ter tam leta 1938 iz pedagogike tudi doktoriral. S stališča današnjega časa so absolventi Konservatorija dejansko zaključili višjo stopnjo, s čimer jim je bil omogočen nadaljnji študij na univerzah ter na evropskih mojstrskih šolah in akademijah, kjer so nato večinoma študirali še dve leti. Takšno pot sta npr. imela skladatelj in pianista Marijan Lipovšek ter Pavel Šivic, oba diplomanta praškega konservatorija, nato pa ključna profesorja ljubljanske Akademije za glasbo. Državni konservatorij je nedvomno pospeševal raven glasbenega izobraževanja in vplival tako na ljubiteljsko kot na profesionalno glasbeno kulturo slovenskega prostora. Ugotavljamo, da je postavil dobre temelje za preobrazbo v visokošolsko ustanovo, za katero so si desetletja dejavno prizadevali številni priznani Slovenci različnih strok in političnih prepričanj (Koter, 2020).

Čeprav se zdi, da naj bi umetnost ubirala samosvoja pota in živela neodvisno življenje, je to zgolj navidezno. V tem duhu je bilo tudi nastajanje ljubljanske Glasbene akademije kot visokošolske ustanove pospremljeno s številnimi težavami, ki so mejile na agonijo brez izhoda. Kot je znano, so bila trideseta leta 20. stoletja za Slovence znotraj Kraljevine Jugoslavije izjemno naporna, saj je oktroirana ustava Aleksandra I. Karađorđevića ostro in brez utemeljitev omejevala nacionalne svoboščine, med katere je sodila tudi pravica do avtonomnega razvoja kulture. Da so bile razmere še brezizhodnejše, so pripomogla

notranja politična trenja med veljaki Dravske banovine obeh glavnih strank, Jugoslovanske nacionalne stranke (JNS) in Slovenske ljudske stranke (SLS), ki sta ustanavljajne akademije izkoristili za medsebojno obračunavanja in se namesto na ustanovne akte osredotočali na kadrovske zasedbe profesorjev, seveda vsaka po svoji meri. V proces ustanavljanja akademije se je vključila tudi civilna iniciativa v obliki Društva Glasbena akademija z vplivnimi posamezniki. Društvo je aktivno in kritično osveščalo javnost o pomenu izobraževanja mladih glasbenikov v nacionalnih okvirih ter svoje cilje dopolnjevalo s številnimi komornimi koncerti takrat najvidnejših domačih in gostujočih glasbenikov.

Pomembnejši mejnik je bilo leto 1937, ko je bila na državni ravni pripravljena uredba o umetniških šolah, ki naj bi omogočila pravico do izobraževanja umetniških smeri, vendar je bila podpisana in izdana šele 9. avgusta 1939. Ta uredba je veljala za ustanove za likovno in uporabno umetnost, umetniške obrtne šole ter šole za glasbeno in gledališko umetnost, po stopnjah razdeljene na visoke, srednje in nižje. S tem dnem je status fakultete poleg zagrebške dobila tudi novoustanovljena Glasbena akademija v Ljubljani s pridruženo srednjo šolo (Koter, 2020). Državni konservatorij je bil ukinjen, dotedanji študij višje stopnje so nadgradili v visokega, ustanovi pa priključili srednjo stopnjo kot samostojno enoto. V uredbi o umetniških šolah je bilo zapisano, da mora ustanova »graditi in ustvarjati glasbeno in gledališko kulturo ter jo razviti do najvišje stopnje umetniškega ustvarjanja« ter »pripraviti kader moči za poučevanje glasbe«. Glasbena akademija je tako postala prva visokošolska glasbena ustanova, ki naj bi razvijala vsestransko strokovno, umetniško in pedagoško področje. O vključevanju vsebin, ki bi študente nagovarjale k znanstvenim razmislekom v glasbenih vedah, ni pisnih dokazov. Za ta korak so bila potrebna leta razvoja, njegovo uresničevanje pa je bilo odvisno tudi od drugih dejavnikov. Iz arhivskih virov ni mogoče ugotoviti, da bi vodstvo Glasbene akademije ali posamezni profesorji v svojih vrstah ali med študenti spodbujali znanstveno misel. V prvih letih delovanja ustanove je bilo poglobljeno razvijati evropsko primerljive študijske programe ter na visoki stopnji vpeljati oddelke, ki bi zaobjeli ključna področja. Na visoki stopnji so izobraževali glasbene pedagoge, nekatere vrste instrumentalistov, pevce, skladatelje, dirigente in gledališke igralce, s čimer se je nadaljeval razvoj poklicnih glasbenih in gledaliških profilov. Največ težav je bilo s pihali in trobili, saj za te predmete ni bilo ustreznih učiteljev, zato je pouk tovrstnih glasbil potekal le na srednji stopnji (Budkovič, 1995; Koter, 2020). Kljub pionirskim časom se je ustanova uveljavljala in skladno z možnostmi skrbela za strokovni ter umetniški razvoj dijakov in študentov, kar potrjujejo kritični odzivi na produkcije in diplomske izpite ter uspešno delovanje posameznih diplomantov. Žal je druga svetovna vojna vsestranski zagon Akademije ohromila, vendar ga ni zaustavila.

Če izvzamemo prizadevanja Josipa Mantuanija, velikega slovenskega polihistorja, honorarnega profesorja zgodovine glasbe na Konservatoriju (1920–

2 Slovenec, 1939, 2.



1933), ki si je kot prvi prizadeval za samostojni univerzitetni študij muzikologije na Univerzi v Ljubljani takoj po njeni ustanovitvi, so se znanstveno naravnan študijski procesi na Akademiji za glasbo s področja zgodovine glasbe začeli po drugi svetovni vojni. Glasbena akademija je bila z odlokom ministrstva za prosveto in kulturo narodne vlade Slovenije ponovno ustanovljena 15. oktobra 1945, kar je omogočilo njeno nadaljnje delovanje (Galičič, 1987). V istem času sta bili ustanovljeni še dve umetniški akademiji, Akademija za igralsko umetnost (danes AGRFT) in Akademija upodablajočih umetnosti (danes ALUOU). Vse tri so bile samostojne ustanove, delujoče izven univerze, vodili so jih rektorji. K Univerzi v Ljubljani so bile priključene leta 1975 po uveljavitvi zakona o visokem šolstvu iz leta 1974 in postale njene enakopravne članice.

Januarja 1946 so Glasbeno akademijo preimenovali v Akademijo za glasbo, sicer pa je bilo v srži njenega delovanja le malo sprememb: srednja stopnja se je osamosvojila šele leta 1953 in postala Srednja glasbena šola Ljubljana. Umetniški oddelki so bili za kompozicijo, dirigiranje, petje, klavir, violino, violončelo, orgle in t. i. »druga glasbila«, kjer so združili pihala, trobila, kontrabas, tolkala in harfo, vendar so to skupino še naprej poučevali le na srednji stopnji. Akademski stopnji so tega leta pridružili še t. i. znanstveni oddelek, ki je obsegal tri smeri: glasbeno pedagogiko (obstajala sta dva odseka – za teoretsko in praktično glasbeno pedagogiko), zgodovino glasbe in glasbeno narodopisje. Idejni in vsebinski vodja znanstvenega oddelka je bil dr. Dragotin Cvetko kot doktor pedagoških znanosti, ki pa se je v povojnih letih vse bolj poglobljal v glasbenozgodovinske teme in s svojimi raziskavami uveljavljal kot muzikolog. Bil je prvi profesor Akademije za glasbo z vizijo uvajanja znanstvenega študija, in sicer na področju teoretske glasbene pedagogike, glasbene teorije in zgodovine glasbe. Predvsem pa je imel vizijo uvesti samostojni študij muzikologije, zato se je leta 1949 oddelek preimenoval v Oddelek za glasbeno zgodovino (Koter, 2020). Dragotin Cvetko je v sodelovanju s Francetom Maroltom načrtoval tudi znanstveni študij etnomuzikologije. V okviru oddelka naj bi nastali še ustrezni znanstveni inštituti ter akustično-tehnični laboratorij kot podpora etnomuzikologiji. Cvetkovi načrti o inštitutih se niso uresničili, izjema je bil Folklorni inštitut, ki je bil leta 1946 priključen Akademiji po Maroltovi zaslugi. Ustanovljen je bil leta 1934, in sicer na pobudo Marolta in ob podpori Glasbene matice Ljubljana kot eden prvih v Evropi. Prvemu zagonu so zaradi nesistemskega financiranja sledila leta težav, ki jim ni bilo videti konca, in rešila naj bi jih pripojitev k Akademiji za glasbo. Poslej so ga preimenovali Glasbenonarodopisni inštitut, ki je po Maroltovi zaslugi tudi dobro zaživel, bil kadrovsko razširjen in uspešen pri uresničevanju svojih temeljnih ciljev. Člani inštituta so si prizadevali za sistematično zbiranje, urejanje, raziskovanje, kritično vrednotenje in izdajanje slovenske ljudske glasbene dediščine ter nena zadnje za vzpostavlanje stikov s sorodnimi institucijami v Jugoslaviji in tujini (Terseglav, 2000; Koter, 2020). France Marolt, ki ga upravičeno štejemo za pionirja slovenskega glasbenega narodopisja, je bil vzornik in pobudnik nastaja-

nja podobnih jugoslovanskih ustanov. Leta 1949, ko je resno zbolel, so inštitut ponovno selili in ga pripojili Ministrstvu za prosveto in kulturo, dve leti kasneje pa Slovenski akademiji znanosti in umetnosti, in sicer pod imenom Inštitut za slovensko narodopisje. Marolt je umrl leta 1951.

Kljub kratkotrajnemu delovanju znotraj Akademije je tako za inštitutom kot Maroltom osebno in vsebinskimi cilji študija ostala znanstvena sled. Naj izpostavimo dr. Zmago Kumer, eno prvih diplomantk zgodovinsko-folklornega oddelka Akademije za glasbo, ki je bila na Maroltovo povabila še kot študentka vključena v raziskovalno delo Glasbenonarodopisnega inštituta, po diplomu leta 1952 pa je nekaj let kasneje doktorirala na slovenistiki in ubranila tezo o priredbah slovenskih božičnih pesmih ter bila nato desetletja vodilna slovenska etnomuzikologinja in predavateljica tovrstnih predmetov na Akademiji za glasbo. Po Maroltu Akademija ni razvijala študija folkloristike oz. etnomuzikologije, sčasoma se je profiliral v sklopu Oddelka za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. V predmetniku Akademije pa so etnomuzikološki predmeti do danes stalnica izobraževanja na umetniških in glasbenopedagoških programih, po bolonjski prenovi pa tudi izhodišče za poglobljeno raziskovanje v okviru študentskih magistrskih nalog Oddelka za glasbeno pedagogiko.

Cepprav Dragotin Cvetko v Maroltovem času ni dosegel načrtovanih ciljev v obliki inštitutov in znanstveno naravnane študija na področju glasbene teorije ter zgodovine glasbe, si je še naprej prizadeval, da bi Akademija ob umetniških ciljeh postala tudi znanstvena ustanova. Takoj po vojni je predaval širok spekter predmetov: glasbeno pedagogiko, psihologijo, metodiko, estetiko in zgodovino glasbe. Kot honorarni profesor zgodovine glasbe in estetike je bil v študijskem letu 1946/47 nastavljen Vilko Ukmar, ki se je kot pedagog uveljavil že pred drugo svetovno vojno. Leta 1933 je na Državnem konservatoriju nasledil Josipa Mantuanija, nato pa predaval na novoustanovljeni Glasbeni akademiji. Do začetka 60. let sta predmete iz zgodovine glasbe predavala tako D. Cvetko kot Ukmar in si področje delila – prvi je predaval jugoslovansko in slovensko glasbo, drugi pa poglavja iz svetovne glasbe in estetike (Koter, 2020). Cvetko se je iz leta v leto bolj posvečal slovenski glasbeni zgodovini in postal oče slovenske muzikologije. Njegov prvi znanstveni vrhunec so monumentalne monografije o zgodovini slovenske glasbe, izdane med letoma 1958 in 1960.

V drugem povojnem letu se je vpis na Akademijo izjemno povečal, še posebno na znanstveni oddelek. Povečevanje študentov je bilo zaradi izgubljenih vojnih let in pomanjkanja vseh mogočih poklicnih profilov sicer značilnost povojnega časa, med glasbenimi poklici pa je bilo v ospredju zanimanje za izobraževanje bodočih učiteljev glasbe v splošnem in glasbenem šolstvu, čemur je uspešno sledil prav omenjeni znanstveni oddelek. Na druge oddelke je bil vpis dokaj skromen, kar lahko pripisujemo tudi temu, da so na izobraževanje vplivale vojne razmere in mladi glasbeniki so izgubili stik s stroko. Naj spomnimo tudi na slabe možnosti zaposlovanja. Orkester Slovenske filharmonije je nastal

še leta 1947, ob njem pa sta bila aktivna orkestra obeh opernih ansamblov, ljubljanski in mariborski, kar pa ni bilo dovolj spodbudno za odločanje za umetniške glasbene poklice. Leto 1948/49 je bilo ponovno prelomno; posodobili so učne načrte, ki naj bi postali primerljivi z zagrebško in beograjsko akademijo, med večje dosežke pa štejemo tudi vzpostavitev visokošolskega študija pihal in trobil, pri čemer je treba pripomniti, da zaradi pomanjkanja ustreznih profesorjev še ni polno zaživel. Študijski programi posameznih glasbil, uveljavljeni z letom 1949, so bili vsebinsko široki in so omogočali vsestransko glasbenoteoretično in praktično znanje. Študent pihal, npr., je imel v predmetniku harmonijo, kontrapunkt, metodiko glavnega predmeta, analizo glasbenih oblik, svetovno zgodovino glasbe, zgodovino jugoslovanske glasbe, glasbeno folkloro, klavir, komorno igro, orkester, pedagogiko, zgodovino umetnosti, osnove marksizma in predvojaško vzgojo (Koter, 2020, str. 89). Že tri leta kasneje je nekaj bistvenih predmetov odpadlo, med njimi harmonija, kontrapunkt, analiza glasbenih oblik, pedagogika in glasbena folkloro. Razlogi za takšno odločitev, ki je nedvomno osiromašila strokovno podkovanost bodočih diplomantov, v dokumentih niso pojasnjeni, zapisano je le, da so bili predmetniki iz leta 1949 deloma neustrezni, medtem ko so za srednješolske zapisali, da »omogočajo splošno in strokovno izobrazbo in usposablajo za pouk na nižjih glasbenih šolah odn. za pouk v srednjih šolah« (str. 90).

Zgodnja 50. leta so bila zaznamovana z agitpropovskim aparatom in njegovim vplivom na razvoj šolstva ter kulture, toda tudi njegova ukinitvev in splošno popuščanje ideoloških vplivov na usmerjanje slovenske kulturne politike po letu 1953 nista prinesla bistvenega odklona od enoumja. Tako je treba poudariti, da so tudi poslej v političnih krogih le redko razpravljali o kvaliteti umetniškega ali znanstvenega dela ustanov in posameznikov, v ospredju je bila zgolj beseda o idejnem in politično korektnem kulturnem ustvarjanju ter poustvarjanju (Koter, 2020, str. 93). Boris Zihelr je bil kot glavni ideolog proti dikciji »vrhunska umetnost«, zavzemal pa se je za izraz »gosposka umetnost in umetnost za ljudstvo« (str. 93). Vse to je vplivalo tudi na umetniško in ideološko orientacijo Akademije za glasbo in njenih vplivnih posameznikov. Z današnjega gledišča nesprejemljivo je bilo, denimo, popolno odklanjanje vseh sodobnih umetniških praks zahodnega sveta na področju resne glasbe in jazza. Posebej tradicionalni so bili nekateri profesorji kompozicije z Lucijanom Marijo Škerjancem na čelu, kar je vplivalo na to, da so posamezni študenti odhajali na študij na zahod, kjer jih je posebej pritegnil Pariz (Janez Matičič, Vinko Globokar, Božidar Kos). Izjema med njimi je bil Jurij Gregorc, vsestransko prosvetljen učitelj harmonije na srednji stopnji, nekoč Osterčev učenec. Posamezne srednješolce in študente akademije je poučeval v sodobnejših kompozicijskih tehnikah ter si kot eden redkih prizadeval za javno izvedbo del mladih skladateljev. Z organizacijo koncertov s Slovensko filharmonijo leta 1952 in 1953 je spodbudil sodobno poustvarjalnost slovenskih študentov kompozicije navkljub nasprotovanju profesorskega kroga. Te spodbude so vplivale tudi

na nastanek Kluba komponistov (1954) in nekaj let kasneje društva Collegium musicum (1957), ki ga je ustanovil Pavel Šivic kot podpornik nove glasbe in organizator številnih koncertov z deli mladih slovenskih skladateljev. S svojo vizijo je spodbujal in usmerjal sodobno ustvarjalnost ter poustvarjalnost študentov Akademije za glasbo. Prav društvo Collegium musicum velja za predhodnika skupine Pro musica viva (1962), ki je utemeljila razvoj sodobne glasbe v slovenskem okolju.

Vidno vlogo pri posodabljanju učnih načrtov, dodatnemu izobraževanju profesorjev in nastajanju didaktične literature za različna študijska področja je imel Janko Ravnik, rektor Akademije za glasbo med letoma 1953 in 1955. Svoje kolege je spodbujal k strokovnemu izpopolnjevanju, uvajanju seminarjev, debatam o metodah poučevanja in se nenazadnje zavzemal za vsesplošno višjo raven študijskih procesov. V njegovem času se je precej povzpelo število študentov klavirja in Oddelka za zgodovino, ponovno je bil uveden študij orgel, ki so ga nekaj let prej zaradi pomanjkanja instrumenta opustili. Prav Janko Ravnik je poskrbel za obnovo in postavitev orgel v stavbo 1. gimnazije na Vegovi ulici ter tako omogočil oživitev študija. Poučeval je Pavel Rančigaj (Koter, 2020, str. 94). Iz zgodovinskega oddelka je iz leta v leto izšlo več kasneje uveljavljenih pedagogov in znanstvenikov, kot sta bila dr. Primož Kuret in dr. Breda Oblak, oba izjemno pomembna za razvoj dodiplomskega študija in utemeljitev podiplomskega znanstvenega študija Akademije za glasbo.

Postopna umetniška rast študentov Akademije je bila odvisna tudi od možnosti koncertnega poustvarjanja in drugih vzgibov. Sredi 50. let se je ob koncertih Kluba komponistov intenziviralo sodelovanje študentov na festivalih akademij Jugoslavije, ki so imeli tekmovalni značaj, velika spodbuda pa je bila tudi ustanovitev Simfoničnega orkestra Radia Ljubljana leta 1955, ki je potreboval številne glasbenike (Koter, 2020, str. 98). Še večji korak k poustvarjalni odličnosti pa je prinesel novi statut Akademije, sprejet novembra leta 1961, ko je ustanovo že tretjič vodil Julij Betetto. Postal je zakonska podlaga za uvedbo večstopenjskega študija, spremembe predmetnikov, uvedbo novih smeri študija oz. oddelkov in kateder. Najvplivnejša novost je bila uvedba tristopenjskega študija na umetniških oddelkih, kar je v praksi pomenilo višjo, visoko in specialistično stopnjo, uvedeno s študijskim letom 1961/62. Vsaka stopnja je imela štiri semestre in svojo katedro. Ob tem so se posodabljali predmetniki in učni načrti, omogočen je bil študij ob delu (Koter, 2020, str. 100–102). Akademija je doživljala velik preporod, saj se je število študentov na vseh smereh študija neverjetno vzpenjalo. Posebej veliko zanimanje je bilo za študij ob delu in za specialistični študij na instrumentalnih oddelkih, kar je vplivalo na strokovno in umetniško raven v splošnem ter glasbenem šolstvu in profesionalnih orkestru ter opernih ansamblov. Akademija za glasbo je specialistični študij izvajala kar štiri desetletja, iz dokumentacije pa lahko razberemo, da so ga zaključili domala vsi vidnejši slovenski instrumentalisti, pevci, dirigenti in komponisti. Z bolonjsko prenovno je usahnil, ne da bi bilo poskrbljeno za konti-

nuirano podiplomsko izobraževanje v obliki umetniškega doktorata. Po desetih letih prizadevanj je podiplomski študijski program Umetnosti na Univerzi v Ljubljani še v procesu sprejemanja.

V statutu iz leta 1961 je bilo tudi določilo, ki pravi, da naj Akademija »razvija in organizira znanstveno delo na področju muzikologije in teorije glasbe« (Koter, 2020, str. 101). Formalno je bila pot znanstvenemu študiju sicer odprta, v praksi pa se je nekje zataknilo. Predvidevamo, da Dr. Dragotin Cvetko v svojih prizadevanjih za samostojni študij muzikologije znotraj Akademije ni bil uspešen. Dokumentiranih vzrokov za to ne poznamo, obstaja pa dejstvo, da se je v tem času dogovarjal, da bi Oddelek za zgodovino postopoma prešel na Filozofsko fakulteto, kar se je v letu 1961 tudi uresničilo, ustanovljen je bil Oddelek za muzikologijo. Delovati je začel naslednje leto.

Skladno s postopnim ukinjanjem Oddelka za zgodovino si je rektor Karlo Rupel od leta 1963 prizadeval ustanoviti samostojni pedagoški oddelek, saj so strokovni krogi ugotavljali, da je napredek glasbenega šolstva v celotni vertikali odvisen od študijskih programov Akademije. V procesu ustanavljanja pedagoškega oddelka je bil najaktivnejši takrat že dolgoletni profesor ustanove Pavel Šivic, ki je s širšo posvetovalno skupino oblikoval izhodišča za dvostopenjski študij. Prva stopnja naj bi bila namenjena izobraževanju glasbe na osnovni šoli in solfeggia v nižjih glasbenih šolah, medtem ko bi študentje druge stopnje dobili kompetence za »delo na srednjih šolah ter za znanstvenoraziskovalno delo na področju glasbene pedagogike« (Koter, 2020, str. 112). Tako ugotavljamo, da zamisel Dragotina Cvetka o znanstvenem študiju glasbene pedagogike ni zamrla, temveč je z novim statutom Akademije iz leta 1967 dobila zakonsko podporo (Koter, 2020, str. 114). Teoretično-pedagoški oddelek, kasneje preimenovan v Oddelek za glasbeno pedagogiko, je polno zaživel in uspešno izobraževal na obeh stopnjah, medtem ko do izobraževanja na tretji stopnji ni prišlo. Nova pobuda v tej smeri se je pojavila v študijskem letu 1973/74, ko je svet Akademije za glasbo jasno izrazil potrebo po znanstvenoraziskovalnem delu glasbenopedagoških ved in podiplomskem izobraževanju na magistrski stopnji (Koter, 2020, str. 116). Pobuda tudi takrat ni bila uresničljiva, saj so vedno znova ugotavljali, da za vzpostavitev znanstvenega študija ni ne primerno usposobljenih in ne habilitiranih profesorjev. Pomemben korak je bil storjen z letom 1975, ko se je Akademija pridružila Univerzi v Ljubljani, kar je umetniško ustanovo še intenzivneje usmerjalo v znanstveno delovanje in izobraževanje.

Ko se je profesor Šivic leta 1975 upokojil, je svojim naslednikom zapustil pomemben dokument, ki ga lahko razumemo tudi kot manifest. V njem je poudaril tako strokovno kot umetniško in znanstveno izobraževanje bodočih učiteljev glasbe. Statut Akademije iz leta 1977 je tovrstna izhodišča le še potrdil, saj je bil študij še naprej organiziran na višji, visoki in podiplomski stopnji, ki je omogočala pridobitev akademskega naziva specialist oz. magister, vsaj teoretično pa je bil v sodelovanju z drugimi fakultetami omogočen tudi študij za

pridobitev doktorata znanosti. K specialističnemu študiju je treba dodati, da naj bi bil prvenstveno namenjen izobraževanju bodočih visokošolskih učiteljev, ker pa je zakonodaja za zasedanje tovrstnih mest omogočala diplomsko stopnjo in priznanje pomembnih umetniških del, je to sprožilo pomisleke o smislu specializacije. Kljub temu je niso ukinili, za zaposlovanje na Akademiji za glasbo pa je do danes veljavna enaka zakonodaja.

Mihael Gunzek, prvi dekan po pridružitvi Akademije k univerzi leta 1975, je spodbujal umetniške dejavnosti profesorjev in študentov. Na Akademiji so poučevali takrat najimenitnejši slovenski umetniki, večinoma z mednarodnimi izkušnjami na področju izobraževanja in umetniškega poustvarjanja. Po zaslugi kompetentnih pedagogov je študij postajal vse bolj mednarodno primerljiv. Vzporedno z višjo ravno strokovnih in umetniških kompetenc študentov vseh smeri so le-ti na tekmovanjih najvišjega ranga prejeli visoka odličja. Vse to je vplivalo tudi na porast števila in kvalitete koncertov ter opernih predstav in na sodelovanje z drugimi jugoslovanskimi akademijami ter na odpiranje v evropski prostor. Vsestranska prizadevanja so spodbujala nastajanje učbeniških gradiv oz. didaktične literature, kjer so kot avtorji izstopali Pavel Šivic, Marijan Lipovšek, Alojz Srebotnjak, Rok Klopčič in Uroš Krek (Koter, 2020, str. 134–135).

Leta 1978 se je na Akademiji za glasbo zaposlil Primož Kuret ter kot muzikolog prevzel predavanja iz zgodovine glasbe in postal naslednik Vilka Ukmarja. Primoža Kureta poznamo kot izjemno osebnost slovenske muzikologije, saj je s svojim znanstvenim delom bistveno osvetlil slovensko glasbeno preteklost in utemeljil njen evropski kontekst. Svoje izsledke je predstavljal na odličnih tujih univerzah in inštitutih ter k preučevanju slovenske glasbene preteklosti pritegnil tudi številne evropske muzikologe. Med drugim se je dejavno zavzemal za uresničevanje Šivičeve zapuščine ter kot predstojnik Oddelka za glasbeno pedagogiko usmerjal programske in vsebinske spremembe ter kadrovske krepiteve. Predaval je generacijam študentom glasbene pedagogike in umetniških smeri ter bil mentor številnim diplomantom. Z letom 1979 se je na Akademiji zaposlila Breda Oblak kot visokošolska učiteljica metodike glasbene vzgoje ter postala vodilna osebnost strokovnega in znanstvenega razvoja glasbene pedagogike ter didaktike poučevanja; upravičeno velja za utemeljiteljico znanstvenega razvoja glasbenopedagoške vede. Leta 1981 je pod mentorstvom Vilka Ukmarja magistrirala, leta 1987 pa je postala prva doktorica glasbenopedagoških znanosti na območju Jugoslavije; tezo o ustvarjalnem učenju je pod mentorstvom Daneta Škerla in Leona Zormana ubranila na ljubljanski Filozofski fakulteti. Razvijala je sodobne koncepte glasbene vzgoje ter jih utemeljila z didaktičnimi kompleti za učence osemletke in devetletke ter s priročniki za učitelje. Njena dognanja so še danes vodilo pri načrtovanju glasbenega pouka, analizah učnih strategij, vrednotenju dela učencev, medpredmetnem povezovanju in oblikovanju profila učitelja glasbe.

V študijskem letu 1980/81 so na Akademiji razmišljali o uvedbi pedagoških smeri na vseh umetniških programih, kar je sprožalo vroče razprave, saj naj bi to prineslo zmanjšanje obsega pedagoških ur glavnih predmetov in uvedbo novih pedagoških predmetov (Koter, 2020, str. 144). Prav Breda Oblak je kolege vseh področij osveščala o pomenu glasbenopedagoške izobrazbe pri študentih različnih smeri, spodbujala uvajanje obče in glasbene didaktike na umetniških oddelkih ter utemeljila predmet metodika poučevanja za predšolsko vzgojo, pouk v osnovnih in srednjih šolah ter za nauk o glasbi. Skupaj s kolegom Kuretom sta bistveno pripomogla k posodobitvi učnih programov in učnih načrtov na ravni celotne Akademije ter k prenovi glasbenega šolstva na Slovenskem. K razvoju kurikulov so nedvomno vplivali tudi impulzi Delovne skupnosti glasbenih pedagogov ArGeSüd in Evropske zveze za glasbo v šoli (EAS), katerih dejavni član je bil Primož Kuret, s priznanimi evropskimi kolegi pa se je povezovala tudi Breda Oblak. Oba sta vodila procese uvajanja podiplomskega magistrskega in doktorskega študija glasbene pedagogike ter sorodnih ved in skrbela za ustrezno kadrovske zasedbo učiteljev. Jeseni leta 1982 je svet Akademije sprejel Samoupravni sporazum, ki je omogočal uvedbo obeh stopenj podiplomskega študija. Do uresničitve magistrskega in doktorskega študija pa je prišlo šele študijskega leta 1990/91, kar je Akademijo za glasbo utemeljilo kot znanstvenoraziskovalno ustanovo (Koter, 2020).

V poznih 80. letih se je umetniška dejavnost študentov strmo stopnjevala, naraščalo je število solističnih, komornih, orkestrskih in zborovskih koncertov, ki so potekali v sodelovanju z najpomembnejšimi slovenskimi glasbenimi ustanovami, kot so Slovenska filharmonija, Cankarjev dom, SNG Ljubljana in Maribor, Društvo slovenskih skladateljev idr. Takratni prodekan za umetniško dejavnost Fedja Rupel je skupaj s kolegi spodbujal tudi gostovanja solistov in ansamblov po Sloveniji ter v tujini, s čimer se je utrjeval sloves Akademije kot umetniške ustanove. Njen pomen pa je naraščal tudi na strokovnem področju, saj je postajala vodilna ustanova pri zasnovi in organizaciji seminarjev za učitelje glasbenih šol. Med najodmevnejšimi in najbolj obiskanimi so bili seminarji za glasbene pedagoge, ki jih je v Bovcu vodila Breda Oblak (Rotar Pance, 2017).

Akademija je nastopala tudi v vodilni vlogi strokovnih srečanj jugoslovanskih akademij. V študijskem letu 1989/90 je kot gostiteljica organizirala posvet študentov muzikoloških, etnomuzikoloških in pedagoških smeri študija na širšem jugoslovanskem območju, ki naj bi prinesel poenotenje podiplomskega študija. Podrobnosti posveta sicer niso znane, je pa treba poudariti, da je ta razprava potekala tik pred razpadom Jugoslavije (Koter, 2020, str. 173). Iz arhivskih virov ni zaznati, da bi se Akademija kakor koli pripravljala na razpad aktualne in ustanovitev nove države. V procese osamosvajanja akademski glasbeniki, profesorji Akademije, niso bili vključeni, čeprav so gotovo podpirali spremembe. V primerjavi s kulturniki nekaterih drugih vej, kot so bili člani Društva slovenskih pisateljev, ki so dejavno prispevali k demokratizaciji Slo-

venije, se slovenski glasbeniki na politične dogodke v svojih umetniških delih niso odzivali.

Osamosvojitve Slovenije je prinesla tudi nekatere bistvene spremembe v programih Akademije. Stekel je redni podiplomski program glasbene pedagogike. Magistrsko stopnjo je do leta 1999 zaključilo 15 študentov, ki so se ukvarjali z glasbeno terminologijo, s prenovo glasbenega šolstva, z vlogo motivacije v procesu glasbenega izobraževanja, s historično izvajalsko prakso, z zapuščino historičnih glasbil, recepcijo glasbe, vlogo računalnika in sodobnih elektronskih glasbil v glasbeni vzgoji idr. V tem času je bilo ubranjenih tudi osem doktorskih disertacij s področja glasbene pedagogike in v povezavi z glasbenozgodovinsko tematiko. Glavna mentorja sta bila Breda Oblak in Primož Kuret. Raziskave so bile usmerjene v predšolsko glasbeno vzgojo, glasbeno teorijo, instrumentalno dediščino in izdelovanje glasbil na Slovenskem, sistematiko glasbenopedagoške literature, motivacijsko naravnost učiteljev in nenazadnje v celostno glasbeno vzgojo v osnovni šoli. Z uvedbo znanstvenoraziskovalnega študija je Akademija utemeljila svoj prostor v slovenskem podiplomskem študijskem prostoru (Koter, 2020, str. 179).

S študijskim letom 1992/93 je bil ukinjen višješolski študij, kar je pomenilo, da so vsi programi z redkimi izjemami postali zgolj visokošolski. S tem letom je bil uveden oddelek za cerkveno glasbo, ki ga je pripravil in vodil zborovodja dr. Mirko Cuderman, njegovi diplomanti pa naj bi zasedali mesta cerkvenih glasbenikov. Z leti se je izkazalo, da slovenska Cerkev tovrstnih diplomantov ne zaposluje, zato se študentje vzporedno usmerjajo še v študij glasbene pedagogike ali drugam, kar jim omogoča boljšo zaposljivost. Študentje večine programov so se z omenjenim letom lahko odločili, ali bodo v 3. letniku študija izbrali umetniško ali pedagoško smer. V tem obdobju sta zaživela višješolska študija kitare in tolkal, ki sta z leti prešla v visokošolska. Prvega je utemeljil Andrej Grafenauer, drugega Boris Šurbek, takrat najvidnejši slovenski tolkalec. Z dekanom Dejanom Bravničarjem (mandat je začel jeseni 1993) je bila po dolgih letih ponovno ustanovljena operna šola (1996), ki je študij omogočala tistim kandidatom, ki niso mogli obiskovati rednega študija. Slušatelji so pripravljali študentske operne predstave in sodelovali v profesionalnih gledališčih (Koter, 2020, str. 181–189).

Podiplomski znanstveni študij je spodbudil cikel muzikoloških simpozijev, ki sta jih zasnovala Primož Kuret in Edo Škulj v sodelovanju Akademije za glasbo ter Teološke fakultete ljubljanske univerze in z njimi spodbudila sistematično preučevanje slovenskih glasbenih osebnosti, ki dotlej še niso bile deležne poglobljenih raziskav. Že prvi med njimi je imel mednarodno udeležbo, kot nato še številni v naslednjih letih. Znanstvene ugotovitve so objavljene v posebnih številkah revije *Glasbenopedagoški zbornik*, ki jo je na pobudo Primoža Kureta Akademija zasnovala leta 1994 in izhaja do sedanjosti. Uredniška politika revije podpira objave s področja glasbene pedagogike in njej sorodnih ved ter odpira vrata tako domačim kot tujim raziskovalcem. Od leta 2006 se



tradicija muzikoloških simpozijev odvija na Akademiji za glasbo v okviru Katedre za zgodovino glasbe, z letom 2016 pa se ob muzikoloških odpirajo tudi glasbenopedagoške in druge teme. Z letom 2022 se tematika znanstveno naravnanih simpozijev razširja na področje umetniškega raziskovanja, kar je skladno z načrtovano uvedbo tretjestopenjskega študija Umetnosti, ki ga je zasnovala Univerza v Ljubljani v okviru umetniških akademij in fakultet.

Med strokovne dosežke Akademije štejemo tudi sodelovanje posameznih profesorjev pri odločanju o pomembnih razvojnih vprašajih slovenskega glasbenega šolstva, kjer sta imela vidno vlogo Breda Oblak in Primož Kuret. Z njunimi prizadevanji je bilo v celotni vertikali glasbenega šolstva doseženih več pomembnih premikov k boljši strokovni in humanistični izobrazbi vseh profilov ljubiteljskih ter profesionalnih glasbenikov (Koter, 2020).

Na področju umetniškega in pedagoškega razvoja ustanove je dekan Dejan Bravničar zagovarjal stalne ansamble, večjo medijsko pozornost pri javnih koncertih, izdajanje zgoščenk in nenazadnje povečevanje števila gostujočih profesorjev, kar naj bi pripomoglo k večji internacionalizaciji ustanove in njeni vpetosti v širši evropski prostor. Odkar je Slovenija članica Evropske unije, se mednarodno povezovanje ustanove na strokovnem in umetniškem področju vztrajno povečuje. Pomembne so povezave z Združenjem evropskih visokih šol (AEC), s študentskimi glasbenimi festivali in širitvijo bilateralnih povezav s sorodnimi institucijami v Evropi, ZDA, na Japonskem in drugod. Kakovost ustanove pospešuje tudi državno tekmovanje mladih glasbenikov TEMSIG (ustanovljeno 1971), ki nudi dober vpogled v raven izobraževanja na vseh stopnjah in potrjuje uspešen razvoj glasbenih izobraževalnih programov na Slovenskem. Umetniški potencial študentov Akademije od leta 2008 podpirajo tudi koncertni abonmaji in ciklusi ter redno sodelovanje z vsemi največjimi orkestri v državi kakor tudi povezovanje z drugima ljubljanskima umetniškima akademijama, s katerima nastajajo skupni glasbeno-gledališki projekti (Koter, 2020).

Bolonjska prenova, 1. stopnja je bila uvedena s študijskim letom 2009/10, je utemeljila prenovo vseh študijskih programov in omogočila uvedbo novih (zborovsko dirigiranje, kljunasta flauta, čembalo in harmonika), medtem ko je bil študij jazza po dolgoletnih prizadevanjih potrjen na začetku leta 2023. Prenova je prinesla številne izzive, med drugim izvajanje izbirnih predmetov, kar je pomenilo večje povezovanje z drugimi fakultetami, v praksi najbolj z Oddelkom za muzikologijo Filozofske fakultete. Vplivala je na ukinitvev specialističnega študija kot trostopenjskega umetniškega programa, ni pa zagotovila izobraževanja pričakovanega doktorskega študija Umetnosti, ki je v postopku akreditacije. Bolonjska reforma pa je uzakonila trostopenjski znanstveni študij Glasbene pedagogike in Glasbene teorije, ki poteka v okviru interdisciplinarnega doktorskega študijskega programa Humanistika in družboslovje v okviru Filozofske fakultete in Fakultete za družbene vede ter v sodelovanju še z nekaterimi drugimi članicami UL. Leto 2012 je prineslo uspešno akreditaci-

jo 2. stopnje bolonjskega študija magistrskih programov Glasbena umetnost (GU) Instrumentalna in pevska pedagogika (IPP), Glasbena pedagogika (GP) in Glasbeno-teoretska pedagogika (GTP), povečalo se je število kateder, ki odgovorno skrbijo za vsestransko strokovni in kadrovski razvoj posameznih področij. V zadnjih letih se mobilnost študentov in profesorjev povečuje predvsem v sistemu Erasmus+, prav tako je vse večje število umetniških dogodkov, ki so odprti za širšo javnost, s čimer je Akademija postala eden najpomembnejših dejavnikov koncertne dejavnosti na Slovenskem (Koter, 2020).

Po tem, ko se je z letom 2016 iztekel znanstveni študij na stopnji magistrerija, Akademija uspešno izvaja tretjestopenjski doktorski študij po bolonjski zakonodaji. Zanimanje za študij je največje na področju glasbene pedagogike, ki ga obiskujejo tako domači kot tuji študentje, predvsem iz Republike Hrvaške, kjer ni akreditiranih podiplomskih študijskih programov tovrstne smeri. Doktorski študijski programi razvijajo poglobljeno razumevanje teoretskih in metodoloških načel ter kritično refleksijo in tako oblikujejo generacije znanstveno mislečih glasbenikov. Na Akademiji za glasbo deluje raziskovalna skupina, katere člani sodelujejo v programih in projektih Univerze v Ljubljani, Agencije za raziskovalno dejavnost RS, Ministrstva za izobraževanje in šolstvo, inštitutov ZRC SAZU, Ministrstva za kulturo in skladov Evropske unije. Delovanje članov raziskovalne skupine je interdisciplinarno in obsega glasbenopedagoške, glasbeno-teoretične in muzikološke projekte, skladno z razvojem pa tudi projekte, ki podpirajo didaktično uporabo informacijsko-komunikacijske tehnologije (IKT). Redna znanstvena srečanja v organizaciji Akademije za glasbo spodbujajo nove študije, odzive na aktualno problematiko različnih glasbenih ved, povezovanje z domačimi in s tujimi fakultetami ter z drugimi ustanovami in založniško dejavnost znotraj Akademije.

Umetniški potencial študentov Akademije se iz leta v leto kaže na več področjih in potrjuje z dosežki solistov, komornih skupin, ansamblov in orkestrov, prav tako uspešni so mladi skladatelji, dirigenti in zborovodje, ki posegajo po mednarodno odmevnih nagradah in se po zaključenem študiju na ljubljanski univerzi uspešno usposablajo na prestižnih ustanovah po svetu. Študijske in umetniške dejavnosti najvišje ravni bo zaokrožil doktorski študijski program umetniških smeri, ki je v procesu potrjevanja, njegova uvedba pa bo nov mejnik in priložnost za nadaljnji razvoj ustanove.

### *Literatura*

- Budkovič, C. (1995). *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem II: od nastanka konservatorije do Akademije za glasbo 1919–1946*. Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- Cigoj Krstulović, N. (2015). *Zgodovina, spomin, dediščina: ljubljanska Glasbena matica do druge svetovne vojne*. ZRC SAZU.
- Galičič, J. (1987). Štirideset let DGUS: 1947–1987. Društvo glasbenih umetnikov Slovenije.

- Koter, D. (2020). *Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani – 80 let: 1939–2019*. Znanstvena založba Filozofske fakultete/Akademija za glasbo.
- Rotar Pance, B. (Ur.). (2017). Breda Oblak: utemeljiteljica didaktike glasbe na Slovenskem. *Glasbenopedagoški zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani*, 27 (tematska številka).
- Slovenec. (1939, 10. avgust). *Uredba o umetniških šolah: Ljubljana dobi umetnostne akademije*.
- Terseglav, M. (Ur.). (2000). *65 let Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU (1934–1999)*. ZRC SAZU.

### Summary

UDC 378.6:7:001.892 Akademija za glasbo (497.4 Ljubljana)

The Academy of Music matured and grew on the foundations of the Ljubljana Conservatorium of Glasbena Matica and was founded in 1939. Educational programmes for music pedagogues, instrumentalists, singers, composers, conductors, and theatre actors were designed according to European models, which was the beginning of the development of professional music and theatre profiles at a high level of education. Although in the first study processes, musical-theoretical and practical skills were in the foreground, it was written that the institution must 'build and create a musical and theatrical culture and develop it to the highest level of artistic creation'. The first to successfully follow this were bassist Julij Betetto, whose students represented indispensable soloist youth for music and theatre performances, and Janko Ravnik, who is considered the founder of the Slovene piano school. Their examples were then transferred to all fields of study. Efforts for scientifically oriented study processes began after World War II with Dr Dragotin Cvetko, when the so-called Scientific Department was launched, which produced several renowned pedagogues and scientists, such as Dr Primož Kuret and Dr Breda Oblak. The further artistic development of students was enabled in 1961 with the introduction of postgraduate specialist studies, which, however, faded with the Bologna process. The statute of the institution from 1961, which determined the development of scientific courses, is of great importance. From 1990/91, master's and then doctoral studies in music pedagogy and music theory founded the Academy as a scientific research institution, which was upgraded with the introduction of scientific symposia and the Journal *Glasbenopedagoški zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani* (Journal of Music Education of the Academy of Music in Ljubljana). Since the Bologna process, doctoral studies have been held within the framework of an Interdisciplinary Doctoral Programme in the Humanities and Social Sciences of the Faculty of Arts and Faculty of Social Sciences, carried out with the cooperation of several others. An artistic doctoral programme will round off the academic and artistic activities of the highest level. Its introduction, which is in progress, will be a new milestone and an opportunity for further development of the institution.



»PLEMENITI NAČIN PETJA«:  
GIULIO CACCINI IN *LE NUOVE MUSICHE*  
‘THE NOBLE WAY OF SINGING’:  
GIULIO CACCINI AND LE NUOVE MUSICHE

---

EVA DOLINŠEK  
Samozaposlena v kulturi  
eva.dolinsek@gmail.com

*Izvoleček:* V prispevku predstavimo delo Giulia Caccinija *Le nuove musiche* iz leta 1602, ki je namenjeno vsem pevcem, instrumentalistom, ki se ukvarjajo s t. i. staro glasbo, zato sem se odločila, da prevedem določene odlomke iz omenjenega dela. Poleg skladb za solističen glas ob spremljavi bassa continua zbirka vsebuje obsežen predgovor o bistvenih elementih novega stila petja, o izvajalski praksi, novem načinu dojemanja in razmišljanja o glasbi, novem stilu komponiranja, ki ga je Caccini razvijal pod vplivom idej t. i. Florentinske Camerate. Caccini svojo prakso imenuje »plemeniti način petja« – *la nobile maniera di cantare* (it.).

*Ključne besede:* Giulio Caccini, *Le nuove musiche*, *trillo*, *esclamazione*, *sprezzatura*, historična izvajalska praksa

*Abstract:* In this paper we present Giulio Caccini's work *Le nuove musiche* from 1602, which is intended for all singers, instrumentalists and those who are involved in the so-called early music, and I have therefore decided to translate certain excerpts from the above-mentioned work. In addition to compositions for solo voice accompanied by basso continuo, the collection contains an extensive preface on the essential elements of the new style of singing, on performance practice, on a new way of perceiving and thinking about music, and on a new style of composing, which Caccini developed under the influence of the ideas of the so-called Florentine Camerata. Caccini calls his practice 'the noble way of singing' - *la nobile maniera di cantare*.

*Keywords:* Giulio Caccini, historical performance practice, *trillo*, *esclamazione*, *sprezzatura*

## UVOD

Giulio Caccini, znan tudi kot Giulio Romano, se je rodil leta 1551 v Rimu, večino svojega življenja pa je preživel v Firencah, kjer je služboval na dvoru družine de' Medici kot dvorni skladatelj, pevec in instrumentalist. Bil je tudi član Camerate grofa Bardija. Igral je harfo, lutnjo in čembalo. To mu je omogočalo, da je lahko spremljal pevce svoje lastne glasbe. V bistvu je Caccini našel precej veliko slavo in prepoznavnost po Italiji skozi igranje svojih del, ki so bila tisti čas dostopna in priljubljena. Victor Zachari-

Slika 1

Naslovna stran *Le nuove musiche*

(<https://archive.org/details/lenvovemvsichedioocacc/page/n1/mode/zup>)



ah (1968, str. 3) je o njem zapisal: »Zdi se, da je bil Caccini zelo ponosen, egoističen mož, ki si je vneto pripisoval zasluge za razvoj novega monodičnega stila petja, ki se je pojavil v Firencah okoli leta 1600, in formiral osnovo za to, čemur danes pravimo opera. Čeprav je bilo veliko število osebnosti, ki so bile vključene v nastanek tega novega dramatičnega stila, vključno z njegovim tekmeccem Jacopom Perijem, je Giulio Caccini želel vse prekašati s tem, ko je hitro objavil zbirko *Le nuove musiche* leta 1602.« *Le nuove musiche* je zbirka, ki vsebuje 10 skladb za solo glas ob spremljavi bassa continua, 12 madrigalov ter petih finalnih zborov iz opere »Il rapimento di Cefalo« libretista Gabriella Chiabre-  
ra. Novost teh skladb je tudi v zapisovanju oštevilčenega basa in natančno izpisanih ornamentih. Caccini v predgovoru prevzame vlogo učitelja ter z bralci deli svoja spoznanja o tem, kako lahko pevci najbolje izrazijo pomen besedila in s tem »ganejo« poslušalca. Delo je posvečeno Lorenzu Salvatiju in je datirano v februar 1601. Moralo bi biti izdano v prvih mesecih leta 1602, vendar je tiskar Giulio Marescotti umrl, preden je bila zbirka dokončana, in njena objava je bila preložena do julija 1602.

#### PLEMENITI NAČIN PETJA

Caccini začne predgovor takole (1602, A2):

*Če svoje glasbene razprave o plemenitem načinu petja, ki sem se ga naučil od svojega slavnega profesorja Scipioneja del Palla, in svojih drugih glasbenih del – večinoma madrigalov in arij, ki sem jih napisal v različnih obdobjih – do sedaj nisem objavil, je to zato, ker sem se premalo cenil. Po mojem mnenju so bila moja glasbena dela deležna velike časti, še veliko več, kot bi si jo zaslužila, saj so jih nenehno izvajali najslavnejši pevci in pevke celotne Italije in drugi plemeniti navdušenci nad tem poklicem. Toda zdaj vidim, da skladbe krožijo naokoli raztrgane in pokvarjene. Poleg tega opažam, da pevci nepravilno izvajajo t.i. dolge vokalne pasaže, tako enostavne kot dvojne, oziroma podvojene, ki se prepletajo ena v drugo. Te sem ustvaril/izoblikoval, da bi se izognil staremu načinu izvajanja pasaž, ki je primernejši za pihalne in godalne instrumente kot pa za glas. Poleg tega se vokalni crescendo in decrescendi, esclamazioni, tremoli, trilli ter drugi podobni ornament, ki pripadajo dobremu načinu petja, uporabljajo nekritično. Prijatelji so me spodbudili in nagovorili, da sem objavil omenjeno delo ter da sem v tej prvi izdaji v predgovoru bralcem razložil razloge, ki so me napeljali, da sem ustvaril takšen način petja samo za en glas. Glasba v zadnjih časih ni bila vajena (kolikor vem) tiste popolne miline, ki odzvanja v moji duši – v teh zapisih skušam pustiti neko sled, da bodo*

*lahko tudi ostali dosegli popolnost, saj kot »Neznatna iskra velik ogenj vzdrami«.* [Alighieri, 2018, str. 432]

Giulio Caccini svojo prakso imenuje »plemeniti način petja« – *la nobile maniera di cantare* (it.). Pravi, da se je le-tega naučil od svojega učitelja Scipioneja del Palla.<sup>1</sup> V nadaljevanju navaja razloge, ki so ga pripeljali k pisanju omenjenega dela. Glavni razlog je v njegovi ugotovitvi, da pevci niso bili dovolj poučeni o novem stilu petja. V tistem času so bile skladbe napisane brez dodanih ornamentov, zato so jih pevci po svojem okusu in sposobnostih dodajali različne okraske, ki pa niso bili vedno tudi ustrezni. To nam dokazuje tudi rokopis s konca 16. stoletja, znan pod imenom »MS Brussels 704«, ki vsebuje 140 skladb firenških skladateljev, med katerimi so tudi starejše različice Caccinijevih skladb brez izpisanih ornamentov. S tem je bila pevcu prepuščena svoboda, da je skladbe oblikoval in dodal ornamente po svojem okusu. Zato Caccini v ospredje izpostavi nepravilnosti pri izvajanju virtuosnih pasaž in drugih vokalnih ornamentov ter v notnem zapisu označi vse, kar je bilo možno. To vključuje diminucije in ornamente vseh vrst ter jih lahko le dodamo na primerna mesta z namenom, da bolje poudarimo tekst. Caccini dalje zatrjuje, da je pripomogel k razvoju novega načina izvajanja virtuosnih pasaž (enojnih, dvojnih, ki so med seboj prepletene). Starejši način se mu zdi primernejši za pihala ali godala kot za glasove. Caccini pravi, da k t. i. »plemenitemu načinu petja« spada poznavanje vokalnih ornamentov, kot so *trillo*, *groppo*, *esclamazione*. Pri tem dodaja, da so ga k izdaji te zbirke spodbudili prijatelji. Nadaljuje z razpravo o prednostih skladb za en glas (it. *canto per una voce sola*) v nasprotju z večglasnimi, h kateri so ga spodbudili somišljeniki iz *camerate* (Caccini, 1602, str. A2).

#### VPLIV FLORENTINSKE CAMERATE

Caccini je o »camerati« zapisal takole (1602, A2):

*V dneh, ko je v Firencah cvetela imenitna Camerata velespoštovane-ga Gospoda Giovannija Bardija Grofa di Vernio, v kateri je sodeloval ne le velik del plemstva, temveč tudi najpomembnejši glasbeniki, inteligentni, iznajdljivi možje, poeti, filozofi, kar jih premore mesto, sem bil del nje tudi jaz sam in lahko rečem, da sem se od učenih razumnikov naučil več kot iz 30-letnega študija kontrapunkta. Ti izobraženi gospodje so me stalno soočali ter s svojimi jasnimi razmišljanji prepričevali, naj ne cenim take vrste glasbe, ki ne omogoča razumevanja besed, kvari pomen in verz, saj zdaj podaljšuje, zdaj skrajšuje zloge, da bi se prilagodila kontrapunktu, in uničuje poezijo. Svetovali so mi, naj*

1 »Scipione del Palla je bil pevec in skladatelj. Rodil se je v Sieni v prvi polovici 16. stoletja. Po pričevanju svojih sodobnikov je veljal za enega najlepših glasov 16. stoletja. Deloval je predvsem v Neaplju, kjer je sodeloval pri uprizoritvi komedij in intermedijev.« (Cerocchi, 1990)



*raje sledim slogu Platona in drugih filozofov, ki so trdili, da glasba ni nič drugega kot besede, nato ritem in nazadnje zvok, in ne obratno. [...] Zato sem si zamislil, da bi predstavil tako zvrst glasbe, v kateri bi lahko posameznik skoraj govoril v harmoniji, pri čemer bi uporabil (kot sem že večkrat dejal) neko plemenito sprezzaturo petja ...*

V zgornjem odstavku Caccini z velikim spoštovanjem omenja Camerato grofa Bardija ter ceni pridobljeno znanje, ki je bilo za njegovo ustvarjanje nove glasbe bistvenega pomena. Iz njegovega opisa je razvidno, da se trudi in poskuša ustvariti glasbo, pri kateri je v prvi vrsti moč razumeti besede in njihov pomen – z namenom, da glasba prodre v um poslušalcev ter jih gane do solz in smeha. Vendar pravi, da tega ni mogoče storiti z večglasno glasbo niti s solo skladbami<sup>2</sup>, v katerih je njihova melodija preobložena z okraski in s pasažami na nepravih mestih. Poudaril je, da se bo zgledoval po grških filozofov in Platonu, ki pravi, da je glasba tekst in ritem in šele kasneje jima sledi zvok in ne obratno. Rad bi predstavil tako zvrst glasbe, v kateri bi skoraj govoril v harmoniji s t. i. sprezzaturo.

Caccini nam skozi celoten predgovor kaže popolno predanost novemu stilu (monodiji), ki se oddaljuje od polifonije, ter poudarja, da skladbe za solo glas ganejo in navdušijo poslušalce bolj kot večglasne. Kot pravi Snój (2017, str. 47), se »v sodobnem zgodovinopisju [...] monodija razumeva kot solistično petje ob spremljavi akordičnega glasbila (lutnje, teorbe, čembala, orgel), ki se je kot reakcija na polifonijo pojavilo konec 16. stoletja«.

Caccinija je umetniška pot zanesla tudi v Rim, kjer je svoje stvaritve predstavil tudi tamkajšnji publiki. Po njegovih navedbah so dela požela veliko uspeha.

*Zato sem v tistem času začel pisati te skladbe za solo glas za katere menim, da imajo večjo moč navdušiti in ganiti bolj kot skladbe za več glasov. V tem času sem napisal sledeče madrigale: »Perfidissimo volto«, »Vedro il mio sol«, »Dovro dunque morire« ter še ostale. Arijo »Itene a l'ombra degli ameni faggi« sem napisal v tem »mojem stilu«, ki sem ga pozneje uporabil v pétih »Favolah«, ki so se izvajale v Firencah. Ti madrigali in arija so bili sprejeti v omenjeni camerati z ljubeznivim aplavzom in spodbudami, da bi nadaljeval začeto pot proti mojemu zastavljenemu cilju. Zato sem odšel v Rim, da bi se preizkusil tudi tam. Omenjeni madrigali in aria so bili izvedeni v hiši gospoda Nera Nerija, kjer so bili zbrani številni gospodje (med drugimi tudi gospod Lione Strozzi). Vsi zbrani lahko potrdijo, kako so me prosili, naj nadaljujem začeto delo, in mi povedali, da še nikoli prej niso slišali harmonije solističnega glasu s preprostim strunskim instrumentom, ki bi imela v sebi takšno moč, da bi ganila poslušalčevo dušo, kot ti madrigali. Tako zaradi novosti novega sloga kot tudi zato, ker je bilo v tistih časih*

2 Solo skladbe ob spremljavi strunskega instrumenta – lutnje, čembala...

*običajno, da je solo glas pel madrigale, natisnjene za več glasov. Zato si niso mogli predstavljati, da lahko sopran v solistični vlogi nosi v sebi tolikšno moč, da lahko gane čustva duha brez izumetničenosti medsebojno sodelujočih glasov.* [1602, A2, B]

Caccini v zgornjem odstavku svoja glasbena dela imenuje madrigali, kljub temu da niso bili napisani v polifonem slogu. »Na začetku 17. stoletja se razvije solističen ali monodični madrigal, kot se po navadi imenuje prekomponirana uglasbitev lirskega besedila za solista in continuo, ta je bil po obliki zelo podoben svojemu polifonemu predhodniku« (Snoj, 2017, str. 59).

Arija »Itene a l'ombra degli ameni faggi« se žal ni ohranila do današnjih dni. Napisana je na besedilo dela »Eclogae Piscatoriae« (1526) neapeljskega humanista in pesnika Jacopa de Sanazzara. Caccini jo v omenjenem delu posebej izpostavlja, saj pravi da je bila napisana v njegovem novem slogu, značilnem za prve florentinske opere.

Caccini vokalne *crescende*, *decrescende*, *trille* in *gruppe* imenuje tudi »zakladi vokalne glasbene umetnosti«. V svojem pisanju je zelo gostobeseden in skuša vse zelo natančno opisati, med drugim tudi izvajanje zvočnih učinkov, vendar je v izražanju pogosto nejasen. Zato se bomo posvetili nekaterim težjim izrazom, o katerih govori. V predgovoru se srečujemo s kompleksnimi izrazi, za katere tudi nimamo prevoda v slovenščino. Zaradi njihove specifične uporabe pri Cacciniju sem nekatere italijanske besede ohranila in jih nisem prevajala., vendar so v nadaljevanju opisno razložene. Ti izrazi so *affetti*, *sprezzatura*, *intonazione*, *esclamazione*, *trillo*, *gruppo*.

### *Affetti/effetti*

Caccini v predgovoru pojma *affetti/effetti* omeni skoraj 30-krat, vendar se pomen besede glede na vsebino opisanega razlikuje in v nekaterih primerih se *afetti* in *effetti* zdita zamenljiva, saj sta sinonima za »milino«, »okraske« ali druga izrazna sredstva (Rotem in Braithwait, 2021, str. 6).

Besedo *effetto* lahko zelo pogosto presenetljivo razumemo kot »učinek«.

Uporaba besede *affetti = effetti* se lahko nanaša na okraske. Obstaja pa posebna raba pojma *affetto* kot zbirka izraznih sredstev, ki jih lahko pevec pokaže, nekako sinonim za dober način petja (*buona maniera*) (Rotem in Braithwait, 2021, str. 6). V večini primerov pa se *affetto* in *affetti* nanašata na človekova čustva, kar je tesno povezano s t. i. teorijo afektov, ki jo lahko štejemo kot prvo obliko retorike, ki je bila sprejeta v zgodovino glasbe.

Naslednji izraz, ki nas pogosto asociira na Caccinija, je *sprezzatura*.

### *Sprezzatura*

Prvi, ki uporabi besedo *sprezzatura*, je Baldassare Castiglione v svojem delu *Libro del cortegiano* in o *sprezzaturi* pravi slednje: »E per dir forse una nuova pa-

rola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura che nasconda l'arte, e dimostri cio che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi« (Castiglione in Preti, 1965, str. 47).

Prevod: »Tako rečeno je neka nova beseda, uporabljena za vsakdanjo stvar, ki v sebi skriva umetnost in predstavi nekaj, kar je in se naredi brez vsakega napora in skoraj brez razmišljanja.«

Caccini je bil najverjetneje prvi, ki je izraz *sprezzatura* uporabil v glasbenem kontekstu. Vendar ima Castiglionejeva definicija malo skupnega s Caccinijevo *sprezzatura*. »*Sprezzatura* je kompleksen pojav; pogosto jo zamenjujejo izključno za ritmično svobodo oz. tempo rubato« (Lawrence-King, 2015). Vendar Caccini že v samem opisu omenja več elementov, ko govori o *sprezzatura*. Eden izmed njih se nanaša na posnemanje govora (it. *favellare in armonia*) v glasbi. Caccini to utemeljuje z naslednjimi besedami (1602, B):

*Zato sem si zamislil, da bi predstavil tako zvrst glasbe, v kateri bi lahko posameznik skoraj govoril v harmoniji, pri čemer bi uporabil (kot sem že večkrat dejal) neko plemenito sprezzatura petja, ki bi včasih prehajala skozi disonance, vendar bi ohranjala basov ton nespremenjen. Skorajda bi govoril v glasbi z zgoraj omenjeno sprezzatura.*

*Sprezzatura* lahko razumemo tudi kot »določeno kontrapunktično svobodo, kar pomeni na nek način neupoštevanje tradicionalnega kontrapunkta z disonancami nad ležečim basom« (Rotem in Braithwait, 2021, str. 24).

Jacopo Peri v predgovoru svoje opere »Euridice« (1600) opisuje, kako lahko dosežemo govorjenje v glasbi, in sicer tako, da se govor najboljše posnema z določenim neupoštevanjem tempa in s silabičnim melodičnim gibanjem pevskega glasu, ki vključuje intervale, ki so v razmerju do dolgih tonov v bassu continuu tako konsonantni kot disonantni, ter z določenim neupoštevanjem tempa. Tak kompozicijski stil zahteva novo kontrapunktično svobodo.

Rotem idr. (Early Music Sources, 2021) pravijo:

*Čeprav združevanje hitrih tonov v enem glasu s počasnim v drugem ni nič novega, je ta tehnika 'govorjenja' v glasbi posebna, saj za vsak ton zahteva nov zlog. Poleg dejstva, da osminke, kaj šele šestnajstinke običajno niso bile postavljene na zlog, zato je vsaka nota kontrapunktično pomembnejša, s čimer se poudarijo prehajalne disonance.*

Caccini to kompozicijsko tehniko na zelo podoben način razlaga v predgovoru k svoji »Euridice« (natisnjeni v naglici decembra 1600) in v predgovoru v *Le nuove musiche* (1602). (Rotem in Braithwait, 2021, str. 21).

*L'intonazione*

Caccini (1602, B) o intonaciji pravi naslednje: »Pri pevcu je prvi in najpomembnejši temelj vokalna intonacija, vendar ne samo zaradi tega, da se s tem izognemo višanju in nižanju, ampak s tem pokažemo, da imamo dober okus.«

Precej obširno razpravlja o t. i. intonaciji glasu (it. *l'intonazione della voce*). Njegov prvi stavek nakazuje, da izraz uporablja v dveh pomenih (Hitchcock, 1970). Prvi se nanaša na intonacijo v sodobnem pomenu besede, pomeni torej, da se izogibamo nižanju in višanju tonov. Drugi se nanaša na intonacijo kot okrasek. Caccini opisuje predvsem način, kako pristopamo k začetku skladb ali fraz, ter o tem pravi naslednje (1602, B):

*Poznamo nekatere [pevce, op. a.], ki začnejo z intonacijo za terco nižje [od osnovnega tona, op. a.], in nekatere, ki začnejo skladbo na t. i. prvem tonu, vedno v naraščanju – crescendo in v prepričanju, da je to pravi način, kako ustvariti eleganten glas. [it. la voce con grazia]. Kar se tiče prvega načina [začeti terco nižje], ta ni splošno pravilo, saj se ne ujema v mnogih harmonijah. Čeprav je v tistih primerih, ko bi jo lahko uporabili, postala tako pogost način, da namesto da bi bil prijeten (zaradi dejstva, da se mnogi predolgo zadržijo na spodnji terci, ko bi bilo bolje, če bi jo komajda nakazali), je na žalost neprijeten za uho. Zato bi morali ta prvi način uporabljati zelo poredko in kot bolj prefinjeno možnost; namesto tega bi raje izbral drugo: da začnemo peti iz crescendo.*

Prvi ton lahko okrasimo tako, da začnemo peti za terco nižje od glavnega tona. Vendar Cacciniju ta načina ne ustreza, saj pravi, da ga pevci prepogosto uporabljajo in lahko ustvari neželene disonance. Omenja tudi, da se pevci preveč časa zadržujejo na spodnjem tonu, kar ustvari še slabši učinek. Namesto tega naj raje začnejo na zapisanem tonu in postopoma povečujejo njeno glasnost. Še lepša in učinkovitejša »intonacija« pa je po njegovem, če začnemo peti iz »decrescenda«. Kar nas pripelje do naslednjega učinka – *esclamazione*.

*Esclamazione*

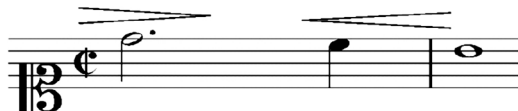
*Esclamazione* je eden izmed najzmuzgljivejših izrazov in njegovi napotki so bili interpretirani ter prevedeni na različne, včasih tudi kontradiktorne načine od 17. stoletja dalje (Rotem in Braithwait, 2021, str. 11).

*Esclamazione* naj bi uporabljali na notah, ki jim sledi nižja, krajša nota, običajno na polovinki s piko, ki ji sledi četrtrinka v padajočem gibanju. Lahko se začne z zmanjševanjem intenzivnosti glasu, nato pa na koncu prve note naredi hiter crescendo, preden pride do naslednje note. *Esclamazione* je dinamičen učinek in se ga uporablja na začetku fraz. Kot pravi Alberto Busetтини (2015, str. 325):

[B]istvo tega ornamenta je v sprostitvi in okrepitvi glasu. Pomembno je, da začnemo peti v *decrescendu* s sproščenim glasom in nadaljujemo v *crescendu*. *Esclamazione* ima lahko več odtenkov, medlega, živahnega, živahnjega, okrepljenega, ter predstavlja bistvo caccinske spreznature.

### Slika 2

Ponazoritev izvajanja *esclamazione*

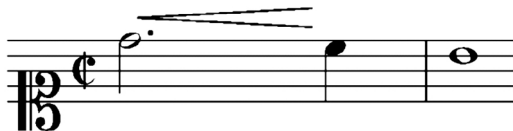


Poleg tega pa *esclamazione* praviloma lahko uporabljamo v vseh čustvenih skladbah, in to na vseh polovinkah in četrtnkah s piko, ki jim sledi nižja nota. [Caccini, 1602, B]

Caccini kritizira tiste, ki preskočijo ta začetni »*decrescendo*« in namesto tega neprekinjeno stopnjujejo *crescendo*, saj naj bi to zlasti pri višjih glasovih povzročilo, da pevec zveni nekoliko kričeče in ostro. Poudarja, da je *esclamazione* glavno sredstvo, s katerim ganemo čustva poslušalcev (1602, B).

### Slika 3

Ponazoritev nepravilne uporabe *esclamazione*



### Trillo in gruppo

Za razliko od instrumentalne glasbe je izraz *trillo* v vokali glasbi 17. stoletja med drugim označeval tudi hitro ponavljanje istega tona.

Caccini o izvajanju *trilla in gruppo* daje naslednje navodilo (1602, B):

*Trillo, ki sem ga zapisal na enem samem tonu, na ta način ni bil zapisan iz nobenega drugega razloga kot zato, ker pri poučevanju tako moje prve kot sedanje žene ter hčera nisem upošteval nobenega drugega pravila kot prav tisto, po katerem je zapisan tako en kot drugi [trillo in gruppo], to je da začnemo na prvi četrtniki in vsako noto udarimo z grlom po samoglasniku »a« do zadnje celinke, podobno velja tudi za gruppo. Kako izvrstno se je moja pokojna žena naučila izvajati tako*

*trillo kot gruppo z zgoraj omenjenim pravilom, prepuščam v presojo usakomur, ki jo je slišal peti za časa njenega življenja. Prav tako prepuščam presojo drugim, da slišijo, kako izvrstno ju izvaja moja sedanja žena. Če drži, da je izkušnja najboljša učiteljica, lahko z gotovostjo potrdim, da nikjer ne boste našli boljšega načina za učenje kot tudi ne boljšega opisa, kot je način, ki je prikazan zgoraj.*

#### Slika 4

*Izpisani primer trilla in gruppo*  
(Caccini, 1602, B)



Kot pravi Alberto Busetini (2015, str. 311),

*moramo biti glede terminologije v baroku previdni. Zdi se, da je bil na začetku baroka trillo splošen izraz, ki so ga navajali za majhen ornament. Besedno skrajšanje t ali tr je lahko pomenilo nihanje med realno noto (glavno) in zgornjo noto, repeticijo iste note, včasih celo mordent ali gruppetto. Splošno imenovani accenti, tudi affetti ali maniere, so sobivali z bolj izdelanimi pasażami (diminucijami). V traktatih 16. in 17. stoletja ne obstaja ustrezna povezava med ornamenti in njihovim poimenovanjem, zato imamo sedaj težave pri katalogizaciji ornamentacij, saj velikokrat najdemo iste ornamente, ki so različno poimenovani, ter različne ornamente, enako poimenovane.*

#### VIRTUOZNE PASAŽE ALI PASSAGGI

Caccini pravi o izvajanju pasaż naslednje (1602, B):

*V enem od zgornjih odstavkov sem že omenil, da pevci nepravilno rabijo »dolge obrate glasu«, zato moram opozoriti, da passaggi niso bili ustvarjeni zato, ker bi bili potrebni za plemeniti način petja. Ampak mislim, da bolj zato, da bi v ušesih sprožili določeno vznemirjenje, tistih, ki ne razumejo, kaj pomeni peti z občutkom. [...] Kljub temu sem pasáže v skladbe vpeljal na način, da jih je mogoče uporabljati v manj čustvenih delih, in na dolgih zlogih (in ne na kratkih) ter zaključnih kadencah. Kar zadeva samoglasnike, ne potrebujemo nobenega dodatnega opozorila o teh dolgih obratih glasu, razen dejstva, da*

Slika 5

Primer virtuosnih pasaž v skladbi »Movetemi a pietà«

(Caccini, 1602, str. 1)

Que scui a pietà mouete ui a pietà del mio cor  
men to e do u'il pianto s'el fospirar  
non giunge Deh por ta re  
voi lun ge portat' aure beni gn' il mio la

samoglasnik »u« bolje učinkuje v glasu soprana kot pa v glasu tenorja. Ter da samoglasnik »i« lepše zveni v glasu tenorju kot pa »u«. Ostali samoglasniki pa se uporabljajo na običajen način, čeprav so odprti samoglasniki bolj zveneči od zaprtih.

Caccini ponovno izpostavlja problem, ki zadeva neznanje pevcev na področju pravil o ustreznem okraševanju melodije. Zagotovo je bilo veliko pevcev, ki so se posluževali predolgh pasaž ter pasaž na kratkih zlogih – torej vsega tistega, kar je v Caccinijevem času v splošnem veljalo, da ne pripomore k »plemenitemu načinu petja«. Zato Caccini pasaže uvaja le v glasbi, ki je manj

čustvena in strastna, in sicer na dolgih zlogih ter na zaključnih kadencah. Caccini dodaja, da je za izvajanje teh dolgih pasaž za sopranistke primernejši samoglasnik »u«, medtem ko je samoglasnik »i« boljši za tenoriste. V splošni rabi so tudi drugi samoglasniki, vendar so odprti samoglasniki bolje zveneči kot zaprti in zato primernejši za izvajanje vokalne spretnosti.

Podobna pravila glede uporabe pasaž zapiše tudi Giovanni Camillo Maffei v t. i. *Pismih*. Maffei pravi, da je najboljšo mesto za izvajanje pasaž na kadencah (Uberti, 1983). Skozi skladbo lahko dodamo največ do pet pasaž.

## ZAKLJUČEK

Poznavanje predgovora k delu *Le nuove musiche* je bistvenega pomena za izvajanje glasbe skladatelja Giulia Caccinija in njegovih sodobnikov. Predgovor ima predvsem didaktičen pomen, saj Caccini v njem razlaga o pravilni pevski tehniki, pojasnjuje, kako je treba tehnično pristopiti k izvajanju ornamentov (*trilli*, *groppi*, *esclamazione*) in drugih vokalnih učinkov. V prispevku so dodani tudi prevodi (niso še dokončni), ki jih je čembalistka Eva Dolinšek prispevala sama. Njen namen je bil tudi olajšati neposreden dostop ostalim glasbenikom, bralcem do Caccinijevega besedila, ki je zelo zahtevno.

## *Viri in literatura*

- Alighieri, D. (2018). *Božanska komedija*. Celjska Mohorjeva družba.
- Busettini, A. (2015). *Un madrigale moderno per tastiera*. Armelin Musica.
- Caccini, G. (1602). *Le nuove musiche di Givlio Caccini detto Romano*.  
Marescotti. <https://archive.org/details/lenvovemvsichedioocacc/page/n1/mode/2up>
- Castiglione, B., in Preti, G. (1965). *Il libro del cortegiano* (Zv. 1). Einaudi.
- Cerocchi, A. (1990). *Delle palle scipione*. Treccani.
- Hitchcock, H. W. (1970). Vocal ornamentation in Caccini's »Nuove Musiche«. *The Musical Quarterly*, 56(3), 389–404.
- Lawrence-King, A. (2015, 25. januar). *Play it again, Sam! The truth about Caccini's »sprezzatura«*. Andrew Lawrence-King. <https://andrewlawrenceking.com/2015/01/25/play-it-again-sam-the-truth-about-caccinis-sprezzatura/>
- Peri, J. (2020). *Le musiche sopra L'euridice: del signor Ottavio Rinuccini* (transkripcija L. Girodo). International Music Score Library Project. [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c4/IMSLP664458-PMLP62879-PERI\\_Euridice\\_1600.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c4/IMSLP664458-PMLP62879-PERI_Euridice_1600.pdf)
- Early Music Sources. (2021, 17. julij). *Giulio Caccini: The good, the bad and the unclear* [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=uDnh7xY4Bik&t=841s&ab\\_channel=EarlyMusicSources](https://www.youtube.com/watch?v=uDnh7xY4Bik&t=841s&ab_channel=EarlyMusicSources)



- Rotem, E., in Braithwait, T. (Ur.). (2021). *Giulio Caccini's published writings: Bilingual edition* (L. Abadie, prev.). Early Music Sources.
- Snoj, J. (2017). *Umetnost glasbe v času od Monteverdija do Bacha*. ZRC SAZU.
- Uberti, M. (1983). *Delle lettere del Signor Gio. Camillo Maffei*. <http://www.maurouberti.it/vocalita/maffei/lettera.html>
- Zachariah, V. (1968). *In their own words*. Cengage.

### Summary

UDC 78.033/.034

*Le Nuove Musiche* is one of the most important and widespread works by Giulio Caccini and one of the first collections to mark the beginning of a repertoire specifically for virtuoso professional singers, who began to appear in musical life around 1570. His compositions were so popular that even before their first publication they had spread via manuscripts to Italy, France and especially England. Caccini was also a member of the Camerata de Bardi, among whom we find composers such as Jacopo Peri, Pietro Strozzi, Vincenzo Galilei, and Emilio de Cavalieri, who seriously devoted themselves to the monody or solo song - the oldest form of musical expression. They were convinced that the transmission of poetry into vocal music had to be completely reformed, with the text being more important than the rules of polyphony. Caccini mentions several times that the fundamental importance of music is to move the emotions of the listeners. That is why he tries to create music in which the words and their meaning can be understood in the first place, which was also the priority of the 'camerata'. He says that the main reason for the creation of 'Le Nuove Musiche' is that a lot of singers were performing his compositions in an inappropriate way. They used too many diminutions in the wrong places. To reduce this discrepancy between intention and performance, Caccini added virtuosic cadences, crescendos, decrescendos, and embellishments such as trills and groppi. These not only enriched the melodic lines but also had expressive value. By publishing compositions containing appropriate ornaments, he tried to move away from the instrumental way of ornamentation. In his preface, Caccini describes in great detail the ornaments, sound effects and other elements such as 'esclamazione', 'l'intonazione', 'sprezzatura', 'trillo', and 'gropo' which are conducive to beautiful singing, and he outlines the standards which singers of his time were expected to achieve. He demanded skilful control of singing, emphasis and clarity of text, knowledge of harmony and counterpoint and tasteful execution of ornamentation. At the same time, he reveals to his readers a particular form of artistic research, in which theoretical speculation and the concreteness of a sophisticated and refined singing practice meet fruitfully.



PLAYING THE UNPLAYABLE: SOME THOUGHTS ON  
INTERPRETING RENAISSANCE LUTE MUSIC AND ITS SOURCES  
*IZVAJANJE NEIZVEDLJIVEGA: NEKAJ MISLI O INTERPRETACIJI  
RENEŠANČNE LUTNJSKE GLASBE IN NJENIH IZVORIH*

---

YA'QUB YONAS N. EL-KHALED  
University of Music and Performing Arts Graz  
yaqub.elkhaled@gmail.com

*Abstract:* The paper examines two main questions: first, could lutenists of the second half of the sixteenth century perform their works as preserved in printed lute books? And, secondly, how can modern performers approach this highly challenging and predominantly neglected repertoire? The first question is answered by critically examining existing musicological positions and introducing a new methodological approach: the comparative analysis of multiple source types. The results of this analysis will show how sixteenth century lutenists handled certain instrumental challenges and suggest that these solutions could be applied by modern performers.

*Keywords:* Renaissance, intabulation, Melchior Neusidler, lute fantasia, performance practice

*Izleček:* Prispevek preučuje dve glavni vprašanji: prvič, ali bi lahko lutnjisti druge polovice 16. stoletja izvajali svoja dela, kot so ohranjena v tiskanih knjigah za lutnjo? In drugič, kako se lahko sodobni izvajalci lotijo tega zelo zahtevnega in večinoma zapostavljenega repertoarja? Na prvo vprašanje odgovarjamo s kritično preučitvijo obstoječih muzikoloških stališč in uvedbo novega metodološkega pristopa: primerjalne analize več tipov virov. Rezultati te analize bodo pokazali, kako so se lutnjisti 16. stoletja spopadali z določenimi instrumentalnimi izzivi, in nakazali, da bi te rešitve lahko uporabili sodobni izvajalci.

*Ključne besede:* renesansa, intabulacija, Melchior Neusidler, fantazija za lutnjo, izvedbena praksa

## INTRODUCTION<sup>1</sup>

In the past decades, many scholars have observed an increase in complexity in the lute music of the second half of the sixteenth century compared with lute music of the preceding fifty years. This increase in complexity is frequently linked to the works of a group of lutenists – the most prominent are Vincenzo Galilei (1520–1591), Sebastian Ochsenkun (1521–1574), Valentin

1 This paper is based on two chapters of my doctoral thesis, which was accepted in April 2022 by the University of Music and Performing Arts Graz, Austria.

Bakfark (ca. 1526–1576), Melchior Neusidler (ca. 1531–after 1591) and Giovanni Antonio Terzi (ca. 1580 – after 1600) – who were masters in adapting the style of vocal polyphony to the lute and moved the boundaries of what was thought to be possible on the instrument. In printed lute books of the mentioned lutenists, one can find passages of extreme difficulty, which raise the question how they were actually performed by the composers and intabulators themselves and by other lutenists of the sixteenth century. Modern scholars have not yet answered this question convincingly and have either ignored the subject of performance practice in their research<sup>2</sup> or simply stated that lutenists of the past were able to perform what was written down in exactly the way it was written down.<sup>3</sup> A third group of scholars merely pointed out that it is not possible to play certain intabulations, without exploring the implications of this observation.<sup>4</sup> Modern lutenists and guitarists have consciously or unconsciously drawn their own conclusions and pragmatically ignored these problematic parts of the lute repertoire in favour of the more prominent and accessible parts.<sup>5</sup> In conversations, practitioners confirmed to me that it is quite unrewarding to practice works by Melchior Neusidler for example, since they are hard to play and require much more time, effort and adaptations than compositions by others. Nonetheless, the final interpretation is in many cases still not as convincing as studying compositions by, for instance, Francesco da Milano or John Dowland.<sup>6</sup> In this paper I will therefore examine and try to re-think two main questions:

1. Were scholars right in assuming that Bakfark, Neusidler and others could play their music in exactly the way it is preserved in their lute books?
2. See, for example, Suzanne Court's (1988, pp. 45–95) examination of Terzi's ornamentation-techniques or Jonas Pfohl's (2011, pp. 98–106) discussion of virtuosic lute intabulations after Ludwig Senfl's compositions.
3. See, for example, Otto Gombosi's (1967, p. 46) characterization of Bakfark's faculties as lutenist, which is quite similar to Daniel Benkő's (1972, pp. 215–216, 223) or István Homolya's (1982, p. 141). With regard to Melchior Neusidler, Erich Tremmel (2003, pp. 205–206) states the same thing.
4. See, for example, Kurt Dorf Müller's (1967, p. 86) and Markus Grassl's (2013, p. 364) remarks on Sebastian Ochskenun's *Tabulaturbuch auff die Lauten* or Jürgen Heidrich's (2003, p. 158) similar observations regarding the vihuela da mano repertoire.
5. In 1997 Peter Király already observed that the genre closest related to vocal music, the lute intabulation, is not very popular among modern performers – he therefore titled a concise study *Intavolierungen – ‚Nein, danke‘?* (Intabulations – ‘No, thank you?’).
6. These corresponding assessments have been expressed to me by Thomas Boysen, Ryosuke Sakamoto, Xavier Díaz-Latorre, David Bergmüller, Jürgen Ruck and others. Additionally, I had the chance to talk to Paul O'Dette about his recording *Lute Music: Melchior Neusidler* (2008), who also confirmed that he made several changes in fingerings in order to get better-sounding results.

2. How can modern practitioners of plucked instruments handle these extremely difficult parts of the repertoire of the second half of the sixteenth century?

#### UN-LUTE-LIKE LUTENISTS?

In roughly the last 70 years, it was not unusual to characterize the abilities of sixteenth century lutenists in ways which were similar to the following example:

*The outstanding virtuosity of the greatest lutenists of the sixteenth century lay in the fact that they were able to perform on their instrument those tasks which were the most un-lute-like, that is which were furthest from the character and nature of the lute. The highest degree of this virtuosity was perhaps achieved by Valentin Bakfark who, in spite of the natural tendencies of the instrument, was able to produce perfectly the correct polyphonic transcription of vocal works.* (Benkö, 1972, p. 223)

If these observations prove to be true, it would be quite discouraging for modern performers, since no lutenist today has convincingly managed to become an un-lute-like lute virtuoso. But it is enlightening to examine the underlying assumptions of this statement. First of all, it exclusively refers to printed lute works. (This is also true for comparable statements.)<sup>7</sup> Secondly, there is no discernible argument for the hypothesis that lutenists like Bakfark could play their printed lute works in exactly the way they were printed – except for the design of the printed lute works themselves. Thirdly, the assumption that printed lute works should be regarded as the genuine ‘definitive versions’ of compositions and intabulations. All mentioned assumptions are at least problematic and were shared by many scholars in the twentieth century (El-Khaled, 2022, pp. 94–96).

The concentration, even limitation, to printed lute books when dealing with questions of historical performance practice is striking, especially since many manuscript sources survive alongside printed lute books. It is even more striking when taking into consideration that handwritten sheets or larger manuscripts were the primary medium of dissemination of lute music in the sixteenth century (Minamino, 2014, pp. 51–52) and that it was manuscripts – and not printed lute books – which had a practical function, serving as playing scores or memory aid (Boetticher, 1979, p. 194; Schönig, 2019, pp. 310–312). To examine the performance practice of Bakfark, Neusidler, Ochsenkun and others, it is therefore highly revelatory to take into consideration not only their printed lute books, but also manuscript sources.

7 See, for example: Gombosi, 1967, pp. 40–41 or Tremmel, 2003, pp. 205–206.

At this point we can focus on the German lutenist and composer Melchior Neusidler. Neusidler is special, not only because he can be described as ‘the most distinguished composer of lute music in the German lands during the sixteenth century’ (Smith, 2002, p. 173)<sup>8</sup> and his works are frequently characterized as being most challenging or un-lute-like, but also because his works survive in six different types of sources:

1. Three printed individual lute books.
2. Autographs.
3. Reprints (‘pirate editions’).
4. Handwritten copies by professional or very advanced amateur lutenists.
5. Handwritten copies by amateurs.
6. Handwritten copies in presentation copies.

This source situation is highly remarkable due to two factors: firstly, the three individual lute books were published under supervision of Neusidler himself, a rarity in Renaissance lute music (Ness, 1985, p. 354). Secondly, the number of preserved autographs ‘may actually be the most extensive collection of autographs by any composer of the Renaissance’ (Ness, 1985, p. 369). Therefore, many pieces survive in two ‘authentic’ versions, which can be traced back to Neusidler himself and which offer unique reference material to examine. Moreover, handwritten copies by professional lutenists supply insights into how contemporaries of Neusidler dealt with the highly demanding repertoire. Consequently, these three groups of sources are of special interest when it comes to questions of performance practices of virtuosic lute music.

#### WHAT MAKES A LUTE PIECE UN-LUTE-LIKE?

As the quote above suggests, the technically demanding parts of an intabulation or lute fantasy are connected to the polyphonic realization of several voices. But not every polyphonic lute piece is automatically hard to play. In my doctoral thesis I introduced categories, which allow for describing instrumental difficulties more tangibly. All passages, which seem to ‘transcend the possibilities of the instrument’, as Benkő (1972, p. 216) puts it, concern the fretboard hand (typically the left hand). The following left hand techniques can cause seemingly insurmountable problems:

1. Cluttered fingerings.
  2. Hyperextensions.
- 8 Arthur Ness (1985, p. 354) described him in a similar vein: ‘Melchior Neusidler is one of the most important and prolific German lutenists of the sixteenth century.’ A good biographical sketch and introduction to his work can be found in *A History of the Lute* (Smith, 2002, pp. 173–178).

3. Letting fingers remain on their positions so that intended voice leading can be realized.

The term ‘cluttered fingerings’ refers to chords which require more fingers than anatomically available and which are not adequately realizable even if advanced playing techniques are used. Passages with hyperextensions of the left hand require playing in distant positions either to play a single harmony or to play two or multiple voices simultaneously. The third group is the most flexible, since the realization of voice leading naturally depends on the abilities of a player. But in many cases the movements of voices are set on the lute by the intabulator or composer in a way that cannot be realized appropriately regardless of the player’s abilities. Combinations can, of course, also occur.

Examples for these three types of difficulties can be found *en masse* in Melchior Neusidler’s printed lute books. The important question is thus: What do the correlating passages in the autographs and manuscripts by contemporary lute colleagues look like?

### THREE TYPICAL EXAMPLES

The following examples are all taken from Neusidler’s *Teutsch Lautenbuch* (‘German lute book’) published 1574 in Straßburg by Bernhard Jobin. The *Teutsch Lautenbuch* was Neusidler’s third and last individual lute book.<sup>9</sup> It contains 46 pieces, thereof 28 intabulations, fifteen dances and three lute fantasies. The chosen examples are narrowed to the ten motet intabulations, since these are the lengthiest and most momentous pieces of the *Teutsch Lautenbuch* and consist of up to six voices, while the intabulations of French, Italian and German songs and the lute fantasies are all set in four voices. For the purposes of visual evidence, I will use my own transcriptions in Italian tablature and modern standard notation,<sup>10</sup> as the German lute book uses the rather abstract German lute tablature.

It is not possible to determine the composer of the two-part motet *Hierusalem Luge* with certainty. Different sources of the sixteenth century name three possible composers: Lupus Hellinck, Jean Richafort and Adrianus Caen, with Richafort being the most commonly used (Jas, 2016). Neusidler ascribes the motet to *Adrianus Kein*, following other South-German sources. The motet is set for five voices and Neusidler’s intabulation is quite faithful to the vocal modal, albeit that he adds numerous ornamentations. Bar 47 of the *prima pars* seems to include a very un-lute-like chord position, which can be classified as a cluttered fingering:

- 9 A summary overview of almost all known extant works by Melchior Neusidler can be found in Tremmel (2003, pp. 78–87, 90–99).
- 10 Transcriptions in standard notation are transposed down a minor third (= guitar notation).

**Figure 1**

*Melchior Neusidler/Adrianus Kein – Hierusalem Luge. Prima Pars, b. 47*  
(Neusidler, 1574, Nr. 7)

The problematic chord appears on the first beat of bar 47.<sup>11</sup> As lute tablatures show the exact chord position on the fretboard, there is no mystery in where to put the fingers. The mystery lies in the fact that there are simply not enough fingers to press all the required notes. The chord requires five notes, but no two notes can be pressed by one finger, that is to say, it is not a barre chord. The only possibility to press all notes is to use the thumb, but since the *Deutsch Lautenbuch* explicitly requires a lute with seven courses (the seventh course is added as an additional bass course) it is not possible to press the bass note with the thumb from above the fretboard. Instead, the thumb needs to move in front of the fretboard and is then capable of pressing the bass note, while the other four fingers can press the remaining notes. This, of course, is not a conventional left hand technique and is not mentioned in any instructional book or shown in any picture. It is also not easy to handle and significantly slows down the overall speed. Two questions, then, are of interest: firstly, why did Neusidler use this unplayable or rather un-lute-like chord position? And secondly, what do contemporary manuscript sources show? The first question is easy to answer: the chord position of the intabulation applies the exact same chord position as the vocal model.<sup>12</sup> By staying faithful to the model and taking over its peculiarities, Neusidler notates a rather un-lute-like chord position, which is not surprising, since it is a chord position for five singing voices and not a lute chord position. In a manuscript version of the same intabulation (Anonymus, ca. 1550–1580, fol. 26v–28r),<sup>13</sup> bar 47 offers a different solution:

11 For complete transcriptions of all mentioned intabulations see the second volume of my dissertation.

12 More note examples (including the vocal models) can be found in Chapter V of my dissertation (El-Khaled, 2022, pp. 83–195).

13 This manuscript consists of three different parts, the first of which contains autographs by Melchior Neusidler on fol. 1–16. The third part (fol. 24–35) was written by an unknown scribe.



**Figure 2**

Melchior Neusidler/[Jean Richafort] – *Gierusalem Luge*, b. 47  
(Anonymus, ca. 1550–1580, fol. 27r)

As can be seen, the chord in question is reduced by the note of the first tenor voice (f; fifth fret on the fifth course; note d in the transcription) and becomes instantly playable with regular left hand techniques. Remarkably, the missing note is not simply omitted, but elegantly incorporated into the slightly varied ornamentation. So, all notes of the vocal model still appear in the manuscript version of the intabulation, although not simultaneously.

The next example belongs to the third group of instrumental difficulties, namely problematic voice leading. It is taken from the motet *In te domine speravi* by Lupus Hellinck and is once again for five voices. Bars 64 and 65 of the *Deutsch Lautenbuch* version can be transcribed like this:

**Figure 3**

Melchior Neusidler/Lupus Hellinck – *In te domine speravi*. *Prima pars*, b. 64–65  
(Neusidler, 1574, Nr. 4b)

Instrumental difficulties occur in bar 65. The cadential ornamentation of the tenor voice is placed in a way that neither the superius, the alto nor the bass can ring until their connecting notes. To play the first note of the ornamenta-

tion (first fret, fourth course; d sharp in the transcription) a player is forced to lift the barre from the second fret, and thus the outside voices become silent. The alto (fourth fret, fourth course) cannot continue to sound, since the tenor movement is played partly on the fourth course. Even though the texture consists only of four voices, only one voice can actually be heard in the second half of bar 65.

Luckily, we can compare this printed version to an autographic version by Neusidler (ca. 1560–1575, fol. 14v–22r), written probably slightly earlier. The corresponding two bars look like this:

**Figure 4**

*Melchior Neusidler/Lupus Hellinck – In te domine speravi. Prima pars, b. 64–65*  
(Neusidler, ca. 1560–1575, fol. 17r)

The figure displays two musical systems. The upper system is a lute tablature with four staves representing the courses. Above the staves are fret numbers (0, 2, 4) and ornaments (Γ, F). The lower system is a musical notation in a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It shows a complex texture with multiple voices, including a prominent melodic line in the upper voice and a bass line.

The main difference is conspicuous: the problematic ornamentation of bar 65 is simply left out. Alternatively, Neusidler chooses simple inner voice movements, which allow the first finger to comfortably remain as barre in the second position and consequently the outside voices to ring until the next bar. A sounding four-voiced interpretation on the lute is de facto technically feasible.

The last example is taken from yet another motet intabulation for five voices. It is Neusidler's setting of Clemens non Papa's *Maria Magdalenae*, which is probably one of the most challenging lute intabulations by Melchior Neusidler or any other Renaissance lutenist. To convey an impression of the dense texture of this intabulation, the chosen example consists of four bars:

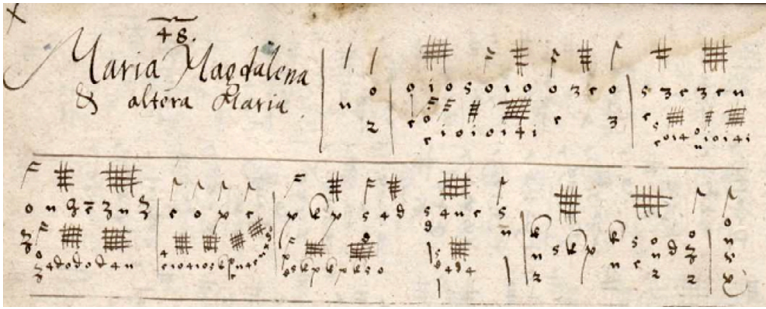
Figure 5

Melchior Neusidler/ Clemens non Papa – Maria Magdalenae. Prima pars, b. 9–13  
(Neusidler, 1574, Nr. 8)

In this short passage, difficulties of all three described types can be found and they can all be traced back to Neusidler's focused efforts to intabulate the vocal model as accurately and completely as possible (El-Khaled, 2022, pp. 105–106, 111, 119). Cluttered fingerings can be found in bar 9 on the first beat and in bar 10 on the last beat (both reproduce the chord position of the model). Especially, the chord in bar 10 is interesting, because it can actually be played by using a first finger barre, not to cover multiple strings, but to cover two frets – a technique which is challenging, but not impossible. Suitable voice leading is not realizable in bar 11. The superius should sound from the beginning of the bar until the middle, but a change of position on the second beat effectively prevents this. In the second half of bar 11, the middle parts cannot ring until the next bar, since the first finger has to change its position to play the ornamentation. Finally, bar 12 shows an example of a hyperextension. The B-flat-major chord (G-major in the transcription) on the third beat is placed in the fifth position in an unusual fingering. On the fourth beat the bass moves from d to B flat (B to G in the transcription) which forces the first finger to give up its former note (fourth course, fifth fret) and stretch down to the third fret on the sixth course – an entirely impossible movement if the upper voices ought to continue to sound. To realize a continuous voice leading of the two remaining upper voices, the third and fourth finger have to remain on their respective positions on the eighth fret on the third course (fourth finger) and on the seventh fret on the first string (third finger). This causes a maximum stretching of the left hand, which is probably only viable for persons whose hands are considerably above average size and who play small-scaled instruments. Most players will have to release their fingers from the fifth position in order to play the bass part. Similar problems occur throughout the whole *prima pars* of *Maria Magdalenae* and justify the characterization as a piece which is written against the character of the instrument.

**Figure 6**

*Melchior Neusidler/ Clemens non Papa – Maria Magdalena, beginning*  
(Anonymus, ca. 1570–1585, fol. 95v)



The corresponding passage of the manuscript version (Anonymus, ca. 1570–1585, fol. 95v–99r), however, shows a different approach. Instead of adopting all the individual voice movements of the vocal model and accepting the resulting awkward fingerings and chord positions, a more lute-compatible attempt is detectable. The manuscript was written by either a professional lutenist or highly skilled amateur with the initials M.W.S. It is a voluminous manuscript and contains lute music of the highest quality and demands the highest virtuosity of a performer (Kirsch & Meierott, 1992, pp. 279–280). What makes it particularly valuable as a source for performance practices of sixteenth century lute music is the fact that it contains unusually rich information about fingerings, alternative fingerings and ornamentation variants. Many pieces even have additional ornamentations written in small letters in the main tablature text (see fig. 6).

The identified instrumental difficulties all appear resolved in M.W.S.'s version of Neusidler's intabulation:

**Figure 7**

*Melchior Neusidler/ Clemens non Papa – Maria Magdalena, b. 9–12*  
(Anonymus, ca. 1570–1585, fol. 95v)

A photograph of a handwritten musical manuscript page showing a specific passage. The page features two staves. The upper staff is a six-line lute tablature staff with numbers (0-7) indicating fret positions. Above the numbers are various symbols, including vertical lines and small letters, which likely represent fingerings or ornaments. The lower staff is a standard five-line musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with notes, rests, and bar lines, corresponding to the tablature above. The handwriting is clear and legible.

The cluttered fingerings of bar 9 and 10 are adjusted to the capabilities of the instrument and its players. Particularly remarkable is the adjustment in bar 10 on the fourth beat, where all but one of the sounding notes of the *Teutsch Lautenbuch* chord setting are preserved, while the fingering has completely changed. The note transcription shows only the omission of one note, but by using the open strings M.W.S. turned an impractical chord into an easy one, on which an ornament can be played comfortably. Problems of voice leading in bar 11 are solved equally elegantly: by replacing the chord on the first beat to the first position, the position change on the second beat is no longer necessary. Consequently, it is possible to let the superius ring till its following note. Finally, the hyperextension in bar 12 is amended. M.W.S. changed the melody of the bass voice and relocated the f' (in the transcription d') from the eighth fret of the third course to the third fret of the second course. By doing so, the virtually unplayable stretching of the *Teutsch Lautenbuch* version is avoided and this short passage can be played comfortably in the third position. It should be mentioned that M.W.S. is also a master in the use of ornamentation – the ornaments enliven the phrase and cleverly conceal the instrumental difficulties of the passage.

These three examples are by no means exceptions. In my dissertation I performed detailed comparative analyses of five motet intabulations and three lute fantasias of the *Teutsch Lautenbuch* and their respective, sometimes up to four, different manuscript sources. The result is clear: passages that seem to transcend the possibilities of the instrument or, in short, unplayable or unlute-like passages only occur in the printed lute book! In manuscript sources these passages are changed into actually realizable variants. It is important to stress that these changes are in no way simplifications – as has been suggested in the past (e. g. Gombosi, 1967, p. 36) – but necessary adaptations. This is especially transparent in the contrasts of the authentic Neusidler sources, that is to say, his personally supervised prints and his autographs, which clearly show a different prioritization. The manuscripts were unambiguously used for practical use. This observation completely agrees with what was stated earlier, namely that manuscripts are much closer to actual lute performances than printed lute books. The crucial question is, what was the purpose of printed lute books when they were obviously not aimed at serving as playing scores?

#### WERE LUTENISTS REALLY ABLE TO PLAY THEIR PIECES IN THE PRINTED VERSIONS?

As demonstrated, it is safe to assume that lutenists did *not* play all the printed versions of their intabulations and lute fantasias. Printed lute books were obviously not published to illustrate the instrumental virtuosity of their composers nor to offer a completed version of a piece to practice, memorize and play from

memory in front of an audience.<sup>14</sup> Instead, Neusidler's settings of the intabulations and lute fantasies in the *Teutsch Lautenbuch* suggest that he understood these versions as *compositions*, comparable to those of the great masters of vocal polyphony. As a result of this idea the intabulation was a favoured genre not only by Neusidler but by many great lutenists. It enabled lutenists to show their musical and compositional skills by adopting the style of the greatest composers of their time. It is not a coincidence that intabulations of Josquin des Prez, Adrian Willaert, Cipriano de Rore, Orlando di Lasso and other famous composers frequently appear in lute publications with artistic ambitions – in many cases alongside compositions of the lutenist himself. In this context it is rather telling that Neusidler describes his approach of composing the *Teutsch Lautenbuch* as compiling motets, French, Italian and German songs, dances and fantasies by the best and most distinguished composers he knows.<sup>15</sup> He discreetly mentions his own compositions in the same breath as those of Orlando di Lasso, Clemens non Papa, etc. Lutenists evidently tried to ennoble lute music (and probably their social reputation; Calella, 2004, pp.121–124) by imitating the most esteemed musicians of their time: vocal composers. There are many hints for this broad-based image campaign (El-Khaled, 2022, pp. 68–82).

The idea of presenting a composition rather than a realizable lute piece also explains the un-lute-like appearance of many pieces. The pieces were simply not designed to be playable lute pieces, but met the requirements of polyphonic counterpoint regardless of the instrumental realization. The compliance with rules of sixteenth century polyphony thus led to the astounding appearance of lute pieces in printed lute books, that in turn led musicologists to the assumption of an extreme, almost superhuman, virtuosity.

Professional lutenists of the sixteenth century, of course, knew that printed lute books did not present playing scores which could be played note for note. Hence, copying a piece from a printed lute book simultaneously meant adjusting a piece for one's own use. The opposite can also be seen: Neusidler obviously edited his works for publication in print. His printed versions are better from a compositional point of view, while being worse from a player's perspective and vice versa the manuscript versions. Deducing instrumental abilities from printed lute books can therefore be misleading. The insight that Bakfark, Neusidler, Kargel, Galilei and Terzi were most likely not able to perform their works in exactly the way they were printed does not take away from their capabilities and reputation as lutenists. On the contrary, outstand-

14 This last idea was recently suggested by Kateryna Schöning in her insightful study *Isaac in Lautenintavolierungen aus handschriftlichen und gedruckten Quellen (ca. 1500–1562): Ein Beitrag zur Intavolierungstechnik*. She writes: 'Bei den Druck-Versionen [von Intabulierungen] oder bei den an Drucken orientierten Handschriften hingegen handelt es sich – im Grunde – wahrscheinlich um eine fertige, präexistente Intavolierung, die mit dem Zweck veröffentlicht wird, das "Fertige" zum Üben anzubieten' (Schöning, 2019, p. 312).

15 For a full transcription of the dedication see: El-Khaled, 2022, p. 388.

ing lutenists were able to perform multiple versions of the same intabulation, dance, or fantasy and did not adhere to one 'definitive' version of a piece. Taking the importance of improvisational and *ex tempore* practices into account, this makes perfect sense. The idea of a final or definitive version of a piece is not part of their thinking.

#### CONSEQUENCES FOR PERFORMANCES

The comparative analyses of printed and handwritten sources seemed to show unmistakable results. Nevertheless, I conducted practical experiments in collaboration with professional lutenists and guitarists in order to falsify or verify the hypotheses that printed lute works were not made for immediate performance purposes. These experiments verified the hypotheses very vividly: no player was able to perform chosen passages from Neusidler's work in their printed version in a satisfactory way. As anticipated, the manuscript versions led to better sounding results and were much more comfortable to realize for the players.<sup>16</sup>

This knowledge has far-reaching implications for modern interpreters. To begin with, it explains why the repertoire of the aforementioned lutenists is rather unpopular with modern performers. Even Early Music specialists have in many cases gone through a regular musical education, which is not specialized in Early Music.<sup>17</sup> Learning to play what a composer notated is therefore an elementary part of the instrumental training of most classical trained musicians. While this approach works fine for a particular part of the European music tradition, it works less well for others. Trying to play a Neusidlerian motet intabulation from the 1560s and -70s like a guitar transcription of Francisco Tárrega (1852–1909) will inevitably lead to different results, not to the benefit of the former. So, the first step to a new way of handling the artistic Renaissance lute repertoire from 1550–1600 is to abandon the idea of *Texttreue* ('principle of strict adherence to the text'). Just like lutenists of the sixteenth century did not aim to reproduce a composition in the best possible way on the instru-

16 These experiments were conducted in April 2021 and are documented in my doctoral thesis (El-Khaled, 2022). Among the participants are the renowned lutenists Thomas Boysen and Ryosuke Sakamoto and guitarists such as Jürgen Ruck.

17 I have no access to reliable numbers and statistics, but since there are only very few music schools which offer an early musical education in Early Music or teach early instruments like lute, harpsichord, baroque violin or historical wind instruments from an early age on, I think it is permitted to assume that many Early Music specialists switched at one point in their career from a 'modern' instrument (piano, violin, flute, guitar, etc.) to an early instrument. Others added an early instrument to their portfolio in the course of time. This has been described multiple times for lutenists, who started their musical careers as guitarists or perform as guitarists and lutenists (Griffiths, 2021, pp. 8–9; Schlegel & Lütke, 2011, pp. 349–352, 356–357).

ment,<sup>18</sup> it should not be the primary aim of present-day performers. The primary aim of past performers was to play a euphonious and working version of a lute piece – and this is what modern performers should also strive for.

How, then, can this fine goal be achieved without just randomly changing parts of a lute composition? Luckily, there are two possibilities for modern performers. Firstly, it is possible and perfectly fine to play manuscript versions of pieces. Those versions can usually be played as written and therefore do not require much relearning in this regard. Admittedly, usually manuscript versions are more difficult to find in the first place and are usually more challenging to read. But it is increasingly easy to find many lute manuscripts and even transcriptions of manuscripts online and many sources are written in the easy-to-read Italian or French tablatures, anyway.<sup>19</sup> Anyone who can read these two historical notations is in principle capable of accessing a large part of this highly interesting and sophisticated lute repertoire, which can also be played on the lute's modern descendant: the guitar. This is the easiest and least time-consuming way to exploit this until now largely neglected body of works in a historically informed manner.<sup>20</sup>

The second possibility, however, is more time-consuming and requires a great deal of dedication and expertise. It involves the study of many pieces in different versions to understand *why* certain changes were made and *how* they were made in order to develop a distinct feel for the music of that time. The overriding goal is, of course, to create one's own versions of intabulations or lute fantasies. Generally speaking, it is neither hard to explain why changes were made nor how they were made. Changes were necessary because otherwise certain pieces would not work on the instrument,<sup>21</sup> and regarding the how, eight main strategies can be identified:

1. Repeated plucking of notes, especially to clarify voice leading if sustained notes occur.
2. Changed fingerings of awkward chord positions.
3. Adding conveniently situated notes to chords in order to gain more sonority.

18 See Schöning's quite similar assessment: 'Außerdem war das Gelingen der musikalischen Realisierung vor einem Publikum für einen mit der Technik der "ausgearbeiteten" Intavolierung vertrauten Musiker viel wichtiger, als das Beachten des Notentexts der zu intavolierenden Vokalvorlage' (Schöning, 2019, p. 311).

19 Sarge Gerbode's website *Accessible Lute Music*, for example, offers transcriptions in French tablature of more than 8000 lute pieces and numerous PDF files of original sources (Gerbode, n.d.).

20 Historically informed interpretation naturally includes more than just the underlying tablature text on which a performance is based. But to expand on this topic would be beyond the scope of this study.

21 It is, of course, also possible to personalize pieces just to make them fit to one's own taste and capabilities – a procedure which can also be seen in sixteenth century lute sources.



4. The preferred use of open strings.
5. Changing of the progression of voices.
6. Tendency to avoid high positions on the fretboard.
7. Purposefully deployed and/or individual use of ornaments.
8. Use of ‘wrong notes’ because of better playability.

It should be noted that these strategies are, so to speak, ‘naturally occurring’ and not surprising at all. Every lutenist or guitarist would intuitively do these things to alter a piece. The interesting and very complex part is to use the strategies in a proper way – this is what requires a great amount of experience. What makes the use so intricate is the fact that excellent lutenists of the past did not follow discernible rules in modifying pieces. They obviously had certain individual predilections for ornaments or chord fingerings, but they were never schematic. Let me briefly illustrate this with an example: in the *Deutsch Lautenbuch* version of *Maria Magdalenae*, an F-major chord appears in an inconvenient chord shape four times. Instead of adapting each chord in the same way, M.W.S. uses three different variants, taking the respective contexts into account. Even the two times where he uses the same alteration, he adds different ornaments (El-Khaled, 2022, pp. 128–129).

The same sense can be observed with today’s leading performers. As already mentioned, I had the chance to talk to Paul O’Dette about his Neusidler recordings after a presentation of my hypotheses and results. Paul O’Dette confirmed that he did the same thing as M.W.S. or Neusidler (in his autographs): he changed fingerings in order to get a better sounding and more conveniently playable result. In doing so, he did not follow a fixed pattern, but intuitively changed problematic parts in a ‘lute-like’ manner. Since Paul O’Dette is one of the most brilliant lutenists alive and possesses a vast knowledge of the instruments’ repertoire, his choices correspond to those of the greatest lutenists of the past.

Hopkinson Smith provides further examples. In September 2022 he gave a lecture recital at the *Basel Lute Days*, which I was lucky to attend. Smith demonstrated his current preoccupation with Francesco Spinacino, whose two lute books are the first ever printed instrumental music (both appeared 1507 and were published by Ottaviano Petrucci).<sup>22</sup> The works of Spinacino are not at all comparable to those of lutenists living more than 50 years after him, but Smith’s approach to them shows the true spirit of Renaissance lutenists. Smith explained that many pieces of Spinacino are unsatisfactory for him, but instead of ignoring them as a potential repertoire he adapts them to his predilections. In the subsequent discussion, Smith was asked which method he applies in adapting the pieces. An entirely justified question, since Smith’s changes of the pieces are in part substantial. He answered that he used no method. His fingers

22 Good introductory information about the Petrucci lute books and Francesco Spinacino can be found in *A History of the Lute* (Smith, 2002, pp. 110–118).

simply knew what to do, since he played so much music in this style. All of his changes could be described with one or the other of the eight named strategies, but the details determine the success or failure of a new version. And Smith's versions are naturally successful for they are rooted in his long-standing experience with the repertoire and his mastery of the instrument.

To make a long story short: 'getting the music into one's hands' is basically what it is all about. Skilful lutenists of the sixteenth century naturally had this music in their hands. Modern performers need to get there, step by step. And this is where musicologists and performers can cooperate effectively. Musicological research can help interpreters to improve their choice of repertoire and their interpretations by providing solid bases for the practical execution.

### CONCLUSION

In summary, it can be demonstrated that scholars were wrong in assuming that lutenists like Valentin Bakfark or Melchior Neusidler were able to perform their works in exactly the same way they are preserved in printed lute books. This misconception can be traced back to the restriction to printed source materials. By expanding the source bases, it is possible to illustrate that printed lute books and manuscript sources had different functions and that prints did not serve as immediate playing scores. Manuscripts, conversely, did in many cases serve as playing scores and feature clear signs of usage such as added fingerings, alternatives and additional characters. Deductions about the instrumental abilities of lutenists which are based solely on prints are therefore misleading. Alternatively, I suggest to interpret printed lute books as representational artefacts, which document the musical and compositional skills of a lutenist in order to improve the reputation of the lute and its music in general and the standing of the lutenist as master in the craft of music in particular. The representational character of lute compositions within printed lute books leads to the increased occurrence of passages which cannot be adequately realized on the instrument. Systematic comparative analyses of passages in printed and handwritten sources clearly show that 'unplayable' or unlute-like passages only occur in prints and are changed into actually realizable variants in corresponding manuscript versions. It is important to underline that these changes are not simplifications which were made by lesser gifted lutenists, but necessary changes in order to make a lute composition a working lute piece.

Melchior Neusidler's works can be used to exemplify this emphatically. They survive in different sources, including personally supervised prints, autographs and copies by professional lutenists. The characteristic differences between printed and handwritten sources can also be seen in Neusidler's au-

tographs when comparing them to the printed versions. The autographs therefore unmistakably prove that manuscript versions were not simplifications of printed versions due to lack of ability, but rather playable instead of ideal versions. These autographs therefore resemble handwritten copies by other professional lutenists more than Neusidler's own prints. By taking into account the different function of different types of sources, the mystery of the 'un-lute-like' virtuosity could be solved. Bakfark, Neusidler, Terzi, Kargel, Ochsenkun and others probably possessed exceptional instrumental skills and were great lute virtuosos – reports on their skills, their employments as court lutenists and their wealthy and/or noble students prove this sufficiently. But their aspiration was more than being 'just lutenists': they wanted to be recognized as composers as well. For this reason, their printed lute books do not provide a reliable image of their instrumental abilities. Obviously, printed artistic lute books give some indication about the creator's instrumental skills, but one should retain a healthy scepticism: paper is patient and many things are easier written than actually realized.

For modern performers these observations imply good and bad news at the same time. The good news is: there is no such thing as an 'un-lute-like' virtuosity on the lute (or guitar). Even Bakfark and Neusidler could not miraculously transcend the possibilities of the instrument. The bad news is: their works can still not simply be studied and performed like well-known and well-edited repertoires from the nineteenth or twentieth century. Some obstacles have to be overcome: firstly, the historical notations have to be mastered, because large parts of the repertoire are still not edited and transcribed reliably. Secondly, the existing sources must be assessed and treated accordingly. Thirdly, if there are multiple versions of a specific piece, comparisons should be made. At this juncture it is especially instructive to study manuscript versions of professional lutenists of the past, since they were in a similar position as modern performers: they also needed to cope with a highly challenging repertoire and found solutions which can serve as good guidelines for present-day performers. Finally, the long-term goal could be to rediscover the repertoire from the first tangible heyday of music for plucked instruments. Never again were the ambitions of lutenists or guitarists that high and never again have plucked instrumentalists got that close to living up to their ambitions. Lute music of the second half of the sixteenth century is a fascinating and intriguing subject and should be more popular among modern performers.

One last detail will give further food for thought: the most popular lutenist of the second half of the sixteenth century is without a doubt John Dowland (c. 1563–1626). Of his approximately 100 works for solo lute most are preserved in manuscripts; only a few were printed (Grapes, 2020, pp. 41–51; Poulton & Lam, 1978, pp. 309–310). Could it be possible that, for instance, Neusidler's works would be much more popular had they not survived in printed lute books?

## References

- Anonymus. (ca. 1550–1580). *Lautenbuch, Mus. Ms. 1627* [Unpublished manuscript]. Bayerische Staatsbibliothek, Munich, Germany.
- Anonymus. (ca. 1570–1585). *M.W.S. Lutebook, Mus. Ms. 40598* [Unpublished manuscript]. Biblioteka Jagiellonska, Krakow, Poland.
- Benkö, D. (1972). Jannequin, Bakfark: 'Un Gay Bergier' (Valentin Bakfark's intabulation technique). *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 14, 215–228.
- Boetticher, W. (1978). *Handschriftlich überlieferte Lauten- und Gitarrentabulaturen des 15. bis 18. Jahrhunderts*. Henle.
- Carella, M. (2004). Komposition und Intavolierung: Musikalische Autoritäten in Vincenzo Galileis *Fronimo*. In L. Lütteken & N. Schwindt (Eds.), *Autorität und Autoritäten in musikalischer Theorie, Komposition und Aufführung* (pp. 119–134). Bärenreiter.
- Court, S. (1988). *Giovanni Terzi and the lute intabulations of late sixteenth-century Italy* [Unpublished doctoral dissertation]. University of Otago. <https://ourarchive.otago.ac.nz/handle/10523/466>
- Dorf Müller, K. (1967). *Studien zur Lautenmusik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*. Schneider.
- El-Khaled, Y. Y. N. (2022). *Melchior Neusidler: Teutsch Lautenbuch (1574) und Lautenfantasien Transkription, Edition, Studien* [Unpublished doctoral dissertation]. University of Music and Performing Arts Graz.
- Gerbode, S. (n. d.). *Accessible lute music*. <https://www.lutemusic.org>
- Gombosi, O. (1967). *Der Lautenist Valentin Bakfark: Leben und Werke (1507–1576)* (2nd ed.). Bärenreiter.
- Grapes, K. D. (2020). *John Dowland: A research and information guide*. Routledge.
- Grassl, M. (2013). Improvisieren und Komponieren am Instrument. In M. Carella & L. Schmidt (Eds.), *Komponieren in der Renaissance: Lehre und Praxis* (pp. 354–397). Laaber.
- Griffiths, J. (2021). Historical pedagogy and the lute: Education to match aspirations. In J. Griffiths & S. Wirth (Eds.), *Teaching and studying the lute international conference Bremen 2019* (pp. 1–21). Deutsche Lautengesellschaft / Lute Society of America.
- Heidrich, J. (2003). Vokale Gattungen in der Vihuela-Musik des 16. Jahrhunderts: Intavolierungen von Messensätzen Josquins in Miguel de Fuenllanas Orphénica Lyra. In N. Schwindt (Ed.), *Troja: Gesang zur Laute* (pp. 147–160). Bärenreiter.
- Homolya, I. (1982). *Valentin Bakfark: Ein Lautenist aus Siebenbürgen*. Corvina.
- Jas, E. (2016, November). *Caen, Arnold*. MGG Online. <https://www.mgg-online.com/article?id=mggo2321&v=1.0&rs=mggo2321>

- Király, P. (1997). Intavolierungen – ‚Nein, danke‘? *Lauten-Info*, 3, 8–11.
- Kirsch, D., & Meierott, L. (1992). *Berliner Lautentabulaturen in Krakau: Beschreibender Katalog der handschriftlichen Tabulaturen für Laute und verwandte Instrumente in der Biblioteka Jagiellońska Kraków aus dem Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin*. Schott.
- Minamino, H. (2014). The dissemination of lute music in Renaissance society: The case of tablature sheets. *Lute Society of America Quarterly*, 49(2–3), 50–54.
- Neusidler, M. (1574). *Teutsch Lautenbuch*. Bernhard Jobin.
- Neusidler, M. (presumed). (ca. 1560–1575). *Lutebook, Rés. 429* [Unpublished manuscript]. Bibliothèque nationale de France, Paris, France.
- Ness, A. J. (1985). A Letter from Melchior Neusidler. In A. D. Shapiro (Ed.), *Music and context: Essays for John M. Ward* (pp. 352–369). Harvard University Press.
- O’Dette, P. (2008). *Lute music: Melchior Neusidler* [CD]. Harmonia Mundi.
- Pfohl, J. (2011). *Lautenintavolierungen zu Ludwig Senfls Kompositionen: Von der einfachen Liedbearbeitung zum virtuosen Lautensatz* [Unpublished diploma thesis]. University of Vienna.
- Poulton, D., & Lam, B. (Eds.). (1978). *The collected lute music of John Dowland* (2nd ed.). Faber music.
- Schlegel, A., & Lüdtke, J. (2011). *Die Laute in Europa 2: Laute, Gitarren, Mandolinen und Cistern* (2nd ed.). Lute Corner.
- Schöning, K. (2019). Isaac in Lautenintavolierungen aus handschriftlichen und gedruckten Quellen (ca. 1500–1562): Ein Beitrag zur Intavolierungstechnik. In S. Gasch, M. Grassl, & A. V. Rabe (Eds.), *Henricus Isaac (ca. 1450/5–1517): Composition, reception, interpretation* (pp. 305–324). Hollitzer.
- Smith, D. (2002). *A history of the lute from antiquity to the Renaissance*. Lute Society of America.
- Tremmel, E. (2003). *Leben und Schaffen der Augsburger Lautenmeister Melchior und Conrad Neusidler* [Unpublished habilitation thesis]. University of Augsburg.

### Povzetek

UDK 78.034:347.774-5

Članek obravnava zgodovinske prakse izvajanja glasbe renesančnih lutnjistov. Za razliko od dosedanjih muzikoloških ocen, ki so temeljile predvsem na podskupini virov, je področje raziskovanja razširjeno z dodatnim, prej zapostavljenim izvornim gradivom. Primerjalna analiza glasbe, ohranjene v različnih vrstah virov, omogoča nove sklepe o praksi izvajanja glasbe poklicnih lutnjistov v 16. stoletju. Nadalje je natančno opredeljena funkcija različnih vrst virov, to je tiskanih lutnjskih knjig in rokopisov poklicnih lutnjistov: rokopisi so služili kot partitura, tiskane lutnjske knjige pa so bile uporabljene za prikaz

skladateljskih sposobnosti lutnjista. Intabulacije, fantazije za lutnjo in druge kompozicije, vključene v grafike, niso bile primarno namenjene izvajanju glasbe na lutnji in zato vsebujejo veliko odlomkov, ki so s praktičnega vidika begajoči. Z zglednimi primerjalnimi analizami med takšnimi odlomki in ustreznimi rokopisnimi različicami je mogoče p nazoriti, da rokopisni viri dosledno prenašajo različice, ki so zaželeno kot instrumentalne skladbe, medtem ko so manj dosledne glede pravil kot njihovi tiskani primerki. Tiskane različice na strogo način prilagajajo slog vokalne polifonije in zato ne upoštevajo pravil instrumentalne tehnike. Glede na medij prenosa različne prioritete določajo specifično zasnovo dela. Dela Melchiorja Neusidlerja se lahko uporabijo za prikaz te hipoteze, saj so se njegova dela ohranila v različnih virih, med njimi so tudi osebno varovane tiskane knjige za lutnjo, avtogrami in kopije sodobnih profesionalnih lutnjistov. Neusidlerjevi avtografi imajo skupne značilnosti z drugimi rokopisnimi viri, njegova tiskana dela pa so podobnejša drugim tiskanim lutnjskim knjigam, npr. Valentina Bakfarka. Ta opažanja dokazujejo bistveno drugačno vlogo različnih medijev v lutnjski glasbi iz 16. stoletja. Sodobni izvajalci, ki tega znanja ne poznajo, se bodo pri interpretaciji zadevnega repertoarja srečevali (in so se v preteklosti tudi dejansko soočali) z nepremostljivimi težavami. To je razlog, zakaj so nekateri najbolj znani skladatelji lutnje in virtuozji preteklosti precej nepriljubljeni ter jih današnji lutnjisti in kitaristi redko izvajajo. Repertoarji Valentina Bakfarka, Sebastiana Ochsenkuna, Sixtusa Kargela, Vincenza Galileija, Melchiorja Neusidlerja in Giovannija Antonia Terzija so v veliki meri ohranjeni v tiskanih knjigah za lutnjo, mnoge od njih so dostopne na spletu v obliki PDF-datoteke. Seveda mnogi sodobni izvajalci izberejo te odtise kot osnovo za predstavitev. To vodi v zgražanje, nezadovoljive rezultate in izogibanje temu repertoarju, saj se ga obravnava kot repertoar iz drugih obdobij, na način, da se poskuša odigrati vse, kar je zapisano, vendar to ni izvedljivo. Model lutnjistov iz 16. stoletja pa kaže, da je treba uporabiti nekatere spremembe, da bi ustvarili izvedljive kompozicije za lutnjo. Rokopisni viri kažejo, kako je mogoče te spremembe uporabiti in kako je mogoče natisnjene kompozicije za lutnjo preoblikovati v glasbo za lutnjo. Rokopisi za lutnjo lahko torej služijo kot interpretacijski ključ za tiskane knjige o lutnji in kot vir navdiha za sodobne izvajalce.

**POBUDE ZA UPORABO GLASBE V KORIST BOLNIKU:  
IZKUŠNJE ŠE POTEKAJOČEGA PROJEKTA B-AIR**  
*MUSIC AS A CONTRIBUTING FACTOR TO BETTER HEALTHCARE  
IN SLOVENIA: EXPERIENCES FROM THE ONGOING B-AIR PROJECT*

---

MANCA KOK  
University of Amsterdam, Faculty of Social Sciences  
manca.kok@gmail.com

ANA KUDER  
Zdravstveni dom Koper  
ana.kuder@gmail.com

SAŠKA RAKEF  
Radio Slovenija  
sasa.rakefperko@rtvslo.si

IGOR M. RAVNIK  
iravnik@yahoo.com

*Izvleček:* Glasba je imela skozi zgodovino pomembno vlogo pri lajšanju telesnih in duševnih težav. Sistematično znanstveno raziskovanje koristi uporabe glasbe se je razmahnilo šele v zadnjih desetletjih. V okviru projekta B-AIR (Art Infinity Radio), katerega nosilec je Radio Slovenija, smo se odločili raziskati možne načine vpeljave glasbe v slovenski zdravstveni sistem. V prispevku tako predstavljamo trenutne dosežke projekta, kot so radijske vsebine za širjenje spoznanj o vplivu glasbe na človeka, raziskava o pogledu glasbeno aktivnih zdravnikov na uvajanje glasbe ter priprava prototipa bolnišničnega radia. Ob koncu pozornost namenimo prihodnjim usmeritvam projekta, med drugim priredbi vprašalnika o glasbeni sofisticiranosti in študiji glasbene terapije pri osebah s Parkinsonovo boleznijo.

*Ključne besede:* vpliv glasbe, glasba in medicina, radijske oddaje, interdisciplinarnost

*Abstract:* Music has always played an important role in alleviating physical and mental ailments. However, systematic research on the benefits of music use has only evolved in the last three decades. Here, we consider possible ways of introducing music into the Slovenian healthcare system. We present the current achievements of our project, such as spreading awareness through radio broadcasts, a study on the attitudes towards music interventions among musically active physicians, and a hospital radio prototype. Ultimately, we bring attention to our future endeavours, including the adaptation of the

musical sophistication questionnaire and a pilot study on music therapy for people with Parkinson's disease.

*Keywords:* music research, music in medicine, radio, interdisciplinary

#### PROJEKT B-AIR IN TEORETIČNA IZHODIŠČA

Glasba je pri ljudeh prisotna že pred rojstvom. Celo pri novorojenčkih se kaže sposobnost razlikovanja in izkazovanja interesov za petje ter različne glasbene inštrumente (Babikian idr., 2013). Uporaba glasbe v medicini ima sicer skozi zgodovino dolgo tradicijo. Prvi, ki naj bi glasbo uporabljal kot zdravilo za telesne in psihološke težave, je bil Pitagora v šestem stoletju pr. n. št. Kljub temu pa se je šele v preteklih desetletjih pričelo sistematično raziskovanje terapevtske uporabnosti glasbe v klinični praksi (Babikian idr., 2013). Raziskavam o možnostih klinične aplikacije glasbe so sledile raziskave o možganskih mehanizmih zaznavanja glasbe (Blood idr., 2001; Molnar-Szakacs idr., 2012; Schaefer idr., 2013, Vines, 2012; Wu idr., 2012), ki omogočajo pozitivne učinke na številne nevrološke funkcije. Avtorji omenjenih raziskav so ocenili, da se ob zaznavanju in procesiranju glasbenih izkušenj aktivirajo podobne možganske regije kot pri nagrajevanju oz. motivaciji, čustvih ter vzburjenju. Zgolj poslušanje glasbe aktivira več možganskih regij kot kateri koli dražljaj, saj se aktivacija začne že pri možganskem deblu in se nato nadaljuje v višje razvite strukture do frontalnega korteksa (Molnar-Szakacs idr., 2012). Za možgansko procesiranje glasbe je ključen širok spekter nevronske mreže, od čustvenega zaznavanja do motoričnega oz. somatosenzoričnega delovanja človeka (Babikian idr., 2013). Izsledki nevroznanstvenih raziskav na področju glasbe so tako vodili do povečanega zavedanja in prepoznavanja pomembnosti ter koristnosti glasbe kot terapevtske modalitete. Zaradi svojega delovanja na možgane je glasba postala uporabno orodje v nevrorehabilitaciji, saj ima edinstveno sposobnost aktivacije nevronske mreže, ki niso izključno v domeni glasbe, ampak so primarno odgovorne za govor, gibanje, kognicijo itd. (Galińska, 2015; Thaut in Hoemberg, 2014). V ZDA in Kanadi so tako leta 2019 eno od vrst glasbene terapije (ritmično slušno stimulacijo – RAS, angl. *rhythmic auditory stimulation*) uvrstili med uradne smernice za rehabilitacijo po možganski kapi (Thaut, 2021).

Javni zavod RTV Slovenija, Radio Slovenija skupaj z osmimi partnerskimi organizacijami iz sedmih evropskih držav v obsežnem mednarodnem in multidisciplinarnem projektu B-AIR, ki je finančno podprt v okviru programa Evropske unije Ustvarjalna Evropa: B-AIR Art Infinity Radio, raziskuje in se sprašuje o vlogi zvočne umetnosti ter slušnega kanala pri percepciji, kogniciji, komunikaciji in socializaciji v človekovem razvoju, zdravju ter bolezni. V sodelovanju umetnikov, strokovnjakov z različnih področij (od nevroznanosti, razvojne psihologije, pediatrije, glasbene pedagogike, muzikologije do arhitekture, antropologije, sociologije) in novinarjev nastajajo glasbene, igrane,



informativne, izobraževalne ter raziskovalne vsebine. Namenjene so otrokom, staršem, vzgojiteljem, učiteljem, zdravstvenemu osebju in vsem ostalim, ki jih zanima, kaj zvok in v zvoku utemeljena umetnost lahko prineseta človekovemu kognitivnemu, čustvenemu in osebnostnemu razvoju.

Projekt je ponudil tudi izhodišče za doseganje raziskovalnih ciljev na področju ozaveščanja zdravniške stroke in splošne javnosti glede uporabe glasbe v slovenskem zdravstvenem sistemu. Prepoznali smo, da v Sloveniji uporaba glasbene terapije še ni razvita v tolikšni meri kot v nekaterih zahodnih državah, zato smo v okviru projekta razvili akcijski načrt za spodbujanje zdravniške stroke in širše javnosti k razmisleku o glasbi kot pomembnemu dejavniku v slovenskem zdravstvenem sistemu. V nadaljevanju tako najprej predstavljamo nekaj dosedanjih dosežkov projekta, nato pa še glavne načrte za prihodnost.

#### MNENJE GLASBENO AKTIVNIH ZDRAVNIKOV O VLOGI GLASBE V ZDRAVSTVU

V maju 2021 smo pripravili krajšo anketo za zdravnike, s katero smo želeli raziskati zanimanje in motivacijo za uvedbo glasbe v zdravstveni sistem med slovenskimi zdravniki. V pilotni raziskavi je sodelovalo 16 glasbeno aktivnih zdravnikov (odzivnost je bila 32-odstotna), od tega polovica ( $N = 8$ ) žensk. Udeležence smo kontaktirali predvsem preko osebnih poznanstev. Ker je bil vzorec majhen, o statistični pomembnosti ne moremo govoriti in navajamo le vzorce, ki smo jih opazili z uporabo opisne statistike in s kategoriziranjem pisnih odgovorov na odprta vprašanja.

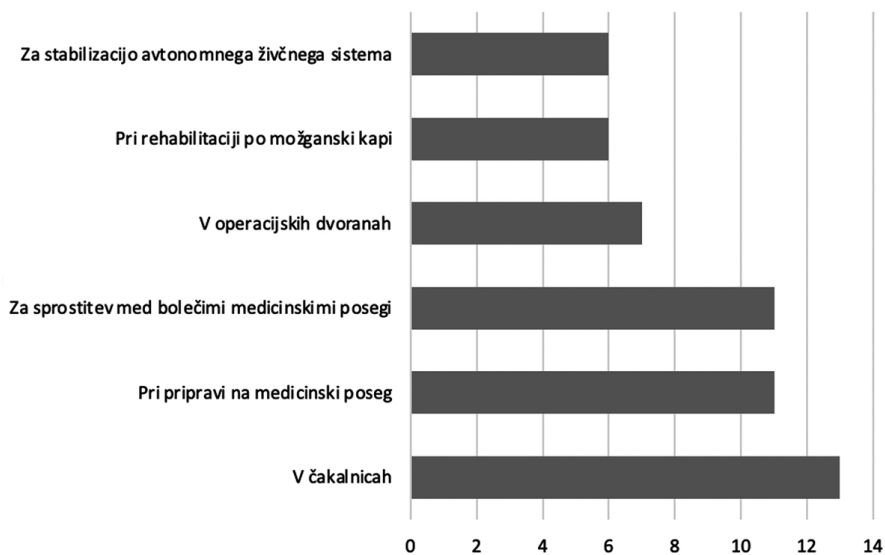
Z vprašalnikom smo najprej želeli oceniti trenutno stanje uporabe glasbe v zdravstvu. (rezultate navajamo v odstotkih, da bi olajšali jasnost in berljivost besedila.) Z glasbo v zdravstvu se še nikoli ni srečalo 37,5 % vprašanih zdravnikov. Tisti, ki so se, pa so kot primere navedli posebne dogodke za bolnike, glasbo v čakalnicah, med operacijami in v ordinaciji. Vprašani zdravniki so navedli, da glasbo že uporabljajo v naslednjih primerih: radio v porodni sobi, osebna izbira glasbe v prostorih za obsevanje, poslušanje glasbe med stikom nedonošenčka s staršem ter na splošno za izboljšanje razpoloženja bolnika.

Nadalje smo z anketo želeli oceniti, kakšna sta znanje o možnih koristih glasbe in odnos do uvajanja glasbe v zdravstvo. Kljub temu da je vzorec vključeval le zdravnike z bogatimi glasbenimi izkušnjami, je bila le ena oseba prepričana, da dobro razume prednosti vključevanja glasbe v zdravstvene ustanove. Večina udeležencev je bila vsaj nekoliko seznanjena s koristnostjo, vsi pa so menili, da bi bilo treba zdravstvene delavce o tem sistematično izobraževati. 75 % vprašanih zdravnikov je ideja o uvajanju glasbe v medicino navdušila, preostanek udeležencev pa je, kljub navdušenju, imel pomisleke glede potencialnih ovir.

O ovirah in zamislih smo jih tudi konkretno povprašali. S slike 1 je razvidno, katere zamisli o vpeljevanju so se udeležencem zdele najizvedljivejše. Kot ovire so izrazili odpor vodstva, negotovost glede tega, ali so tovrstni posegi res potrebni/koristni, ter pomanjkanje energije in časa. Poleg tega so kot potencialne ovire izpostavili infrastrukturo in pomanjkanje sredstev za zadostno tehnično opremo. Kot veliko težavo vidijo tudi raznolikost glasbenih okusov. Mnogi menijo, da bi bilo ob pripravi kadrov poskusno obdobje najučinkovitejše. Nekateri predlagajo začetek z raziskavo in en udeleženec jasen načrt, ki bi prepričal vodstvo in izobraževanje osebja. Udeleženci bi radi videli več raziskav o tem, katera glasba univerzalno pomirja, o učinku glasbe na psihično napetost med obsevanjem, na kronični regionalni bolečinski sindrom (KRBS) in na razvojne motnje govora.

### Slika 1

*Šest primerov uvajanja glasbe v zdravstveni sistem, za katere udeleženci pilotne študije (N = 16) menijo, da so najizvedljivejši*



Glasba je lahko eden najuniverzalnejših načinov terapije, saj je, poleg dokazanih koristi za splošno blagostanje in številne nevrološke funkcije, njena uporaba finančno nezahtevna. Prav tako so tveganja pojavitve stranskih učinkov minimalna oz. povsem odsotna, glasbo pa lahko uporabimo pri širokem razponu kliničnih populacij in starostnih skupin (Babikian idr., 2013). Velika večina ljudi je glasbe vajena, saj naj bi ji bili odrasli ljudje izpostavljeni približno 40 % budnega časa. Omenjeni odstotek je narasel predvsem z razvojem tehnologije, ko nam je glasba na voljo praktično ves čas (Hargreaves idr., 2012). Danes pa imamo na voljo številne glasbene žanre in so se pri ljudeh izoblikovali

tudi raznoliki glasbeni okusi. Glasba je torej univerzalni fenomen, a je hkrati močno individualistična (Babikian idr., 2013), kar lahko predstavlja težavo, ko jo skušamo uporabiti v določeni skupini ljudi (npr. v čakalnici), kar so izpostavili tudi udeleženci naše raziskave. Vse več raziskav poroča o koristih terapevtske uporabe personalizirane glasbe za blagostanje (Martin idr., 2016; Park idr., 2016; de la Torre-Luque idr., 2017; Sung idr., 2010, citirano v Dimopoulos-Bick idr., 2019). Genevive A. Dingle idr. (2021) so pripravili pregled obstoječe literature o psihosocialnih mehanizmih, preko katerih lahko glasbena dejavnost prispeva k izboljšanju zdravja in dobrega počutja. Ugotovili so, da so najpogostejše raziskani psihosocialni mehanizmi za uravnavanje čustev ter spodbujanje socialne povezanosti, kognitivne stimulacije in telesne aktivacije, a se lahko razlikujejo glede na vrsto glasbene intervencije. Zaradi raznolike narave raziskav in neenotne kakovosti izsledkov je težko izpeljati dokončne zaključke o učinkovitosti različnih glasbenih intervencij. Zdravstveni delavci lahko v svoji praksi glasbo vključijo na različne načine. Raziskovalci med drugim priporočajo o uporabi glasbe v obliki dopolnilne terapije pri različnih zdravstvenih težavah, kot pomoč pri uravnavanju čustev in zmanjševanju stresa. Hkrati priporočajo izvajanje plesnih ali gibalnih aktivnosti za izboljšanje telesne pripravljenosti in koordinacije ter spodbujajo ustvarjanje glasbe za uspešnejše socialno povezovanje in kognitivno stimulacijo. Opozarjajo, da morajo biti glasbene intervencije kulturno ozaveščene in prilagojene posameznikovim potrebam. Opozarjajo tudi na to, da vse glasbene intervencije niso enako dosegljive (zaradi tehnične opreme ali usposobljenosti zdravstvenih delavcev) (Dingle idr., 2021).

Ena izmed intervencij, ki je najdosegljivejša in najprilagodljivejša posamezniku, je uporaba personaliziranih seznamov predvajanja (angl. *playlists*), ki so jo preučevali Tara Dimopoulos-Bick idr. (2019). V raziskavi je o pozitivni spremembi zdravstvene izkušnje zaradi uporabe personaliziranega seznama predvajanja poročalo 76 % bolnikov. Zdravstveno osebje je bilo mnenja, da je uporaba personaliziranih seznamov predvajanja primerna predvsem zaradi enostavne administracije. Pri pomoči pri administraciji personaliziranih seznamov predvajanja se lahko povabi prostovoljce, saj administracija ne zahteva specifičnih kvalifikacij, kar je bil ravno tako eden izmed zadržkov, ki jih je izpostavilo zdravstveno osebje v naši pilotni raziskavi. Tara Dimopoulos-Bick idr. (2019) kljub temu navajajo, da je podpora glasbenih terapevtov pri izvedbi glasbenih intervencij priporočena. Izvajalci raziskave so zdravstvenemu osebju pred in med raziskavo nudili izobraževanje in tehnično podporo. Približno polovica (51 %) zdravstvenega osebja je menila, da jih je to precej dobro ali zelo dobro pripravilo na njihovo vlogo pri implementaciji glasbene intervencije, kar je v skladu z mnenjem naših udeležencev o pomembnosti priprave kadrov in poskusnem obdobju vpeljave glasbe v zdravstveni sistem. Glasbeno intervencijo, kot je uporaba personaliziranega seznama predvajanja glasbe, se zlahka umesti v rutinsko zdravstveno prakso, zdravstveno osebje pa lahko med tem,

ko bolniki poslušajo sezname predvajanja, opaža koristi glasbene intervencije, kar nasprotuje enemu od pomislekov udeležencev v naši raziskavi o koristnosti uporabe glasbe v zdravstvene namene. Po drugi strani pa zdravstveno osebje poroča o nekaterih podobnih ovirah uporabe personaliziranih seznamov predvajanja glasbe, kot so jih izpostavili udeleženci v naši raziskavi, med drugim financiranju tehnične opreme in ostale infrastrukture za izvedbo intervencij (npr. shranjevanje opreme, internetna povezava) ter povečanem obsegu dela za osebe, ki skrbijo za izvedbo intervencij. Breanna A. Polascik idr. (2020) poročajo o podobnih pomislekih zdravstvenega osebja o perioperativni uporabi glasbe, med drugim manjšem zanimanju bolnikov za poslušanje glasbe, nestabilnim časovnim okvirom menjave bolnikov in dodatnih delovnih obremenitvah zdravstvenega osebja. Avtorji poročajo, da se je s časom povečala sprejemljivost glasbenih intervencij s strani zdravstvenega osebja (medicinske sestre in anesteziologi) (Polascik idr., 2020).

Opisana anketna raziskava je služila zgolj kot pilotna, zato smo poleti 2021 zasnovali nadaljevanje, kjer je bil cilj pridobiti večji vzorec, a smo prejeli le tri odzive. Na podlagi trenutnih rezultatov torej ne moremo sklepati o splošnem mnenju zdravniškega sektorja, med drugim glasbeno neaktivnih zdravnikov in pacientov samih. Menimo, da izključna uporaba spletnih anket za vpogled v razmišljanje zdravstvenega osebja ni primeren način. Zdravstveni kader je na splošno preobremenjen, še posebej med epidemijo, ki nas je omejila v metodološkem smislu – z anketiranci se nismo mogli srečati osebno. Načrtovanih motivacijskih srečanj z glasbeno aktivnimi zdravniki (orkester, komorni ansambli, pevski zbor) ni bilo mogoče izvesti. Zaključujemo, da bi bilo za pridobitev širšega vpogleda v razmišljanje zdravstvenega osebja o uporabi glasbe, smiselneje izvesti kvalitativno raziskavo (npr. fokusne skupine) in šele nato ciljno usmeriti vprašalnik na večji vzorec, v katerega bi bilo smiselno vključiti tudi različne skupine zdravstvenih delavcev, tako glasbeno aktivne kot tudi neaktivne. V prihodnosti bi lahko uporabili podoben metodološki pristop kot Tara Dimopoulos-Bick idr. (2019), ki so v raziskavi zbrali odgovore na anketni vprašalnik s strani bolnikov, družinskih članov in zdravstvenega osebja, opravili šest fokusnih skupin s predstavniki zdravstvenega osebja in analizirali različne dokumente o intervencijah ter raziskavi. Tovrsten pristop bi nam ponudil boljši celosten pregled nad problematiko, saj so, po mnenju avtorjev, pri vpeljavi glasbe v zdravstveni sistem ključni dejavnik tudi oz. predvsem bolniki in njihovi svojci.

#### ŠIRJENJE ZNANJ PREKO RADIJSKEGA MEDIJA IN NAPREJ

Radio je stroškovno učinkovit in pomemben vir izobraževanja, informacij in zabave, ki zlahka doseže širše občinstvo (Rahman Ullah in Khan, 2017). Javni medij (v tem primeru radijski) lahko s projektom, ki je prvotno usmerjen v

ustvarjalne umetniške vsebine, spodbudi široko mrežo sodelovanj, v katerih se porajajo tudi zamisli in predlogi, ki lahko vodijo v raziskovalno, razvojno ter organizacijsko pomembne premike na področju celostne skrbi za razvoj, kakovostno obravnavo otrok in ranljivih skupin ter kakovost njihovega življenja. Gradivo, ki smo ga ustvarili skozi serijo radijskih pogovorov, spletnih seminarjev in predavanj, bo uporabno za tematske razprave in širjenje znanja strokovne in laične publike o vplivu glasbe na zdravje ter kakovost življenja.

## PROJEKT B-AIR ZVOČENJA

Gre za serijo strokovnih pogovorov o uporabi glasbe v zdravstvu z eminentnimi gosti pod vodstvom prim. Igorja Mihaela Ravnika. Cilj intervjujev sta širjenje znanja in izkušenj dobrih praks ter s tem promocija uporabe glasbe v slovenskem zdravstvenem sistemu iner ozaveščanje o pozitivnih učinkih glasbe v družbi.

### Preglednica 1

*Seznam gostov in tematik oddaj Zvočenja*

Gostje oddaj	Ustanova	Tema oddaje
Darko Breitenfeld	Hrvatski savez klubova lječ-nih alkoholičara, Zagreb	Začetki glasbene terapije v srednji Evropi
Ivan Rektor	Center za nevroznanost, Ma-sarykova univerza v Brnu	Mozartova sonata K448 za dva klavirja in epilepsija
Giuseppe Pino Poclén, Vali Glavič Tretnjak	Lo Specchio Sonoro, Desio; Pediatrična klinika, UKC Ljubljana	Nebesedna glasbena terapija
Mihaela Kavčič	Ad Libitum, Logatec	Glasbena terapija za otroke z rakom in za osebe z demenco
Stefan Koelsch	Oddelek za biološko in medicinsko psihologijo, Univerza v Bergenu	Glasba in možgani
Clement Francois	Laboratorij za besedo in govor, Univerza Aix-Marseille	Beseda, govor, plastičnost možganov
Manuela Filippa	Univerza v Aosti, Univerza v Ženevi	Novorojenček in materin glas

Gostje oddaj	Ustanova	Tema oddaje
Katarina Kompan Erzar	Teološka fakulteta, Pedagoška fakulteta, Univerza v Ljubljani in SFU Ljubljana	Prvi koraki v svet zvoka in glasbe
Miran Možina	SFU Ljubljana	Psihoterapija, glasbena in plesna terapija
Irena Hočevar Boltežar, Nataša Prebil, Rozalija Kušar in Petra Bavčar	Center za motnje glasu, govora in požiranja, Klinika za ORL n cervikofacialno kirurgijo, UKC Ljubljana	Glas, govor in petje
Saba Batellino	Avdiostimulacijski center, Klinika za ORL in cervikofacialno kirurgijo, UKC Ljubljana	Sluh in posluš
Andre Lee	Visoka šola za glasbo, gledališče in medije, Hannover	Fiziologija glasbe in medicina za glasbenike
Ladislav Krapac, Iva Bartolić	Poliklinika za neoperativno zdravljenje hrbtenice, Zagreb	Fiziologija izvajanja glasbe in medicina za glasbenike
Peter Vuust	Kraljeva glasbena akademija, Univerza v Aarhusu	Raziskave Centra za glasbo v možganih
Janja Hana Jamnikar, Andraj Adamek	Pediatrična klinika, UKC Ljubljana	Umetnost za otroke v bolnišnici
Jaka Škapin	Luminelle's, London; Pojekt Plešemo s Parkinsonom	Petje, govor, ples
Jamie Wilcox, Chaminda Stanislaus	Radio Lollipop, Bolnišnica Great Ormond Street, London	Bolnišnično radio za otroke

Pogovori so zajemali širok nabor tem in strokovnjakov (preglednica 1), med njimi: Glasba in možgani (Stefan Koelsch), Mozartova sonata K448 in epilepsija (Ivan Rektor), Začetki glasbene terapije v srednji Evropi (Darko Breitenfeld), Glasbeno izobraževanje in glasbena terapija (Giuseppe Pino Pocolen, Vali Glavič Tretnjak), Uporaba glasbene terapije za hematookološke pediatrične bolnike in bolnike z demenco (Mihaela Kavčič), Prvi koraki v svet zvoka in glasbe (Katarina Kompan Erzar), Nevrokardiologija in glasba (Uroš Kovarič).

V okviru projekta smo organizirali tudi spletna predavanja. B-AIR je za organizacijo teh seminarjev združil moči s študentsko sekcijo SiNAPSE, Slovenskega društva za nevroznanost. Prvi spletni seminar smo organizirali maja

2021 in gostili dve klinični nevro psihologinji z univerze v Leidnu na Nizozemskem – profesorico dr. Rebecca Schaefer in Johanno Perschl. Glavna tema predavanja je bila nevro psihologija procesiranja glasbe in gibanja z glasbo. Najprej nam je profesorica Rebecca Schaefer predstavila procesiranje glasbe v možganih, sledil je govor Johanne Perschl, ki je razpravljala o uporabi glasbe pri rehabilitaciji različnih nevroloških motenj. Na naslednjem webinarju smo gostili tri različne strokovnjake, ki so predstavili projekt Horizon 2020 Ears II in vpliv ultra- ter infrazvoka na človekovo delovanje.

Poleg tega smo sodelovali tudi pri SiNAPSINI nevroznanstveni konferenci SNC'21 z organizacijo simpozija z naslovom Glasba in možgani. Simpozij je ponudil vpogled v najnovejše raziskave, dognanja, prakso in odprte izzive na različnih strokovnih področjih. Predavatelji in naslovi njihovih govorov na simpoziju so bili: dr. Daniele Schoen (Univerza Aix-Marseille): *Neurologija glasbe in možganov*, dr. Stefan Koelsch (Univerza v Bergnu): *Raziskave v smeri z dokazi temelječih glasbenih intervencij*, Manuela Filippa (Univerza v Ženevi): *Zgodnje glasbene intervencije pri dojenčkih*, dr. Uroš Kovačič, dr. med. (Univerza v Ljubljani): *Variabilnost srčnega utripa v povezavi z glasbenimi žanri*.

Pomembno je izpostaviti, da je doseg omenjenih vsebin omejen s tem, da je za samoizobraževanje preko radia in množičnih medijev potrebna motivacija. Uporaba množičnih medijev namreč lahko izhaja ne le iz želje po samoizobraževanju, ampak iz različnih socialnih in psiholoških potrebe (kot so kognitivne potrebe, čustvene potrebe, osebne integrativne potrebe, socialne integrativne potrebe in potrebe po sprostitvi napetosti) (Rahman Ullah in Khan, 2017). Ustvarjene vsebine so namenjene strokovni in splošni javnosti. Vsebine imajo v slovenskem prostoru gotovo določen doseg, ne vemo pa, kolikšen odstotek strokovnjakov jih je do sedaj poslušalo. Dodatno jih bomo skušali motivirati z objavo določenih vsebin v glasilih, namenjenih strokovni javnosti. Doseg v splošni javnosti je odvisen od notranje motivacije poslušalcev in udeležencev. Z ustvarjanjem različnih vrst vsebin smo poizkusili splošno javnost doseči na način, ki poskuša zadovoljiti različne vrste poslušalcev.

## BOLNIŠNIČNI RADIO

Ideja o bolnišničnem radiu je nastala z namenom povezovanja priznanih strokovnjakov iz različnih disciplin in umetnikov. Cilj je ustvariti zvočne vsebine za hospitalizirane otroke ter uporabiti znanje o učinkih zvočnih poti pri produkciji novih glasbenih in radiofonskih del, ki bi prispevala h kognitivnemu, k čustvenemu in osebnostnemu razvoju otrok.

Kot primarni cilj radio sprošča, zabava in izobražuje – služi kot model za uporabo glasbe in besed za posebne situacije, kot je pomirjanje anksioznosti pred in po operaciji pri otrocih. Kot sekundarni cilj opozarja na raven hrupa in starše spodbuja k razmisleku o kakovosti življenja tudi zunaj bolnišnice. Prvi

bolnišnični radijski prototip bo implementiran za otroke na Pediatrični kliniki UKC Ljubljana ob koncu leta 2022.

#### OBVEŠČANJE O PROJEKTU

Člani ekipe B-AIR smo predstavljali aktivnosti projekta na dveh konferencah – junija 2021 smo se udeležili konference NeuroMusic VII: Connecting with Music across the Lifespan v Aarhusu, na Danskem, septembra 2021 pa SINAPSINE nevroznanstvene konference SNC'21. Prav tako smo napredek projekta predstavili na kongresu nevrologov leta 2022. Po predstavitvi projekta se je ustanovila delovna skupina s specialisti Nevrološke klinike UKC Ljubljana. Del projekta je bil predstavljen tudi v oddaji Ugriznimo znanost na RTV Slovenija.

#### USMERITVE IN CILJI V PRIHODNOSTI

Prihodnja prizadevanja so usmerjena v postavljanje osnov za lažje in bolj razširjeno vključevanje glasbe v medicino. Poleg nadaljevanja trenutnih dejavnosti, ki so usmerjene predvsem v odpiranje pogovora o tej temi (organiziranje seminarjev, predstavitve na konferencah, skupščinah in sestaneke delovne skupine), je pomembno tudi začeti ustvarjati pogoje za glasbeno delovanje – kar so tudi glasbeno aktivni zdravniki v naši raziskavi izpostavili kot morebitno težavo. Glasba se do neke mere že uporablja, vendar ne sistematično. Prav tako primanjkuje orodij za njeno raziskovanje. Da bi to omogočili, so naši poglobljeni cilji: izvedba zadnje serije pogovorov Zvočenja o temah, povezanih z medicino in glasbo, predavanja dr. Manuele Filippe o vplivu materinega glasu na novorojenčke za Združenje pediatrov Slovenije, organizacija srečanja delovne skupine na temo medicina za glasbenike, prevod in validacija diagnostičnega instrumenta za ocenjevanje glasbene spretnosti ter izpeljava pilotne raziskave o primerjavi različnih oblik glasbenih terapij za osebe s Parkinsonovo boleznijo. Zadnja cilja, skupaj s teoretičnim ozadjem, podrobneje predstavljamo v nadaljevanju.

#### DIAGNOSTIČNI INSTRUMENT ZA MERJENJE GLASBENIH SPOSOBNOSTI

V Sloveniji trenutno nimamo primernih pripomočkov za ocenjevanje glasbenih sposobnosti, ki bi bili prevedeni in validirani na slovenskem vzorcu. V zadnjih desetletjih, tudi v povezavi z razvojem nevroznanstvenih metod, postaja vse jasneje, da glasba lahko pomembno vpliva na posameznika in na skupnost. Če želimo v Sloveniji promovirati uporabo glasbe in raziskovati vplive uporabe



glasbe in glasbenih sposobnosti na dobrobit ljudi, moramo najprej posedovati primerne diagnostične inštrumente.

Glasbene sposobnosti in glasbeno znanje se med posamezniki v državah zahodnega sveta močno razlikujejo. Posamezniki se v prvi vrsti razlikujejo v naboru glasbenih vedenj, nato pa tudi v posedovani ravni strokovnosti za posamezno glasbeno vedenje. Glasbena vedenja lahko razumemo zelo široko – kot igranje inštrumenta, strokovno znanje pri poslušanju glasbe, sposobnost uporabe glasbe v različnih okoljih, komuniciranje o glasbi ipd.

Kljub temu da glasbenih sposobnosti ne moremo meriti le na podlagi pridobljenih sposobnosti (običajno preko formalne glasbene izobrazbe), kot so npr. glasbeno razumevanje, ocenjevanje, igranje instrumenta, improvizacija, smisel za ritem ali posluš, pa dolgo ni bilo na voljo testne baterije, ki bi lahko ocenila glasbene sposobnosti v splošni populaciji (Müllensiefen idr., 2013). Müllensiefen idr. (2014) so v ta namen razvili Goldsmithsovo lestvico glasbene sofisticiranosti (Goldsmiths Musical Sophistication Index – Gold-MSI). Baterija Gold-MSI je psihometrično orodje, ki meri glasbena stališča, vedenja in sposobnosti. Vključuje vprašalnik samoporočane glasbene sofisticiranosti in baterijo objektivnih testov s poslušanjem (angl. *objective listening tests*). Celotna baterija je primerna tako za formalno izobražene glasbenike kot tudi za osebe brez formalnega glasbenega znanja. Raziskovalci (Müllensiefen idr., 2013) glasbeno sofisticiranost definirajo kot psihometrični konstrukt, ki ga sestavljajo sposobnosti in dosežki vzdolž številnih medsebojno neodvisnih dimenzij, kot so zaznavanje in ustvarjanje glasbe, količina vaje, čustvena in funkcionalna uporaba glasbe ter ustvarjalnost, vsako dimenzijo pa lahko izmerimo na različnih podlestvicah.

Namen raziskovalnega projekta sta prevod in priredba (posameznih) testov baterije Gold-MSI (samooценjevalnega vprašalnika in testov poslušanja, za katere je znanih že dovolj psihometričnih podatkov). V nadaljevanju je cilj validirati prirejene vprašalnike na reprezentativnem slovenskem vzorcu zdravih odraslih oseb in tako priskrbeti psihometrično orodje za ocenjevanje glasbene sofisticiranosti, s katerim bi si v prihodnosti lahko pomagali pri kliničnem in raziskovalnem delu.

#### PILOTNA RAZISKAVA GLASBENE TERAPIJE PRI OSEBAH S PARKINSONOVO BOLEZNIJO (PB)

Metode, ki uporabljajo glasbo in ritem, lahko bistveno izboljšajo širok spekter simptomov pri nevroloških in nenevroloških motnjah. Primer je Parkinsonova bolezen, ki se po svetu (Thaut in Hoemberg, 2014) pa tudi (nesistematično) v Sloveniji že zdravi s podobnimi metodami. V Sloveniji obstaja društvo Trepetlika, ki ponuja plesne delavnice za osebe z zgodnjo stopnjo razvoja Parkinsonove bolezni, po drugi strani pa tudi delovni terapevti ponekod poročajo o

uporabi glasbe pri gibalni rehabilitaciji. Kerry Devlin idr. (2019) v preglednem članku poudarjajo, da so nedavne raziskave pokazale uporabnost glasbenih in ritmičnih intervencij za izboljšanje simptomov oseb s Parkinsonovo boleznijo, kot so prizadetost hoje in drugi motorični ter nemotorični simptomi.

Za komplementarno zdravljenje PB je uporabna predvsem nevrološka glasbena terapija (NMT). NMT je terapevtski pristop, ki vključuje glasbeno intervencijo pri osebah z različnimi nevrološkimi težavami (npr. diagnoza nevrološke bolezni, travmatska poškodba možganov, možganska kap). Uporablja se za izboljšanje senzorične, govorne in jezikovne, kognitivne ali motorične disfunkcije. Terapija temelji na nevroznanstvenih raziskavah o procesiranju in zaznavanju glasbe v možganih ter raziskavah o glasbi kot orodju za nevrorehabilitacijo neglasbenih možganskih in vedenjskih funkcij. Aktivno ali pasivno sodelovanje pri glasbenih aktivnostih stimulira številna področja možganov, ki v osnovi niso povezana z zaznavanjem glasbe, kot so npr. kognitivni, motorični in govorni centri. Glasbeno udejstvovanje pripomore k nevroplastičnosti in tako pozitivno vpliva na kvaliteto življenja ter celostno delovanje človeka. Za sodelovanje pri NMT niso potrebne vnaprej razvite glasbene sposobnosti (Thaut in Hoemberg, 2014).

Izboljšanje kognitivnih sposobnosti s pomočjo NMT vključuje pozornost, slušno zaznavanje, prostorsko zaznavanje, izvršilne funkcije in spomin. Izboljšanje govornih in jezikovnih sposobnosti s pomočjo NMT vključuje afazijo, fluentnost, prozodijo, apraksijo, vokalizacijo, koordinacijo, glasnost, dihalno in oralno motorično kontrolo, dihalno moč, disartrijo, artikulacijo, razumljivost in razumevanje. Govor in petje si delita nevronske omrežje, kar pomeni, da lahko z uporabo glasbe, predvsem petja, pozitivno vplivamo na mnoge govorne in jezikovne funkcije. Izboljšanje motoričnih spretnosti s pomočjo NMT vključuje izboljšano hojo prav tako pa tudi fino in grobo motoriko, vključno z močjo, vzdržljivostjo, ravnotežjem, razponom gibov, s koordinacijo in spretnostjo. Uporaba ritmičnih glasbenih odlomkov lahko pripomore k izboljšanju motoričnega nadzora (Thaut in Hoemberg, 2014). Simone D. Bella idr. (2018) navajajo, da so ritmične sposobnosti zelo razširjene v splošni populaciji. Večina ljudi lahko iz glasbe izlušči običajen ritem in z njim uskladi svoje gibe. Ritmične sposobnosti pogosto upadejo ob napredovanju PB (Bella idr., 2018). Calabrò (2019) ugotavlja, da lahko ritmična slušna stimulacija (RAS) nadomesti izgubo samodejnih in ritmičnih gibov. Avtorji raziskave navajajo, da je uporaba RAS med treningom hoje koristna zaradi preoblikovanja senzomotoričnih ritmov ter časovne povezljivosti. Hkrati RAS pripomore k obnovi notranjih sinhronizacijskih mehanizmov, ki ustvarjajo in nadzorujejo ritmično gibanje, s čimer se hoja izboljša, postane bolj tekoča. Če se RAS izvaja v znanem okolju s podporo negovalcev, je lahko trening hoje z glasbo, in posledično izboljšanje hoje, učinkovitejši. Tudi Simone D. Bella idr. (2018) poročajo o pozitivnih učinkih ritmičnih slušnih iztočnih ob hoji, kjer bolniki hodijo ob ritmičnih slušnih signalih, kot npr. metronom ali glasba. Učinki so vidni takoj,

v smislu večje dolžine in hitrosti koraka. Avtorji raziskave sicer poudarjajo, da se pri opazovanju učinkov ritmične stimulacije pojavljajo pomembne individualne razlike med bolniki, ki so lahko odvisne od ritmičnih sposobnosti. Da bi v čim večji meri zadostili razlikam med bolniki, avtorji predlagajo individualiziran pristop k ritmičnim slušnim iztočnicam z glasbo, pri čemer bi lahko uspešno optimizirali ritmične slušne iztočnice z uporabo mobilnih tehnologij (npr. namenske aplikacije ali igre). Elinor C. Harrison idr. (2017) so ugotovili, da hoje ne izboljša le zunanja ritmična slušna stimulacija, ampak tudi petje v različnih tempih. V nadaljnji raziskavi (Harrison idr., 2019) so ugotovili, da tudi tiho/mentalno petje izboljša motorično zmogljivost starejših odraslih oseb in ljudi s PB.

V Sloveniji trenutno še nismo zaznali večjih raziskav, ki bi preučevale vpliv glasbenih intervencij na PB. Po drugi strani je iz zgornjega pregleda razvidno, da lahko glasbo v zdravljenje uvedemo na različne načine in pridobimo različne pozitivne učinke, tudi glede na individualne razlike. V skladu s tem je cilj naše pilotne raziskave ugotoviti, kakšni so možganski mehanizmi odziva na različne glasbene intervencije ter katera od vrst glasbene stimulacije najbolj ustreza bolnikom s PB v različnih stadijih bolezni.

## ZAKLJUČEK

V okviru projekta B-AIR smo se vprašali, kako vzpostaviti glasbo kot pomemben dejavnik v slovenskem zdravstvenem sistemu. Pilotna raziskava med glasbeno aktivnimi zdravniki je potrebo po večji pozornosti glasbi potrdila, saj je pokazala primanjkljaj znanja in sistematičnega izobraževanja o pozitivnih učinkih glasbe. Raziskava je tudi usmerila naše nadaljnje cilje: poglobitno je, da iniciative ne izhajajo le iz literature, ampak iz potreb in možnosti, ki jih vidijo zdravstveni delavci. Glasbeno aktivni zdravniki so izrazili željo po več raziskavah o vplivu glasbe, zato smo se usmerili v prevod in validacijo psihometričnega orodja za ocenjevanje glasbenih spretnosti, kar bo omogočalo večjo dostopnost uvajanja glasbe v raziskave. Poleg tega so bili zdravniki, ki so izpolnili vprašalnik, mnenja, da bi pri uvajanju glasbe potrebovali poskusno obdobje. S pilotno raziskavo različnih glasbenih terapij za osebe s Parkinsonovo boleznijo želimo ta vidik nasloviti na dva načina: omogočiti želimo poizkus glasbene terapije in poizkus raziskovanja vpliva glasbene terapije na bolnike ter tako raziskovanje terapije kot terapijo samo približati medicinski stroki. Kot poročajo Breanna A. Polascik idr. (2020), sta za sprejemanje glasbenih intervencij potrebna čas in izobraževanje. Prav to želimo omogočiti s postopnim uvajanjem in z nadaljnjim obveščanjem preko množičnih medijev ter v strokovnih krogih in upamo, da bo glasba v slovenskem zdravstvenem sistemu postopoma zavzela pomembnejšo vlogo.

*Viri in literatura*

- Babikian, T., Zeltzer, L., Tachdjian, V., Henry, L., Javanfard, E., Tucci, L., Goodarzi, M., in Tachdjian, R. (2013). Music as medicine: A review and historical perspective. *Alternative and Complementary Therapies*, 19(5), 251–254.
- Blood, A. J., in Zatorre, R. J. (2001). Intensely pleasurable responses to music correlate with activity in brain regions implicated in reward and emotion. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 98(20), 11818–11823.
- Bella, S. D., Dotov, D., Bardy, B., in de Cock, V. C. (2018). Individualization of music-based rhythmic auditory cueing in Parkinson's disease. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1423(1), 308–317.
- Calabrò, R. S., Naro, A., Filoni, S., Pullia, M., Billeri, L., Tomasello, P., Portaro, S., Di Lorenzo, G., Tomaino, C., in Bramanti, P. (2019). Walking to your right music: A randomized controlled trial on the novel use of treadmill plus music in Parkinson's disease. *Journal of neuroengineering and rehabilitation*, 16(1), 1–14.
- De la Torre-Luque, A., Diaz-Piedra, C., in Buela-Casal, G. (2017). Effects of preferred relaxing music after acute stress exposure: A randomized controlled trial. *Psychology of Music*, 45(6), 795–813.
- Devlin, K., Alshaiikh, J. T., in Pantelyat, A. (2019). Music therapy and music-based interventions for movement disorders. *Current Neurology and Neuroscience Reports*, 19(11), 83.
- Dimopoulos-Bick, T., Clowes, K. E., Conciatore, K., Haertsch, M., Verma, R., in Levesque, J. F. (2019). Barriers and facilitators to implementing playlists as a novel personalised music intervention in public healthcare settings in New South Wales, Australia. *Australian Journal of Primary Health*, 25(1), 31–36.
- Dingle, G. A., Sharman, L. S., Bauer, Z., Beckman, E., Broughton, M., Bunzli, E., Davidson, R., Draper, G., Fairley, S., Farrell, C., Flynn, L. M., Gomersall, S., Hong, M., Larwood, J., Lee, C., Lee, J., Nitschinsk, L., Peluso, N., Reedman, S. E., ... Wright, O. R. L. (2021). How do music activities affect health and well-being? A scoping review of studies examining psychosocial mechanisms. *Frontiers in Psychology*, 8(12), 713818.
- Galińska, E. (2015). Music therapy in neurological rehabilitation settings. *Psychiatria Polska*, 49(4), 835–846.
- Hargreaves, D. J., Hargreaves, J. J., in North, A. C. (2012). Imagination and creativity in music listening. V D. Hargreaves, D. Miell in Raymond MacDonald (ur.), *Musical imaginations: Multidisciplinary perspectives on creativity, performance and perception* (str. 156–172). Oxford University Press.

- Harrison, E. C., Horin, A. P., in Earhart, G. M. (2019). Mental singing reduces gait variability more than music listening for healthy older adults and people with Parkinson disease. *Journal of Neurologic Physical Therapy*, 43(4), 204–211.
- Harrison, E. C., McNeely, M. E., in Earhart, G. M. (2017). The feasibility of singing to improve gait in Parkinson disease. *Gait & Posture*, 53, 224–229.
- Martin, P. K., Schroeder, R. W., Smith, J. M., in Jones, B. (2016). The ROTH project-music and memory: Surveying the observed benefits of personalized music in individuals with diagnosed or suspected dementia. *Alzheimer's & Dementia*, 12(7), P988.
- Molnar-Szakacs, I., Assuied, V. G., in Overy, K. (2012). Shared affective motion experience (SAME) and creative, interactive music therapy. V D. Hargreaves, D. Meill, R. MacDonald (ur.), *Musical imaginations: Multidisciplinary perspectives on creativity, performance and perception* (str. 313–330). Oxford University Press.
- Müllensiefen, D., Gingras, B., Musil, J., in Stewart, L. (2014). The musicality of non-musicians: An index for assessing musical sophistication in the general population. *PLoS One*, 9(2), e89642.
- Müllensiefen, D., Gingras, B., Stewart, L., in Musil, J. J. (2013). *Goldsmiths musical sophistication index (Gold-MSI) vr.0: Technical report and documentation revision 0.3*. University of London.
- Park, S., Williams, R. A., in Lee, D. (2016). Effect of preferred music on agitation after traumatic brain injury. *Western journal of nursing research*, 38(4), 394–410.
- Polascik, B. A., Tan, D. J. A., Raghunathan, K., Kee, H. M., Lee, A., Sng, B. L., in Belden, C. M. (2021). Acceptability and feasibility of perioperative music listening: A rapid qualitative inquiry approach. *Journal of Music Therapy*, 58(1), 43–69.
- Rahman Ullah, P., in Khan, A. U. (2017). Role of FM radio in education: A case study of fm radio in peshawar. *Journal of Social Sciences and Humanity Studies*, 3(3), 9–16.
- Schaefer, R. S., Desain, P., in Farquhar, J. (2013). Shared processing of perception and imagery of music in decomposed EEG. *Neuroimage*, 70, 317–326.
- Sung, H. C., Chang, A. M., in Lee, W. L. (2010). A preferred music listening intervention to reduce anxiety in older adults with dementia in nursing homes. *Journal of clinical nursing*, 19(7–8), 1056–1064.
- Thaut, M. H. (2021). Advances in the role of music in neurorehabilitation: Addressing critical gaps in clinical applications. *NeuroRehabilitation*, 48(2), 153–153.
- Thaut, M., in Hoemberg, V. (ur.). (2014). *Handbook of neurologic music therapy*. Oxford University Press.

- Vines, B. W. (2012). Recreating speech through singing for stroke patients with non-fluent aphasia. V D. Hargreaves, D. Meill in R. MacDonald (ur.), *Musical imaginations: Multidisciplinary perspectives on creativity, performance, and perceptions* (str. 296–312). Oxford University Press.
- Wu, J., Zhang, J., Liu, C., Liu, D., Ding, X., in Zhou, C. (2012). Graph theoretical analysis of EEG functional connectivity during music perception. *Brain Research*, 1483, 71–81.

*Summary*

UDC 78:615.851.8

This project is based on the vast literature supporting the positive role that music can play in healthcare - combining rehabilitation effects on cognition, speech, movement and social aspects. Seeing that music is not part of standard medical practice in Slovenia, as part of the B-AIR project, we devised an action plan with aspirations to establish music as an important factor in the Slovenian healthcare system. Our first efforts have already been put into practice: we have prepared webinars and radio broadcasts (Zvočenja/Soundings), and introduced a hospital radio prototype for children at the Paediatric Clinic of the UMC Ljubljana. Further, a pilot study among musically active doctors was performed to assess the needs and prospects felt by the medical personnel regarding introducing music into their practice. The study confirmed our assumption - there is a lack of knowledge and systematic education about the positive effects of music. The findings also directed our future efforts. Musically active doctors expressed a desire for more research about the impact of music, so our first future goal is preparing the translation and validation of a psychometric tool for assessing musical skills, which will enable greater accessibility of music-related research. In addition, the doctors who completed the questionnaire also stressed that the change would require a trial period. Our second future goal is a pilot study of different music therapies for people with Parkinson's disease. With the study, we want to address the need for trial periods dually. We want to give a taste of music therapy and try to research the impact of music therapy on patients, thus bringing them closer to medical professionals. As B. Polascik and colleagues (2020) reported, acceptance of music interventions requires time and education. We want to make this possible through the gradual introduction and further spreading of awareness through mass media and in professional circles: discussing medical problems among musicians and continuing the creation of radio conversations, seminars and workshops for professionals in music and medicine. Through these efforts we hope that music will gradually take on a more important role in the Slovenian healthcare system.

# MUSIC THERAPY AS AN EARLY INTERVENTION IN COMMUNICATION DIFFICULTIES

GLASBENA TERAPIJA KOT ZGODNJA OBRAVNAVA  
PRI KOMUNIKACIJSKIH TEŽAVAH

---

KONSTANCA ZALAR

Univerza v Ljubljani, Pedagoška fakulteta  
konstanca.zalar@pef.uni-lj.si

KSENIJA BURIĆ

Music School Schola musica, Zagreb  
ksenija.buric@unicath.hr

*Abstract:* Various groups of people around the world benefit from music therapy treatments, and the area of communication difficulties is no exception. Thus, the purpose of this single case study was to examine the effects of music therapy as an early intervention based on structured and/or improvisational music therapy intervention with a three-year-old nonverbal child. The intervention process used relevant elements of Orff Music Therapy and elements of Nordoff-Robbins Creative Music Therapy. The Individualized Music Therapy Assessment Profile (IMTAP) scale was intended to measure the child's level of functioning in assessed targeted skill sets and to identify effective music therapy strategies. The results provided information about the nonverbal child's ability to respond better to the sound stimulus and develop better sound perception through musical communication. By improving auditory processing skills, the child achieved better outcomes in speech and language development.

*Keywords:* communication difficulties, expressive communication, IMTAP scale, music therapy in early intervention, receptive communication

*Izvleček:* Področje glasbene terapije med drugim sega tudi na področje komunikacijskih težav. Cilj pričujoče študije primera je bil tako prepoznati in opisati spremembe, ki so se zgodile pri triletnem neverbalnem otroku med glasbeno terapijo v zgodnji obravnavi, v kateri smo delovali po modelu Orffove glasbene terapije z vključenimi izbranimi elementi Nordoff-Robbinsove kreativne glasbene terapije. Za merjenje sprememb pri otroku smo uporabili tri področja lestvice IMTAP (Individualized Music Therapy Assessment Profile). Analiza podatkov je potrdila, da glasbenoterapevtska komunikacija v obliki petja, igranja na glasbila in raziskovanja zvokov zagotavlja ustvarjalen okvir za otrokove specifične izkušnje. Te se kažejo v izboljšanjem odzivanja na zvočne dražljaje in subtilnejšem zaznavanju zvoka v glasbeni komunikaciji, hkrati pa tudi v povečani sposobnosti slušnega procesiranja in vzdrževanja »tempa« pri razvoju govora ter jezika.

*Ključne besede:* komunikacijske težave, ekspresivna komunikacija, IMTAP, glasbena terapija v zgodnji obravnavi, receptivna komunikacija

## INTRODUCTION

Music has been used extensively throughout history as a healing force to alleviate illness, but it was not until more recently that the specific discipline of music therapy began to develop. Alvin (1975) explained it as the music used in a clear and purposeful manner in the treatment, rehabilitation, education, and training of children and adults with physical, mental, or emotional disorders. Other definitions for the broad field of music therapy include that of Glass (2020), which emphasises the use of music interventions to achieve individual, community, or collaborative goals within a therapeutic but cooperative relationship between a client and a therapist. Numerous disciplines of music therapy practice have emerged from theories of psychoanalysis (Bruscia, 1998; Bunt, 1994; Gross, 2020; Wigram et al., 2002). Jinah (2016, p. 3) defines them as 'a collection of models rooted in and derived from psychoanalysis'. Characteristically, they all seek to achieve a deeper understanding of the inner worlds of individuals and to see how they learn and experience the world around them. From this point of view, Stern's (1985) interaction theory is very important. He revised the psychoanalytic view of development and made a significant contribution to the field of developmental psychology based on empirically grounded research. His most noteworthy contribution is a coherent theory describing how the infant actively builds and develops his sense of self from birth on the basis of experience with actual interactions and events. Of particular interest is how it describes basic preverbal interaction, which contains many of the same elements as music. The correlation of musical elements and elements of communication such as tempo, rhythm, tone, phrasing, manner, pattern, and intensity are necessary for the child in order to decode and organise the sensory experience of interaction and then implement that experience into basic mental sets (Wigram et al., 2002). Stern (2000) cites this compatibility as key to understanding the process that takes place during music therapy. His theory seems to support the view that interaction, communication, and music are fundamentally made up of the same elements. This, therefore, supports the assumption that musical improvisation and music listening can reflect and activate relational patterns and the associated sense of self.

Improvisation and creativity are also of the utmost importance in Orff Music Therapy (hereinafter OMT). These occur as a form of exploring, inventing, and organising musical material in spontaneous play (Bruscia, 1987). The idea of Orff Schulwerk has been varied and applied to the realm of therapy. Gertrud Orff developed Orff Music Therapy OMT and established the theoretical foundations in practical work with children. The emphasis of OMT is therefore on the development of children's social and communicative competencies in order to strengthen their self-concept, not to teach them music (Voigt, 2013). Speech as a rhythmic-sound quality element is treated on the



same basis as in the Orff Schulwerk and is used in two ways: as a rhythmic sequence and/or as a meditative condition – phonetic sound is more important than semantics (Orff, 1980). The therapist can use consonants and vowels, the musical elements of language, to create a fascinating acoustic-linguistic atmosphere that captures the child's attention (Orff 1980, 1989) and elicits a response from the child. The musical setting in a friendly music therapy environment provides the child with the opportunity to communicate in his or her unique way.

Along with OMT, the Nordoff-Robbins model of Creative Music Therapy is one of the best-known improvisational models of music therapy. In their approach, Nordoff and Robbins (1965, 1971, 2007) start from the idea of how every human being responds to music. This idea was particularly important in their work with multiply disabled children, whom they believed had the capacity to respond to music despite their complex difficulties (ibid.). The therapeutic goals are related to the humanistic concept, that is, the pursuit of self-actualisation, the possibility of experiencing peak moments, and the development of specific creative abilities through expression and communication through music. The relationship with the child is based on an emotionally warm, supportive approach that accepts the child as he or she is. An unobtrusive approach is required that acknowledges, reflects, and respects the child's feelings in order to allow the child maximum independence. The therapist's role is to guide the child and facilitate the child's performance of goal-directed activities (Wigram et al., 2002).

In addition to the models of music therapy described above, there is also a whole range of research (Fiveash, 2021; Flor & Hodges, 2006; Hakvoort & Tönjes, 2022; Hodijah & Kurniawati, 2021; Johns, 2018; Kirby et al., 2022; Papousek, 1992; Stern, 2004) that shows that the role of music in the development of a child's self-awareness and ability to share experiences with others is defined as communicative musicality within the psychobiological and developmental psychological theory of interaction. They also demonstrate the brain's responsiveness to music, in which neurologists describe the establishment of a balance between the right and left hemispheres of the brain through various musical activities (Wigram et al., 2002). In early intervention, brain plasticity refers to the brain's ability to adapt and reorganise very easily (Flohr & Hodges, 2006). We link this fact to an early intervention that takes into account the fact that the central nervous system is more flexible during maturation. Thus, children under the age of six benefit from early intervention at this stage and have a better chance of reaching their potential. Environmental factors and social responses have a significant impact on child development (Gutierrez-Jiménez & Franco, 2018; Klein & Gilkerson, 2003). Therefore, the use of musical elements could be of great importance in communicating with non-verbal children who, without the obvious communication tools that most of us use, need to learn other methods to express themselves. Because delayed speech

development is an important indicator of potential later problems in the cognitive and social-emotional domains, and thus of learning disabilities (Gross et al., 2010), it is necessary to begin intervention as early as possible. Here, music therapists must be able to provide supportive communication so that these children can express their feelings and thoughts through music. The role of the music therapist in a team of specialists working in a transdisciplinary manner is necessary and becomes more important. Music therapy can improve the effectiveness of early intervention (Burić, 2020).

## METHODS

The purpose of this two-year single case study is to determine the effects of music therapy treatment as an early intervention on a three-year-old boy. The boy was referred for music therapy by his parents because of a speech and language delay and specific communication difficulties, to promote interaction and participation, build relationships, and activate speech and language development. Based on the information gathered by the parents and therapist during the intake process, it was determined that the domains of receptive communication/auditory processing, expressive communication, and musicality should be assessed.

Therefore, the purpose of this study was to measure the child's level of functioning in the assessed targeted skill sets and to observe the trend of the results in order to check the effectiveness of music therapy strategies.

Two research questions were set:

1. What changes were observed in the child's level of functioning in the three areas assessed?
2. What kind of applied music therapy strategies show the best trend of the results within the investigated domains?

The research method underlying the study was the descriptive and causal non-experimental method of scientific research (Creswell & Poth, 2018; Yin, 2017). It was based on the OMT model, using also the principles of Creative Music Therapy developed by Nordoff and Robbins (1977). Both emphasise the importance of providing a musical experience as a nonverbal tool between therapist and child.

## DATA GATHERING

The research data consists of those gathered from video records of the sessions and the results of the Individualized Music Therapy Assessment Profile (IM-TAP) scoring forms.

The IMTAP can be used as a treatment plan, as a tool to develop goals and objectives, as a means to address and assess target skill sets, as an indicator of overall functioning to provide a baseline for treatment, as a research method, and as a communication tool for parents and healthcare professionals. The IMTAP, published by Baxter et al. in 2007, was used to evaluate the entire two-year music therapy programme. To help understand the effects of music therapy on a child with speech and communication difficulties, changes on the IMTAP scale were examined in three domains: expressive communication (EC), receptive communication (RC), musicality (MUS). The scoring was based on the analysis of recorded sessions rated by two independent assessors using the IMTAP scale.

#### VARIABLES ON THE IMTAP SCALE

Variables were operationally defined using the IMTAP scale. Each of the domains consists of several subdomains. In addition to the fundamentals subdomain, there were several other subdomains that were scored. Some of the subdomains were not assessed (N/A) while the fundamentals subdomain must be assessed and cannot be marked as N/A. Consistent assessment of the skills on the fundamentals subdomain allows for continuity in scoring over time and through the whole assessment process.

The domains and subdomains are as follows:

##### *Expressive communication*

- a. Fundamentals
- b. Non-vocal communication
- c. Vocalisations
- d. Spontaneous vocalisations
- e. Verbalisations
- f. Relational communication
- g. Vocal idiosyncrasies (N/A)

##### *Receptive communication/auditory perception*

- a. Fundamentals
- b. Direction following
- c. Musical changes
- d. Singing/vocalising
- e. Rhythm

*Musicality*

- a. Fundamentals
- b. Tempo
- c. Rhythm
- d. Dynamics
- e. Vocal
- f. Perfect and relative pitch (N/A)
- g. Creativity and development of musical ideas (N/A)
- h. Music reading (N/A)
- i. Accompaniment (N/A) (Baxter et al., 2007.)

## MUSIC THERAPY INTERVENTION

The entire music therapy (hereinafter MT) programme was carried out in 90 sessions. There were 18 sessions in each evaluated period, while music therapy as a systematic process involves three main components, which are assessment, treatment, and evaluation (Bruscia, 1998). Sessions were evaluated at five time-points: checkpoint assessment (CP-A) – assessment at the beginning of the music therapy programme; checkpoint 1 (CP-1) – the first session after 6 months to review the music therapy treatment and observe change trends; checkpoint 2 (CP-2) – after one year of music therapy treatment; checkpoint 3 (CP-3) – after one and a half years of the music therapy treatment; checkpoint evaluation (CP-E) – evaluation at the end of the study programme, after the two-year music therapy programme.

Sessions were held once a week in 30-minute individual sessions. The sessions always took place at the same time and with the same therapist in a safe and friendly environment, always in the same room where there was a piano and a guitar. The other musical instruments that the participant could choose from were kept in a cabinet but were still easily accessible. The room was large enough so that one could move around freely.

After filling out the IMTAP intake form, the first session was scored as a checkpoint assessment (CP-A). The MT treatment was further designed according to the child's needs and therapy goals. The main goal was to improve sound perception and to activate speech and language development. The next phase was an MT treatment based on an improvisational approach to stimulate the child's playfulness, spontaneity, interpersonal skills and sound production, while at the same time giving a flexible structure. There were three checkpoints during this phase. It was necessary to observe if the programme was going well and in a good direction and to observe the changes and the effectiveness of the treatment strategies. The last checkpoint evaluation (CP-E) was scored in the last session after the two-year programme. The data collect-

ed was based on the final score of all the changes achieved in each of the three evaluated domains.

The sessions themselves consisted of three parts: (a) singing and playing the welcome song on the guitar, (b) improvisational part - playing instruments: piano, drums, pentatonic glockenspiel, xylophone, or metallophone, (c) singing the goodbye song on the piano.

Boardmaker software was used to create the following images: Welcome, Playing, and Goodbye. These images guided the course of the music therapy sessions as they served as a form of visual support to facilitate orientation during the sessions. The pictures served to help the child recognise the order of activities. They were hung on the wall in a clearly visible place with Velcro fasteners.

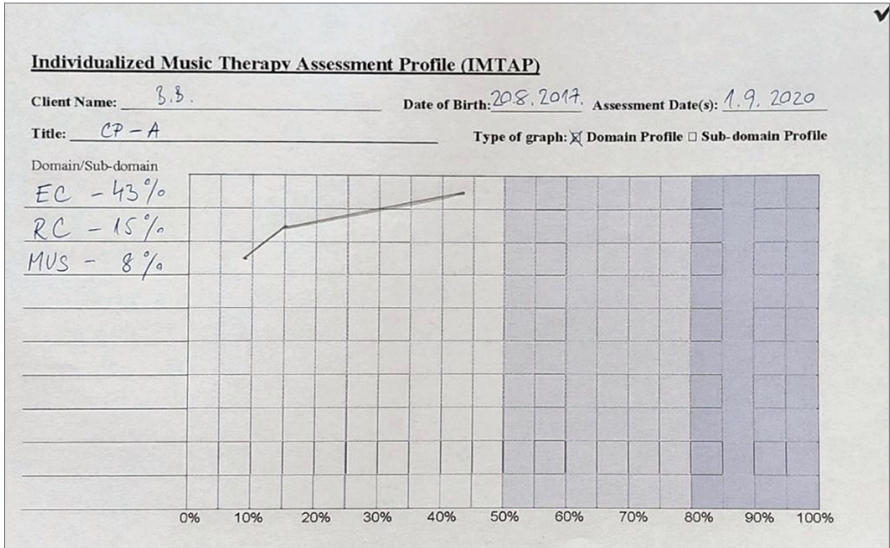
Throughout the MT programme, the music therapy sessions included certain games and play activities that were accompanied by music played by the therapist. The therapist was playing 'here and now' to establish a medium of communication with the child. The welcome song was always sung and played on the guitar. The instrument-playing part focused on improvisation, alternating between the following techniques: imitating, passing, leading, and matching. The therapist helped the child to improvise by stimulating the child's sound production and by presenting a musical theme upon which to base the improvisation by exploring rhythm, melody, tempo, and dynamics (Bruscia, 1996). At the end of each session, the therapist sang and played the goodbye song on the piano.

Before carrying out this research, the music therapist obtained permission and written consent from the parents. In this way, the ethical code was respected. The data relating to the child are only available to the therapist conducting the study.

#### DATA ANALYSIS

The data obtained in this study were collected and later analysed by scoring the consistency of demonstrating skill on evaluated items in each domain and subdomain as follows: N = never, R = rarely, below 50%, I = inconsistent, 50–79%, C = consistent, 80–100%. In each subdomain, there was a number next to the N, R, I, or C. The sum of these numbers resulted in a raw score. The first step was to calculate the raw score for each subdomain assessed. The next step was to divide the raw score by the total possible score for the subdomains to compute the final score for the subdomain. The total score for the domain was the sum of all subdomain scores divided by the total possible final score for each domain. On the IMTAP scale, the client's results are presented in percentages, based on the responses on the evaluation form. The best possible result would be 100%.

**Figure 1**  
*Example of the domain profile graph, Checkpoint assessment (CP-A)*



**Figure 2**  
*Example of the domain profile graph, Checkpoint evaluation (CP-E)*

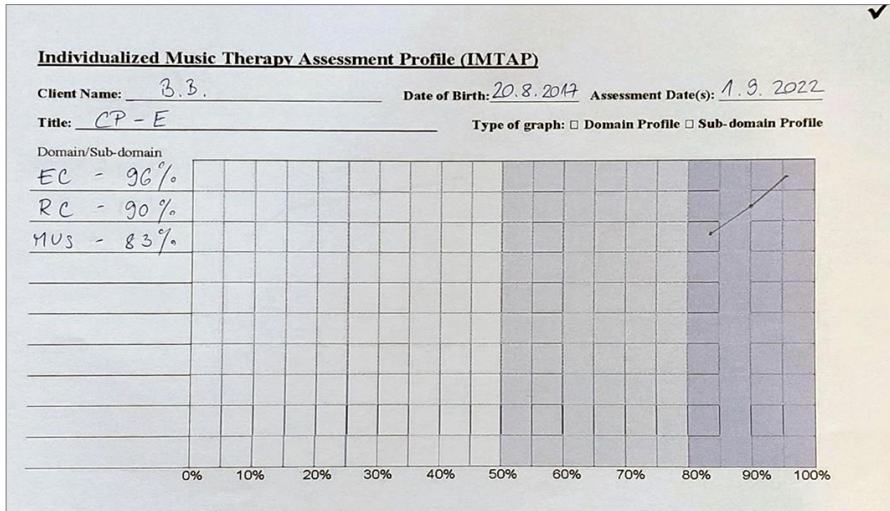


Figure 1 and Figure 2 above show an example of the domain profile IMTAP graph. It provides a clear, visual representation of assessed domains and profiles the client's level of functioning. The graph is shaded for ease of viewing

trends in scoring. The darkest shaded area shows the highest functioning level scores, while the non-shaded area shows the lowest functioning level scores. In addition to the client's name, date of birth, and assessment date, there is also a title for the graph. In the column Domain / Sub-Domain, the therapist can list the domains which were assessed. To the right of each domain, a mark should be placed in the approximate position corresponding to the score for the domain. The average score for each domain is expressed as a percentage.

## RESULTS

### *Changes on the IMTAP in the Investigated Domains during the Music Therapy Programme*

After completing the IMTAP intake with parents, the pinpoint assessment domains and the plan for the MT programme were created. The IMTAP domain scoring forms were used to collect data on three domains: expressive communication (EC), receptive communication (RC), and musicality (MUS). Consistent assessment of certain skills allows for continuity in scoring over time and during the assessment period.

**Table 1**

*The average values for the three domains in five checkpoints.*

	CP-A	CP-1	CP-2	CP-3	CP-E
EC	43%	44%	48%	73%	96%
RC	15%	28%	60%	75%	90%
MUS	8%	25%	55%	67%	83%

Legend: EC – expressive communication, RC – receptive communication, MUS – musicality, CP-A – assessment at the beginning of the music therapy programme, CP-1 – checkpoint after six months of MT treatment, CP-2 – checkpoint after one year of MT treatment, CP-3 – checkpoint after one and a half years of MT treatment, CP-E – evaluation after two years of MT treatment

The total scoring of expressive communication ranged from 43% to 96%, receptive communication from 15% to 90%, and musicality ranged from 8% to 83%.

According to Table 1, the client's performance on the expressive communication domain in the IMTAP grading system area was C = consistent 80–

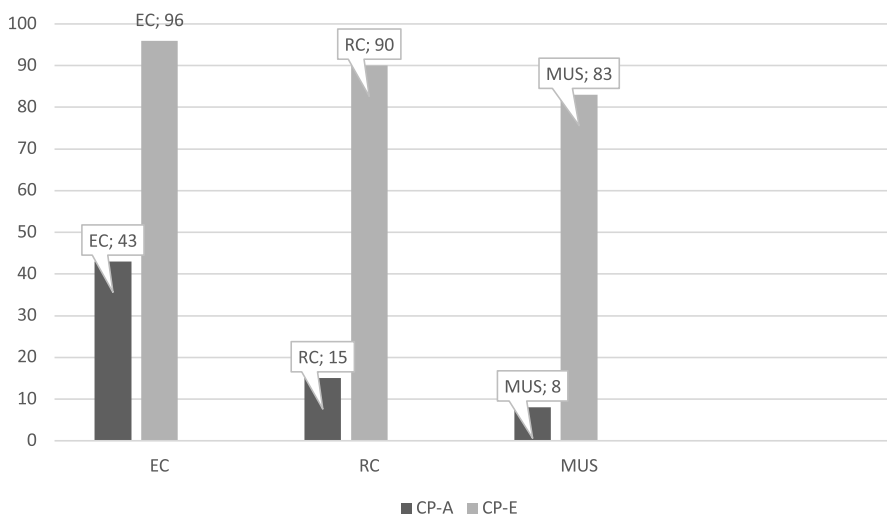
100% only once; it was assessed once as I = inconsistent 50–79%, and three times as R = rarely, below 50%. The range of the lowest and highest answers in total scoring is 53%.

The client's performance on the receptive communication domain in the IMTAP grading system area was C = consistent 80–100% only once; it was assessed two times as I = inconsistent 50–79%, and two times as R = rarely, below 50%. The range of the lowest and highest answers in total scoring is 75%.

The client's performance on the musicality domain in the IMTAP grading system area was C = consistent 80–100% only once; it was assessed two times as I = inconsistent 50–79%, and two times as R = rarely, below 50%. The range of the lowest and highest answers in total scoring is 75%.

### Chart 1

*Comparison of the assessment at the beginning of the MT programme (CP-A) and the final evaluation after two years (CP-E) of the MT programme*



Legend: EC – expressive communication, RC – receptive communication, MUS – musicality, CP-A – assessment at the beginning of the music therapy programme, CP-E – evaluation after two years of MT treatment

Chart 1 shows that the participant had the lowest level of functionality in the musicality (MUS) domain and middle in the receptive communication (RC) domain, while the expressive communication (EC) domain had the highest starting checkpoint (CP-A).

At the end of the two-year MT programme, changes in all three domains are prominent. The greatest change occurred in the receptive communication (RC) domain and a significant change occurred in the musicality (MUS) do-



main. It can also be seen from Chart 1 that the difference between the values on each domain was bigger at the beginning of the MT programme but had reduced by the end of the MT programme.

## DISCUSSION

The importance of encouraging pre-language and early language communication is being increasingly recognised. It is important to use a natural setting with the goal of creating preconditions for speech and language development (Ljubešić, 2012) and supporting communication skills. The music therapist, therefore, uses a wide variety of music in therapy sessions to stimulate language and communication development and to observe a child's response to music. The music therapist primarily uses live music, so that variations can be made even within a single song if that will provide the optimum opportunity for the child to make progress on his or her goals (King, 2004). Improvisation is the starting point for music playing in a music therapy setting. The use of vocal sounds as well as playing instruments in a different way allows for greater freedom of expression and exploration (Katušić & Burić, 2021). Our goal was to follow up on the child's level of functioning and to examine the effectiveness of music therapy on a child with communication and speech and language development difficulties.

Using the IMTAP scale, the following changes were tracked for the three domains studied: expressive communication (EC), receptive communication (RC) and musicality (MUS). The values in each domain increased by the end of the MT programme. This means that the child improved significantly during the two-year programme and that the distribution of results at the end of the MT programme was smaller, i.e. the child's values of results became more similar.

A change of 75% occurred in the domains of receptive communication (RC) and musicality (MUS), considering the increase in values from the beginning to the end of the MT programme, while a change of 53% was observed in the domain of expressive communication (EC). This can be explained by the ability of music to activate the need for communication in a pleasing and non-threatening way. It also refers to the internal reactions which have an outward expression in the form of facial expressions, gestures, and vocalisation (Klein & Gilkerson, 2003). Music is not only a kind of language but also a kind of communication that leads to the establishment of relationships. Melodious speech, as well as singing, is one of the prerequisites for language acquisition (Furner & Stelzhammer-Reichardt, 2008). Verbal and nonverbal communication skills and their use during the MT sessions showed a big improvement as they were tested in the expressive communication (EC) domain. The reason for this may lie in the possibility of expressing and communicating through

improvisation; the child did so, and was able to improve his expressive communication. The child in this study showed better results in expressive communication, which includes eye contact, gesture, signs and signals, and facial expression, but he was not able to perceive and apprehend sounds around him for a long period. There was a significant lack of demonstrating an observable response to the sound. This phenomenon of showing better results in the domain of expressive communication compared to the results in the domain of receptive communication can be found in the explanation of the 'music child' (Nordoff & Robbins, 2007; Robbins & Robbins, 1996) and also in the chapter 'Perception' by Orff (1989), as both models have foundations in Stern's psychoanalytic theory.

In the beginning, the boy was a 'condition child', the child with limitation, deformed and incomplete, the child who lacked the inner capacity to communicate his self and state of self. The child's potential for development had not been released. In music therapy, which was the only intervention for the child, it is possible to reach the inherent, inborn musicality. Through musical activities, musical communication, and experience, the inner potential began to grow. Receptive communication developed because of the better response to the sound stimulus and better sound perception through musical communication. It can be assumed that the improvement in receptive communication was in correlation with the development of musicality. The musical-personal nucleus was activated, challenged and encouraged by the therapist and the child began to be open to experiencing himself, others and the whole world around him. It is the music child that answers the questions posed by music, and in doing so communicates the self (Robbins & Robbins, 1996). Perception, bodily movement and emotion as inner agitation are all intimately related (Orff, 1989) and each one affects and activates the other.

As a result of the research in music therapy, the therapist can highlight both benefits and needs for development of the IMTAP assessment tool. The other explanation for showing better results on the expressive communication domain compared to the results on the domain of receptive communication can be found by analysing the IMTAP scale. The results of the IMTAP scoring forms bring out interesting viewpoints concerning the applicability of the assessment tool to receptive communication functioning. A number of IMTAP skills are defined as cross-domain skills which appear in more than one domain. Cross-domain skills were on the domains of receptive communication and musicality. At the beginning of the MT programme, the boy did not use spontaneous vocalisation and was neither able to match the therapist's rhythm nor establish his own internal beat. During the first year of the programme the child failed to demonstrate awareness of changes in intensity, tempo, and dynamics. The first significant change occurred between checkpoint 1 and checkpoint 2 on both the musicality and receptive communication domains. As progress was made in the domain of musicality, the results also increased on the

receptive communication domain. The scale is not sensitive enough to record and differentiate skills significantly on the two aforementioned domains (Sallokivi, 2012). To improve music therapy as a profession, we need more assessment tools with greater sensitivity to ensure more credibility with other professions and service users (Lindahl Jacobsen, 2018).

Nevertheless, according to the obtained results, as the child gained the new possibility of sharing musical experiences, he became more sensitive to sound stimulation, and he was better able to respond to the changes in tempo and dynamics. At the end of the MT programme the child made progress in maintaining 'tempo' and showed joy in singing and improvising. This can be interpreted as meaning that the intervention also influenced the development of musical skills. Although during the music therapy, treatment changes in the musicality domain were not expected, they still happened. The achieved success emerged as personal qualities, such as patience, initiative, and satisfaction of the child, rather than the development of musical skills (Furner et al., 2008; Orff, 1989).

The skills assessed on the expressive communication domain showed better results because the boy was able to articulate his needs in both nonverbal and, later, verbal communication and did not demonstrate any anxiety when involved in direct interaction with the therapist. The plasticity of the human brain and understanding the principles and methods of developmental neurobiology enable early intervention. The impact of the intervention depends on the possibility and the ability of the nervous system to change and adapt as a result of the acquired experiences. A fundamental feature of the entire growth and development of the brain is a continuous reorganisation of the temporary forms of structural and functional organisation, characteristic for certain developmental stages. Certain children's nervous systems change earlier than others, so it is on an individual level whose nervous system will include changes based on experience and how much time it will take to happen. The brain can reorganise itself in response to positive experiences. This kind of positive experience results in concrete changes in the nervous system as well as in behaviour (Nelson, 2003).

The fundamental characteristic of the brain's growth and development is the continuous reorganisation of its temporary structural and functional organisation according to the development stage (Šimić et al., 2022). We assume that there are areas in which a certain amount of time is necessary for the effects of the MT treatment to become visible. The results achieved indicate certain positive shifts which took place slowly but constantly during the MT programme. Keeping all these facts in mind it is possible to explain how, after a two-year programme, the child became more vocally active, more spontaneous, more creative in expression and developed speech acquisition. Improvisation as an original means of expression and communication supports the development of children with communication difficulties (Bang, 2008). Im-

provisation as a form of music therapy offers the possibility of free expression within a firm framework, as the therapist offers a form of unforced dialogue and spontaneous communication.

## CONCLUSION

These results support the potential of improvisational music therapy as a part of early intervention for young children with communication difficulties and emphasise the significance of incorporating diverse music therapy techniques to tailor interventions to individual needs. A music therapist uses music as a tool in promoting the creation and establishment of relationships, and for the development of communication, socio-emotional and cognitive skills. Music motivates and encourages young children to create their own expression. Through Orff Music Therapy and elements of Creative Music Therapy, children with speech, language and communication difficulties are given the opportunity to gain experience with musical structures. Making improvisational music as a non-verbal tool, it is possible to help the child develop his or her own self and create his or her own expression. We place special emphasis on the vital sense of individuality and pride in recognised accomplishments that can grow in interaction with appreciative music therapists. The natural responsiveness to music can lead to the acquisition of other skills and knowledge, including speech and language. The positive effects of music have been discussed by many researchers, but there is still a dearth of publications describing music therapy in early intervention. In the context of early intervention, it is necessary to conduct further research with a larger number of young children to investigate the optimal models and techniques of music therapy treatment and its duration, and to develop and establish scales as assessment tools for individual development.

## References

- Alvin, J. (1975). *Music therapy*. Basic Books.
- Bang, C. (2008). A world of sound and music: Music therapy and musical speech therapy with deaf, hearing impaired and multi-handicapped children. In S. Salmon (Ed.), *Hearing, feeling, playing: Music and movement of hard-of-hearing and deaf children* (pp. 117–134). Reichert.
- Baxter, H. T., Berghofer, J. A., MacEwan, L., Nelson, J., Peters, K., & Roberts, P. (2007). *The individualized music therapy assessment profile*. Jessica Kingsley Publishers.
- Bruscia, K. (1987). *Improvisational models of music therapy*. Charles C. Thomas.

- Bruscia, K. (1996). The fundamentals of music therapy practice. In K. Bruscia (Ed.), *Case studies in music therapy* (pp. 5–13). Barcelona Publishers.
- Bruscia, K. (1998). *The dynamics of music psychotherapy*. Barcelona Publishers.
- Bunt, L. (1994). *Music therapy: An art beyond words*. Routledge.
- Burić, K. (2020). The effect of music therapy on young children with communication difficulties. In J. Žnidaršič (Ed.), *Interdisciplinary perspectives in music education* (pp. 249–273). Nova Science Publishers.
- Creswell, J. W., & Poth, C. N. (2018). *Qualitative inquiry and research design*. Sage.
- Fiveash, A., Bedoin, N., Gordon, R. L., & Tillmann, B. (2021). Processing rhythm in speech and music: Shared mechanisms and implications for developmental speech and language disorders. *Neuropsychology*, 35(8), 771–791.
- Flohr, J., & Hodges, D. A. (2006). Music and neuroscience. In R. Colwell (Ed.), *MENC handbook of musical cognition and development* (pp. 7–39). Oxford University Press.
- Furner, K., & Stelzhammer-Reichhardt, U. (2008). Music and language. In S. Salmon (Ed.), *Hearing, feeling, playing: Music and movement of hard-of-hearing and deaf children* (pp. 217–232). Reichert.
- Glass, Y. (2020). Music therapy in cut-time: The challenges of providing care in acute inpatient behavioral health. *Proceedings 16<sup>th</sup> World Conference of Music Therapy*, 16(2), 270–271. [https://issuu.com/presidentwfmt/docs/mtt\\_vol\\_16\\_n\\_\\_1](https://issuu.com/presidentwfmt/docs/mtt_vol_16_n__1)
- Gross, B. M. (2020). *Able-diverse music therapy: Toward a new model of disability and music therapy* [Unpublished doctoral dissertation]. Texas woman's University.
- Gross, W., Linden, U., & Ostermann, T. (2010). Effects of music therapy in the treatment of children with delayed speech development: Results of a pilot study. *BMC complementary and alternative medicine*, 10(39). <https://doi.org/10.1186/1472-6882-10-39>
- Gutierrez-Jimenéz, S., & Franco, V. (2018). Music therapy in early intervention: A family perspective. *Advances in Social Sciences Research Journal*, 5(4), 180–192.
- Hakvoort, L., & Tönjes, D. (2022). Music-mechanisms at the core of music therapy: Towards a format for a description of music therapy micro-interventions. *Nordic Journal of Music Therapy*, 32(1), 67–91.
- Hodijah, S., & Kurniawati, L. (2021). Teachers' understanding on music for early childhood. *Proceedings of the 5<sup>th</sup> International Conference on Early Childhood Education (ICECE 2020)*, 538, 159–162. <https://www.atlantis-press.com/proceedings/icece-20/125954481>
- Jinah, K. (2016). Psychodynamic music therapy. *Voices: A World Forum for Music Therapy*, 16(2). <https://doi.org/10.15845/voices.v16i2.882>

- Johns, U. T. (2018). Exploring musical dynamics in therapeutic interplay with children: A multi-layered method of microanalysis. *Nordic Journal of Music Therapy*, 27(3), 197–217.
- Katušić, A., & Burić, K. (2021). Music Therapy in educating children with developmental disabilities. *Croatian Journal of Education*, 23(1), 63–79.
- King, B. (2004). *Music Therapy*. Future Horizons.
- Kirby, L., Dahbi, M., Surrain, S., Rowe, M. L., & Luk, G. (2022). Music uses in preschool classrooms in the U.S.: A multiple-methods study. *Early Childhood Education Journal*, 51, 515–529.
- Klein, N. K., & Gilkerson, L. (2003). Personnel preparation for early childhood intervention programs. In J. P. Shonkoff & S. J. Meisels (Eds.), *Handbook of early childhood intervention* (pp. 454–483). Cambridge University Press.
- Lindahl Jacobsen, S., Waldon, E., & Gattino, G. (Eds.). (2018). *Music therapy assessment: Theory, research, and application*. Jessica Kingsley Publishers.
- Ljubešić, M. (2012). Early intervention for children with communication, language and speech difficulties. *Paediatrica Croatica*, 56, 202–206.
- Nelson, C. A. (2003). The neurobiological bases of early intervention. In J. P. Shonkoff & S. J. Meisels (Eds.), *Handbook of early childhood intervention* (pp. 204–227). Cambridge University Press.
- Nordoff, P., & Robbins, C. (1965). *Music therapy for handicapped children*. Rudolf Steiner Publications.
- Nordoff, P., & Robbins, C. (1971). *Therapy in music for handicapped children*. Gollancz.
- Nordoff, P., & Robbins, C. (1977). *Creative music therapy: Individualized treatment for the handicapped child*. John Day.
- Nordoff, P., & Robbins, C. (2007). *Creative music therapy*. Barcelona Publishers.
- Orff, G. (1980). *The Orff music therapy*. Schott.
- Orff, G. (1989). *Key concepts in the Orff music therapy*. Schott.
- Papousek, M. (1992). Early ontogeny of vocal communication in parent–infant interactions. In H. Papousek, U. Jurgens, & M. Papousek (Eds.), *Nonverbal vocal communication. Comparative and developmental approaches* (pp. 230–261). Cambridge University Press.
- Robbins, C. M., & Robbins, C. (1996). Self-communications in creative music therapy. In K. Bruscia (Ed.), *Case studies in music therapy* (pp. 5–13). Barcelona Publishers.
- Salokivi, M. (2012). *The individualized music therapy assessment profile as an initial assessment tool of social emotional functioning* [Unpublished master's thesis]. University of Jyväskylä.
- Stern, D. N. (1985). *The interpersonal world of the infant: A view from psychoanalysis and developmental psychology*. Basic Books.

- Stern, D. N. (2000). Putting time back into our consideration of infant experience: A microdiachronic view. *Infant Mental Health Journal*, 21(1/2), 21–28.
- Stern, D. N. (2004). *The present moment in psychotherapy and everyday life*. Norton.
- Šimić, G., Krsnik, Ž., Knezović, V., Kelović, Z., Lysholt Mathiasen, M., Junaković, A., Radoš, M., Mulc, D., Španić, E., Quattrocchio, G., Hall, V. J., Zaborszky, L., Vukšić, M., Olucha Bordonau, F., Kostović, I., Witter, M. P., & Hof, P. R. (2022). Prenatal development of the human entorhinal cortex. *Journal of Comparative Neurology*, 530(15), 2711–2748.
- Voigt, M. (2013). Orff music therapy: History, principles and further development. *Approaches: Music Therapy & Special Music Education*, 5(2), 97–105.
- Wigram, T., Pedersen, I. N., & Bonde, L. O. (2002). *A comprehensive guide to music therapy: Theory, clinical practice, research and training*. Jessica Kingsley Publishers.
- Yin, R. K. (2017). *Case study research and applications* (6th ed.). Sage.

#### Povzetek

UDK 615.851.8:78:376-056.264

Razvoj glasbene terapije posega med drugim tudi na področje komunikacijskih težav, saj se je v zadnjih desetletjih močno razširilo globlje poznavanje in zavedanje nebesednih možnosti sporazumevanja. Cilj pričujoče študije primera je bil prepoznati in opisati spremembe, ki so se zgodile pri triletnem neverbalnem otroku med glasbeno terapijo v zgodnji obravnavni. V dvoletnem procesu te obravnave smo delovali po modelu Orffove glasbene terapije z vključenimi izbranimi relevantnimi elementi Nordoff-Robbinsove kreativne glasbene terapije, ki obe v temeljita na prvinah Sternove psihoanalitične teorije. Za merjenje sprememb pri otroku smo uporabili lestvico IMTAP (Individualized Music Therapy Assessment Profile). Izmed desetih področij lestvice, opredeljenih za vrednotenje s strani terapevta načrtovanih strukturiranih kot tudi improvizacijskih glasbenoterapevtskih intervencij, smo uvedli in raziskali tri: področje receptivno komunikacijsko-slušnega zaznavanja, področje ekspresivne komunikacije in področje muzikalnosti. Ovrednotili smo jih v petih enakomerno razporejenih polletnih časovnih intervalih. Z analizo pridobljenih podatkov smo primerjali pojavnost ter dinamiko sprememb, ki so se zgodile na področju receptivne in ekspresivne komunikacije v korelaciji z otrokovo muzikalnostjo. Izidi so omogočili natančen vpogled v sposobnosti otroka, ki se je v času izvajanja zgodnje obravnave začel intenzivno odzivati skozi glasbeni jezik. Potrdili so, da komunikacija, ki se uporablja v glasbeni terapiji v obliki petja, igranja in raziskovanja zvokov, zagotavlja ustvarjalni okvir za specifične izkušnje, kot so sposobnosti pridobivanja elementov receptivne komunikacije in izboljšanje slušnega procesiranja. Prav tako so razložili, kako je neverbalni otrok poleg receptivnih komunikacijskih sposobnosti napredoval tudi v vzdrževanju tempa pri razvoju govora in jezika ter izražal ve-

selje do petja. Skozi celotno zgodnjo obravnavo neverbalnega otroka se je pri njegovem celostnem razvoju izkazala tudi pomembna vloga terapevta pri zagotavljanju podporne komunikacije in pri izbiri ustreznih kakovostnih terapevtskih strategij.



DEJAVNIKI GLASBENEGA POUČEVANJA V TRETJEM VZGOJNO-  
IZOBRAŽEVALNEM OBDOBJU OSNOVNE ŠOLE  
Z VIDIKA UČNIH STRATEGIJ  
*FACTORS INFLUENCING MUSIC TEACHING IN THE THIRD STAGE OF BASIC  
EDUCATION FROM THE PERSPECTIVE OF TEACHING STRATEGIES*

---

PETRA BRDNIK JUHART  
Univerza v Ljubljani, Pedagoška fakulteta  
petra.brdnik@pef.uni-lj.si

PETRA POVALEJ BRŽAN  
Univerza v Mariboru, Fakulteta za zdravstvene vede  
petra.povalej@um.si

BARBARA SICHERL KAFOL  
Univerza v Ljubljani, Pedagoška fakulteta  
barbara.sicherl@pef.uni-lj.si

*Izvleček:* V prispevku predstavljamo izsledke kvantitativne raziskave, v kateri smo preučevali dejavnike, ki pogojujejo strategije poučevanja glasbene umetnosti v tretjem vzgojno-izobraževalnem obdobju osnovne šole v Sloveniji. Podatke smo pridobili v okviru doktorske raziskave, in sicer z anketnim vprašalnikom, ki ga je izpolnilo 214 glasbenih pedagogov iz vseh statističnih regij Slovenije. Na podlagi analize rezultatov, ki izražajo stališča glasbenih pedagogov do dejavnikov glasbenega poučevanja, ugotavljamo, da so le-ti naklonjeni avtentičnemu načrtovanju pouka skozi glasbene dejavnosti izvajanja, ustvarjanja in poslušanja, kar opredeljujemo s prevladujočo odprto strategijo načrtovanja. Ob tem pa stališča glasbenih pedagogov do dejavnikov kurikularnih in didaktičnih podlag ter izvedbenih pogojev poučevanja kažejo na prevladujočo tradicionalno strategijo načrtovanja. Ugotovitve izpostavljajo kompleksno in soodvisno zastopanost dejavnikov glasbenega poučevanja v kontekstu kombinirane strategije načrtovanja. Izzivi za nadaljnje raziskave zato vključujejo preučitev prednosti in pomanjkljivosti tradicionalnih ter odprtih učnih strategij za kakovostno in avtentično glasbeno poučevanje, kar bi prispevalo k strokovnim podlagam za nadaljnjo kurikularno prenovu splošnega šolstva. V skladu z omejitvami izvedene kvantitativne raziskave bi bilo treba nadaljnje raziskave nadgraditi s kvalitativno spremljavo učnega procesa v neposredni praksi glasbenega poučevanja.

*Ključne besede:* glasbeni pedagog, glasbena umetnost, tretje vzgojno-izobraževano obdobje osnovne šole, strategije avtentičnega, kombiniranega in tradicionalnega načrtovanja, mladostniki

*Abstract:* The study presents the results of a quantitative research of the various factors influencing the strategies of teaching music in the third stage of basic education in Slovenia. The data were collected as part of a doctoral study by means of a questionnaire filled out by 214 music teachers from all statistical regions in Slovenia. Based on the analysis of the responses reflecting music teachers' views on various factors influencing music teaching, we conclude that they support authentic lesson planning through musical activities such as performing, listening, and creating, which can be defined with a predominantly open planning strategy. On the other hand, music teachers' views on curricular and didactic factors, as well as on conditions affecting lesson delivery, indicate a predominantly traditional planning strategy. The findings highlight the complex and interdependent representation of music teaching factors in the context of a mixed planning strategy. Challenges for further research therefore include examining the various strengths and weaknesses of both traditional and open planning strategies for high-quality and authentic music teaching, which could also contribute to the professional grounding of further curriculum reform in general education. Due to the limitations of quantitative research, further investigations should be complemented by qualitative observations of the learning process in music lessons.

*Keywords:* music teachers, music teaching, third level of basic education, authentic, mixed, and traditional planning strategies, adolescents

#### TEORETIČNA IZHODIŠČA

Glasbeno poučevanje se v mednarodnem in slovenskem kontekstu splošnega izobraževanja uresničuje na podlagi različnih strategij vzgojo-izobraževalnega procesa, ki vključujejo izhodišča za načrtovanje didaktičnih elementov pouka. Strnjeno jih lahko povzamemo kot strategije tradicionalnega, odprtega in kombiniranega modela.

*Tradicionalni model* načrtovanja določa učni načrt z natančno opredeljenimi didaktičnimi elementi (Blažič idr., 2003; Kroflič, 2002; Marentič Požarnik, 2020, Štefanc, 2005; 2021; Valenčič Zuljan in Kalin, 2020), ki predstavljajo izhodišče načrtovanja in izvedbe učnega procesa. Natančno načrtovanje učnega procesa, z jasno opredeljenimi učnimi cilji, metodami, vsebinami in ostalimi didaktičnimi elementi odraža značilnosti učnosovnega in učnociljnega načrtovanja pouka, v katerem ima učitelj močan nadzor nad njegovo izpeljavo (Kroflič, 2002; Peklaj idr., 2009). Kritike tradicionalnega modela zato opozarjajo na preobremenjenost učnih načrtov, previsoke standarde znanj in njihovo merljivost na račun zapostavljanja vzgojno-izobraževalnega procesa (Kroflič, 2002; Štefanc, 2005; 2021).

*Odprti model* načrtovanja, za razliko od tradicionalnega, temelji na ustvarjalni in dejavni izpeljavi učnega procesa ter omogoča celostno učenje (Blažič idr., 2003; Valenčič Zuljan in Kalin, 2020). Izpostavljene so didaktične strategije, ki omogočajo večjo aktivnost učenca in sodelovalno delo, pri čemer je

učitelj v vlogi koordinatorja, ki upošteva iniciative učencev pri uresničevanju didaktičnih elementov pouka (Blažič idr., 2003). Odprti model omogoča uresničevanje dejavnosti in vsebin, ki jih učenci doživljajo kot osebno pomembne in so v skladu z njihovimi interesi, potrebami in motivacijo. Milena Valenčič Zuljan in Jana Kalin (2020, str. 121) tudi izpostavljata, da je odprti model ustrežnejši »za usvajanje kompleksnejših in bolj ustvarjalnih vsebin«. Odprti model izhaja iz vrednot vzgojno-izobraževalnega procesa, zato sovпада s procesno-razvojnimi načrtovanjem (Kroflič, 1992; 2002).

Prožno razmerje med elementi tradicionalnega in odprtega modela omogoča *kombinirani model* poučevanja ter učenja (Philpott in Wright, 2018), ki vzpostavlja fleksibilen odnos med dejavniki učnega procesa. Kombiniran model, poleg didaktičnih elementov, ki so natančneje opredeljeni, dopušča tudi avtonomijo pri razporejanju časa, metod, oblik in drugih didaktičnih elementov poučevanja. Vrsta avtorjev (Osborne, 1996; Peklaj idr., 2009; Sešek, 2006; Štefanc, 2005; 2021; Valenčič Zuljan in Kalin, 2020) zato izpostavlja prednosti dopolnjevanja in povezovanja odprtih ter tradicionalnih didaktičnih strategij. Čeprav ima model vrsto prednosti, pa pri njegovem uresničevanju lahko nastopijo tudi težave, še posebej v primerih, ko učitelji, zaradi slabe strokovne usposobljenosti, niso dorasli avtonomnemu načrtovanju pouka (Brdnik Juhart in Sicherl Kafol, 2021).

Navedene kurikularne strategije opredeljujejo tudi načrtovanje glasbenega pouka, ki se v slovenskem prostoru, v skladu s procesno-razvojnimi in z učnoljnim načrtovanjem, ki ga predvideva učni načrt (Ministrstvo za šolstvo in šport in Zavod Republike Slovenije za šolstvo, 2011), uresničuje skozi didaktične elemente kompleksne in celostne glasbene vzgoje. Didaktičen koncept kompleksne glasbene vzgoje je utemeljila pionirka didaktike glasbe na Slovenskem, Breda Oblak. Inovativno vpeljavo procesno-ciljnega načrtovanja je avtorica preizkušala v eksperimentalnem pouku (od leta 1963/64 dalje), v katerega je vnašala avtentične pristope poučevanja in učenja. Koncept glasbenega pouka je tako vzporejala z »glasbeno kompozicijo, katere stavki so različne dejavnosti« (Oblak, 1995, str. 24). Njen prispevek k razvoju glasbene didaktike danes opredeljujemo kot »prvo načrtno in sistematično akcijsko raziskovanje pedagoške prakse učenja in poučevanja glasbe, s posebnim poudarkom na preizkušanju nove vsebinske zasnove in strukturiranosti učne ure« (Borota, 2017, str. 32).

V kontekstu avtentičnega poučevanja in učenja je izpostavljen učni proces, ki vzpostavlja večsmerno komunikacijo med vsemi udeleženci. Vloga učitelja je osredinjena na usmerjanje učnega procesa, v katerem so dejavni učenci, ki skozi avtentične pristope glasbenega izvajanja, ustvarjanja in poslušanja usvajajo glasbeni jezik ter zmožnosti celostnega učnega odzivanja. Procesno-razvojni pristop avtentičnega poučevanja, v katerem je izpostavljen pomen kakovosti učnega procesa (ne le njegovih učinkov tj. ciljev), poudarja fleksibilno zastopnost učnih strategij.

Navedene razsežnosti glasbenega pouka so v tretjem vzgojno-izobraževalnem obdobju osnovne šole (v nadaljevanju 3. VIO OŠ) povezane s poučevanjem učencev v razvojnem obdobju zgodnje adolescence (t. i. mladostništva), ki sega od prvih pubertetnih sprememb do okvirno 14. leta starosti (Braconnier, 2001; Tomazo-Ravnik, 2020; Zupančič, 2020b). V tem obdobju se odvija proces postopnega psihofizičnega dozorevanja, ki vključuje spoznavno, čustveno, socialno in moralno dozorevanje (Siegel, 2014; Thomas, 2016; Zupančič, 2020a; 2020b; 2020c; Zupančič in Svetina, 2020a; 2020b). Razvojne spremembe na spoznavnem in čustvenem področju so pogosto povezane tudi s porastom čustvenosti ter z menjavanjem razpoloženja (Erikson, 2014; Marentič Požarnik, 2020; McClellan, 2017; Siegel, 2014, Škerl, 1994; Zupančič, 2020a), pri čemer je glasba lahko v oporo in pomoč. Glasba namreč zadovoljuje čustvene potrebe mladostnikov (Bosacki in O'Neill, 2015; Bucura, 2019; Laiho, 2004; Saarikallio in Erkkilä, 2007; Stewart Rose in Countryman, 2021) in jim omogoča vzpostavljanje medosebnih odnosov (North idr., 2000) ter pozitivne interakcije (Sangiorgio, 2016).

#### PROBLEM IN CILJI RAZISKAVE

Kakovostno uresničevanje glasbenega poučevanja je pogojeno z vrsto dejavnikov, ki poleg strategij načrtovanja, usposobljenosti učiteljev, razvojnih specifik učencev itd., vključujejo tudi mesto in vlogo umetnostnih predmetov v družbenem kontekstu. Raziskave v slovenskem (Kroflič idr., 2022) in mednarodnem (Bamford, 2006; Campbell idr., 2007; Education, Audiovisual and Culture Executive Agency, 2009; McPherson in O'Neill, 2010) prostoru namreč kažejo na nižji status umetnostnih predmetov v primerjavi s predmeti, ki so v družbi pomembnejši za ekonomski ali akademski uspeh. Problematika neustreznega statusa umetnostnih predmetov je prisotna tudi v mednarodnem okolju neevropskih držav, kjer so pogosti primeri pomanjkljivo izpeljanega glasbenega pouka (Brdnik Juhart in Sicherl Kafol, 2021) in neustreznih kurikularnih podlag (Martinović Bogojević, 2021). Tudi v slovenskem okolju ugotavljamo, da se vzgojno-izobraževalno delo v vrtcih in šolah od umetnostnih področij vedno bolj preusmerja v neustvarjalno ter nekritično uporabo tehnologije. Avtorji (Kroflič idr., 2022, str. 7) zato izpostavljajo, da »je v vrtcih in šolah začel prevladovati tehnični jezik, techne, nad poetskim, poiesis«.

V skladu z navedeno problematiko smo v raziskavi preučevali stališča glasbenih pedagogov, ki poučujejo glasbeno umetnost (v nadaljevanju GUM) v 3. VIO OŠ do dejavnikov, ki opredeljujejo načrtovanje in uresničevanje glasbenega pouka.

Skladno z navedenim ciljem raziskave smo zastavili sledeče raziskovalno vprašanje: Kakšna so stališča glasbenih pedagogov do dejavnikov glasbenega poučevanja GUM v 3. VIO OŠ z vidika učnih strategij?

Za doseganje ciljev raziskave smo oblikovali avtorski anketni vprašalnik za glasbene pedagoge, ki poučujejo GUM v 3. VIO OŠ. V raziskavo smo povabili vse osnovne šole v Sloveniji (454), v katerih poučuje okoli 400 učiteljev GUM, pri čemer natančno število ni znano.<sup>1</sup> Anketo je v celoti izpolnilo 214 anketirancev, kar je približno polovica vseh glasbenih pedagogov, ki poučujejo GUM v 3. VIO OŠ. Od tega je anketo izpolnilo 178 (83 %) žensk in 36 (16 %) moških, starih od 23 do 63 let ( $Me = 47$  (44; 50)). 214 anketirancev je poučevalo v 8. razredu, 212 pa v 7. in v 9. Učitelji, ki so imeli od enega do 43 let delovne dobe ( $Me = 20$  (18; 27)), so bili iz vseh statističnih regij Slovenije (gorenjska, goriška, koroška, jugovzhodna Slovenija, obalno-kraška, osrednjeslovenska, podravska, pomurska, posavska, primorsko-notranjska, savinjska in zasavska regija). Izračunana minimalna potrebna velikost vzorca, pri kateri velja 95-odstotna stopnja zaupanja in veljavna napaka manj kot 5 %, znaša 197 učiteljev, zaradi česar navedeni vzorec ocenjujemo kot reprezentativen.

Tako pri postopku pridobivanja kot pri postopku obdelave podatkov smo upoštevali temeljna načela kodeksa etike raziskovanja na področju družboslovja. Za potrebe analize kvantitativnih podatkov smo podatke analizirali s programskim orodjem IBM SPSS 27 na ravni deskriptivne in inferenčne statistike. Zaradi nenormalnosti porazdelitve numeričnih spremenljivk (predvsem pri vprašanjih z uporabo Likertove lestvice) smo kot mero centralnosti uporabili mediano in 95-odstotni interval zaupanja za mediano ( $Me$  (95 % IZ)). Nominalne spremenljivke smo opisali s frekvencami in z odstotki (% (N)). Razlike smo ugotavljali s pomočjo Friedmanovega testa za odvisne vzorce. Analiza *post hoc* z Wilcoxonovim testom predznačenih rangov je bila izvedena z Bonferronijevo korekcijo. Kot mejo statistične značilnosti smo uporabili  $p < 0,05$ . Normalnost porazdelitve numeričnih spremenljivk je bila ocenjena s pomočjo Shapiro-Wilkovega testa ter grafično s histogrami.

Zagotovljene so bile ustrezne merske karakteristike anketnega vprašalnika. Občutljivost je bila zagotovljena z uporabo večstopenjskih ocenjevalnih lestvic, objektivnost pa z natančno definiranimi vprašanji ter jasnim in nedvoumnim navodilom za izpolnjevanje. Velikost vzorca je temeljila na priporočilih (Polit in Beck, 2006), ki svetujejo vključitev šestih do desetih strokovnjakov v proces preverjanja vsebinske veljavnosti. Skladno je relevantnost vsebine posameznih trditev v vprašalniku in celotnega vprašalnika ocenjevalo šest učiteljev glasbenega pouka. Kriterij za vključitev ocenjevalcev je bil najmanj pet let delovnih izkušenj v izobraževanju. Ocenjevalci so podali svoje mnenje o vsebini, ustreznosti in razumljivosti vprašanj ter o oblikovanih sklopih. Njihove

1 V Sloveniji je 454 osnovnih šol (Evidenca vzgojno-izobraževalnih zavodov in vzgojno-izobraževalnih programov). Natančno število glasbenih pedagogov, ki poučujejo na osnovnih šolah, ni znano, saj lahko posamezni glasbeni pedagog poučuje na več osnovnih šolah hkrati.

pripombe in mnenja so bili upoštevani v končni obliki vprašalnika. Zanesljivost merjenja smo ocenili s pomočjo koeficienta Cronbachova alfa, pri čemer smo izključili demografska vprašanja ter vprašanja z nominalnimi odgovori in upoštevali le vprašanja iz ocenjevanja zanesljivosti, ki vključujejo Likertovo lestvico. Standarizirana vrednost Cronbachova alfa celotnega vprašalnika znaša 0,875, kar nakazuje na zgledno zanesljivost merjenja (Ferligoj idr., 1995).

## REZULTATI

Anketirani glasbeni pedagogi so imeli na voljo 32 stališč, ki so se nanašala na dejavnike poučevanja GUM v 3. VIO OŠ, pri katerih so opredelili svoje strinjaje. Pri ostalih 16 stališčih pa so opredelili svojo raven zadovoljstva po Likertovi lestvici. Zastopanost glasbenih dejavnosti izvajanja, ustvarjanja in poslušanja ter glasbenega jezika in pripadajočih metod poučevanja ter učenja smo preverjali z vprašanji o njihovem prevladujočem deležu pri pouku.

V nadaljevanju predstavljamo rezultate po sklopih dejavnikov, ki vplivajo na glasbeno poučevanje v 3. VIO OŠ, in jih osvetljujemo z vidika prevladujočih strategij načrtovanja.

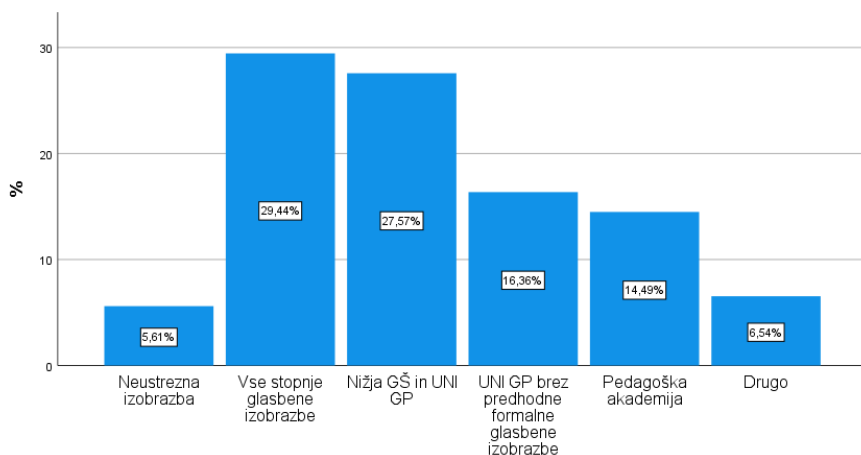
### *Dejavniki strokovne usposobljenosti učiteljev*

V okviru dejavnika strokovne usposobljenosti smo preučevali *strokovne kompetence glasbenih pedagogov*. Okoli četrtnina anketirancev (29,44 % (N = 63)) ima pred zaključenim univerzitetnim študijem glasbene pedagogike zaključene vse stopnje glasbene izobrazbe, to sta nižja in srednja stopnja glasbenega izobraževanja. Podoben delež (27,57 % (N = 59)) jih ima pred univerzitetnim študijem glasbene pedagogike opravljeno samo nižjo glasbeno šolo. Nekaj anketirancev (14,49 % (N = 31)) ima zaključeno Pedagoško akademijo. Nekoliko manj (16,36 % (N = 35)) jih pred zaključenim univerzitetnim študijem glasbene pedagogike nima formalne glasbene izobrazbe. Nekateri (6,54 % (N = 14)) imajo zaključen tudi drugi univerzitetni študij na področju glasbene umetnosti (muzikologija, andragogika, sakralna glasba, kompozicija in glasbene teorija, orgle) brez navedenega dodatnega pedagoško-andragoškega usposabljanja. Le nekateri (5,6 % (N = 12)) pa nimajo ustrezne izobrazbe za poučevanje GUM v 3. VIO OŠ (grafikon 1).

Študij glasbene pedagogike je zaključilo 77,6 % (N = 166) anketirancev, od tega okoli polovica (N = 93 (56,0 %)) na Akademiji za glasbo Univerze v Ljubljani in malo manj kot polovica (N = 73 (44,0 %)) na Pedagoški fakulteti Univerze v Mariboru. Okoli polovica (N = 117 (54,7 %)) jih ima pridobljen naziv svetovalec, naziv mentor 20,6 % (N = 44) in naziv svetnik 12,6 % (N = 27), brez naziva pa je 12,6 % (N = 26) anketirancev.

## Grafikon 1

### Strokovna usposobljenost anketirancev



\*UNI GP = zaključen univerzitetni študij glasbene pedagogike, \* GŠ = glasbena šola

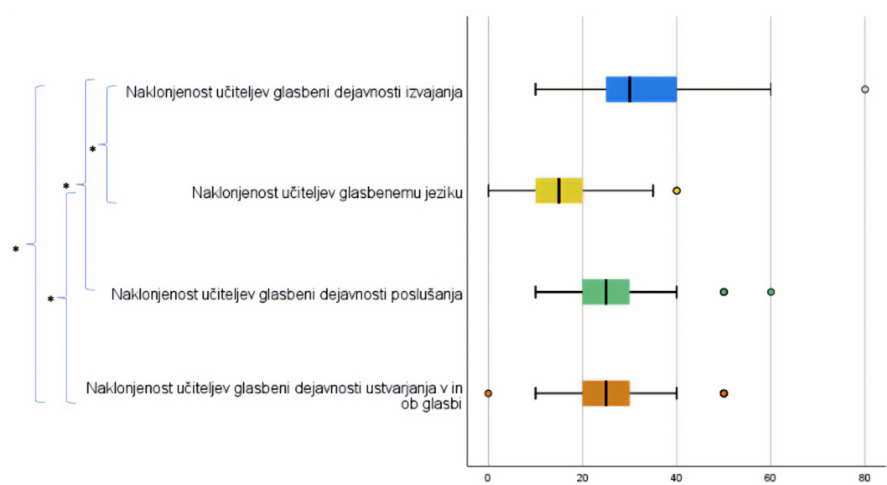
Večina anketirancev (82,2 % (N = 157)) izraža visoko stopnjo zadovoljstva z lastnimi kompetencami in le manjše število (17,8 % (N = 34)) jih meni, da niso dovolj strokovno usposobljeni za delo z mladostniki v 3. VIO OŠ. Skladno z navedenim mediana ocene zadovoljstva z lastno strokovno izobrazbo na lestvici od 1–5 znaša 4 (4, 5). Rezultati tudi kažejo, da se anketiranci poenoteno (98,5 % (N = 202)) strinjajo, da je pouk GUM v 3. VIO OŠ odvisen od strokovne usposobljenosti, integritete, afinitete glasbenega pedagoga ter njegove pripravljenosti za nadaljnje glasbeno usposabljanje in vseživljenjsko učenje. Ob tem tudi menijo (98,1 % (N = 202)), da pri načrtovanju pouka GUM v 3. VIO OŠ izhajajo iz občutka strokovne avtonomije in integritete.

### Čustveno-motivacijski dejavniki poučevanja

V sklopu čustveno-motivacijskih dejavnikov poučevanja predstavljamo naklonjenost glasbenih pedagogov glasbenim dejavnostim izvajanja, ustvarjanja in poslušanja ter glasbenemu jeziku v 3. VIO OŠ (grafikon 2). Rezultati kažejo statistično pomembno razliko v naklonjenosti anketirancev posameznemu področju ( $p < 0,001$ ). Anketiranci bi po lastni izbiri pri glasbenem poučevanju največ časa posvetili glasbeni dejavnosti izvajanja ( $Me = 30\%$  (30 %; 40 %)). Glasbeni dejavnosti poslušanja in ustvarjanja bi posvetili nekoliko manj časa ( $Me = 25\%$  (25 %; 30 %)), najmanj pa bi ga posvetili glasbenemu jeziku ( $Me = 15\%$  (15 %; 20 %)).

## Grafikon 2

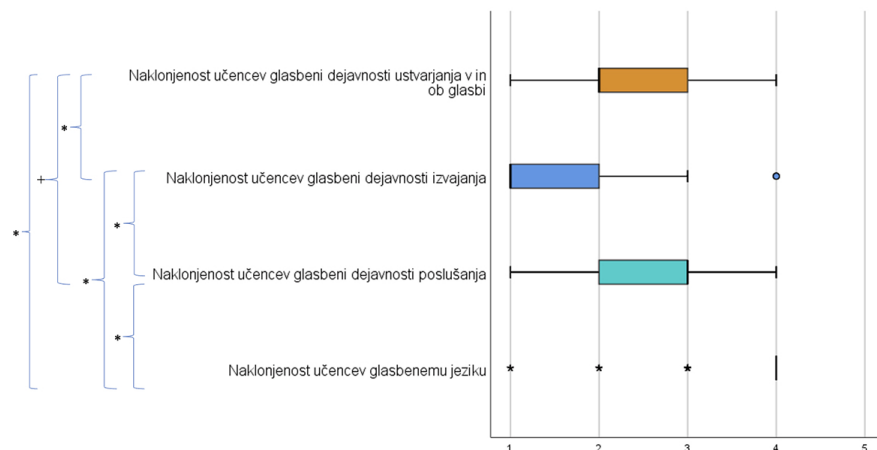
*Naklonjenost anketirancev glasbenim dejavnostim in glasbenemu jeziku*



\*  $p < 0,001$  (Bonferronijeva korekcija)

## Grafikon 3

*Mnenje anketirancev o naklonjenosti učencev glasbenim dejavnostim in glasbenemu jeziku*



+  $p < 0,01$  (Bonferronijeva korekcija)

\*  $p < 0,001$  (Bonferronijeva korekcija)

Skladno z izraženo naklonjenostjo anketirancev glasbenim dejavnostim so, po njihovem mnenju, tudi učenci najbolj naklonjeni glasbeni dejavnosti iz-



vajanja, sledita glasbeni dejavnosti ustvarjanja in poslušanja, medtem ko glasbenemu jeziku mladostniki niso naklonjeni (grafikon 3).

Čeprav anketiranci menijo, da mladostniki niso naklonjeni učenju glasbenega jezika, jih manj kot polovica (41,80 % (N = 74)) podpira stališče, da je mladostnike težko motivirati za učenje glasbenega jezika. Prav tako jih še manj (40,5 % (N = 70)) meni, da je pri glasbenem pouku škoda časa za pisanje v zvezek in delovni zvezek. Mediana ocene zadovoljstva z učbeniškim gradivom za GUM v 3. VIO OŠ na lestvici od 1 do 5 znaša 4 (4; 5), pri čemer je okvirno le tretjina anketirancev (28,3 % (N = 36)) mnenja, da učenci radi rešujejo delovne zvezke in da je glasbeno poučevanje najučinkovitejše ob uporabi učbenika za usvajanje glasbenega jezika (12,5 % (N = 23)). Anketiranci tudi poenoteno (95,3 % (N = 184)) izpostavljajo, da pogosto ne poučujejo skladno z učnim načrtom, ampak pri načrtovanju in uresničevanju pouka izhajajo iz občutka strokovne avtonomije in integritete.

### *Dejavniki kurikularnih podlag*

V dejavnikih kurikularnih podlag smo preučevali stališča anketirancev do *predmetnika, učnega načrta in nacionalnega preverjanja znanja*. Prevladujoča stališča anketirancev (94,4 % (N = 186)) do *predmetnika* so pokazala na problematiko pomanjkljivega števila ur za GUM v 3. VIO OŠ. Mediana ocene zadovoljstva s številom ur, ki jih določa predmetnik, na lestvici od 1 do 5, znaša 2 (2; 3). V povezavi s stališči pomanjkljivega števila ur so anketiranci tudi mnenja, da redkeje vključujejo dejavnost izvajanja na glasbila (56,3 % (N = 72)) in gibalne dejavnosti ob glasbi (33,0 % (N = 32)), saj za pripravo glasbil in prostora porabijo preveč časa.

Mediana ocene zadovoljstva s *predmetnikom* in *učnim načrtom* za GUM v 3. VIO OŠ je dokaj visoka (Me = 3 (3; 4)), vendar ob tem manj kot polovica anketirancev (43,9 % (N = 94)) meni, da obstoječi učni načrt nudi dovolj strokovne podlage za poučevanje GUM v 3. VIO OŠ.

Anketiranci so kritični tudi do kurikularne podlage *nacionalnega preverjanja znanja* (NPZ) saj mediana ocene zadovoljstva na lestvici od 1 do 5 znaša 2 (2; 3). Prevladujoče tudi menijo (79,7 % (N = 122)), da v času priprav na NPZ pri poučevanju primanjkuje časa za dejavnosti ustvarjanja in igranja na glasbila ter gibalno izražanje ob glasbi.

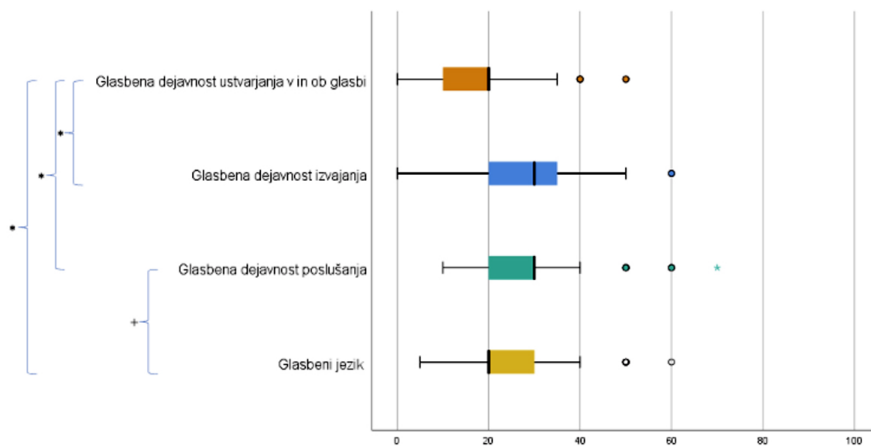
### *Dejavniki didaktičnih podlag*

Rezultati kažejo (grafikon 4), da se anketiranci poenoteno (95,3 % (N = 184)) strinjajo s stališčem, da morajo pri pouku GUM v 3. VIO OŠ učencem omogočiti glasbene izkušnje skozi *glasbene dejavnosti* izvajanja, ustvarjanja in poslušanja glasbe, vendar so se v zastopanosti posameznih področij pokazale statistično pomembne razlike ( $p < 0,001$ ). Anketiranci približno enak delež namenjajo dejavnostma poslušanja in izvajanja (Me = 30 % (30 %; 40 %)). Primerjave z

Bonferronijeva korekcija so tudi pokazale, da anketiranci manj časa namenja-  
jo glasbenemu jeziku (Me = 20 % (20 %, 30 %)) in najmanjši delež glasbeni de-  
javnosti ustvarjanja (Me = 20 % (20 %, 25 %)) ( $p < 0,001$ ).

#### Grafikon 4

*Zastopanost glasbenih dejavnosti in glasbenega jezika v povprečni pedagoški uri v 3. VIO OŠ  
(7. do 9. razred)*

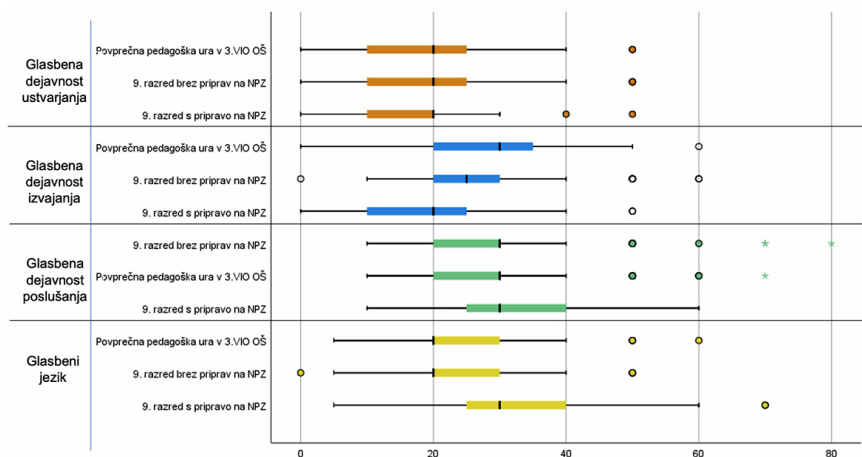


\*  $p < 0,001$  (Bonferronijeva korekcija)

+  $p < 0,01$  (Bonferronijeva korekcija)

#### Grafikon 5

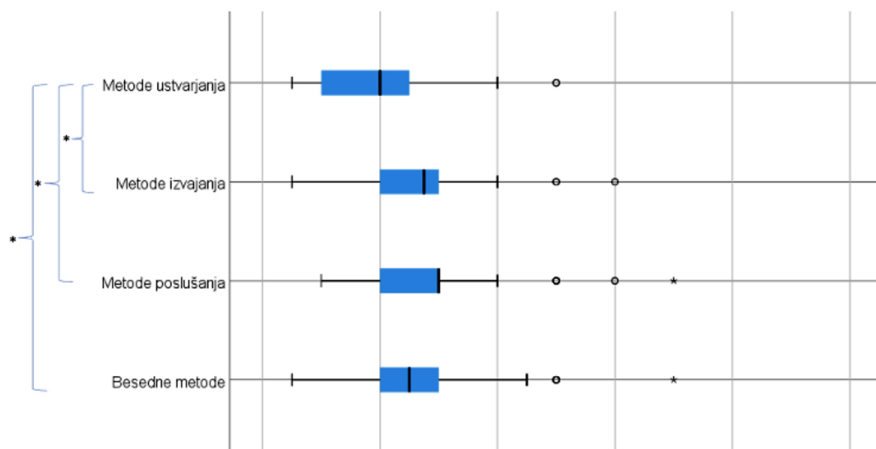
*Zastopanost glasbenih dejavnosti in glasbenega jezika v povprečni pedagoški uri (7. do 9. razred)  
in v 9. razredu z in brez priprav na NPZ*



Navedeni delež zastopanosti glasbenih dejavnosti in glasbenega jezika se spremeni v obdobju priprav na NPZ. Rezultati so pokazali (grafikon 5), da v tem obdobju naraste zastopanost glasbenega jezika ( $Me = 30\%$  (30 %; 40 %)) ( $p_B < 0,001$ ) in glasbene dejavnosti poslušanja ( $Me = 30\%$  (30 %; 40 %)) ( $p_B = 0,036$ ), močno pa upade zastopanost glasbenih dejavnosti ustvarjanja ( $Me = 20\%$  (20 %, 30 %)) in izvajanja ( $Me = 20\%$  (20 %; 25 %)).

### Grafikon 6

Zastopanost glasbenih metod poučevanja v povprečni pedagoški uri brez priprav na NPZ



\*  $p < 0,001$  (Bonferronijeva korekcija)

Skladno z rezultati prevladujočih glasbenih dejavnosti izvajanja in poslušanja na grafikonu 6 predstavljamo zastopanost *metod poučevanja*. Par-na primerjava z Bonferronijevo korekcijo je pokazala, da ni statistično značilnih razlik v deležih časa, ki ga anketiranci namenijo metodam poslušanja ( $Me = 30\%$  (30 %; 40 %)), metodam izvajanja ( $Me = 27,5\%$  (25 %; 30 %)) ( $p < 0,001$ ) in besednim metodam ( $Me = 25\%$  (25 %; 30 %)). Mediana deleža časa, ki ga anketiranci v povprečni pedagoški uri v 3. VIO OŠ namenijo metodam ustvarjanja, znaša  $Me = 20\%$  (20 %; 25 %), kar je najmanj med vsemi učnimi metodami ( $p < 0,001$ ).

Najvišja mediana 4 (4; 5) zastopanosti glasbenih metod na lestvici od 1 do 5 je v primeru metod izvajanja, in sicer poustvarjalnega petja, pevske demonstracije in imitacije, petja s pripevanjem in instrumentalne demonstracije. Med metodami poslušanja anketiranci najvišjo vrednost ( $Me = 4$  (4; 5)) namenja-jo doživljajsko-analitičnemu poslušanju glasbe (prepoznavanje izraznih in izvajalskih sredstev ter vrednotenje slušnih primerov). Enako visoka je tudi mediana ( $Me = 4$  (4; 5)) zastopanosti besednih metod s pogovorom in z razlago (pripovedovanje, pojasnjevanje, dokazovanje, opisovanje) ter metod, poveza-

nih z informacijsko-komunikacijsko tehnologijo (delo z interaktivnimi učbeniki, računalniške predstavitve). Manj zastopane (Me = 3 (3; 4)) so vse metode ustvarjanja in metode instrumentalnega izvajanja. Pri usvajanju glasbenega jezika največ anketirancev (36,9 % (N = 79)) na prvo mesto postavlja glasbene metode poslušanja. Besedne metode na prvo mesto postavlja 27,1 % (N = 58) anketirancev, podobno na prvo mesto 27,1 % (N = 58) postavlja tudi metode izvajanja. Le 8,9 % (N = 19) anketirancev v tem primeru na prvo mesto postavlja metode ustvarjanja.

Razmerje se spremeni v času priprav na NPZ, saj anketiranci v veliki večini (91,1 % (N = 174)) izpostavljajo, da so v času priprav na NPZ obremenjeni z razlago tematike skozi prevladujoče besedne metode, kar po njihovem usklajenem mnenju (97,5 % (N = 197)) vodi v faktografski pouk, ki je pretirano obremenjen s količino podatkov. V skladu z že navedenimi rezultati dejavnika kurikularnih podlag za segment NPZ, v katerem anketiranci (79,7 % (N = 122)) izpostavljajo, da v času priprav na NPZ pri poučevanju primanjkuje časa za dejavnosti ustvarjanja in igranja na glasbila ter gibalno izražanje ob glasbi, so rezultati raziskave tudi na tem mestu potrdili prevladujočo zastopanost besednih metod na račun avtentičnih glasbenih metod.

### *Dejavniki izvedbenih pogojev*

Med pogoji za uresničevanje glasbenega pouka smo preučevali mnenja anketirancev o *prostorskih pogojih*. Mediana ocene zadovoljstva s prostorom in opremo v prostoru ter učnimi pripomočki, kot je glasbeni instrumentarij in IKT-oprema, na lestvici od 1 do 5 znaša 4 (4; 5). Nezadovoljstvo s prostorom anketiranci izpostavljajo le v povezavi z dejavnikom vključevanja dejavnosti gibalnega izražanja ob glasbi, saj menijo (43,4 % (N = 46)), da so učilnice premajhne oz. zasedene z mizami in s stoli, ki onemogočajo gibanje, ponekod pa so celo brez glasbene učilnice (16 % (N = 17)).

Med izvedbenimi pogoji za uresničevanje glasbenega pouka smo preučevali tudi mnenja anketirancev o razpoložljivem instrumentariju, ki ga uporabljajo pri glasbenem poučevanju. Skoraj vsi anketiranci (98,1 % (N = 210)) imajo pri glasbenem poučevanju na voljo klavir ali pianino ter harmoniko in kitaro (56,5 % (N = 121)). Dodatno anketiranci navajajo tudi ukulele (14,01 % (N = 30)), bobne (10,28 % (N = 22)), cajon (8,41 % (N = 18)), električno in bas kitaro (7,94 % (N = 17)) ter kljunasto flavto (2,33 % (N = 5)).

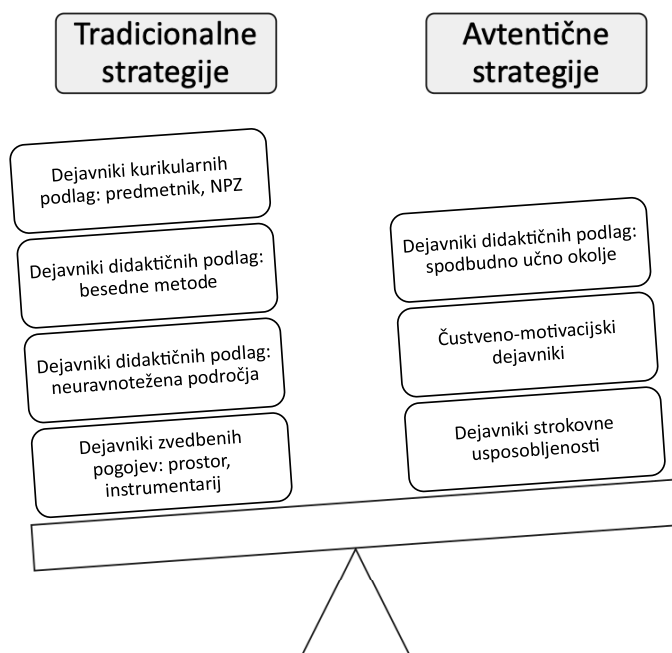
V povezavi z glasbenim instrumentarijem, na katerega lahko igrajo mladostniki, okoli polovica anketirancev (54,8 % (N = 108)) razpolaga z ritmično-melodičnimi glasbili, ki jih lahko dodelijo vsem učencem tako, da polovica učencev igra na ritmična glasbila in druga polovica na melodična glasbila. Nekaj manj anketirancev (45,7 % (N = 90)) ima na voljo zvočne cevi (angl. *boomwhackers*), na katera lahko igra okvirno polovica učencev v razredu. Nekateri (37,6 % (N = 74)) nimajo dovolj glasbil za cel razred, imajo le nekaj me-

lodičnih in nekaj ritmičnih glasbil. Le manjše število anketirancev (17,80 % (N = 35)) ima za vsakega učenca na razpolago tako ritmično kot tudi melodično glasbilo. Večina anketirancev (87,5 % (N = 112)) podpira stališče, da so glasbila, ki jih imajo na voljo, potrebna in uporabna pri glasbenem poučevanju.

V povzetku navedenih rezultatov ugotovljamo (slika 1), da kompleksnost in soodvisnost dejavnikov kurikularnih in didaktičnih podlag ter izvedbenih pogojev vpliva na dinamiko strategij tradicionalnega in odprtega modela glasbenega poučevanja. V predpostavljeni uravnoteženosti obeh strategij, v t. i. kombiniranem modelu, so izsledki raziskave pokazali nagibanje k tradicionalni strategiji, kar podrobneje predstavljamo v naslednjem poglavju.

Slika 1

*Dejavniki strategij poučevanja glasbene umetnosti*



## DISKUSIJA

Izsledki raziskave kažejo na kompleksno vlogo dejavnikov, ki vplivajo na glasbeno poučevanje v 3. VIO OŠ. V zvezi s prevladujočimi strategijami načrtovanja pouka so stališča glasbenih pedagogov pokazala zastopanost *kombinirane modela*, ki v posameznih dejavnikih odraža prevladujoč *odprt model* oz. prevladujoč *tradicionalni model*. V nadaljevanju predstavljamo dejavnike po sklopih prevladujočih strategij načrtovanja in njihovih povezavah.

Prevladujoča *zastopanost odprtega modela* se je izkazala pri *dejavnih didaktičnih podlag* v segmentu *spodbudnega učnega okolja*, *čustveno-motivacijskih dejavnih* in *dejavnih strokovne usposobljenosti* glasbenih pedagogov. V nekaterih vidikih *kurikularnih dejavnih* predmetnika, učnega načrta in NPZ, *dejavnih didaktičnih podlag* ter *izvedbenih pogojev* so se izkazale značilnosti *tradicionalnega modela*.

Dejavniki *spodbudnega učnega okolja* so glasbeni pedagogi izkazali visoko naklonjenost, saj vzpostavlja pogoje za večsmerno interakcijo med vsemi udeleženci učnega procesa. V spodbudnem učnem okolju se mladostniki počutijo varni in sprejeti, učitelji pa lahko uresničujejo avtentične pristope glasbenega poučevanja. Pri vzpostavljanju spodbudnega učnega okolja v praksi poučevanja pa se vendarle pojavljajo težave, saj je navedeni dejavnik soodvisen od dejavnika *kurikularnih podlag*, ki po predmetniku in učnem načrtu (Ministrstvo za šolstvo in šport in Zavod Republike Slovenije za šolstvo, 2011) določa didaktične podlage za glasbeni pouk. V tem okviru izstopa problematika skromnega števila ur, ki vključuje le uro tedensko, kar otežuje uresničevanje avtentičnega glasbenega poučevanja v spodbudnem učnem okolju. Še posebej izpostavljeno je tudi obdobje priprav na NPZ, ko se glasbeno poučevanje osredinja na prevladujoče neavtentične postopke poučevanja in učenja, tj. na besedno razlago tematike za realizacijo načrtovanih ciljev pouka. Poučevanje, ki je v obdobju NPZ obremenjeno z veliko količino podatkov oz. s faktografijo, zato odraža značilnosti tradicionalnega modela. Ugotovitve tako nakazujejo na prepletanje in soodvisnost dejavnika spodbudnega učnega okolja v okviru odprtega modela s kurikularnimi dejavniki predmetnika, učnega načrta in NPZ, ki v navedenih izsledkih izražajo značilnosti tradicionalnega modela. Soodvisnost in prepletanje dejavnih glasbenega poučevanja v kontekstu odprtega in tradicionalnega modela zato odpira možnosti za nadaljnje raziskave avtentičnega poučevanja, ki bi, ob podanih kurikularnih podlagah, potekalo v spodbudnem učnem okolju, skozi uravnoteženo zastopanost področij in metod glasbenih dejavnosti ter ob ustreznih izvedbenih pogojih. Ob tem izpostavljamo tudi potrebo po večji zastopanosti avtentičnega preverjanja standardov znanj, vključno z NPZ (Brdnik Juhart in Sicherl Kafol, 2021; Martinović Bogojević, 2021). Strinjamo se z Barico Marentič Požarnik (2020, str. 97), da »preveč omejujočih pravil, standardov, poudarkov na testnih rezultatih in merljivi učinkovitosti« učni proces preusmerja na pretirano obremenjenost z učnimi rezultati. V skladu s procesno-razvojnimi pristopom in z odprtim modelom načrtovanja naj bo zato večja pozornost namenjena kakovosti (tudi glasbenega) učnega procesa (Kroflič, 2002).

Dejavnik *strokovne usposobljenosti* je, v skladu s prevladujočim odprtim modelom, izkazal naklonjenost glasbenih pedagogov strokovnemu avtonomnemu načrtovanju glasbenega pouka kakor tudi njihovo čustveno-motivacijsko naravnanoost k avtentičnim glasbenim dejavnostim in učnim metodam ustvarjanja, izvajanja in poslušanja. Navedeni izsledki zato v skladu s priporočili o stalnem izpopolnjevanju in vseživljenjskem učenju (Evropska komisija,

Generalni direktorat za izobraževanje in kulturo, 2008) kažejo, da se glasbeni pedagogi zavedajo pomena strokovnih kompetenc za kakovostno glasbeno poučevanje. Strokovno usposobljenost glasbenih pedagogov lahko povežemo z njihovo avtonomijo in integriteto (Young, 2013), kar tudi po mnenju anketirancev dopušča avtonomno izbiro avtentičnih področij in metod glasbenega poučevanja. Ob tem pa dejavnik strokovne usposobljenosti ponovno kaže soodvisnost z ostalimi dejavniki, kjer prevladuje tradicionalni model. Izsledki raziskave so namreč pokazali, da se glasbeni pedagogi sicer poenoteno zavedajo, da morajo mladostnikom omogočiti avtentične glasbene izkušnje skozi uravnoteženo zastopnost glasbenih dejavnosti izvajanja, ustvarjanja in poslušanja za usvajanje zakonitosti glasbenega jezika, vendar jih pri tem ovirajo dejavniki *kurikularnih podlag*, s skromnim številom ur in posledično časovno stisko, ki je izrazitejša še posebej v času priprav na NPZ in *izvedbenih pogojev*, zlasti prostorskih pogojev dela in instrumentarija. Posledično prihaja do neuravnotežene zastopnosti področij dejavnosti, kjer prevladujeta glasbena dejavnost poslušanja in glasbeni jezik, medtem ko sta v manjši meri zastopani glasbeni dejavnosti izvajanja in ustvarjanja. Skladno z izsledki Jelene Martinović Bogojević (2021) ugotavljamo, da glasbeno poučevanje v osnovnošolskem izobraževanju najmanj pozornosti namenja ustvarjalnim dejavnostim. Zastopnost ustvarjalnih dejavnosti je zaskrbljujoča tudi na drugih predmetnih področjih, saj se aktivno preizkušanje učnih izkušenj in njihova ustvarjalna uporaba vse bolj nadomeščata s posrednimi učnimi izkušnjami, oz. kot meni Barica Marentič Požarnik (2020, str. 130), »čim višje gremo po lestvici šolskih stopenj, tem bolj prevladujejo posredne, simbolične izkušnje«. Med izvedbenimi pogoji se prevladujoče kaže potreba po ustrežnejši urejenosti učilnic za avtentično glasbeno poučevanje, ki vključuje tudi gibalno doživljanje in izražanje glasbenih izkušenj. Še zlasti izstopajoče so težave v primeru, ko glasbeni pedagogi nimajo namenskih učilnic, kar posledično pogojuje tradicionalni model poučevanja s prevladujočimi besednimi (neavtentičnimi) metodičnimi pristopi. Skladno z drugimi raziskavami (Brdnik Juhart in Sicherl Kafol, 2021; Philippott and Wright, 2018; Pountney in McPhail, 2019) ugotavljamo, da bo v bodoče, tudi v okviru kurikularnih prenov, dejavniku izvedbenih pogojev treba nameniti več pozornosti. Čeprav navedeni izsledki glede dejavnika izvedbenih pogojev razpoložljivega instrumentarija in prostorskih pogojev vključujejo reprezentativen vzorec glasbenih pedagogov, vendarle predpostavljamo, da bi rezultati na celotnem vzorcu glasbenih pedagogov lahko pokazali tudi bolj zaskrbljujoče stanje.

## ZAKLJUČEK

Izsledki raziskave kažejo na dejavnike, ki vplivajo na prevladujoče *strategije tradicionalnega, odprtega in kombiniranega načrtovanja* glasbenega pouka v 3.

VIO OŠ. Med njimi dejavniki glasbenega poučevanja, ki vključujejo *strokovno usposobljenost* učiteljev ter njihovo *čustveno-motivacijsko naravnost* ter dejavnik *spodbudnega učnega okolja*, kažejo na prevladujoč vidik odprte strategije načrtovanja. Med dejavniki, ki izpostavljajo prevladujoč vidik tradicionalnega načrtovanja glasbenega poučevanja, so *dejavniki kurikularnih podlag*, in sicer v segmentu predmetnika v povezavi z dodeljenim časom in obsegom učnih ur ter priprav na NPZ; *didaktičnih podlag* z vidika neuravnotežene zastopanosti *glasbene dejavnosti in glasbenega jezika* in prevladujočih besednih *metod* poučevanja; ter *izvedbenih pogojev* z neustreznimi prostorskimi pogoji in nezadostno opremljenostjo z instrumentarijem.

Ugotovitve raziskave kažejo na kompleksne in soodvisne dejavnike, ki vplivajo na strategije načrtovanja pouka GUM v 3. VIO OŠ. Prevladujoča zastopanost tradicionalne strategije narekujejo potrebo po enakovrednejši zastopanosti odprte strategije v t. i. kombiniranem modelu. Prednosti tradicionalnega modela, s sistematično načrtovanjem glasbenih ciljev skozi vertikalno osnovnošolskega izobraževanja, in odprtega modela, ki omogoča avtonomno uresničevanje glasbenega poučevanja, bi se v kombiniranem modelu lahko kakovostno dopolnjevale in udeleževali skozi avtentično zasnovo glasbenega poučevanja ter učenja, ki je izhodišče slovenske glasbene didaktike in rdeča nit preteklih ter sodobnih izpeljav glasbenega pouka.

Izzivi za nadaljnje raziskave zato vključujejo preučitev prednosti in pomanjkljivosti tradicionalnih ter odprtih učnih strategij za kakovostno in avtentično glasbeno poučevanje, kar bi prispevalo k strokovnim podlagam za nadaljnjo kurikularno prenovu splošnega in glasbenega šolstva. V skladu z omejitvami izvedene kvantitativne raziskave z uporabo merskega instrumentarija za ugotavljanje stališč anketirancev bi bilo treba nadaljnje raziskave nadgraditi s kvalitativno spremljavo učnega procesa v neposredni praksi glasbenega poučevanja.

### Literatura

- Bamford, A. (2006). *The Wow factor: Global research compendium on the impact of the arts in education*. Waxmann Verlag.
- Blažič, M., Ivanuš Grmek, M., Kramar, M., in Strmčnik, F. (2003). *Didaktika*. Visokošolsko središče Novo mesto, Inštitut za raziskovalno in razvojno delo.
- Bosacki, S., in O'Neill, S. (2015). Early adolescents' emotional perceptions and engagement with popular music activities in everyday life. *International Journal of Adolescence and Youth*, 20(2), 228–244.
- Braconnier, A. (2001). *Kako razumeti mladostnika: priročnik za starše otrok, starih od 10 do 25 let* (B. Petrović Jesenovec in S. Jesenovec Petrović, prev.). Učila International.



- Brdnik Juhart, P., in Sicherl Kafol, B. (2021). Music teachers' perception of music teaching at the stage of early adolescence. *Center for Educational Policy Studies Journal*, 11(3), 97–118.
- Borota, B. (2017). Pogled na didaktične zbirke za glasbeno vzgojo brede oblak z diahrono perspektive. V B. Rotar Pance (ur.), *Breda Oblak: utemeljiteljica didaktike glasbe na Slovenskem* (str. 29–48). Univerza v Ljubljani/Akademija za glasbo.
- Bucura, E. (2019). Fostering self-efficacy among adolescents in secondary general music. *General Music Today*, 32(3), 5–12.
- Campbell, P. S., Connell, C., in Beegle, A. (2007). Adolescents' expressed meanings of music in and out of school. *Journal of Research in Music Education*, 55(3), 220–236.
- Education, Audiovisual and Culture Executive Agency. (2009). *Kulturno-umetnostna vzgoja v šolah po Evropi* (T. Plevnik, ur.; P. Plevnik, prev.). Ministrstvo za šolstvo in šport.
- Erikson, E. H. (2014). *Identiteta in življenjski cikel* (B. Gradišnik, prev.). UMco.
- Evropska komisija, Generalni direktorat za izobraževanje in kulturo. (2008). *Ravni avtonomije in odgovornosti učiteljev v Evropi: Eurydice – informacijsko omrežje o izobraževanju v Evropi* (T. Plevnik, ur.; P. Podgoršek, prev.). Ministrstvo za šolstvo in šport.
- Ferligoj, A., Leskošek, K., in Kogovšek, T. (1995). *Zanesljivost in veljavnost merjenja*. Fakulteta za družbene vede.
- Kroflič, R. (1992). *Teoretski pristopi k načrtovanju in prenovi kurikulumu*. Center za razvoj univerze.
- Kroflič, R. (2002). *Izbrani pedagoški spisi: vstop v kurikularne teorije*. Zavod Republike Slovenije za šolstvo.
- Kroflič, R., Rutar, S., in Borota, B. (2022). Uvodnik z orisom projekta. V R. Kroflič, S. Rutar, in B. Borota, (ur.), *Umetnost v vzgoji v vrtcih in šolah: projekt SKUM* (str. 7–18). Založba Univerze na Primorskem.
- Laiho, S. (2004). The psychological functions of music in adolescence. *Nordic Journal of Music Therapy*, 13(1), 47–63.
- Marentič Požarnik, B. (2020). *Psihologija učenja in pouka*. DZS.
- Martinović Bogojević, J. (2021). *Fostering musical creativity in primary school* [Neobjavljena doktorska disertacija]. Univerza v Ljubljani.
- McClellan, E. (2017). A social-cognitive theoretical framework for examining music teacher identity. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, 16(2), 65–101.
- McPherson, G. E., in O'Neill, S. A. (2010). Students' motivation to study music as compared to other school subjects: A comparison of eight countries. *Research studies in Music Education*, 32(2), 101–137.

- Ministrstvo za šolstvo in šport in Zavod Republike Slovenije za šolstvo. (2011). *Program osnovna šola: glasbena vzgoja; učni načrt* (A. Štrukelj, ur.).
- North, A. C., Hargreaves, D. J., in O'Neill, S. A. (2000). The importance of music to adolescents. *British Journal of Educational Psychology*, 70(2), 255–272.
- Oblak, B. (1995). Kje so korenine, ki zavirajo boljšo perspektivo glasbene vzgoje in kako je z glasbeno vzgojo dandanes. *Glasbeno-pedagoški zbornik Akademije z glasbo v Ljubljani*, 1, 49–60.
- Osborne, F. J. (1996). Beyond constructivism. *Science Education*, 80(1), 53–82.
- Pekljaj, C., Kalin, J., Pečjak, S., Puklek Levpušček, M., Veleničič Zuljan, M., in Ajdišek, N. (2009). *Učiteljske kompetence in doseganje vzgojno-izobraževalnih ciljev v šoli*. Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- Polit, D. F., in Beck, C. T. (2006). The content validity index: Are you sure you know what's being reported? critique and recommendations. *Research in Nursing & Health*, 29(5), 489–497.
- Philpott, C., in Wright, R. (2018). Teaching, learning, and curriculum content. V McPherson, G. in Graham, W. (ur.) *Music learning and teaching in infancy, childhood, and adolescence: An Oxford handbook of music education* (str. 222–240). Oxford University Press.
- Pountney, R., in McPhail, G. (2019). Crossing boundaries: Exploring the theory, practice and possibility of a 'Future 3' curriculum. *British Educational Research Journal*, 45(3), 483–501.
- Saarikallio, S., in Erkkilä, J. (2007). The role of music in adolescents' mood regulation. *Psychology of Music*, 5(1), 88–109.
- Sangiorgio, A. (2016). *Collaborative creativity in music education: Children's interactions in group creative music making* [Neobjavljena doktorska disertacija]. University of Exeter.
- Sešek, U. (2006). Bolonjska prenova programov iz ptičje perspektive kurikularne teorije. *Sodobna pedagogika*, 57/123(4), 132–147.
- Siegel, D. J. (2014). *Vihar v glavi: moč najstniških možganov* (L. Lučovnik, prev.). Družinski in terapevtski center Pogled.
- Stewart Rose, L., in Countryman, J. (2021). When youth musicking is play. *Research Studies in Music Education*, 43(3), 465–480.
- Škerl, A. (1994). *Odraščanje in preventivno delo z mladostniki*. Fakulteta za socialno delo.
- Štefanc, D. (2005). Pouk, učenje in aktivnost učencev: razgradnja pedagoških fantazem. *Sodobna pedagogika*, 56(1), 34–57.
- Štefanc, D. (2021). *Kompetence v kurikularnem načrtovanju splošnega izobraževanja*. Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- Thomas, S. K. (2016). Music preferences and the adolescent brain: A review of literature. *National Association for Music Education*, 35(1), 47–53.

- Tomazo-Ravnik, T. (2020). Biološka rast človeka. V M. Umek in M. Zupančič (ur.), *Razvojna psihologija* (2. izd., str. 130–158). Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- Valenčič Zuljan, M. in Kalin, J. (2020). *Učne metode in razvoj učiteljeve metodične kompetence*. Pedagoška fakulteta.
- Young, M. F. D. (2013). Overcoming the crisis in curriculum theory: A knowledge-based approach. *Journal of Curriculum Studies*, 45(2), 101–118.
- Zupančič, M. (2020a). Čustveni in osebnostni razvoj v mladostništvu ter na prehodu v odraslost. V M. Umek in M. Zupančič (ur.), *Razvojna psihologija* (2. izd., str. 698–743). Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- Zupančič, M. (2020b). Opredelitev razvojnega obdobja in razvojne naloge v mladostništvu ter na prehodu v odraslost. V M. Umek in M. Zupančič (ur.), *Razvojna psihologija* (2. izd., str. 644–665). Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- Zupančič, M. (2020c). Razvoj identitete in poklicno odločanje v mladostništvu ter na prehodu v odraslost. V M. Umek in M. Zupančič (ur.), *Razvojna psihologija* (2. izd., str. 744–768). Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- Zupančič, M., in Svetina, M. (2020a). Socialni razvoj v mladostništvu in na prehodu v odraslost. V M. Umek in M. Zupančič (ur.), *Razvojna psihologija* (2. izd., str. 769–821). Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- Zupančič, M., in Svetina, M. (2020b). Spoznavni razvoj v mladostništvu in na prehodu v odraslost. V M. Umek in M. Zupančič (ur.), *Razvojna psihologija* (2. izd., str. 666–697). Znanstvena založba Filozofske fakultete.

### Summary

UDC 78:373.3

The quality of music education depends on several factors, including not only planning strategies, teacher qualifications, student development, etc., but also the position and role of the arts in a larger social context. Research both in Slovenia and internationally has shown that arts-related subjects have a lower status in society compared to subjects that are more important for economic or academic success. Against this background, the current study investigated the attitudes of music teachers in the third stage of basic education towards the various factors that determine the planning and implementation of music lessons. In order to achieve our research objectives, we designed an original questionnaire for music teachers, which was completed by 214 respondents from all statistical regions of Slovenia (Gorenjska, Goriška, Koroška, Southeast Slovenia, Obalno-Kraška, Osrednjeslovenska, Podravska, Pomurska, Posavska, Primorsko-notranjska, Savin-

jska, and Zasavska). The surveyed music teachers rated 32 statements on various factors of music teaching in the third stage of basic education. For the remaining 16 items, they rated their satisfaction on a Likert scale. The proportion of music performing, listening, creative activities, and musical language, as well as the corresponding teaching methods, were examined. Subsequently, the quantitative data were analysed at the descriptive and inferential statistical levels in terms of the various factors influencing music teaching, and the predominant teaching strategies were highlighted.

The results of the study revealed complex and interdependent factors that influence the predominant *traditional, open, and mixed planning strategies* of music teaching in the third stage of basic education. Among them, *factors of music didactics*, including teachers' professional competence and emotional-motivational attitudes, as well as *the factor of a supportive learning environment*, point to the dominant *aspect of the open planning strategy*. Among the factors highlighting the dominant *aspect of the traditional planning strategy* of music education, the following factors emerged: *curriculum-related factors*, especially the part of the curriculum related to the timing and scope of instruction and preparation for national examinations; *didactic factors*, especially with regard to the unbalanced presentation of listening, performing, and creative activities and the predominance of verbal teaching methods; and *environmental factors*, including inadequate facilities for musical activities and an insufficient supply of musical instruments.

Based on the above findings, we conclude that the traditional planning strategies predominate, and the open strategies must be more evenly represented in the so-called mixed model. The advantages of the traditional and the open model could qualitatively complement each other in *the mixed model* and enable an authentically designed approach to music education, which is also the starting point of Slovenian music education and combines both traditional and modern approaches to music education.

Therefore, among the challenges for further research is the investigation of the various strengths and weaknesses of traditional and open planning strategies in terms of the quality and authenticity of music education, which would contribute to a professional basis for further reform of the music curriculum for general education. Due to the limitations of quantitative research, in which respondents' views are obtained through measurement, further research should be based on qualitative observation of the learning process in music lessons.



